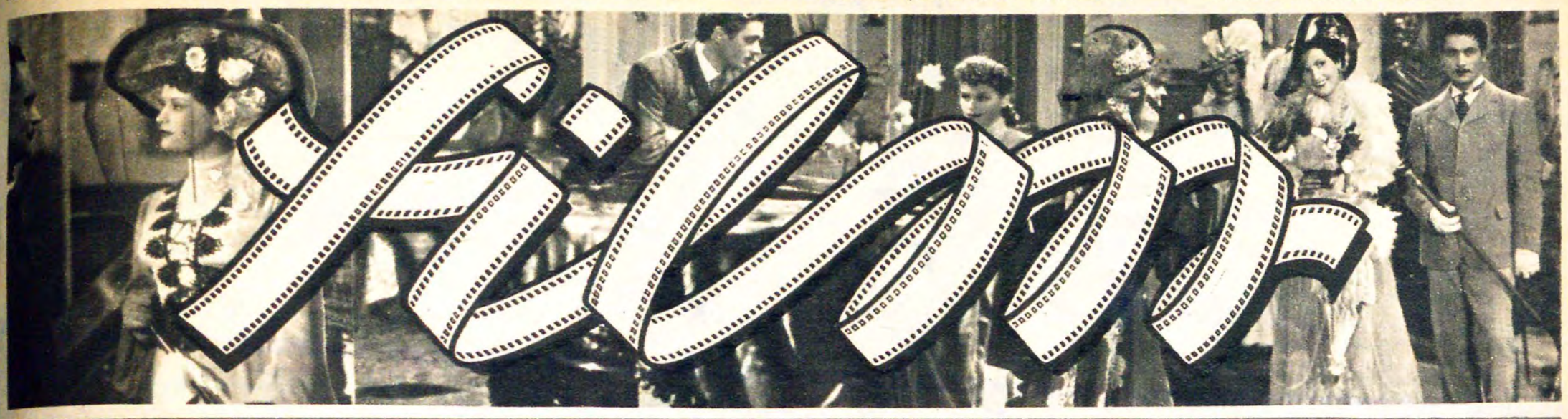
ANNO V - N. 39 - ROMA, VIA BONCOMPAGNI, 61 - 26 SETTEMBRE 1942 XX · 16 PAGINE 1.20 (EDIZIONE ITALIANA) · SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Laura Solari nel film "La maschera e il volto" di Luigi Chiarelli; prod. Kino Film, regia C. Mastrocinque (distr. Aci-Europa; foto Vaselli). La testata si riferisce al film "La danza del fuoco" (Schermi nel mondo - Rex).

La rubrica degli autori di teatro

INVITO al coraggio

di Lorenzo Ruggi

Molta attesa intorno alla formazione in corso delle nuove compagnie.

Quante saranno? Non meno, certo, di quelle della scorsa stagione. E assorbiranno tutti gli attori più in vista. Si ha un bel dire: cinematografo, cinematografo! ma anche gli applausi diretti, quei bei visoni ridenti di ammiratori entusiasmati, quelle braccia protese verso il proscenio, quelle mani che si spellano, non sono da buttar via. Insomma, il meglio è ancora nei ranghi.

Grande incertezza viceversa aleggia sul repertorio. Autori giovani e non giovani, allarmati, domandano che cosa c'è da aspettarsi. Almanaccano, diffidano, propongono qualche evasione.

Secondo me, nè illudersi troppo, nè mancar di fede. Poi direte se sbaglio.

Si è detto e si ridice che il tentativo attuale di trasferire i poteri capocomicali degli attori nei proprietari di teatro è una forma di esperimento, con una sua logica e con un suo grande valore di monito.

Si prenda alla lettera tutto ciò. Stiamo alla formula del Ministro Pavolini: «O Teatro italiano o teatro che non ci interessa», e facciamo che resti impegnativa al cento per cento. Ricordiamola a chi se ne volesse dimenticare e a chi si proponesse di tradirla. Facciamole da carabiniere. Io ci sto ad assumere questa onorata divisa.

A coloro che si sono sorpresi e, per antica simpatia, forse doluti del tono un po' aspretto della mia precedente filippica contro le pretese di certi attori, è sfuggita evidentemente la mia intenzione polemica di battere la sella per non battere soltanto il cavallo.

Attuare in buonafede le direttive del Governo percependo sovvenzioni, significa non già rappresentare una commedia di Viola, di Gherardi, di Cantini, di Tieri e di qualche altro del gruppo di coloro che per la valorosa notorietà indiscutibile dei loro nomi già fanno sicura chiamata. Mettere in scena qualcuna di queste commedie non vuol dire ancora procurarsi benemerenze giustificanti sovvenzioni. Significa fare il proprio interesse e mettersi più che si può al sicuro. I rischi incominciano in altri settori: quello che, per intenderci, chiamerò dei poeti e quello dei giovani.

Intendo per poeti un notevole numero di autori con lo spirito teso verso forme nuove di teatro, verso possibilità nuove di espressione che ancora non raggiunsero un valore commerciale, ancora non conseguirono un successo definitivo. In questo settore ci stanno artisti di svariata statura e tendenza, uniti insieme dal comune bisogno di ottenere fiducia

da chi sia disposto a rischiare. Parliamoci chiaro. Tutte le cose che poi finirono con l'ottenere un'affermazione, furono giudicate, in sulle prime, strampalerie o insopportabili mattoni. Ognuna di queste opere, passò di regola attraverso l'irrisione, il disprezzo, le bocche torte di attori, di critici, di lettori. Poi, in mezzo a tanti tentativi effettivamente manchevoli, ecco emergere l'opera che insospettabilmente era destinata viceversa a vincere e a procurare anche quattrini. Ecco il settore dove il rischio c'è, ma ecco anche il settore dove si deve necessariamente rischiare.

Veniamo ai giovani. Intendo per giovani gli esordienti. Taluni sono anche poeti nel senso lato convenzionale di cui sopra; altri sono semplicemente dei giovani, cioè degli inesperti, con opere che il capocomico assume in esame con preconcetta diffidenza e dove spesso, accanto a cose buone, altre presenta palesemente difettose o che sembrano tali. Ma poi certi errori palesi sono anche quelli che un taglio elimina alla prova, un'interpretazione eccezionale converte in qualità, un fatto contingente fa accettare come gustosi. Il teatro è così.

Anche il mettere su tal genere di lavori costituisce indubbiamente un rischio, rischio di danaro. Ma è appunto un tal genere di rischio che si ha diritto di pretendere dai capocomici nuovi. Le sovvenzioni son date anche e soprattutto per questo. Perchè il semenzaio si formi e verdeggi.

— Portateci una nuova *Cena delle beffe*, un nuovo *Beffardo*, un nuovo *Glauco*. Ci accontenteremmo anche di meno, e vedrete se opere di questa portata non le rappresenteremo subito, — mi ha detto qualcuno.

No, no, non le rappresenterete. Già gli stessi tre lavori testè citati, citati a caso, fra quelli di maggior successo della prima parte del secolo, furono al tempo della loro comparsa respinti dai capocomici d'allora. Vi sorprendete? Dovete fissarvi bene in mente questo canone fondamentale che vorrei scritto in tutte le sale dove si riuniscono commissioni di lettura: *Quando un'opera supera lo stato di insufficienza palese, si è già senz'altro nel campo dell'opinabile.* Sterminato campo che continua ad essere tale anche dopo il successo. Dopo lo applauso incondizionato del pubblico, comincia infatti la critica a non essere quasi mai d'accordo sul parere espresso dalle folle. L'opinabile continua dunque ad avere lunga scia di alterna influenza anche dopo il « sì » collettivo. Figurarsi se sia possibile giudicare in partenza.

E' l'eterno contrasto fra i semplicisti che credono ai giudizi infallibili su lettura di esperti e gli esperti stessi che, a base di statistiche e di quotidiane riprove, ben sanno cosa c'è di nuovo in materia. Al di là dell'insufficienza palese, non c'è che la prova scenica.

Quindi rischi, rischi; quattrini, quattrini. Accontentarsi, per i poeti e per gli esordienti, di percentuali positive modeste contro molte negative inevitabili, ma spenderli, spenderli questi quattrini, che saranno spesi benissimo. E ritornare conseguentemente alle battaglie che, a giudizio di molti, erano sacrosante e favorivano la produzione.

Se ciascuno dei nuovi capocomici si limitasse ad assumere anche una sola opera di un così detto poeta e un'altra di un così detto giovane, già si avrebbero diciotto o venti prove all'anno di autori difficili, diciotto o venti prove di autori in esordio. La zona di semenzaio verrebbe con ciò splendidamente coltivata e il sacrificio, diviso così fra tanti, sarebbe relativamente piccolo.

Gli è che purtroppo non si vorrà fare neppure questo minimo sacrificio. Ancora non furono presentati i programmi definitivi delle Compagnie, ma se ne conoscono i primi abbozzi che senz'altro escludono *in toto* poeti e giovani. Nessuno aveva avuto sinora il coraggio di dire: questa è una commedia che mi sembra sbagliata, ma la faremo lo stesso, perchè di un uomo di talento. Finora nessuno ha detto: faremo questa commedia che ci sembra rischiosa e piena di errori, ma di un giovane con indubbie attitudini, di un giovane che può farsi strada, se non oggi domani.

Questa mancanza, almeno fino ad oggi, di fiducia e di spirito di sacrificio (sacrificio per modo di dire, perchè ci sono le sovvenzioni a controbilancia e ci sono apposta) è il punto nero della questione. Un punto nero che potrebbe domani diventare bianco se, meditato il problema, i capocomici nuovi si decidessero a fare il salto.

Lo faranno? Rinascerà la speranza (quella che chiude i sepolcri). Non lo faranno? Ricorderemo allora le parole del Ministro e l'attuale nostro commento da inflessibili carabinieri.

Lorenzo Ruggi

ANNO V - N. 39 - ROMA 26 SETTEMBRE 1942-XX

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO in 16 o più pagine in edizione italiana tedesca e spagnola.

Prezzo edizione italiana: L. 1,20

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Boncompagni, 61 - Telefoni 40701 - 40789 - PUBBLICITÀ: Milano, Via dei Togni, 14. - Telefono 17162

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 55 - semestre L. 27,50 - trimestre L. 13,75 Estero: anno L. 110 semestre L. 55 - Fascicoli arretrati L. 1,50. Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all' Amministrazione.

A risparmio delle maggiori spese versare l'importo degli abbonamenti o delle copie arretrate sul conto corr. postale 1/324 Anonima D. I. E. S. - Roma - Piazza San Pantaleo, 3

Si prega di non spedire a parte una lettera o una cartolina con le indicazioni relative al versamento quando tali indicazioni possono essere contenute nello spazio riservato alla causale del versamento del Bollettino di Conto corr. Postale.

La spesa per gli eventuali cambiamenti di indirizzo è di L. 1, che potete inviare anche in francobolli. Le richieste di cambiamento d'indirizzo non accompagnate da questa somma non saranno accettate

APICE

ANONIMA PUBBLICAZIONI CINEMATOGRAFICHE EDITRICE

LO SPETTATORE BIZZARRO

I DIVI DELLA PENNA

Al distinto giovane L. R. critico di provincia. — Così va il mondo, amico: nessuno, alla Mostra di Venezia, si è accorto di voi. C'è alla Mostra — c'è sempre stato — anche il film della critica: che è un film di parole (il « cinema è parola » ha affermato Piovene) con i critici dei grossi giornali in primo piano. Comincia la Mostra e comincia il film: e i critici dei grossi giornali sono là, con il nome sullo schermo. I divi della penna... Tutti i riguardi di Croze, tutti i « pupazzi » di Onorato, tutte le freddure di Falconi, sono per i recensori di città; nel quotidiano di Doletti non appaiono che i volti dei recensori di città; non si aspetta, per dar inizio alla proiezione, che il recensore di città. La diva, il divo, il regista, il soggettista, l'operatore, il produttore, non domanda di voi, amico, ma di chi, per una ragione o per l'altra, è importante, è autorevole, ha voce in capitolo. Anche voi avete una cravatta, anche voi avete un nome, anche voi scrivete; ma chi bada alle vostre eleganze: chi vi chiama, dolcemente, Vincenzino o Nandino, chi legge la vostra fierissima prosa? Nemmeno i capi degli uffici stampa vi salutano. Sì, i capi degli uffici stampa vi mandano lunghe lettere, da Roma, per sollecitare la pubblicazione, nel vostro pregiato foglio, dei comunicati; ma a Venezia la musica è diversa: devono, i capi degli uffici stampa, dar del tu al recensore di città, far la corte al recensore di città, mettersi in vetrina, al Florian, con il recensore di città; e voi critico di provincia siete escluso da quella festa espansiva di amicizia e di arte. In più, anche i capi degli uffici stampa scrivono.

Chi sa perchè, tutti scrivono, a Venezia, tutti hanno un articolo da spedire, tutti gridano: « ciao, vado a fare il pezzo ». Sì, amico. Vanno a fare il « pezzo », e non possono, non possono, far due chiacchiere con voi. Hanno trovato, caldo caldo, un aggettivo originale (« spigliato », « grazioso », « vivace »...) e devono fermar sulla carta la magica parola. Fermata la parola, donato al mondo quell'ammirabile saggio di letteratura, tornano al Florian, quelli del « pezzo », e si presentano all'avida curiosità della folla. Hanno l'aggettivo originale e la maglietta abbagliante. Quasi sempre, è più originale la maglietta.

Voi, intanto, soffrite. Eh sì: soffrite. E' umano. Anche voi, in provincia, avete un pubblico: un pubblico non distratto e, sotto sotto, maligno. E il vostro pubblico pensa: « si vede che è un critico mediocre, il suo nome non è mai citato, le sue cravatte e le sue maglie non sono mai lodate ». E soffrite. Non sanno, in provincia, non sanno che la carriera — o la maglietta — del critico è dura. Non sanno che tra la vostra prosa senza ufficio stampa e un ufficio stampa senza prosa vi è qualche differenza. Non sanno, che, nove volte su dieci, è questione di fortuna... In provincia credono davvero all'autorità e alla celebrità di chi grida: « ciao, vado a fare il pezzo »; e non sanno lo sguardo di Marotta, colmo di pietà, per tutti coloro che gridano — e non scrivono — il « pezzo... ».

O amico, pazienza. Sono stato anch'io, alla Mostra, un critico ignorato. Ignorato nella prosa e nelle cravatte. Ignorato da chi aveva, caldo caldo, un aggettivo originale (« spigliato », « grazioso », « vivace »...) o un'opinione definitiva (« un ritmo chiaro e fluido »...) o un ufficio stampa con maglietta. Anch'io sono tornato da Venezia, umile umile, recensore generico e non divo della penna. Adesso, invece... Oh adesso è un altro paio di maniche, se non di cravatte. Adesso, anche Irene Brin parla, nei settimanali, del mio vestito « violentemente turchino », che è un povero vestito a cinquanta lire il metro... Adesso, anche Renato Giani si occupa di me, dice che Lunardo, nei momenti di pigrizia, imita Lunardo... Pensate al mio orgoglio: esiste su Lunardo un giudizio di Renato Giani. E Lunardo imita Lunardo, mentre Renato Giani, purtroppo, è inimitabile.

Che è accaduto dunque?

Niente. Non è accaduto niente. Ma all'improvviso i capi degli uffici stampa mi hanno dato del tu, e qualche recensore autorevole mi ha rivolto la parola, e alcuni maestri dell'opinione definitiva (« un ritmo chiaro e fluido »...) mi hanno salutato. All'improvviso. C'è chi si sveglia, la mattina, divo dello schermo: per misterioso caso; e io adesso, sono un divo della penna, e il caso è ugualmente misterioso. Ho forse al mio attivo un aggettivo originale: « grazioso », « vivace », « spigliato »? No. Ho forse al mio attivo un « ritmo chiaro e fluido »? Nemmeno. Sono forse, come Renato Giani, uno scrittore inimitabile? Neppure. Ma all'improvviso la schiera degli illustrissimi mi ha accolto, e la gloria mi ha baciato sulla fronte, e il mio vestito « violentemente turchino » — cinquanta lire il metro — ha illuminato, fra « le scarpe lucide » di Fabrizio Sarazani e la gonna ondosa di Luciana Peverelli, una cronaca di Irene Brin. Non è accaduto niente, ma ora do del tu ai comunicati degli uffici stampa. Che bellezza. E che onore.

C'è anche un divismo della critica, amico mio di provincia: facile e splendente come il divismo dei divi. Basta aver pazienza. Il cinema è una prodiga magia che dà a tutti gloria e magliette. Basta aver pazienza. Oggi a me, domani a te. Verrà anche per voi, amico, la cronaca di Irene Brin, la freddura di Dino Falconi, il « pupazzo » di Onorato, il giudizio di Renato Giani... Ma è necessario questo: che non accada niente.

Ciao, vado a fare il « pezzo ».

Lunardo

Càllari pensa a " Palcoscenico "...

(Fotografie Gneme, Bertazzini e Haas, esclusivo per " Film ").

DISSOLVENZE

Fenomeni

Tra i fenomeni veneziani (e non sono pochi) uno ce n'è abbastanza interessante. E' fatale che ogni anno, alla Mostra, dopo i brontolii diffidenti dei primi giorni (anche questo è fatale) si giunga all'improvviso, una certa sera o un certo pomeriggio, alla « Scoperta » di un capolavoro inaspettatissimo. Il « là » è dato dalla critica dopo la visione preliminare; e, siccome l'ambiente della Mostra è piccolo (Danieli, Riva degli Schiavoni, piazza San Marco), lo stesso pubblico della proiezione ha l'aria, la sera dopo, di confermare la « scoperta ». Bè: il bello è questo: che, nove volte su dieci, finita la Mostra, di quelle « scoperte » non si sentirà più parlare

La critica

Sì: la critica. In fondo, la critica (certa critica cinematografica) è una distinta signora che si dà molte arie.

Lugano

Ha detto la diva:

— Certo: io vengo a Lugano. Non voglio lasciarmi sfuggire questa splendida occasione di assistere alla « prima » del mio film davanti a un pubblico internazionale com'è quello svizzero.

— Allora, benissimo: ci vediamo in treno.

— Un momento, però — ha detto la diva, come ripensandoci — chi sono « le altre » che vengono?

— Perchè lo vuoi sapere?

— Perchè se viene la Tale, io non vengo. E se viene la Talaltra, nemmeno.

— Tranquillizzati: la Tale e la Talaltra non vengono.

— Benissimo. Allora, puoi senz'altro contare sulla mia presenza laggiù... Ma, scusa, quali vestiti devo portare?

— Quelli che vuoi. Siamo in guerra e non si guarda ai vestiti.

— Sì: tu dici così; ma, poi, la figura ce la faccio io! Ad ogni modo, era soltanto uno scrupolo: io penso di essere attrezzata bene lo stesso.

— Dio sia lodato!

— E, dimmi, alla « valuta » chi ci pensa?

— Tutto fatto; tranquillizzati.

— E al « vagone-letto »?

— Già pensato.

— D'accordo, dunque. Puoi contare infallantemente sulla mia presenza. Ma...

Sul quale « ma » ho pensato che fosse il caso di chiudere la comunicazione.

Un'idea

A Venezia i nostri film — tutti lo sanno — sono andati benissimo. L'Italia, insomma, ha « spopolato », insieme alla Germania (le cui opere, anche, erano eccellenti). Ma qualcuno dei successi — pur a parità di valore intrinseco delle opere — è apparso, bisogna riconoscerlo, più clamoroso più caldo. Perchè? Ecco il perchè, il semplicissimo perchè. A queste « prime » erano presenti i principali interpreti: e la folla istintivamente, dopo la proiezione, si volgeva agli attori e ai tecnici e lungamente applaudiva. Perchè, dunque, non diventa norma assoluta e precisa quella di fare assistere ai film della Mostra (i tedeschi lo fanno già ed è quasi una regola fassaliva) i principalissimi interpreti? Dirò di più: in Germania, alle « prime » importanti, gli interpreti sono sempre presenti e vengono, poi, sul proscenio a ringraziare. Potrebbe essere un sistema eccellente per avvicinare sempre più il pubblico ai suoi beniamini.

(Ma, a questo proposito, non vorrei che si dovessero fare i conti con la pigrizia di certi attori).

D.

●

* Il pittore e regista Massimo Ulerì girerà quanto prima e tutto in esterni, un film a colori la cui ripresa sarà effettuata con un suo nuovo sistema che ha, tra gli altri vantaggi, quello di costare poco: il 10 o il 12 per cento in più del normale costo con ripresa in bianco e nero.

1) Piero Lulli, l'eroe di " Una storia d'amore " a Venezia con la fidanzata (foto Haas) — 2) Luigi Chiarini, regista di " La bella addormentata " e la sua signora al varco di un ponte veneziano (foto Haas) — 3) Massimo Girotti e Clara Calamai in una scena di " Ossessione " un film della Ici diretto da Luchino Visconti (foto Civirani).

ALBERTO SAVINIO:

PARENTESI

"Prender bottiglia"

Teatro e cinematografo sono riuniti ormai sotto un comune destino. Così è; nei nostri paesi almeno e nel tempo che corre. I puristi del cinematografo continuano intanto a protestare, a gridare che il matrimonio Cinematografo-Teatro e un matrimonio morganatico, che i caratteri di questi due sposi sono incompatibili, che il cinematografo è per sua natura « pura visione ». Fatica sprecata. Quanto quella di coloro che se la prendono ancora con l'architettura funzionale e i suoi terrazzini « portasaponi ». Forse tutto sommato non è se non una quistione di tempo. Aspettiamo che le cose aspramente criticate oggi, « prendano bottiglia », come dicono i francesi. (Molte locuzioni del francese traggono dalla terminologia gastronomica e soprattutto enologica: testimonianza del carattere conviviale di quella civiltà — ma questo è un altro discorso). È significativo trovare nelle « Promenades dans Rome » di Stendhal (1816...) le critiche contro certi edifizi edificati a Roma nei primi del secolo decimonono, e oggi ammirati e proposti a modello dagli uomini di gusto più esigenti. Gli è che fra quelle critiche e quest'ammirazione quasi un secolo e mezzo è passato. Nè occorre aspettar tanto. Già si comincia a sentir parlar bene della Stazione di Milano, del Palazzo di Giustizia di Roma. Segno che questi massicci edifici, così aspramente critcati al tempo in cui erano « vinello », cominciano « a prender bottiglia ».

Artista e imperatore

Verdi, come si sa, morì a Milano, nell'Albergo Milano, angolo via Manzoni e Croce Rossa. Occupava un appartamento d'angolo e si dice che durante la malattia il Municipio fece spargere della paglia sulle due vie, perchè il rumore dei veicoli non fastidisse l'illustre infermo. Si dice pure che Verdi negli ultimi giorni si fece trasportare in salotto perchè nella camera da letto gli mancava l'aria, e che nei suoi momenti estremi invocò « aria! aria! », come Goethe per parte sua aveva invocato: « Mehr Licht! ». Queste notizie me le aveva date il mio amico Ettore M., e io, dopo averle fedelmente trascritte nel mio taccuino, avevo preso il treno e me n'ero tornato a Roma. Come diffidare di notizie sull'Albergo Milano date dall'amico Ettore M., il quale dell'Albergo Milano è stato per tanti anni proprietario? Ma l'indomani una lettera dell'amico Ettore M. mi raggiunge a Roma, mi avverte che le notizie sono sbagliate, che Verdi non è morto in salotto ma nella camera da letto, che la paglia in istrada non era stata sparsa per lui, ma dieci anni prima per Don Pedro II, imperatore del Brasile che si era trovato ammalato all'Albergo Milano. E' curioso vedere come nascono le leggende, e soprattutto come il personaggio maggiore (Verdi) ha assorbito nella propria leggenda il personaggio minore (Don Pedro II). Artista, sono orgoglioso che l'artista abbia assorbito l'imperatore. Quanto all'invocazione « in extremis » di Goethe, essa, come assicura il dottor Cabanès nel suo « Cabinet secret de l'Histoire », si riduce in verità al desiderio espresso dal morente, di aprire un poco le persiane.

Alberto Savinio

SANTI SAVARINO:

La vera istoria DELLA SIGNORA dalle Camelie

Alessandro Dumas era stato l'amante della Signora dalle Camelie e... l'aveva abbandonata (come Armando Duval ha fatto con Margherita)

« Credo — son queste le parole con le quali Alessandro Dumas inizia il racconto della romantica storia della Signora delle Camelie — che non si possano creare personaggi se non dopo un attento studio degli uomini, come non si può parlare una lingua se non dopo averla seriamente studiata. Non avendo ancora l'età in cui si può inventare, mi accontento di raccontare. Invito pertanto il lettore a volersi convincere della verità di questa storia nella quale non cangio che i nomi dei personaggi, giacchè tutti, meno la protagonista, vivono tuttora ».

Il signor Alessandro comincia col dire una grossa bugia, e gli rimorde talmente la coscienza che corre alla ricerca di prove e controprove, afferma che molte persone a Parigi possono confermare i fatti che narra perchè di essi sono state testimoni, e solo per circostanze speciali egli ha potuto scriverli, perchè lui solo era a parte di alcuni particolari che gli erano pervenuti nel modo seguente...

E qui Dumas racconta di aver letto quel famoso avviso giallo che annunciava la vendita dei mobili dell'appartamento di via Antin N. 9, di essere andato, curioso com'era, a vedere la roba messa all'asta, di aver capito dai motteggi maliziosi di alcune dame che si trattava dei mobili dei quadri degli oggetti appartenenti a una mantenuta, di aver saputo infine da un guardiano, al quale ne aveva fatto esplicita richiesta, che la persona che abitava quella casa era... certa Margherita Gautier. Al nome di Margherita il nostro Alessandro casca dalle nuvole: « ma come? è morta? e quando? aveva dunque dei debiti? » — e commenta: « Povera ragazza, qual morte sarà stata la tua! A simili donne non restano amici, se manca loro la salute. E, mio malgrado, mi sentivo commosso dei casi di Margherita Gautier... ».

Ah... vigliaccone! Questa proprio non me l'aspettavo... Perchè dovete sapere che Alessandro Dumas, non solo conosceva benissimo Margherita Gautier, ma ne era stato l'amante e l'aveva abbandonata. Quel « mio malgrado » è proprio rivoltante.

Margherita Gautier, come tutti sanno, non si chiamava Margherita Gautier ma Alfonsina Plessis. Era nata in Normandia, da povera gente. Era bella. Il primo amore, il primo inganno, il primo tradimento. Ed eccola a Parigi. Che cosa può fare a Parigi una bella ragazza per vivere? Il mestiere più facile: la *grisette*, tappa preliminare della galanteria che conduce fatalmente alla prostituzione. E Alfonsina fu prostituta. Trovò — come capitava spesso, e capita tuttavia ancora qualche volta — un conte che le disse di volerla redimere; ma al solito, si trattò soltanto di farle cambiar stato, di diventare una gran dama — e a far questo pare che Alfonsina non ci mettesse molto del suo chè la natura l'aveva dotata di belle qualità e di acuta intelligenza — e di mostrarsi al braccio del suo galante e nobile ambizioso e, perchè no? vanitoso cavaliere.

Fu allora che, forse per suggerimento del suo amico, esperto in questioni nobiliari, Alfonsina Plessis nobilitò il suo nome in quello di Duplessis, che, come è noto, è il nome del casato del famoso cardinale di Richelieu. Quanto al nome, Maria, — è una mia ipotesi, ma codesti tipi di romantici amavano tanto le allusioni e i riferimenti che il sospetto può cogliere nel segno — il signor conte, certo innamorato, deve averlo suggerito ad Alfonsina perchè c'è nella storia una Maria Duplessis, duchessa di Richelieu, nata di Guisa, rimasta famosa, oltre che per la bellezza e l'ingegno per esser rimasta fedele all'infedele e galante marito. Comunque, fatto è che Maria Duplessis divenne la prima cortigiana di Parigi, amata e ripudiata da nobili e borghesi, odiata e invidiata e ammirata dalle giovani signore, desiderata dai figli di papà a corto di quattrini, disprezzata dalle vecchie matrone che, scervellate in gioventù, si permettono di esser saggie in vecchiaia.

A sentire il signor Alessandro, Maria doveva essere anche un tantinello volgaruccia e antipatica, se

Una bella inquadratura veneziana di Luisella Beghi (foto Haas).

è vero che si divertiva a porre in imbarazzo le persone che vedeva per la prima volta perchè — come diceva lei stessa — era *maligna*. Che non fosse uno stinco di santo, del resto, lo dice lo stesso Armando Duval (cioè il signor Alessandro) nel suo romanzo. Era — dice — poco educata. E aggiunge: « Con tali donne non dovete mai prendere le cose sul serio. Non sanno che cosa sia eleganza e pulitezza; sono — (ahi ahi!) — come i cani sui quali si spargono delle essenze odorose: trovano che l'olezzo per loro è cosa cattiva e vanno a tuffarsi nell'acqua ».

Vedo arricciarsi il naso della mia lettrice... Ma ancora è niente. Maria Duplessis preferiva farsi mantenere dai vecchi. Tutta una teoria di vecchioni sfila imperterrita nella sua alcova e vi lascia, col solito fascio di camelie (Maria preferiva le camelie perchè non poteva soffrire i profumi forti), fasci di biglietti da mille.

Poi capita il rammollito, l'ottan-

taquattrenne duca Semeiloff un diplomatico russo che aveva collaborato al famoso trattato di Tilsit in cui Napoleone e Alessandro si divisero l'Europa e decisero, come disse Napoleone per lusingare l'orgoglio dello zar, che non ci dovevano essere che due capitali: Parigi e Pietroburgo. Il duca, povero vecchio, ha perduto una figliola, e crede di ritrovarla nella famosa mortigiana — pare che Alfonsina Plessis somigliasse alla giovinetta morta — cui impone una vita... casta, in compenso di un trattamento veramente principesco: carrozze, cavalli, vesti, gioielli, palco nei principali teatri, acque, mare, montagna, tutto ciò insomma che una giovine donna può desiderare... Meno... l'amore! E siccome Alfonsina — dice il signor Alessandro — «aveva le nari rosee un po' aperte» e certi occhi grandi cerchiati di blù che sprizzavano «lampi di desiderio» e indicavano «una di quelle nature ardenti che spargono intorno un profumo di voluttà, come quelle boccette d'Oriente che, per quanto ben chiuse, lasciano sfuggire il profumo dell'essenza che racchiudono», Alfonsina mal reggeva al freno. Tanto più che gli avventori facevan ressa alla sua porta e se è vero, come ci informa sempre il signor Alessandro, che coloro i quali avevano amato Alfonsina «non si contavano più», coloro che Alfonsina avrebbe amato — son parole del nostro — «non si contavano ancora». E nessuno fortunatamente li ha contati, nemmeno lei stessa che dimenticava spesso e volentieri persino il nome dei suoi amici, stanca e malata com'era e seriamente preoccupata del lento ma fatale procedere del suo male.

Perchè Alfonsina Plessis, o Maria Duplessis, se preferite, era, come tutti sanno, malata di petto. Non eccessivamente, pare; ma, ogni tanto, un colpetto di tosse. Etisia, malattia romantica! Forse un fascino di più per questa bella cortigiana di ventiquattro anni, che vestiva sempre di bianco e aveva, secondo la descrizione che ce ne lasciò Theophile Gautier, un ovale casto, bellissimi occhi neri ombrati da lunghe ciglia, sopracciglia dall'arco purissimo, naso delicato, capelli corvini con la riga in mezzo, attorcigliati in grosse trecce sulla nuca e cadenti in lunghi boccoli, ai lati, sulle spalle». Alta e sommamente distinta, era un esemplare femminile di alta classe, *remarquablement jolie* — scrisse madame Janin, che era donna di riconosciuto buon gusto — donna d'istinto e di spirito. Mentiva sempre, perchè diceva che le bugie imbiancano i denti. Se non sapessimo altro di lei, basterebbe questo aforismo per farci capire che Maria Duplessis era veramente intelligente.

Quando la famosa cortigiana brillava nel mondo parigino, Alessandro Dumas aveva vent'anni. Una sera del settembre del 1844 egli e il suo amico Eugenio Dejazet erano in un palco, al teatro delle Variété. Improvvisamente un lungo mormorio si levò nella sala e tutti gli sguardi si fissarono sul palco n. 1 del prim'ordine, dove una donna era entrata ed era ancora in piedi. «Aveva un abito di seta bianca, largamente scollato, e la sua carne era così luminosa — è Dumas che parla — che non era facile distinguere dove finisse la scollatura del vestito e dove cominciasse il seno: si distinguevano soltanto le perle che si sgranavano attorno al suo esile collo. Teneva in mano un mazzetto di camelie bianche, e nella nuvola dei merletti e dei fiori appariva come una gloria vivente. La sua capigliatura di ebano proiettava una nota brutale su tutto quel bianco, il suo viso immobile, nel quale stagnava l'acqua cupa di due grandi occhi tristi dalle pupille assassine, era del pallore della cera. Quella donna era di una distinzione sovrana e i suoi gesti avevano la grazia di una principessa di leggenda: era divinamente bella, insomma, ma la sua bellezza aveva qualche cosa di strano, d'inquietante, che turbava e lasciava una leggera sensazione di malessere».

Alessandro Dumas ne fu sconvolto.

— Chi è — chiese — quella donna che si mette del rosso alle labbra come una giovinetta e ha il portamento di una regina?

— Difatti rispose sorridendo Dejazet — è una regina, e non dipende che da voi di divenire suo suddito: è la *nostra* cortigiana nazionale, la bella Maria Duplessis. Vedo che morite dalla voglia di conoscerla. Venite, vi presento.

Alessandro Dumas, come tutti i Dumas, era bello e fatale, con quella tintarella creola che gli proveniva dalla nonna paterna. Aveva appena vent'anni, ma era figlio del celebre autore dei *Tre Moschettieri* e del *Conte di Montecristo*, che allora facevan furore. Niente di strano che Maria si sentisse lusingata dell'attenzione di quel giovane che, sebbene ancora ignoto, portava il nome di un uomo celebre. Fatto è che la sera stessa Alessandro Dumas accompagnò a casa la celebre cortigiana, le disse che sentiva di amarla pazzamente, che certo nessuno l'aveva mai amata tanto e così, perchè egli l'amava «quanto si può amare», ed era geloso, sì, geloso: e furon tali e tante le espressioni lusingatrici che Maria, donna navigata, ebbe persino l'impressione che quel giovanotto esagerasse, e, per calmarlo gli disse:

— Ma voi con chi credete d'aver a che fare? Non sono nè vergine nè maritata. Ammesso che io diventassi un giorno la vostra amante, bisogna che sappiate che ho avuto altri amanti. Se mi fate di già delle scene di gelosia, che cosa succederà poi, se il poi esisterà? Non ho mai conosciuto un uomo come voi.

E l'altro insiste, giura e spergiura; e la donna, incuriosità dell'irruenza di quel sentimento, «bene — dice —, se mi promettete di fare la mia volontà senza *ma* e *perchè*, senza osservazioni, senza inchieste, forse potrei amarvi anch'io». Dumas giura. E Maria aggiunge:

— Ma vi prevengo che voglio essere libera di fare tutto quello che mi piacerà, senza darvi il minimo ragguaglio sulla mia vita. Da molto tempo cerco un amante giovane — era quello il periodo in cui la cortigiana recitava la parte della figlia dell'ottantaquattrenne duca russo — amoroso, senza diffidenza, amato senza diritto di esserlo. Non l'ho mai trovato, perchè gli uomini invece di accontentarsi di quello che una donna può accordare, e che essi invano speravano di ottenere, pretendono dalla loro amante che dia conto del presente del passato e dell'avvenire. Man mano che si familiarizzano — Maria gli uomini li conosceva benissimo! — vogliono dominare la donna, e diventano tanto più esigenti quanto più li accontentiamo. Se mi decido ad avere un nuovo amante, desidero che egli abbia tre qualità molto rare, che sia, cioè, fiducioso sottomesso e non importuno.

— E amoroso — aggiunge Dumas.

— Questa non è una condizione — osserva Maria — ma una necessità.

Alessandro pianse, sissignori, pianse, e l'indomani sera, dopo aver passato una notte insonne, eccolo alla porta della cortigiana. Ed è lui stesso che narra: «Voi cenerete con me? — mi disse — Mentre io mi ritiro un istante nel mio gabinetto, prendete un libro». Accese un candelabro, dischiuse una porticina a fianco del suo letto e disparve. Mi misi a riflettere sulla vita di quella povera fanciulla e la mia compassione accresceva il mio amore».

Povera Maria! La delusione è alle viste. Quando si parla già di compassione è segno che l'amore si comincia a squagliare all'inglese per vicoli oscuri e tortuosi. Basta: Maria riapparve vezzosamente acconciata con una cuffia da notte, ornata di nastri bianchi e rosa, ed aveva i piccoli piedi nudi in ricche pantofole. Il sangue del nostro giovane ebbe un tuffo.

— Mi permettete che io vada a letto? — disse Maria sorridendo e dirigendosi verso l'alcova.

Tolse dal letto la coperta ricamata e si coricò.

— Ora sedete vicino a me e discorriamo. Mi amate veramente?

— Alla follia.

— Nonostante il mio cattivo carattere?

— Nonostante tutto.

— Giurate.

— Giuro.

E il giovane colse il primo bacio. Mangiarono, a letto, un pollo freddo, delle fragole, e bevvero una bottiglia di bordò. Alle cinque del mattino, quando il giorno cominciava a spuntare, i due erano ancora svegli. Ma Maria comincia a preoccuparsi. Il duca va da lei tutte le mattine e attende che si svegli. Bisogna non dar sospetti. Che se ne vada, dunque, il galante Alessandro. E Alessandro ubbidisce. Però — come aveva sospettato Maria — comincia a pretendere. E' vanitoso, Alessandro, e commette qualche imprudenza. Si fa vedere con lei, a cavallo, per i Campi Elisi, a far acquisti in rue de la Paix, in palco al teatro degl'Italiani. E Maria prima ne è lusingata, chè quel giovanotto che appare agli occhi di tutti così innamorato è il figlio del celebre Dumas, poi s'innamora. Nessuno le aveva saputo parlare come le parla questo giovanotto. E' violentemente dominato dai sensi e le parla dell'anima: è travolto dal turbine della passione e non ragiona che di ideali, di diritti umani, di pensieri divini. Maria ci casca. A che valgono tutte le esperienze della vita dinanzi alla parola amore pronunziata con ardente sincerità da un bel giovane di vent'anni? E Maria si abbandona. Questo è il vero suo dramma, e non c'è bisogno di inventar frottole ad uso lacrimogeno per intuirne e proporne la profondità e la grandezza. La prostituta ama. Alessandro Dumas è stato amato da Maria Duplessis. Come è stato amato?

Ce lo dice lui stesso: «Restammo per qualche istante ancora l'uno nel-

Ricordi veneziani: ultimo ritocco al cartellone di "Una storia d'amore" (foto Haas).

le braccia dell'altro, poi me n'andai. Le strade eran deserte, la gran città dormiva ancora, un'aria fresca spirava per le sue strade che più tardi sarebbero state invase dal rumore della folla. Mi sembrò che quella città addormentata mi appartenesse: cercavo nella memoria i nomi di coloro di cui fin'allora avevo invidiato la felicità, ma non mi rammentavo di un solo che fosse più felice di me. Essere amato da una casta ragazza, dichiararle per primo quello strano mistero che è l'amore, è una grande felicità, ma è altresì la cosa più semplice del mondo. Impadronirsi di un cuore che non è abituato agli attacchi è come entrare in una città aperta senza guarnigione. Nulla è più facile che possedere una innocente ragazza. L'educazione, il sentimento dei doveri e la famiglia sono fortissime sentinelle; ma non esistono sentinelle abbastanza vigili per una fanciulla di sedici anni alla quale con la voce dell'uomo che le piace, la natura suggerisce i primi consigli dell'amore che sono tanto più ardenti quanto sembran più puri. Dove non c'è diffidenza non c'è forza. E' questo un trionfo che ogni giovane di venticinque anni può facilmente riportare. Ecco perchè i parenti circondano le ragazze di cure e di sorveglianza. Ma essere amato da una donna perduta è vittoria molto più difficile. In queste donne il corpo ha logorato l'anima, il senso ha consunto il cuore, gli stravizi hanno indurito i sentimenti. Le parole che diciamo esse le conoscono da tempo, sempre le stesse; i mezzi che adoperiamo l'hanno adoperati tutti; l'amore stesso che ispirano, lo hanno già venduto. Esse sono meglio custodite dai loro calcoli che una vergine dalla madre o dal convento, e hanno inventato l'espressione «capriccio» per quegli amori senza traffico che permettono loro e di tanto in tanto come un riposo, come una scusa o come un piacere: son simili agli usurai che rovinano mille individui e credono poi di tranquillizzare la propria coscienza regalando venti franchi a un povero diavolo che muore di fame, senza esigere interessi e senza chieder ricevuta. Poi, quando Dio permette l'amore puro ad una donna traviata, questo amore, che sembra dapprima un perdono, diviene quasi sempre un castigo. Non v'è perdono senza penitenza. Una donna che ha da rimproverarsi tutto il suo passato, quando è travolta da un amore irresistibile, diviene la vittima e la schiava dell'uomo amato. Come si sente forte costui che ha il crudele diritto di poterle dire: voi non fate per amor mio niente di più di quel che avete fatto per denaro! La poveretta allora non sa che fare per provare la sua affezione. Ha mentito tante volte che nessuno crede alla sua sincerità; e si dispera, divorata dall'amore e dai rimorsi. Ma, quando l'uomo che ispira questo amore alla donna traviata (parla di se stesso, l'amico!) ha l'anima generosa e lo accetta senza indagare e senza ricordarsi del passato, quando costui, si abbandona e ama come è amato, allora egli esaurisce d'un colpo tutte le emozioni della terra, e, dopo un tale amore, il suo cuore sarà chiuso ad ogni altro amore».

Fu la felicità, dunque. Tanta che Maria Duplessis non seppe e non volle nasconderla. Lo scandalo giunse alle tarde orecchie del duca: Maria manca ai patti, Maria ha un amante. E il duca chiede spiegazioni, e Maria conferma, lieta e orgogliosa di quell'amore che straripa dal suo cuore, dai suoi sensi, dal suo cervello. Questo è vivere, finalmente, questo! E quel povero uomo, disgraziato quanto scemo, l'abbandona.

E cominciano i guai. L'amore, va bene, ma bisogna vivere. E Maria Duplessis vive da gran dama; ha molti bisogni; è giovane e... malata. Le risorse di Alessandro non sono molte; non bastano nemmeno per comprare quei fazzoletti di Bruxelles che la cortigiana usa a diecine, a causa di quella tosse molesta.

A questo punto, il signor Alessandro, sempre così ciarliero, tace.

Che è avvenuto nei mesi del folle amore?

Si sa che la malattia di Maria si è acuita. La giovine ha spesso la febbre e crede di dominare la tosse succhiando certe caramelle di uva, specialità di certo pasticciere di Montmartre. Si sa che Alessandro Dumas era, come si direbbe oggi, salutista: da ragazzo era stato sempre malaticcio. Aggiungi che la cosa era nota a tutta Parigi, quindi anche a Dumas padre.

E col padre egli parte improvvisamente per un lungo viaggio in Spagna e in Africa.

Il giorno stesso della partenza, il nostro Alessandro fa rimettere all'infelice Maria la seguente lettera:

«Mia cara Maria,

io non sono tanto ricco per amarvi come vorrei, nè tanto povero per essere amato come voi vorreste. Dimentichiamo: voi, un nome che deve esservi quasi indifferente (che cattiveria!) *io, una felicità che mi diventa impossibile* (mentitore!). *E' inutile dirvi quanto io sia triste, perchè voi sapete quanto vi amo* (Come son cattivi gli uomini quando mentiscono!). *Addio, dunque! Voi avrete troppo cuore per non comprendere la causa della mia lettera, e troppo spirito per perdonarla* (Gli va persino di esser sottile, al signor Alessandro!).

Mille ricordi.

A. D.

(continua)

Santi Savarino

"LA VITA TORNA" Idee di Gravelli

Caro Doletti, m chiedi delle informazioni sul film che Piero Fara'do ha cominciato il 10 del corrente negli stabili ment della Fert d. Torino, per conto della Capitani. Innanzi tutto, non si chiama *Una donna di vent'anni*, come erroneamente è stato annunziato da parecchi giornali, ma *La vita torna*. Questo secondo titolo ha sostituito quello che prim t vamente avevo dato al mio scenario, perchè una lunga e attenta elaborazione del soggetto, in sede d sceneggiatura, ha approfondito ed accresciuto il significato della commedia. Essa non è più, sopratutto, lo studio di un carattere molto rappresentativo di ragazza dei nostr temp , ma è una vicenda che si svolge con uguale intensità intorno ad un uomo maturo. Il centro della favola è la giovinezza e la morale dimostra che l'amore, la fede, l'entusiasmo dei vent'anni finiscono per aver ragione anche della saggezza e del buon senso. Quando la ragione ha pronunziato il suo verdetto negativo, i vent'anni compiono un miracolo, come quei santi che si alzavano in volo, a dispetto della legge di gravità. *La vita torna?* Certo. Perchè la vita è sopratutto nei vent'anni, e quando una giovinezza trionfa è la vita che torna.

Questo film è stato pensato e scritto per la interpretazione di Tullio Carminati. Questo nostro grande attore, che in recenti circostanze ha saputo all'estero affermare con energia la sua dignità di italiano, ponendo il suo amor di patria al disopra di qualsiasi interesse e di qualsiasi considerazione, ha intuito con intelligenza e con sensibilità gli scopi ideali che ci proponevamo, ed ha voluto essere per noi un camerata ed un collaboratore, prodigandoci i tesori della sua esperienza. La protagonista sarà una bella e vivace e brava attrice ungherese, la signorina Elisabetta Simor, che il pubblico italiano ha già ammirata nella *Vergine del Lago*. Che dire del regista? La mia fiducia in lui riposa su'lo stile e sull'efficacia con la quale egli ha collaborato con me nel dirigere la difficile preparazione di questo film. Ho ammirato sopratutto la prontezza e la semplicità con la quale egli ha saputo accogliere le utili suggestioni. La sceneggiatura è stata elaborata da Alberto Consiglio con la collaborazione di Faraldo, di Ottavio Poggi e di Alberto Vecchietti, che è anche l'aiuto-regista.

L'organizzatore generale del film è Max Calandri, l'uomo più sorridente, più cerimonioso e più feroce del mondo cinematografico italiano. Vogliamo rimproverargli di dirigere la lavorazione con la ferrea energia di un capo-ciurma? La responsabilità della navigazione è sua, e il nostro compito è uno solo: arrivare in porto col gran pavese. Ti dirò in ultimo, caro Doletti, che la mia supervisione consiste anche nel mettere in condizione un giovane regista, che ha potuto condurre a termine, finora, solo dei film economici, di girare coi mezzi e con la libertà di un grande regista.

Asvero Gravelli

GALATEO

8) La penna nell'orecchio

Monsignor Della Casa insegnava, nel suo « Galateo » di altri tempi, che gli scrittori non avevano mai da andare « tra la gente con la penna nell'orecchio », cioè sbandierando la loro professione. Ebbene, bisognerebbe che tante nostre « dive » udissero questo ammonimento e si accorgessero di andare tra la gente non con la « penna nell'orecchio » (la letteratura non è davvero il loro mestiere) ma col riflettore acceso davanti al viso. Ogni passo che fanno per la strada, lo fanno convinte di stare in quel pozzetto di luce che segue, impazzendo e facendo impazzire, i piedi delle ballerine al varietà. « Deve essere un'artista », dicono quelli che a forza di soldini fanno gonfiare le saccoccie dei cinematografari; « è una diva », dice il giovanotto con la piega fresca ai pantaloni; « è un'attrice », dichiara il cineasta che ignora il peso di tanto nome e lo dispensa a destra e a sinistra come fosse un connotato fisico; « è la... », o « è la... », precisa il « tifoso » espertissimo che non si è mai lasciato sfuggire un film di quella diva.

« Hanno un volto riconoscibile, sono conosciute, come volete che non siano notate? » mi chiedete voi. Ebbene, no: molte nostre dive potrebbero rimanere ignorate dal pubblico, quando passeggiano per via, e vivere soltanto la loro vita di interpreti sullo schermo e ne godrebbero e ne acquisterebbero fascino, quel fascino nato proprio dal mistero. Ma, invece, appena mettono il naso fuori di casa eccole in posa; sono state molto tempo davanti allo specchio e sanno quale è la piega del loro volto che ha da essere evitata e si farebbero ammazzare piuttosto che mollare quell'angolo di gota. Hanno i capelli biondo cenere e se li tingono color paglierino perchè dicono che sotto la luce dei riflettori « fa oro » o li hanno neri e se li tingono color carota perchè dicono che « fa più caldo »: ma, allora, perchè, quando sono di quei colori, non escono di casa con un turbantino che nasconda le loro chiome? Hanno capito che in tutti i nostri filmetti comico-sentimentali la protagonista ha un abito o un velo o cappellino guarnito di lustrini e si pavoneggiano costellate di stellette di stagnola; hanno imparato dal truccatore a circondarsi le labbra con un filo di matita rossa da disegno e lo tirano fuori dalla borsetta a ogni persona nuova che vedono avvicinare; hanno visto che un segno di biacca sul bordo della palpebra dà luce allo sguardo e, rischiando di accecarsi, si ficcano quella punta negli occhi tutti i giorni; e via discorrendo, fino alla disperazione.

Ma la colpa, bisogna dirlo, è in gran parte dei signori uomini. In tutti gli uomini v'è nascosto quel tanto di « sbruffone » o di « provinciale » indispensabile a far loro spupazzare la diva fuori di casa. E che gusto ci troverebbe, quello stesso uomo, se i connotati di lei non indicassero anche al cieco che quella è una diva? Il loro buon gusto inibirebbe a qualsiasi donna di uscire con le chiome rosse o platinate sciolte al vento, coi lustrini sulle spalle, coi freghi di matita attorno alle labbra e agli occhi, con le unghie lunghe mezzo centimetro più del polpastrello (già, c'è anche questo: così si vede meno che hanno le mani a pagnottella...). Ma è una diva e sta bene così. Essi, poi, si affannano a cercare esotiche sigarette, grosse come cannoni, da far soffiare (le dive non fumano, soffiano) alle dive che spupazzano perchè « una diva ha da fumare » e ha da preferire quelle sigarette lì; se poi il fumo va loro negli occhi, pazienza; l'importante è che la gente possa vedere che lui, alla sua diva di turno, non fa mancare nulla di quello che è di prammatica.

Tante brave figliole hanno l'orgoglio di essere corteggiate da un professionista dal sicuro avvenire. Sarebbe divertente, no?, che pretendessero di far uscire l'avvocato in toga, il medico in camice o l'ingegnere in tuta.

Paola Ojetti

1) Pat Javor e Doris Duranti in una scena di " Carmela " (Nazionalcine: foto Gnemo) — 2) Ferruccio Tagliavini interprete de " La donna è mobile " (prod. Sangral: foto Vaselli) 3) Silvana Jachino che vedremo ne " La zia di Carlo " (Capitani Cines Enic: foto Bertazzini).

ROBERTO BARTOLOZZI:

DIABOLUS IN PELLICULA

1 Dopo aver inteso per tanto tempo parlare di questo suo nuovo collega, il Teatro si decise a far visita al Cinema.

— Vedo —, gli disse nel congedarsi, — che avete preso molte cose da me; ma non ve ne serbo rancore, anzi, quasi quasi potrei ringraziarvi d'avermi tolto alcuni oggetti ingombranti. Ma gradirei che anche voi m'offriste qualche cosa di vostro e v'aspetto a casa mia al più presto possibile.

Mortificato, ma pieno di buon volere, il Cinema passò giorni e giorni a pensare che mai di nuovo e di proprio potesse dare al Teatro, ma non trovò nulla, e ancora non ha potuto restituire la visita.

2 Non appena fatta la considerazione famosa sull'immaturità dell'uva: « E' inutile che m'affanni tanto a saltare per cogliere grappoli acerbi: ci rinunzio », la volpe d'Esopo incontrò e uno svolto il Neosoggettista. Era scuro in viso, e la volpe gli chiese:

— Che hai?

— Che ho? —, rispose il Neosoggettista, — ho che sono irato contro me stesso, la mia volpe, d'aver perduto tanto tempo in un soggetto che mi hanno respinto. In fondo il cinematografo è un'arte tanto immatura ed acerba quanto la tua uva, e mi sono deciso: non voglio coglierla.

La volpe gli diede uno sguardo di inesprimibile amicizia e solidarietà.

3 Ebbene, mio vecchio discepolo — disse un giorno Platone ad Aristotele — che differenza passa tra il tuo Dio e il cinematografo?

— Ben poca, maestro — rispose lo Stagirita — perchè dal momento che io ho definito Dio il « motus immotus » chi può vietarmi di definire esattamente il cinematografo « motus in motum »?

4 Maccio Plauto, il grande commediografo romano, dà nella commedia « Pseudolus » (atto I, scena IV, v. 9-10) una splendida definizione del poeta comico il quale: « Quaerit quod nusquam est gentium, reperit tamen, facit illud verisimile, quod mendacium est ».

Cioè, cerca e crea dal nulla la persona viva e fa concreto e verosimile ciò che è ombra e menzogna. Il poeta cinematografico, non già dall'arte, ma dalla tecnica del suo mezzo espressivo, è costretto a far tutto il contrario. Egli della persona viva fa un'ombra, un nulla e, rovesciando il secondo verso plautino: « facit illud mendacium, quod est verisimile ». Di una realtà concreta e verosimile fa una menzogna, un'illusione. I lettori mi vorranno perdonare questi eruditi appunti per un'arte poetica del cinema.

Roberto Bartolozzi

"Perchè si affanna tanto Sammy?"

IL ROMANZO DEGLI EBREI DI HOLLYWOOD

La corsa di Sammy Glick è davvero inesorabile: la sua furbizia fa sì che adesso egli appaia quasi un megalomane e che la sua attuale amante — donna nota come scrittrice —, il suo ex principale al giornale del quale egli era fattorino, l'effettivo autore dei soggetti che l'hanno reso celebre vivano apparentemente alla sua ombra... Il trionfo del film su un soggetto scritto da lui conferma la sua ascesa. Ma egli vuole liberarsi di tutti, vuole che i suoi plagi non siano più palesi, egli comincia a temere i debiti di riconoscenza...

— Ci sono! — gridai. — Hai copiato *La prima pagina!*

Sammy si arrese con buona grazia.

— Come vuoi, Al. Ebbene sì: forse ho avuto in mente l'ossatura di *La prima pagina*. Ma ho cambiato i personaggi e l'ha molto, molto sveltita.

— Quelli che ti applaudivano poco fa, — mi divertii a insistere malignamente, — non sapevano fino a che punto sei un genio!

Sammy si guardò intorno furtivo:

— Senti, Al, — mi sussurrò con voce tagliente, — prima potevo anche permetterti di fare certi scherzi. Ero ancora un ragazzetto che giuoca a biglie, prima. Ma... ma se ti permetti di diffamarmi *adesso*, sono capace di ammazzarti, ricòrdalo! Ti farò scacciare per sempre da questa città!

— L'ultima volta che litigammo, — osservai, — mi consideravo troppo stupido per danneggiarti. Perchè diavolo dovrei raccontare in giro che sei un pagliaccio? Se ne accorgeranno da sè?

Sammy, già rasserenato, mi diede una manata affettuosa.

— Scherzavo, tesoro! Mi fiderei di te come di mia madre! Ma che vuoi, in questo maledetto ambiente, si diventa nevrastenici, si diventa!

A questo punto Fineman e Collier entrarono e l'attenzione di Sammy si concentrò sulla propria riuscita imitazione di un drammaturgo celebre. Kit ed io fummo abbandonati a noi stessi, con mia grande felicità.

Un paio di giorni dopo, quello che temevo accadde: la casa che mi aveva assunto mi licenziò. Rimasi molto male, lo confesso. Non era tanto il mio fiasco come soggettista e sceneggiatore ad amareggiarmi; la verità era che mi dispiaceva di lasciare Hollywood... e Kit.

Per prima cosa andai a ubbriacarmi; poi aggredii Kit con una pazza domanda di matrimonio. Nel treno che mi riportava a New York continuai, senza trovar pace, a ricordare quella scena.

Kit esitò a lungo: cercava certo le parole adatte per respingermi senza umiliarmi troppo.

— Al, — disse finalmente, — potresti rimaner qui, certo, e farti aiutare da me finchè non avresti trovato un altro impiego. Ma ti conosco: saresti troppo infelice. E anch'io sarei molto infelice se dovessi lasciare il mio lavoro.

— A New York, — avevo tentato di obiettare, — troveresti cento altre cose da fare.

— Sì, ma per arrivare dove sono ho faticato quattro anni e cominciavo appena ora a considerarmi una buona sceneggiatrice.

— Capisco, — dissi malinconicamente, — una donna come te non si rassegnerebbe a seguirmi; tanto meno troverebbe palpitante aspettare a casa che tornassi per il pranzo.

Kit intrecciò pensosa le mani dietro la nuca.

— Mi mancherai molto... — disse.

Guardavo dal finestrino del vagone ristorante il deserto californiano bruno-rosa, quando un cameriere mi portò un giornale di Los Angeles. Nella rubrica cinematografica trovai una fotografia di Sammy, che smentiva la notizia del suo matrimonio con Rita Royce. « Stimo enormemente la signorina Royce », così citava il cronista il mio *amico*, « ma devo dichiarare che noi due siamo e rimarremo soltanto ottimi amici ». Il trafiletto era coronato da una notizia che mi fece spalancare gli occhi: « Samuel Glick », annunziava trionfalmente il giornalista, « ha accettato dalla World Wide 80.000 dollari per i diritti di *Fili viventi*. La World Wide ha portato inoltre il suo settimanale, come sceneggiatore e aiuto regista del film, a 2000 dollari ».

Tesi l'orecchio al fragore cadenzato delle ruote. Che cosa continuavano a domandarsi, girando? Era chiaro. « Perchè corre Sammy? Perchè corre Sammy? Perchè corre Sammy!... ».

XXV

Vi farò forse pensare alla favola della volpe e dell'uva acerba, ma è proprio vero che respirai, appena ebbi alle spalle Hollywood e Sammy Glick. Mi sentivo quasi felice, sebbene New York possa esser solitaria e dura per un uomo senza impiego.

Ilona Wieselmann che abbiamo visto alla Mostra di Venezia in " Afsporet ".

Ma incontrai per fortuna alcuni vecchi amici: di quei tipi che sono molto più gentili quando se ne ha bisogno che nel caso contrario, e presto mi ritrovai nella mia vecchia nicchia al *Record* e ricominciai a battere sulla mia macchina, ben deciso a togliermi Hollywood dalla testa.

Potevo finalmente guardare un tipo senza domandarmi se era nella categoria dei 500 o dei 750 dollari; e al cinema mi godevo in pace il film senza pensare al ritmo, al taglio, alle sequenze e a cento altre sciocchezze.

Ma, più di tutto, mi congratulavo con me stesso per aver espulso dalla mia vita Sammy Glick, o piuttosto per essere uscito fuori dalla sua. Non potevo evitare, si capisce, di leggere di tanto in tanto sue notizie: una rivista cinematografica lo includeva per esempio nella lista dei « Dieci scapoli più ricercati di Hollywood »; oppure annunziava che l'autore di *Fili viventi* si trovava per un breve riposo meritato alle Haway. Ma in complesso ero ormai in grado di organizzare la mia vita co-

me se Sammy non ne avesse mai fatto parte.

Finchè, una sera, eravamo riuniti tutti in redazione, la conversazione non cadde su Sammy Glick. Uno dei miei colleghi aveva visto l'ultimo capolavoro di Sammy: il suo film sui ribelli irlandesi con lo stesso soggetto, a un dipresso, del suo penultimo film sui campioni di pugilato. Ci domandammo da quale angolo oscuro di New York fosse uscito il nostro ex-fattorino.

Ricordai all'improvviso che il giornale aveva uno schedario riservato ai suoi dipendenti. Lo consultammo e ne tirammo fuori le seguenti informazioni:

Nome: Samuel Glickstein.

Indirizzo: Rivington Street, 136.

Numero telefonico: Non ha il telefono.

Nome del padre (o della madre): Debora Glickstein.

Occupazione: Fattorino.

Occupazione precedente: Fattorino telegrafico.

Domandandomi quando Sammy si era sbarazzato di quell'appendice, «stein», mi ficcai la scheda in tasca.

La domenica seguente mi recai nella Rivington Street, nel quartiere ebreo, sulla East River. I Glickstein abitavano tra la sinagoga e un peseivendolo. Nelle scale del misero alloggio aleggiava un odore caldo, dolciastro, nauseabondo, di troppe cucine collocate a poca distanza.

Un giovanotto macilento, con le spalle incurvate e la pelle coperta di pustolette, venne ad aprirmi, senza togliere la catena di sicurezza.

— Che cosa volete? — mi chiese guardandomi sospettoso dalla fessura.

La mia visita ai familiari di Sammy mi apparve a un tratto profondamente ridicola. Provai l'impulso di darmela a gambe. Ma era troppo tardi.

— Mi chiamo Maloney, — balbettai. — Conosco... sono un buon amico di Sammy Glick, e vengo da Hollywood.

— Un amico di Samuele! — gridò una voce di donna dall'interno della casa. — Sbrigati ad aprirgli, Israele!

Quando entrai, una vecchia grinzosa con uno scialletto nero sulla testa si alzò da una sedia accanto alla finestra. La mia visita sembrava spaventarla; mi corse incontro gemendo.

— *Oi web's mir;* il mio piccolo Samuele! Gli è forse accaduto qualcosa? Presto, ditemi!

— Tranquillizzatevi, signora Glickstein, — risposi domandandomi perchè fossi venuto a cacciarmi in quell'impiccio, — Sammy sta benissimo.

— Non abbiamo sue notizie da tanto tempo, che mia madre è in ansia, — spiegò Israele.

— Vi ha forse mandato a darci sue notizie? — chiese la vecchia.

— Mi ha raccomandato di dirvi che gode ottima salute e non gli manca niente, — mentii. — Non ha purtroppo il tempo di scrivervi, ma pensa sempre a voi.

— Questo è suo fratello Israele, — disse la signora Glickstein — Issi, va in cucina a preparare una tazza di tè, da bravo.

Dopo qualche minuto Issi riapparve con il tè, versato in bicchieri, e un piatto con delle fette di salame e delle fette di pane giallo. La signora Glickstein e suo figlio si misero in bocca una zolletta di zucchero e centellinarono il tè versandolo a poco a poco in un piattino.

Poi la vecchia andò a staccare una fotografia dal muro: un gruppo scolastico.

— Lo riconoscete? — mi chiese porgendomela.

Presi dubbioso il cartoncino, ma appena vi ebbi buttato sopra gli occhi il mio dito si appuntò senza esitare su Sammy. Era il primo a sinistro della prima fila e fissava sfacciatamente l'obbiettivo. Il viso appuntito di furetto, che conoscevo così bene, faceva un effetto strano, pauroso quasi, su quel piccolo corpo di monello in calzoni corti.

— Guardatelo: è di nuovo lui! — insistè esultante la signora Glickstein additandomi l'estremità opposta della fila. — E' corso dietro i compagni, è stato più rapido dell'obbiettivo!

Sbalordito, fissavo la seconda effigie di Sammy sulla stessa fotografia: questa volta il suo viso era allargato da un sorriso di soddisfazione enorme: l'identica espressione che gli avevo vista quando il suo nome era apparso per la prima volta sullo schermo, e quando i fotografi lo avevano colto alla «prima» di *Fili viventi* insieme con Rita Royce.

Mentre la signora Glickstein mi tempestava di domande sul suo Samuele, Israele ascoltava muto, continuando a bere rumorosamente il suo tè. Ma il suo sorriso acido m'illuminò. Mi domandai da quanto tempo il suo odio per Sammy covava sotto la cenere. Bisognava farlo cantare, decisi.

Terminata la mia visita, me lo trascinai dietro in una piccola pasticceria del quartiere.

— E' una storia lunga - cominciò Israele mentre si rimpinzava di frittelle di mele, - non è bello, lo so, sparlare del proprio sangue, ma...

Quando finalmente uscimmo dalla pasticceria, faceva buio. Avevo udito la lunga storia di Israele: una triste, cupa storia piena di lacrime e di maledizioni. Mentre mi avviavo ora lentamente nelle vie gremite del ghetto, verso la ferrovia sotterranea, rabbrividivo, pensando che tutti i bambini che correvano come nani intorno ai fanali accesi potevano un giorno diventare altrettanti Sammy Glick.

XXVI

Max Glickstein, un tagliatore di diamanti, era venuto in cerca di fortuna con sua moglie a New York dall'est dell'Europa. Sua moglie Debora gli aveva dato due figli, Israele e Schmelka, il quale si era fatto chiamare presto Sammy. I due bambini vennero naturalmente al mondo come cittadini americani.

Ma la fortuna non aveva arriso a Max. Presto, come molti suoi correligionari, egli si era visto costretto a spingere un carrettino a mano nella Rivington Street. Vendeva un po' di tutto: camicie, cravatte, calzini; ogni cosa al disotto di un quarto di dollaro.

Sammy giocava scalzo nelle strade. A cinque anni ebbe un regalo magnifico: un paio di scarpe usate di Israele. Ma erano troppo grandi; i suoi piedi vi sguazzavano dentro come quelli di un pagliaccio.

A sei anni Sammy si era messo a vendere giornali su e giù per la Quattordicesima Strada, urlando con tutta la forza dei suoi polmoni le notizie della guerra in Europa.

Una sera riportò trionfante a casa un dollaro e settantotto. Suo padre, Israele e la mamma si misero a ballare per la gioia.

— Hai venduto tutti i giornali? — chiese stupefatto suo padre.

— Sì, — disse il piccolo Sammy. — Un mio collega, all'angolo di fronte al mio, ne vendeva una quantità perchè gridava: «*Possibile ingresso in guerra degli Stati Uniti*». Io mi sono messo a gridare, allora: «*L'ingresso in guerra degli Stati Uniti*» e sono rimasto in un batter d'occhio senza un giornale.

La vita scorreva sempre più veloce per Sammy. Dalla mattina alla sera egli aveva una preoccupazione sola: correr dietro ai dollari. Un sabato andò alla missione e si fece battezzare. Rincasò facendosi tintinnare in tasca un pugno di monetine. Suo padre, che lottava invano per conservare un rimasuglio di autorità entro le pareti domestiche, gli chiese perchè non si era recato alla scuola ebrea.

— Mi sono guadagnato un dollaro, — fu la risposta di Sammy.

— Sammy! — gridò indignato il vecchio Max. — Non lo sai che è proibito toccar denaro il giorno di *Schabbes*? Dio potrebbe fulminarti!

Sammy si volse e fissò freddamente suo padre.

— Vecchio pazzo, — gli disse tranquillo, — vecchio fannullone idiota!

Dopo la guerra i prezzi salirono vertiginosamente, ma gli affari dei venditori ambulanti non migliorarono. Anche il mestiere di giornalaio non rendeva più abbastanza.

Doris Duranti, Flavio Calzavara, Egisto Olivieri, Pal Javor, Anna Capodaglio, Aldo Silvani, visti da Onorato durante la lavorazione del film "Carmela" (Nazionalcine).

Sammy e Israel lessero in un piccolo avviso che si cercavano dei ragazzi come fattorini. Si presentarono, e furono costretti ad attendere con molti altri candidati, in una lunga fila. Il turno d'Israele arrivò prima di quello di Sammy.

Quando finalmente la porta si aprì, Israel si trovò davanti a un omaccione, che lo squadrò freddamente:

— Mi dispiace, ragazzo, — si sentì dire, — ma non assumiamo ebrei.

Israel esitava, sconcertato; a un tratto suo fratello si fece avanti e dandogli uno spintone formidabile, lo fece rotolare in terra:

— Ehi, tu, cosa ti salta in testa? — chiese, irritato l'omaccione.

— Questo sporco giudeo, — rispose con disprezzo Sammy, — mi era passato avanti!

L'uomo seduto alla scrivania guardò attentamente Sammy, piccolo, meschino, col suo naso puntuto e gli occhietti neri furtivi e penetranti.

— Hai l'aria anche tu di un ebreo, — osservò.

— Mi pigliano sempre tutti per un maledetto giudeo, *Virgen del Pilar!* — sbottò Sammy, prorompendo in un flutto di spagnuolo.

A dodici anni Sammy era un fattorino veloce come un razzo. Per i primi mesi si contentò di battere in velocità tutti i suoi compagni. Intanto, il vecchio Max Glickstein era morto: un giorno un pesante autocarro aveva travolto lui e il suo carrettino a mano.

Quando lo riportarono a casa, Debora e Israele gli rimasero accanto finchè non spirò. Poi Israele salì sul tetto a respirare (era un'estate afosa) e ci trovò Sammy che fumava calmo una sigaretta.

— E' finita? — gli chiese quest'ultimo.

Israel annuì piangendo. Ma quando si accorse che suo fratello aveva gli occhi asciutti, s'infuriò.

— Non hai proprio niente da dire? — aggredì il fratello. — Non ti dispiace nemmeno un poco che nostro padre sia morto?

— Mi dispiace, certo, — fu la risposta pacata. — Mi dispiace che sia stato sempre un così grande idiota.

— Dovrei prenderti a schiaffi, — disse Israele.

— Provaci. Scommetto che ti butto in terra. E poi, con questo caldo, non è consigliabile fare a pugni.

— Sammy — disse Israele — io non ti capisco. Che cos'hai: hai deciso di azzuffarti col mondo intero? Perchè parli sempre di botte?

Israele non era in grado di capire suo fratello. A tredici anni, Sammy era già un uomo. Per lui non c'erano intervalli tra le riprese della partita che aveva impegnato col mondo. Era deciso a salire, a qualunque costo, molto in alto. Correva verso la sua mèta sguazzando nelle scarpe usate di Israele, leggero, senza bagaglio, senza un principio morale qualunque che lo appesantisse.

XXVII

Ero seduto nel mio solito cantuccio, da «Bleek». Henry, il barista, si chinò e mi riempì il bicchiere vuoto.

— Sai quello che ho fatto nelle ultime due ore, Henry?

— Certo: — mi rispose — vi siete ubriacato.

— Ti sbagli: ho fatto una grande scoperta.

— E' la stessa cosa, — disse Henry.

Mi alzai, andai al telefono e chiesi un'interurbana: Hollywood 3187.

— Pronti? — disse la voce di Kit.

— Pronti, — risposi, e aspettai.

— Pronti, — ripetè lei.

— Ti dissi, ricordi? che ti avrei chiamata, se riuscivo a scoprire il perchè della passione per le scarpe di Sammy.

— Al, — disse Kit, — sei ubriaco! — Aggiunse dopo un poco, con un leggero tono di rimprovero: — Caro!

— Non basta, — continuai, — ora so perchè Sammy tratta tutte le donne come baldracche e tutti gli uomini come nemici. Ho scoperto, figurati, il meccanismo che fa muovere lui e tutti gli altri Sammy Glick!

— Mi congratulo di cuore con te, — disse Kit, — Ma non credi che sarebbe meglio se questa telefonata la pagassi io? Puoi davvero permetterti il lusso di un'interurbana?

— No, si capisce. Chiunque ti chiamerebbe attraverso tutta l'America, Kit, potendo pagarselo. Ma farlo senza essere in grado di pagare... dev'essere amore, non ti sembra?

— Non hai dunque cambiato idea, Al?

— Io no, e tu?

— Nemmeno io, — disse dolcemente Kit. — Se avrò mai un marito, sarai tu, stanne certo.

— Ora, — dissi, — posso morir tranquillo! «Qui giace il marito che Kit si era scelto. Se ne avesse avuto uno, sarebbe stato certo lui».

— Sei molto spiritoso, — disse Kit. — Hai mai pensato a tornare a Hollywood?

— Cara: quando ci rivedremo?

— Appena il nostro lavoro ci permetterà di riunirci. Lo sai quello che fa ora Sammy?

— No; che cosa fa?

— E' diventato l'aiuto di Fineman. Fa ancora il posto di Fineman, ...

— Lasciamogli il tempo.

— I tre minuti sono passati. Raddoppiate? — disse la voce della telefonista.

— Riattacca, Al — disse Kit. — Ti richiamerò io. Da mesi non passavo tre minuti così belli.

— Mi ami? — chiesi.

— Ti direi di riattaccare se non ti amassi?

Tornai nel mio angolo e dissi a Henry di darmi da bere.

XXVIII

Ero seduto alla mia macchina da scrivere quando il telefono squillò.

— Il signor Maloney? — disse una voce impersonale. — Sono il segretario del signor Glick.

— Ah sì? E quando, in nome di Dio, è arrivato?

La voce importante bollò con tono di leggero biasimo la mia familiarità.

— Il signor Glick si tratterrà pochi giorni soli a New York. Sto preparando la lista dei suoi appuntamenti! Potreste trovarvi da lui mercoledì alle sei?

Perchè no? pensai. Ora che sono riuscito a smontare il suo meccanismo, posso anche guardarlo comodamente seduto arrivare al traguardo.

— Bene, — risposi — Credo di potermi render libero. Dove debbo venire?

— Al «Waldorf Astoria». Appartamento 33-E.

Quando un ascensore espresso mi ebbe trasportato fino all'appartamento di Sammy, venni ricevuto dal suo Venerdì: Sheik Dugan. Con i modi di un gran ciambellano che introduce un misero mortale alla presenza di un personaggio del sangue, Dugan mi guidò in una stanza da letto enorme. Sammy, in una veste da camera di seta con le sue iniziali, sedeva su una poltrona mentre un tipo inginocchiato davanti a lui gli misurava il piede. Era ingrassato, e aveva un'aria nuova di grande autorità.

— Ciao, Al, — mi salutò offrendomi, alla maniera di Hollywood, la sinistra. — Sarò con te fra un minuto. Mi faccio prendere la misura, come vedi, per certe scarpe.

— Il signor Glick, — intervenne il tipo inginocchiato, — è un vero esperto, in materia di scarpe! Fa piacere, lavorare per lui. Vi consiglierei, signor Glick, di farvi prendere — facciamo così per i nostri clienti migliori — il calco in gesso dei piedi: sarete sicuro così di avere delle calzature perfette.

Sammy sembrò lusingatissimo.

— Magnifica idea! — approvò. — Mettetevi d'accordo con il signor Dugan per un altro appuntamento.

— Grazie infinite, signor Glick, — disse il calzolaio, e, alzatosi, indietreggiò inchinandosi.

(10. Continua).

Budd Schulberg

(Traduzione di Maria Marione)

Certi di fare cosa grata ai lettori continuiamo a riprodurre dal nostro supplemento quotidiano le critiche di Raffaele Calzini ai film della Mostra.

RAFFAELE CALZINI:

7 giorni a Venezia

La clinica gialla - Una storia d'amore - Grande amore - Espiazione - Nozze all'inferno - Le vie del cuore - Goyescas - Odessa in fiamme - La grande ombra - Sangue viennese - Noi vivi

Siamo all'«ennesimo film» che si svolge in una clinica. Il mondo delle cliniche, come quello del Circo del quale scrivemmo l'altro giorno a proposito di «Gente che passa», ha sempre attratto i registi e il pubblico. Per due ragioni: una figurativa e una sentimentale. Il mondo delle cliniche col suo bianco e nero rigido, schematizzato nel razionalismo delle camere chirurgiche, degli ospedali, dei carrelli e dei saliscendi per i lettucci, col sintetico costume dei camici candidi, col suo clima monacale, si presta bene dal punto di vista delle immagini cinematografiche. E il grande mistero della vita e della morte sotto l'indagatore sguardo dei medici, sotto la proiezione delle lampade da operazione e le maschere da narcosi, interessa il pubblico lo affascina con racconti che attraverso il macabro rasentano il limite estremo della commozione spettacolare. Il successo recente delle confessioni, più o meno genuine e raffazzonate, raccontate in libri ad alta tiratura da illustri clinici, da chirurghi di grido, riconferma questa premessa. Il titolo del film «Clinica gialla» unisce ad un vocabolo austero un aggettivo pubblicitario solitamente dedicato alle notizie sensazionali o agli argomenti polizieschi. Ma il film del regista Ivar Johansson è altamente morale; è anzi un film «a tesi».

Alla fine dell'Ottocento la «tesi» politica, sociale o economica, si introdusse in tutte le forme d'arte. Per ricordare soltanto il teatro e il suo prodotto più tipico, citeremo quella commedia di Brieux «Gli avariati» in cui le discussioni profilattiche e cliniche sono amministrate appassionatamente come le dichiarazioni d'amore nel «Padrone delle Ferriere» o nel «Romanzo del giovane povero». L'umanità, secondo questa «scuola», dovrebbe andar a teatro o al cinematografo per imparare, per convertirsi a nuove idee, per seguire ammaestramenti di igiene, di sociologia, di morale. Ma la «tesi» (da non confondersi col «contenuto morale» che aggiunge pregio e immortalità all'opera d'arte) è come un verme nel cuore di una bella pera, ne rovina l'interno e ne rende più corta la vita. La «tesi» si essicca, si raggrinza, il frutto artistico viene buttato via.

La tesi di «La clinica gialla» è attualissima e ha due impostazioni: sociale e igienica. La clinica del dottor Jorn è una clinica ginecologica; è una porta di salvezza, una «janua coeli» per le future madri che vi accorrono a partorire; ma è anche una scuola di probità professionale e dal suo pulpito sperimentale il giovane medico Jorn, aiutato dalla sua infermiera, Doris, bandisce una quotidiana crociata contro le donne che, ai primi sintomi della maternità, per ragioni di convenienza sociale o di un malinteso punto d'onore o per la pressione di cattivi e interessati consiglieri, vorrebbero distruggere il germe della vita che si sta sviluppando nel loro seno. In paesi, come la Svezia, dove le dottrine malthusiane trovano non soltanto adepti, ma propagandisti, il problema è molto più scottante e frequente che da noi dove le leggi del Fascismo e la loro implacabile applicazione hanno da tempo sradicato le crasse abitudini dei paesi dove il «birth control» fa testo. Nel film sfilano casi tipici di donne sciagurate o di ragazze incaute che implorano dal medico un aiuto chirurgico e medico contro la maternità. Esse non pensano che la maternità voluta è consacrata in ogni caso dalla morale umana e dalla legge divina. Poichè il film deve essere esemplificatore, non mancano tra i suoi personaggi nè la donna che muore in seguito a un procurato aborto, nè quella che diventa sterile per la applicazione delle pratiche innaturali; sono tutte giovani esistenze guastate per sempre, vite messe in pericolo da interventi di ciarlatani, da suggerimenti di empirici clandestini. Il dottor Jorn deve intervenire, quando può, a salvare queste disgraziate in agonia. E se il film ha con sè il peso carnale delle malattie, l'odore, vorremmo dire, del cloroformio e dell'etere, la miseria delle setticemie e delle lacerazioni, il regista ha risolto l'azione con mano leggera, con un'intelligenza accorta inquadrandolo tra una premessa ideale e una conclusione così santa che non si può disconoscerne i meriti artistici. L'arte è ancora una volta purificatrice, sia pure l'arte cinematografica. La bontà austera e l'apostolato del dottor Jorn non si arrestano sulla soglia della clinica, raggiungono anche le case allietate dalla nascita di bimbi poveri ove egli li raggiunge con gesti di carità e di bontà. «Creare una gioventù sana e forte alla Svezia» è il suo sogno e sarà per tutta la vita il suo compito.

Ma come può esprimersi il cinematografo (come «deve» esprimersi) se non per immagini? Le immagini che sviluppano questo film, che «sostengono» questa tesi, sono terse, candide, illuminate dal chiarore d'aria e di acqua di una estate del nord. Anche le descrizioni di un'operazione chirurgica, di una trasfusione del sangue, le successioni dei consulti e dei responsi, l'agitazione dei sentimenti sull'orlo della morte sono ricreati esemplarmente in un'armonia di figure e di paesaggi, di gesti e di espressioni. Il film, lo possiamo assicurare, non ha proprio niente di «giallo» e la visione iniziale dei bambini che si buttano a capofitto a nuotare nel bacino di una pubblica fontana di Stoccolma, la inquadratura finale di una coppia di sposi sopra uno sfondo di montagna alberata, racchiudono la vicenda tra due parentesi di festosa e sana umanità. Intreccio vero e proprio non esiste; sono verosimili casi abilmente intrecciati e nobilmente conclusi. Regista, sceneggiatore e soggettista sono una persona sola, di qui l'unità e la schematica produzione del film.

Gli attori sono ottimi e la loro parte richiede una piana esposizione dialogata più che un drammatico contrasto di voci e di gesti. Bei volti di donne tolgono ogni carattere lugubre e verista alla visione. La «tesi» trionfa anche in grazia di questi elementi persuasivi accortamente usati. E la propaganda del film è convincente. Il pubblico ha applaudito «La clinica gialla» e i suoi principali interpreti: Sjostrand, Viveca Lindfors, Brost, Gronberg, riconoscendo al regista non soltanto meriti di morale; ma anche meriti d'arte.

* * *

Mario Camerini, come Genina, come Alessandrini, è un generale che viene dalla gavetta, che si è guadagnato promozioni sul campo, e ha saltato per meriti speciali molti posti della sua carriera. Meno specializzato degli altri due registi che abbiamo nominati, ha una produzione che abbraccia l'epico coloniale con «Kif Tebbi», la modernità razionalistica e spettrale con «Rotaie», il comico provinciale con «Figaro e la sua gran giornata», il comico surrealista con «Darò un milione» e l'ampia narrativa con «I promessi sposi». Malgrado questa curiosità di temi e varietà di generi, malgrado l'enciclopedismo dei soggetti, la sua tecnica è tutt'altro che dilettantesca. Egli è padrone del mestiere e ammiratore del mestiere; ma la esperienza tecnica non ha ucciso in lui la immediatezza e la frequenza della emozione, la appassionata ricerca del nuovo.

Scampoli veneziani: quattro istantanee di Mariella Lotti còlte dall'obiettivo di Eugenio Haas.

«Una storia d'amore» piccola vicenda sentimentale e romantica gli offre la possibilità di sviluppare tutte le qualità di un'attrice, di giuocare con tutte le sue eccezionali doti di interprete delle «piccole anime», di strapparle gesti, voci, sorrisi, lacrime, che determinano una facile commozione nel pubblico pur restando (cinematograficamente) artistiche ed umane. Assia Noris ha dato alla protagonista di «Una storia d'amore» tutto quello che il regista le chiedeva, e anche più, maturando una delle sue creazioni più perfette, testimoniando quante e quali siano le sue risorse e la sua perizia se adoperate in tutta la gamma della sua fotogenia, della sua voce, della sua delicata e appassionata vibrazione. Se un torto ha il film, è quello di presentarsi con l'attillata e signorile perfezione di un abito su misura, di esser costruito sopra un motivo di stampo romantico. (Il passato non può essere cancellato, la cattiveria umana non vuol perdonare chi fu una volta condannato, i nostri atti ci seguono, la redenzione è impossibile in un mondo egoista e nemico, ecc.). «La morte civile» e il dramma di Jean Valjean nei «Miserabili» non sono forse antiche prove di questa concezione pessimista e drammatica della realtà borghese?

Il pregio del racconto di Camerini, questa volta, è di esser fatto di elementi quotidiani, di essere tessuto su ritmi giornalieri, antipittorici eppure vivi e commoventi (specie nel primo tempo). Quelle strade affollate, quel bar, quella pasticceria, l'entrata e l'uscita dalla fabbrica, la visione di una via nei cristalli delle succedentisi vetrine, l'edicola e l'interno dell'autobus hanno una loro prosa schietta e semplice che soltanto elementi caricaturali del dialogo e della recitazione minacciano talora di guastare. Così alcune figure secondarie appaiono convenzionali (per colpa della sceneggiatura) di fronte alla naturalezza dei due protagonisti, logici e intonati fino alla fine. Tra il subire un ricatto e darsi a un antico amante o sparare una rivoltellata e uccidere il ricattatore galante, Anna preferisce questa soluzione. Così finisce in Corte d'Assise, in carcere, e quando dà alla luce una figliuola nella clinica dove è trasportata dalla prigione per poche giornate, muore. L'amore che essa porta a Gianni, un giovane meccanico innamorato di lei e padre della creaturina venuta al mondo, non la salva dalla ossessione del passato e dalle sue conseguenze. L'intreccio risente di questa forzatura sentimentale e soltanto la ottima recitazione dei protagonisti Assia Noris (Anna) e Piero Lulli (Gianni) e la regia delicatamente intimista come dicevamo prima, e pianissima, evitano al film di sciogliersi in un eccessivo e convenzionale romanticismo. Il Lulli che avevamo visto in una piccola parte («Un pilota ritorna») è un interprete adattissimo a queste figure contemporanee. Tutto è corretto ed esemplare in «Una storia d'amore» (triste storia d'amore! »). Poco ci persuade di riconoscere nella musica che accompagna la morte di Anna «La canzone di Solveig» di Grieg. Campanini e Notari caratterizzano due figure secondarie con eccellente sobrietà. Tutto contribuisce a un successo di applausi e di commozione.

* * *

Che questo film mancasse della finitura esecutiva alle quali ci ha abituato il film germanico mi accorsi quando, negli ultimi quadri, (che la didascalia preannunciava girati a Roma) mi accorsi che di Roma si vedeva un breve scorcio del Ponte Umberto I, con le architetture del Bazzani raggelate sulle silouette delle persone in una fotografia immobile, poi un angoletto striminzito e folcloristico di Piazza Navona e molti fondali sommarii e inespressivi con o senza la cupola di San Pietro. Nè romani ci parvero il bar dove si presentano signori e signore in abito da sera (in piena guerra), nè il teatro di varietà cristallizzato come un Palace americano di Broadway. Venne in buon punto la visione della via Appia a riconciliarmi con la interpretazione che il regista ci aveva dato della città cara al poeta delle «Elegie».

Si tratta in ogni modo di un semplice contorno che, in uno spettacolo «visivo» come quello cinematografico, ha però la sua importanza e che un regista scrupoloso e definito come Rolf Hansen avrebbe potuto facilmente correggere. Il grande amore è un amore puro, un amore platonico di breve durata e di romantica intensità tra un aviatore e una cantante della berlinese Scala. Bella, appassionata, famosa, Hanna Holberg sembrava avere per divisa il primo verso di una sua canzone «Mein Leben fur die liebe» («la mia vita è per l'amore»); ma, in realtà, essa non ama che la propria arte e accetta con non compromettente abbandono le premure, più amichevoli che amorose del suo compagno d'arte e maestro Rudrutzky. Quando essa incontra l'aviatore Paolo Wendlandt sente di appartenere alla vita di lui, alla carne di lui. Per lei è spuntata l'alba fatale del «grande amore». Anche per Paolo questo sentimento divampato improvvisamente ha il carattere di una passione travolgente. Egli non esita a chiederla in moglie e a sposarla. Ma in lui, figlio della nuova generazione eroica, vigila quella forza che Thiess definisce bene come «l'eterno mascolino», una molla che è diversa, e quasi più immediata, più forte, del «senso del dovere». Paolo Wendlandt si sente prima di tutto, più di tutto un combattente, un aviatore. Amando Hanna, gli par di rubare il tempo alle imprese di guerra, ai compagni di carlinga e di tenda, alla sua ansia energetica di volatore. Il contrasto tra le due personalità e i due destini che il «grande amore» riunisce per poco tempo ma che devono fatalmente separarsi un giorno è descritto dal regista in un piano tono di commedia qua e là umoristica. Tutte le volte che i due innamorati stanno per riunirsi, un improvviso ordine, la fine della licenza, un richiamo, una dichiarazione di guerra li separa. Anche alla vigilia del matrimonio, Paolo deve abbandonare Hanna. Così la cantante vive in un'eterna angoscia sospesa ai ritardati silenzii, alle rallentate comunicazioni, ai presagi tristi e lieti della guerra. Il grande amore lotta con lo spazio e con la guerra. E queste due forze della necessità sono più forti di tutto, più forti del battito dolente del cuore femminile. Cantare, passare da una sala di concerti a un'altra, da un varietà all'altro: questo è il suo destino: essa è legata alla vita e all'arte della cantante in modo indissolubile. Non riuscirà a liberarsi; il grande amore ha avuto lo splendore e la rapidità di una meteora. Hanna tornerà a Rudnitsky, il compagno di lavoro modesto e geniale che scrive per lei la musica delle fortunate romanze e che la accompagna durante i concerti: egli rappresenta nella sua vita la continuità di un'arte e di una dannazione. La bellezza e la grazia interpretativa di Zarah Leander, il fascino della sua voce calda e bassa durante la recitazione e nell'interpretazione delle canzoni salvano il film troppo discorsivo, convenzionale e prolisso. Bene anche Viktor Staal nella parte simpatica e virile del protagonista; e Horbiger, il maestro accompagnatore della cantante famosa.

* * *

Una frase conclusiva del film («Molte volte i figli scontano le colpe dei padri») spiega il titolo e l'intreccio di «Espiazione». Altrimenti si dubiterebbe della giustizia morale e del destino che fanno scontare a Vera colpe non sue. Vera è figlia di Stefano Kerestes che fu reggente del direttorio co-

munista di Tiszakoveed al tempo della dittatura rossa di Bela Kun. Caduto Bela Kun, spazzato via il comunismo durante la famosa rivolta di Natale dagli elementi nazionalisti e antibolscevichi di Budapest, Kerestes era emigrato negli stati sovietici, a Krivoirog. La figlia ancora bambina vien presa ed educata forzatamente alle idee e ai costumi comunisti: diventa poco a poco una sostenitrice fervente del regime sovietico. Ma quando, vent'anni dopo la caduta di Bela Kun, gli ungheresi conquistano Krivoirog, Kerestes chiede grazia al Reggente ungherese e domanda il permesso di ritornare nel proprio villaggio. Il figliolo di lui si era arruolato nelle file degli ungheresi e fatalità vuole che Vera, la giovane sorella bolscevica che non lo ha mai visto, lo uccida quando, per incarico di un comando bolscevico, fa saltare con la dinamite i serbatoi di benzina della città conquistata dalle truppe magiare. Se non comincia per Vera la « espiazione » comincia da questo momento la tragedia interiore.

Il regista Z. Farkas, si misura con un non facile problema: rivelare progressivamente al cuore e alla mente di Vera, giovane donna vissuta in un clima di spietata disciplina e di fredda educazione bolscevica, che il suo gesto maledetto è stato fatale e che non potrà mai essere perdonata nè da Dio nè dagli uomini. La disciplina bolscevica la guida, e quando Vera stava per far saltare i serbatoi della benzina, ha sparato contro la sentinella che tentava di sbarrarle il cammino. Di quel soldato, vittima del proprio dovere, essa non ha visto che lo sguardo spalancato in un'estrema implorazione preagonica. Ed ecco Vera riconosce gli stessi occhi in un ritratto di suo fratello, ritrova la stessa luce nel volto del padre che le butta le braccia al collo quando essa ritorna alla propria casa. Con una progressione drammatica di piccoli indizii, ricollegando una con l'altra le rivelazioni che essa scopre nella casa paterna e nella famiglia della cognata, ragionando logicamente sui frammenti dei discorsi e dei ricordi, finalmente si accorge di aver ucciso il fratello. Nessuno però, in famiglia, si è accorto del suo dramma nè ha saputo la notizia dell'uccisione. Vera, costretta a rubare una fiducia, a sfruttare un affetto, una tenerezza che non le spettano, che si convertiranno in odio, in maledizione appena il suo fratricidio sarà scoperto, sente avvicinarsi il momento della rivelazione poco a poco. Un sergente che viene ad annunciare che il soldato Kerestes è stato ucciso la riconosce e la accusa.

Niente più la può salvare; e, quando un agente bolscevico, travestito da venditore di tappeti, le porta l'ordine di aiutare i paracadutisti bolscevichi che a una data stabilita scenderanno nei dintorni del villaggio, Vera decide di riscattare il proprio fratricidio uccidendo quei nemici dell'Ungheria che essa ormai riconosce come la sua patria. Il giorno fissato per l'atterraggio dei paracadutisti Vera li attende spianando il fucile mitragliatore. Riesce ad ucciderli, aiutata dagli ungheresi, ma muore colpita da una fucilata nemica. Espiazione? Non vedrà più il volto inquisitore dei genitori, della cognata, dei nipotini; non udrà più l'interrogativo della patria ungherese. Vera ha espiato; ma ha espiato un errore non suo, l'errore del padre, che, vent'anni innanzi, aveva lasciato l'Ungheria ed era andato a vivere nella Repubblica dei Sovieti.

* * *

Problema tentatore, ma difficile: avere un'attrice con determinate caratteristiche, fisionomiche ed estetiche, nota per la sua bellezza e per le sue doti artistiche al di fuori del cinematografo e impostare un film sulla sua persona e la sua personalità. E' il problema affrontato dal regista spagnolo Antonio Roman per dare una parte, una grande parte, a Conchita Montenegro. Ho la sensazione che anche la soggettista, Rosa Maria Aranda, abbia dovuto compiere questa « corsa con ostacoli ». E' vero che Carlo Goldoni confessa di aver scritto parecchie commedie per un determinato attore o per una determinata attrice che egli immaginava in anticipo nella parte che doveva interpretare. Ma, nel caso speciale di questo film e di Conchita Montenegro, si trattava di utilizzare o sfruttare attitudini e virtuosismi extracinematografici, perchè Conchita Montenegro è soprattutto e universalmente nota come danzatrice.

Eccola nella parte di Blanca, la figlia di un nobile russo che fu ambasciatore a Madrid negli anni precedenti la guerra mondiale. Blanca, travolta dalla rivoluzione bolscevica, ridotta alla miseria, sbattuta da una città all'altra, finita filandiera ad Odessa, è fatta segno alle persecuzioni amorose (amorose; ma persecuzioni) di un Commissario sovietico. Per non cedere alle sue imposizioni (amorose; ma imposizioni) compie il gesto fatale e finale di Tosca: fingendo di abbracciarlo, lo pugnala alle spalle, (trattandosi di un bolscevico non trova opportuno di mettergli un crocifisso sul petto). Eccola per le vie di Odessa — devastata dalla rivoluzione — braccata dalla polizia. Non si salverebbe se non riuscisse a sposare, provvisoriamente e sovieticamente, il capitano di una nave spagnuola il « Campuzano » che sta per salpare. Divenuta cittadina spagnuola col matrimonio non avrà niente da temere e potrà varcare il confine. E' uno stratagemma che salvò parecchie russe negli anno tragici del bolscevismo e permise loro di emigrare. Blanca, affiancata e garantita da questo marito posticcio, arriva in Spagna, decisa a divorziare perchè il capitano della nave ha una fidanzata e intende sposarla. Blanca, che si era dedicata alla danza fino da bambina, diventa una ballerina famosa; dalle prime incerte prove in privato passa alla clamorosa gloria di una esibizione in teatro a Madrid. Diventa una vedetta internazionale, passa da un teatro all'altro da Parigi a Nuova York, da Berlino a Roma (L'Europa non era ancora sconvolta dalla guerra): balla per i pubblici di tutto il mondo e, poichè nel frattempo è scoppiata in Spagna la rivoluzione seguita dalla guerra civile, Blanca balla anche in una adunata, (non molto ortodossa) di « compañeros » in Madrid divenuta quartier generale dei rossi. Anche Carlos, il comandante del « Campuzano », è travolto dalle fasi tragiche della guerra civile e a fatica riesce a domare una rivolta scoppiata a bordo della sua nave che gli ammutinati vorrebbero condurre a Barcellona. La moglie, la vera moglie, imprigionata dai rossi (da Blanca il capitano aveva divorziato e aveva sposato regolarmente e cattolicamente la sua fidanzata Mari-Lis) è in pericolo di vita. Che cosa può fare Blanca per pagare l'antico debito di riconoscenza verso chi rischiando la vita l'ha liberata dall'inferno bolscevico di Odessa? Inferno per inferno, matrimonio per matrimonio. Aiuterà la moglie di Carlos a fuggire. E' quello che Blanca fa seducendo abilmente un commissario rosso già innamorato di lei e fingendo di essere una convinta e fierissima emissaria dei sovieti.

Questa tragedia a lieto fine ha una interpretazione mondana che la rende superficiale e scorrevole; il perno della sua vicenda non è tanto Blanca, ballerina di classe, quanto Conchita Montenegro come la conoscono e la applaudono i pubblici internazionali. E si capisce come il regista Antonio Roman abbia ceduto alla tentazione di forzarne l'impiego (come ballerina, come cantante, come donna fatale) a costa di nuocere all'economia formale del film. Sono i rischi nei quali incorre l'arte (anche cinematografica) se manchi il « comando unico ». Nel film dove pure si vedono capitani di terra e di mare, condottieri di rossi spagnuoli e di rossi sovietici, si ha la sensazione che il comando è affidato a Conchita, alla bella Conchita dagli occhi neri, dalla pelle opaca, dalla flessibile e avvincente figura. Essa fa sempre quadro, fotogenica e plastica all'estremo, se mai troppo atteggiata e conscia del proprio risalto femmineo. José Nieto (il comandante del « Capuzano ») fa un ottimo servizio a Blanca (sposandola), a Conchita Montenegro adattando a lei la sua controscena. Il film è stato molto applaudito.

* * *

Nella letteratura ci sono le « frasi fatte », nel teatro le situazioni convenzionali, nel cinematografo le « immagini usate », immagini che il cinematografo ha svalutato e liso, perchè hanno perduto la « necessità » della loro prima apparizione, e sono rimaste negli obbiettivi delle macchine da presa come certe immagini nella rètina. E parlo proprio di « immagini » e non di situazioni, perchè, quello che conta in arte, è il « modo » espressivo. Il mito di Fedra, per esempio, è stato rifatto sul teatro almeno una trentina di volte, ed è inesauribile, sfruttata e irrepetibile sarebbe invece la maniera poetica di un Racine o di un D'Annunzio.

Ora, Camillo Mastrocinque, pur usando nel suo nuovo film « Le vie del cuore » un repertorio di intelligenti immagini che già gli aveva servito in modo esemplare per vestire la trama de « I mariti », è riuscito a fare opera suggestiva e originale. E, se qua e là è ricorso a spunti visivi classici della cinematografia (la quadriglia, il suicidio), lo ha fatto con abilità, con leggerezza costruttiva e con arte. Egli, del resto, è con Biancoli, con Palermi e con Brignone, preparatissimo alla evocazione dell'Ottocento e, in questi ultimi anni, è a loro che si devono i film dedicati alla vita e al costume di quel secolo. Ma in Mastrocinque delle « Vie del cuore » c'è in più il sapore ardito e prezioso di questa incertezza: non si confessa se la « fine - ottocento » è interpretata con sentimento di nostalgia o di ironia, di ammirazione o di critica. De Stefani ha presentato al regista la commedia un po' grossa di Paolo Ferrari (l'Augier italiano) « Cause ed effetti » con il suo appannaggio di adulterii, figli illegittimi, duelli e balli. Ed egli l'ha accettata « rendendo » l'intreccio in accurate sequenze cinematografiche, e arricchendolo di quelle divagazioni (la caccia, il circolo, la passeggiata alle Cascine) che l'economia teatrale di Paolo Ferrari aveva lasciato nell'ombra o negletto. Mi sarebbe piaciuto, comunque (ma forse è una mania) di vedere Mastrocinque studiare i pittori toscani dell'Ottocento e di vederlo trasfigurare il borghesismo del Ferrari con raffinate immagini pittoriche dei contemporanei. Io credo che il cinematografo italiano dovrebbe rendersi imbattibile nello « stile » e nel gusto delle messe in scena. Ed è stato bene, dunque, nella cornice ottocentesca di « Vie del cuore », avvicinarsi alla profondissima ambientazione che forma, per esempio, l'incanto di « Piccolo Mondo Antico ».

Il cinematografo non ha che un modo « visivo » per liricizzare un argomento, e nelle « Vie del cuore », con gli accenni al Lega e le sequenze delle Cascine, ho visto spesso e apprezzato il lirismo degli « interni » e dei paesaggi.

Così è rimasta l'ossatura del dramma al quale Ferrari aveva voluto imprimere un suggello verista (materialista?) col titolo stesso: « Cause ed effetti » e che « Vie del cuore » definisce efficacemente.

Di che cuore si parla? Quello limpido, innocente, spontaneo, della duchessina Anna o quello scettico dongiovannesco geloso e un po' ralientato del conte Ermanno Navarria suo sposo? La duchessina Anna (viene forse a noi dal « Padrone delle Ferriere »?) è il vivo contrasto con la baronessa Emilia Carpineti (viene a noi dalla « Parisienne » o da « La moglie ideale »? O da « Diritti dell'anima », essa che proclama la legittimità del diritto di amare?), Anna ed Emilia sono legate alla vita e al destino di Ermanno, perchè Emilia è stata la sua amante e Anna lo ha sposato. Ma Emilia non si rassegna a vedere il proprio amante nella felicità di questo nuovo destino e con due perfidi gesti, mandando a Anna le lettere di amore che ella ha ricevuto da Ermanno, e insinuando a Ermanno che la giovane moglie è innamorata del cugino, tenta di scuotere la compagine della loro serenità familiare. Il suo piano riesce in parte perchè Anna, amareggiata dalla rivelazione, si allontana dal marito, e perchè Ermanno e il cugino si sfidano a duello. Mentre i padrini stanno per dare l'« a voi » ai loro primi, la duchessina Anna, arrivando a cavallo, sa interrompere la sfida. Essa è caduta da cavallo vicino al luogo dell'appuntamento fatale. Nella caduta violenta, le possibilità della sua maternità si sono per sempre spezzate. Così Anna accoglierà in casa il figlio nato anni prima dall'amore di Ermanno e di Emilia. Il bambino non ha più madre perchè essa si è uccisa.

Così si conclude, nelle « Vie del cuore », il destino di questa sorella ideale di Madama Bovary e di Anna Karenina. Nella moralità finale di Paolo Ferrari si sarebbe detto che simili cause producono tali effetti! Come ben dice Manzoni, nei romanzi di amore si tratta sempre di due donne attorno a un uomo o di due uomini attorno a una donna. Qui le ipotesi manzoniane sono intrecciate. La figura più simpatica e più umana nella spontaneità del suo carattere e nella incantevole bontà è quella di Anna; e Miria di San Servolo ha prestato alla interpretazione di essa tutta la grazia della sua giovinezza, il fascino del suo sguardo profondo e del suo sorriso un po' triste. Mastrocinque si è compiaciuto abilmente di metterle attorno un'aureola di luminosa primavera, che la accompagna ad ogni passo, in ogni gesto, e che la distacca dall'indifferente bonarietà del padre (Nerio Bernardi) dalla equivoca vanità maschile del marito (Sandro Ruffini) dalla appassionata tenerezza del cugino (Adriano Rimoldi). E' pura e intoccabile come noi la vediamo e la ricorderemo a cavallo nella macchia e nella foresta della sua Toscana, balzante al galoppo sulle ombre e sugli ostacoli del cammino.

Clara Calamai, interpretando la figura della baronessa Emilia, si è attenuta a un tipo di romanzo ottocentesco, e ha dato al personaggio il colore e il profumo del peccato e dell'amore « milleottocentosettanta ». Quello che sospirava le prime parole audaci attraverso la veletta e finiva nel « buen retiro » di Andrea Sperelli sulla « coperta » dello Zodiaco ».

* * *

Goyescas è un film « pittoresco »; e non « pittorico ». Dall'opera di Don Francisco è stato preso dagli scenografi il folclore e non rubato il segreto. Il regista, premuto da altre richieste, o interessato da altri problemi, s'è lasciato sfuggire il tema più importante e più geniale (anche da un punto di vista cinematografico). Certo, con il film a colori, accostando con verosimile tavolozza le famose gamme celesti e grigie, rosate e brune, del maestro, si sarebbe ricreata la sua opera con un brivido di vita e di grande arte. Invece questo film è una messa in scena alla Goya, un po' come la famosa « corrida », in costume goyesco, che fu tenuta a Barcellona nel 1928. Anche con la fotografia in bianco e nero un regista come Benito Perojo (conoscenza e premio della VIII festività cinematografica veneziana) avrebbe potuto seguire da vicino, più da vicino, il « suo » Goya. Quelle che egli fa sono semplici ricostruzioni esteriori, quadri-viventi, del mondo di Goya (alcune, più notevoli, come la « Romeria », e la « Feria », « La Maja vestida », « Divertimenti campestri », della serie de l'Alameda) non sono analisi chiaroscurali della pittura goyesca. Probabilmente Benito Perojo, al quale non mancavano nè preparazione nè talento per una simile realizzazione, fu attratto da due elementi che gli facevano buon gioco per il successo del film: la musica famosa di Granados e la voce non meno famosa di Imperio Argentina. N'è venuto fuori un film musicale, con un leggiadro intrigo d'amore, che si inscena a palazzo e nella calle e sfoggia eleganze di costumi e accenti di folclore. Benito Perojo ha abilmente sfruttato con molta scaltrezza l'arte recitativa e la bellezza dell'Argentina che regge due parti in contrasto: quella di una piccante contessa, la contessa Gualda, e quella di una cantante « tonadillera » famosa, la « maja Petrilla ». Non è la prima volta che una stessa attrice recita due parti nello stesso film; ma, solitamente, si tratta di parti inserite in « tempi » diversi. Qui la contessa e la « maja » si affrontano, si disputano, rivaleggiano, sullo stesso piano scenico e la Imperio riesce veramente a dare l'impressione che si tratti di due donne diverse.

Il film ristagna volentieri, e con compiacenza, su sequenze complementari di canto e di danza; ma, dove il regista vuole (come nel combattimento tra contrabbandieri e soldati) il ritmo è sollecito. Qua e là nei personaggi popolari, nel dialogo « picaro » egli ha messo quel gustoso « sal e pimienta » che sono nelle canzoni della « tonadilla » Petrilla. Il gusto goyesco è meglio rispettato e ricercato nel primo tempo: nel secondo, trattovi anche dal soggetto, Benito Perojo ha seguito piuttosto gli illustratori ottocenteschi della Spagna: Doré e Vierge. Imperio Argentina, appassionata contessa, « tonadilla » guapa e, in fondo, sempre buona figliola passa da un ambiente all'altro, da un sentimento all'altro, da un ministro a un « mesonero », da un capobanda a un hidalgo, con un sorriso e una piroetta, cioè graziosamente come il divertente soggetto di Periquet richiedeva. La parte musicale ha una grande importanza in questo film; però bisogna citare anche le canzoni di Quiroga e l'adattamento di Molleda che contribuisce a creare l'aura spagnuola accanto alle fotografie ottime e alla buona messa in scena. Con Imperio Argentina ricordiamo Rafael Rivellas, Armando Calvo, Manuel Moran.

* * *

« Odessa in fiamme » è un grande dramma di amore e di morte, ricco di situazioni avventurose, infiorato di canzoni romene, interrotto e provocato e risolto dalla guerra, che è il grande « Deus ex machina » del momento. I movimenti della folla scagliata con sicura guida lungo l'intreccio del lavoro in successioni di carrellate più o meno logiche e proporzionate, creano l'elemento non nuovo, ma certo più bello del film. Lo stile di queste immagini, tenebrose e fumiganti di esplosioni o di polveroni, illuminate a luce radente o traforate da lanterne cieche appartiene alla grande scuola dei classici dello schermo e così i movimenti delle masse, il dantesco groviglio della folla incanalata in vie spettrali o sbarrata in oscure cantine appartengono al repertorio del film collettivo. (Il repertorio cinematografico potrebbe anche chiamarsi « immaginario »). Al tenebroso della fotografia corrisponde un cupo e crudele avvicendarsi di fucilazioni e di sevizie. (Ma molti film di questi giorni ci hanno immunizzato contro un'eccessiva commovibilità).

Noi però chediamo — in questo come in altri casi — che tali scene non siano tutte indispensabili, nè ai fini della propaganda, nè a quelli del-

Stefano Sibaldi in " Lascia cantare il cuore " (Fono Roma - Associati).

Film
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Vera Bergman
nel film "Mas"
(prod. Cristallo Excelsa - distr. Minerva)

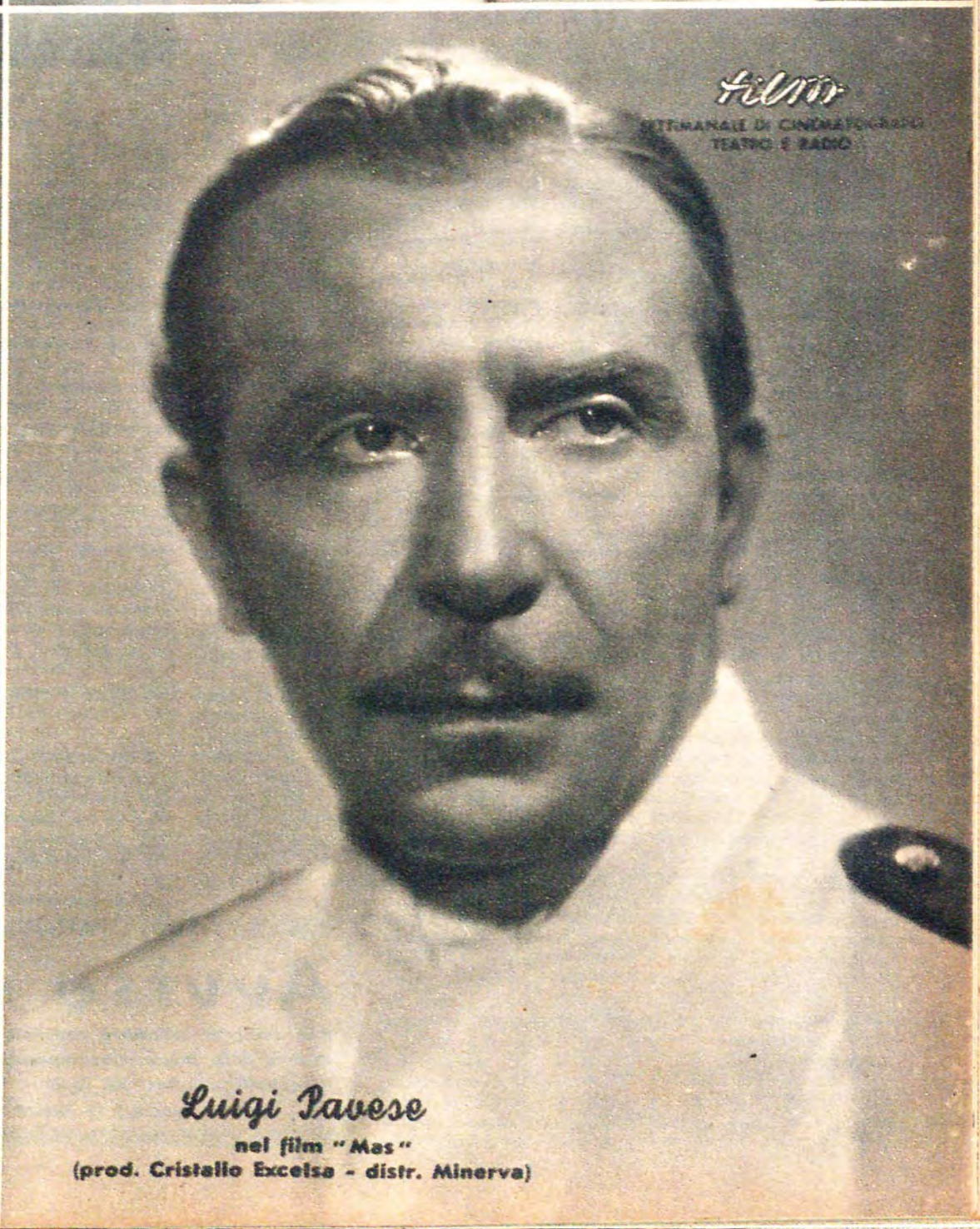
Film
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Andrea Checchi
nel film "Mas"
(Prod. Cristallo Excelsa - distr. Minerva)

Film
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Mario Giannini
nel film "Mas"
(prod. Cristallo Excelsa - distr. Minerva)

Film
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Luigi Pavese
nel film "Mas"
(prod. Cristallo Excelsa - distr. Minerva)

l'arte, e riteniamo con i precetti del teatro antico che « se Medea deve uccidere i propri figliuoli è bene che compia il gesto dietro le quinte ». Fummo sempre contro la « scuola dell'orrore » non soltanto in sede morale; ma anche in sede estetica siamo persuasi che il verismo fotografico appesantisce l'emozione invece di eccitarla. Lo stesso regista deve aver sentito, qui, il bisogno di trasfigurare la materia del film e ha affidato questo compito al viso sorridente e al canto della protagonista: Maria Teodorescu (interpretata efficacemente da Maria Cebotari) e alla bontà eroica e alla tenerezza paterna di Michele, che Carlo Ninchi, attore scultoreo di « Giarabub » interpreta con la sua caratteristica generosità soldatesca e la sua abituale drammaticità efficacissima. Una coppia di delinquenti sovietici, Sergio e Luba (Scelzo e la Solbelli) ricalcando le orme ideali di altri personaggi melodrammatici « assetati di sangue », fanno da contrappeso con la loro malvagità al martirio della Teodorescu, alla umanità di Michele, e gravitano come una sinistra costellazione sul destino del piccolo Nico (il figlio di Maria e Michele) che, dopo molte traversie, è liberato e salvato tra i crolli e le esplosioni della conquistata Odessa, a maggior felicità dei due genitori e a gloria delle truppe che ne hanno compiuto la liberazione.

Malgrado la perizia della regìa e la intrusione di elementi scenografici realisti e documentari. Il film conserva, per colpa di qualche passaggio eccessivamente convenzionale e forzato, qualcosa di melodrammatico; come forse vollero i produttori qualificandolo « dramma musicale ». L'episodio finale col parallelismo delle due uccisioni, quella vera e quella teatrale, si prolunga per troppi quadri. Il soggetto e la sceneggiatura sono di Kiritescu e Gherardi. La produzione è dell'Ufficio nazionale cinematografico romeno e della Società italiana Grandi film storici. Il pubblico ha seguito l'intreccio con appassionata commozione e ne ha salutato la conclusione felice con vivi applausi. E' da sottolineare, in questa eccellente realizzazione cinematografica, l'inizio di una collaborazione filmistica italo-romena, che sarà certo foriera di importanti risultati.

* * *

Siamo all'ennesimo film sul teatro. Mentre non abbiamo ancora visto commedie o drammi che portino sul palcoscenico la vita e l'anima degli attori cinematografici, abbiamo visto spesse volte registi compiacersi di proiettare sullo schermo avventure e disavventure degli attori di teatro: con maggior frequenza dalla cinematografia germanica che, dopo averci dato «Nur ein Komoediant» Komoediantin » e annunciandoci un altro film teatrale e un « Teatro » sulla vita di I. Kainz, ci dà «La grande ombra» che descrive un episodio drammatico della carriera di un grande attore. Nessuno, meglio di Heinrich George, poteva incarnare la parte del protagonista, Konrad Schroeder. Egli è un attore notissimo in Germania, dove recitò per anni al Teatro di Stato, e dove, da anni, dirige il Teatro Schiller. A Venezia lo abbiamo visto in film due anni fa, interprete della parte del Duca in «Suss l'ebreo», e, pochi giorni or sono, protagonista dell'«Andrea Schlüter». Egli è un attore classico, di grossa voce, di mezzi potenti, di gesti tradizionali, che riallacceremmo volentieri alle personalità italiane e alla scuola dei Salvini e dei Rossi. Infatti, in « La grande ombra » egli è, come nella vita, un « attore », e interpreta davanti alle gremite platee, presso le quali è popolarissimo, le parti più monumentali del repertorio classico. «Re Lear» o «Goetz von Berlichingen» o «L'Alcante di Zalamea». Egli vive per il teatro e del teatro; passa le sue giornate tra le recite e le prove; poco si occupa della figliola, delle sue sorti e della sua educazione. Le sue preferenze sono tutte per un giovane attore, Juergenssen, che egli tratta paternamente e che, dimentico della riconoscenza che egli deve al maestro Konrad Schroeder, gli seduce l'amica e la figlia, ne saccheggia la vita e la pace. Rivale in amore e in arte, Juergenssen, con l'egoismo divoratore e spietato proprio della giovinezza, porta la sfortuna e il disonore nella casa del maestro. Questo tipo di vagheggino, di « bello delle quinte », è un personaggio caratterizzato benissimo e veramente preso dalla baracca dei comici; e Willy Quadflieg modella con un bel viso fatale e con una recitazione nervosa e impetuosa la sua parte. Quando Konrad Schroeder, il grande attore, scopre la verità, quando si vede tradito da chi aveva considerato un figliuolo, la sua amarezza trabocca. Come in altri drammi famosi, la personalità dell'uomo e quella dell'attore culminano in una sola scena, che in un solo attimo fonde la drammaticità della situazione teatrale e quella della situazione reale, ravvicinando e sovrapponendo i casi nati dalla realtà e quelli nati dalla fantasia.

Abbiamo visto Kean farneticare di gelosia durante la scena di « Romeo e Giulietta », e il protagonista di « Dramma nuovo » uccidere il rivale mentre si interpreta una nuova commedia. In « La grande ombra» l'attore Schoeder riceve, durante la recita, un telegramma in cui gli si annuncia che la figlia sedotta si è uccisa, cadendo con gli sci dalla montagna. Egli sta recitando la commedia famosa di Calderan de la Barca: « L'Alcalde di Zalamea». E' anch'essa una commedia di onore e di paternità, e facilmente Schroeder, interpretando la parte dell'« alcalde » trova che le parole del grande poeta spagnuolo riflettono l'eco dello stesso dramma: — « Mia figlia era cresciuta bella e onorata» — recita l'alcalde di Zalamea nella sua pomposa veste di giudice spagnuolo; ma non sono forse le stesse parole che Schroeder può dire della figliuola sedotta? La tragedia non è la stessa? Il passaggio dalla finzione scenica all'azione reale è immediato e logico. Schroeder ha di fronte l'uomo che gli ha preso l'amica, che gli ha disonorato la figlia, lo vede impallidire, indietreggiare davanti al suo sguardo da giustiziere, lo afferra come si afferra un delinquente e, se non glielo togliessero dalle mani serrate come due morse, lo ucciderebbe. Impazzisce, e viene ritirato in una casa di salute, e più tardi, non potendo riprendere a recitare, si accontenta di fare il suggeritore. Soltanto alcuni anni dopo, riprendendo a recitare la parte dell'« alcalde » nella commedia famosa dove la pazzia lo ha travolto, egli guarisce. La forza dell'arte è maggiore di quella della sua deviazione mentale. Egli ritorna alle scene, agli applausi, anche se l'età e il dramma vissuto fuori dal palcoscenico lo hanno irrimediabilmente trasfigurato. E' proprio il suo antico discepolo Juergenssen che lo spinge a recitare.

* * *

Grande successo. Come mai se il soggetto è convenzionale, se l'ambiente e il clima sono già stati sfruttati da infiniti film, se il carattere dei personaggi è inesistente, se il giuoco dell'intrigo è operettistico? Il film, diciamolo subito, è girato in modo perfetto da un regista di altissima classe che sa che cosa chiedete al cinematografo e che cosa dare con esso al pubblico.

Niente è sfuggito all'occhio del regista. Willy Forst sa evidentemente che l'effetto e la emozione del cinematografo sono per via di immagini e che la freschezza dei « witz », la comicità delle situazioni, l'improvviso di colpi di scena, il contrasto delle bellezze femminili, tutto sarebbe vano se l'obiettivo non li avesse colti in un « movimento plastico espressivo e convincente ». Tutto questo giuoco di complicate illusioni cinematografiche concorda a rappresentare lo « spirito di una città ». Poichè questa Vienna spensierata, gaudente e smagliante è morta. Willy Forst ha avuto un compito più facile e più poetico. Nella ricerca dell'evocazione iconografica e caratteristica dei tipi e delle macchiette della «vecchia Vienna» cara a Schubert, egli è stato preciso e fedele. Così tutti gli attori maggiori e minori recitano con la convinzione e la poesia che ha ispirato il regista.

Accanto a Maria Holst, a Dorit Kreysler a Hedwig Bleibfreu, il terzetto femminile che ha un così importante giuoco intorno al diplomatico conte di Wolkersheim (Willy Fritsch) e a Luigi di Baviera (Fred Liewehr), ricordiamo le interpretazioni tradizionali, ma particolarmente felici, di Moser e Lingen nelle vesti dei due servitori curiosi intriganti e stilizzati. Niente di nuovo nel film, eppure tutto rinnovato dall'arte; basterebbe osservare il balletto iniziale concepito in un gustoso impasto rococò o «il quadro vivente» del «Ratto di Europa» per lodare i mezzi e i fini di questa incantevole regia. Alla u-

Mariella Lotti nel film "Mater dolorosa" (Eia - Foto Civirani).

nità di stile del film contribuisce il fatto che nessuna fotografia di esterno scompone la omogeneità della immaginazione plastica e della espressione rappresentativa. (Quante volte abbiamo visto un raggio di sole «autentico» o un paesaggio «reale» turbare l'armonia di una figurazione cinematografica concepita nello « studio»!). L'intreccio, il dialogo, la sceneggiatura, sono messi a punto con astuzia e con tecnica precisa. Il racconto di questo ministro plenipotenziario destinato al Congresso di Vienna del 1814 (il Congresso « divertente » per eccellenza) e avviato dalle tentazioni e dalle eleganze, dalle musiche e dalle belle donne, a tradire la moglie, l'avventura della moglie giuocata su un ingegnoso e ricorrente quipro-quo con la vigile scorta di una autorevole e bonaria Principessa Auersbach, si concludono in un giro di valzer. Il ciclo della « vecchia Vienna » è compiuto: gli amanti si abbracciano, i servitori si riconciliano, le altezze reali si inchinano e la politica si arrangia per il meglio. Come nel detto famoso « Bella gerant alii, tu felix Austria nube ».

* * *

« Noi vivi » è il più lungo complesso cinematografico della regìa italiana.

Il romanzo è troppo conosciuto perchè se ne debba raccontare l'intreccio. (Terminando oggi la nostra fatica di critici e di recensori diciamo che gli intrecci non sono la parte più importante nè interessante di un film). Se mai « Noi vivi » non è un bel romanzo; è un documentario romanzato che Goffredo Alessandrini ha documentato romanzandolo. I « noi vivi », cioè i superstiti della rivoluzione russa, di quella che uno scrittore ha paragonato al « diluvio » e un altro al « terremoto » tanto è stata cieca la sua forza e colossale la sua potenza di eversione, i « noi vivi » io li ho conosciuti. In Russia diciassette anni fa, abitando io a Mosca, girando dalla capitale a Leningrado e da questa defunta città a Kiev e da Kiev a Odessa ho incontrato con minor difficoltà di quella che si potrebbe immaginare la gioventù nata alla vigilia della grande guerra, quella che per essere cresciuta nell'atmosfera catastrofica del bolscevismo integrale non aveva conosciuto nè Dio nè Zar, ma sì la fame e la miseria, il verbo dei « besbotnik » e la dannazione dei « besprisorni », ascoltando nella notte delle città disertate il rombo delle automobili ferali e il fischietto d'allarme delle guardie rosse. Ritrovi notturni e scuole, bagni in perfetta nudità nella Moscova e parate del primo maggio, sulla Piazza rossa, estreme cerimonie religiose alla macchia e vendite clandestine di icone di gioielli di opere d'arte, il suicidio di Jessenin e la fucilazione di Block (così morivano i poeti) costituiscono il piccolo documentario che anch'io ho raccolto nella mente (e proiettato in un libro). Perciò, come tutti i « testimoni oculari », ero il più difficile spettatore di un'opera intesa a rappresentare un « vero » del quale io mi ero già fatto l'opinione e creata la immagine. Lo stesso mi accadde giudicando i cinesi bastardi e la Cina californiana del film « Buona Terra »; ma, mentre « Buona Terra » mi ha deluso e qua e là offeso per l'eccessivo cartapestismo ideale e scenografico sul quale era fondata la sua regìa, « Noi vivi » mi ha spesso commosso

Alessandrini è il regista della ambientazione scrupolosa e vibrante (non pressappochista e immobile); lo abbiamo visto in « Abuna Messias », in « Cavalleria », in « Don Bosco » in « Giarabub », per citare le tappe più note della sua regìa e le sue ambientazioni più caratteristiche. Nel film, a differenza del teatro, l'ambiente è un personaggio, un fattore di massima importanza. Nello stesso romanzo dal quale è tratto il film (che ebbe un successo internazionale di gran lunga superiore ai suoi meriti) la cosa più interessante è l'atmosfera, è la marea di folla anonima che circola per i treni, che popola i teatri proletarii e i « krusciok », che si avvia ciecamente come un bestiame da mattatoio ai traguardi verso i quali la spingono ciecamente i capi. Il « paesaggio » spettrale della Russia millenovecentoventidue (anno in cui si inizia il film) è sfuggito ad Alessandrini; (evidentemente difficoltà insormontabili di regìa e di fotografia gli vietarono di raccogliere nella macchina da presa l'aspetto di Leningrado nelle sue strade e piazze dove « cresce l'erba », quelle squallide prospettive delle ville smantellate, del Porto vuoto, dei palazzi invasi, dei giardini devastati). Invece egli ha saputo dare l'atmosfera degli interni (case, scuole, caffè, ritrovi, stazioni, uffici) e ha saputo patinare (per dir così) di vischio sovietico aspetto e anima dei suoi personaggi. In certi punti si è prolissamente dilungato in introspezioni psicologiche che il cinematografo ama veder risolte con un sto, uno sguardo, tutt'al più un grido. Io ancora mi chiedo (dopo quattro ore di proiezione) se veramente il romanzo ha abbastanza tessuto connettivo per essere dilungato in seimila metri di pellicola. Non è un quadro epico e universale come « Guerra e pace » o « Dall'aquila imperiale alla bandiera rossa », o «Il placido Don» (per citare romanzi-fiume di ambiente russo); ma appena un romanzo d'amore su sfondo rivoluzionario. (Una meteora in una buia notte). Alessandrini ha visto che se ne doveva fare un « panorama su Alida Valli », o se vogliamo riferirci al personaggio invece che all'attrice, una trilogia di Kira. A parte la meticolosa ricostruzione decorativa delle camere in cui troneggia il famoso fornello a benzina « Primus » (salvezza e tormento delle massaie bolsceviche negli anni in cui mancavano nelle case la corrente elettrica e il gas) e malgrado l'ostentazione di troppi cartelli rivoluzionari ai muri e bottiglie di « vodka » in primo piano, egli ha ambientato benissimo le fasi del dramma. Un dramma d'amore, espresso intimisticamente.

Alida Valli, anche se fotografata con eccesso di luci radenti e con sovrabbondanza di primi piani americani, tiene bene il centro del film; è complessa e triste, sensuale e tragica come l'eroina che essa interpreta. Fosco Giachetti, (al quale restituiamo i tre punti esclamativi che egli ci ha mandato telegraficamente) ha fatto del personaggio di Andrei un'incarnazione superba, ha saputo scavare tutto l'amletismo e l'amaro disincanto che lo porta oscillante sui margini della generosità e della ferocia, dell'idealismo e del materialismo. Rossano Brazzi ha dato consistenza e verosimiglianza umana alla figura secondaria (come interesse) e principale (come ruolo) di Leo. Claudia Marti ha circondato di bontà e di rassegnazione gesti e parole di Lidia. L'ampiezza di stesura e il procedimento analitico del film permettono a figure secondarie, caratteristiche come il marinaio dell'incrociatore « Aurora », il commerciante Morosoff il capo della Ghepeù, di emergere dallo sfondo con i lineamenti di Giovanni Grasso, Lamberto Picasso e Sinaz. Notevoli i coniugi Betrone.

Di fronte ad altre interpretazioni isteriche ed epilettoidi della rivoluzione russa (come la videro il regista di « Ottobre » e di « La fine di Pietroburgo »), il film di Alessandrini apparirà civilizzato e latinizzato: gli mancano i bagliori e gli spasimi della convulsione popolare di origine asiatica e di sadismo orientale. Prevale la psicologia romantica con la quale, presso di noi, si è sempre teatralizzata anche la rivoluzione francese auspici Forzano del « Brechard » o Illica di « Chenier ». Da Alessandrini ci attendevamo una modernità interpretativa più vibrante, tanto nella riduzione del soggetto e nella sceneggiatura, quanto nelle costruzioni (quel fondale con le onde morte della Mojkal). Il film è, detto questo, armonicamente diretto; non si passa da un tono all'altro; durante tutta la lunghissima azione Alessandrini non ha perduto di vista la curva parabolica dell'azione che incomincia al principio di « Noi vivi » tra un cadere di foglie morte e si chiude al finire di « Addio Kira » (come si intitola la seconda parte) tra un lento fioccare di neve. A questa coscienza e a questa arte si deve il successo dell'opera. Tanto più notevole poichè il film di Alessandrini arriva sopra lo schermo veneziano dopo molti film di deportazione e di spionaggio, di guerra e di frontiera, che avevano consumato e sfruttato la sorpresa e la sensibilità del pubblico. Le quattro ore di durata delle due parti consecutive e riunite rompono la tradizionale misura italiana e il calibro della produzione cinematografica corrente. Nessun segno di stanchezza o di irrequietezza. La Scalera ha vinto, anche in questo senso una buona battaglia contro la tradizione e la pigrizia e chissà che il suo esempio non debba essere seguito. Il commento musicale, che va dalla « Primavera » di Sinding (il notissimo espediente musicale di « Intermezzo ») alla sfruttatissima canzone « Ciociornia » attraverso alcuni buoni accompagnamenti corali e suoni di balalaiche, poteva essere più originale. I costumi abbastanza fedeli ma non pittorici fanno poco quadro; invece sono ben scelte le comparse degli episodi più affollati, ed espressive le carrellate che raccolgono visioni di folla e sottolineano la diffusa tristezza e il disincanto di una generazione sacrificata e incompresa. La parte più bella e generosa del libro e del film.

Raffaele Calzini

Avviso ai lettori

Non avete la collezione completa di « Film » quotidiano uscito in occasione della Mostra cinematografica di Venezia? Inviate L. 5 (anche in francobolli) alla Soc. An. Dies — Piazza S. Pantaleo, 3 - Roma — e vi saranno spediti i 18 numeri direttamente al vostro domicilio.

FRANCESCO CÀLLARI

PALCOSCENICO

Le commedie sono un po' come i vini: se di buona uva, invecchiando s'insaporano sempre più; se di cattiva uva, inacidiscono o svaniscono. Il loro spirito denuncia i motivi occasionali, che anni fa potevano anche far ridere e che oggi fanno appena sorridere: ed è quel ch'è avvenuto con *Sera d'inverno* di Sigfrido Geyer, commedia ripresa all'Eliseo dopo dieci anni dalla « prima ». Commedia d'equivoci, quindi dichiaratamente farsesca: fu infatti, al suo apparire in Italia, portata alla ribalta dalla compagnia d'Aristide Baghetti. La vicenda s'impernia su un doppio scambio di persone: un cameriere che si fa passare per il padrone (che è un barone) ed una cameriera, con la quale egli ha imbastito un'avventura iniziata per telefono, che gioca sullo stesso equivoco; di conseguenza, i rispettivi padroni, scoprendo gli armeggi amorosi dei loro dipendenti, si divertono a mutar d'abito e il primo indossa la livrea, la seconda il grembiulino bianco. E' chiaro che tutto, in una storia siffatta, è previsto dallo spettatore; s'indovinano perfino le battute. Meglio, allora, risolvere ogni cosa in un ingenuo scherzo, senza pretese d'originalità; ciò ha tentato di realizzare il regista Ettore Giannini coadiuvato dai suoi attori. Senonchè al primo atto le cose non sono andate per il giusto verso: tanto Stival quanto la Marchiò non sono entrati bene nei panni altrui; l'uno ha fatto più il signore da cameriere e non viceversa, mentre l'altra più la cameriera da signora esagerando, poi, troppo nelle smorfiette. Augusto Mastrantoni e Antonietta Ramazzini erano, rispettivamente, il barone e la signora che finiscono dopo per intendersi come i loro domestici, ed hanno recitato con misura e scioltezza. La Ramazzini è comparsa con un mantello d'ermellino ed un abito da sera bianco assai belli e vistosi. Le parti di fianco erano affidate alla Nova, elegante, al Colli, un po' eccessivamente colorito; ed al Busoni che ha prestato anche la voce alla radio. Accoglienze festose ed applausi.

* * *

Questa estate è stata scelta dalle compagnie milanesi e romane per rimettere in onore il « grottesco »; s'intende, con Chiarelli in testa. E, dopo *La maschera e il volto*, ecc., è venuto l'antonelliano *Uomo che incontrò sé stesso;* quindi ora *Quello che non t'aspetti* di Arnaldo Fraccaroli e Luigi Barzini. C'è chi ricorda una edizione di questo lavoro con Gandusio protagonista e afferma di essersi sbellicato dalle risa a vederlo ed ascoltarlo; è certo che la prima rappresentazione s'ebbe nel maggio del 1921, al Teatro Argentina di Roma, presentata dalla compagnia di Virgilio Talli. I cinematografari di quel tempo ne fecero anche un film muto, con Ettore Pierg'ovanni direttore ed interprete, e intitolato *La fabbrica dell'imprevisto*. A ventun'anni di distanza abbiamo la ripresa della commedia e il film parlato, diretto da Jacopo Comin.

Fraccaroli e Barzini narrano la vicenda d'un tal conte Adonio de Langui, che per uscire dalla monotonia della vita d'ogni giorno, escogita il mezzo, traverso il direttore d'una casa cinematografica, di far succedere intorno a sè, senza esserne avvertito, una serie di avvenimenti imprevisti e imprevedibili.

Sembra che i due bizzarri giornalisti autori del grottesco, volessero mettere in ridicolo la smania (ancor oggi non spenta del tutto) allora diffusa di non accontentarsi della normalità della vita quotidiana andando alla ricerca di continue strambe e inconsuete emozioni, affrontando financo il danno e la berlina. Il lavoro non manca di felici situazioni e di qualche motivo di comicità e d'ironia ancor oggi valido, ma risulta un po' fiacco e voluto.

Interpretato con esasperata ed esasperante (diciamolo pure) vivacità da parte di Giulio Stival ch'era il protagonista e smaniava in modo troppo simile a quello di Gandusio; con spassoso divertimento e con raffinato gusto caricaturale da parte di Fanny Marchiò, che venne in scena con abiti cappelli scarpe nastri guanti di moda dopoguerra scelti e messi assieme con ammirevole pazienza intelligenza e amore; con grande impegno e buona volontà dagli altri tutti, Toniolo, Colli, Sanni, Busoni, Mastrantoni, Ramazzini eccetera, *Quello che non t'aspetti* è stato accolto dal pubblico dell'Eliseo con estiva benevolenza.

Francesco Càllari

Alcuni momenti del soggiorno biellese di Lale Andersen, "quella di Lili Marleen" ospite dei conti Buratti alla Malpenga.

PANORAMICA

* Rivedremo, dunque, fra poco la fortunata coppia di "Catene invisibili" in "Stasera niente di nuovo". Carlo Ninchi farà la parte di un giornalista che infiamma il cuore di Alida Valli; Mattoli sarà anche questa volta il regista del film.

* Gustav Ucicky ha iniziato, negli stabilimenti di Schönbrunn, la lavorazione del nuovo film viennese "Tardo amore" i cui interpreti principali sono Paula Wessely e Attila Hörbiger (marito e moglie, per la cronaca).

* Umberto Melnati, dopo un anno di assenza, torna al cinema prendendo parte, per ora, a due film: "Senza una donna", con regia di Alfredo Guarini; e "Orchidea azzurra", diretto da Giacomo Gentilomo. Nel primo, prodotto dalla Excelsa-Minerva, sarà a fianco di Giuseppe Lugo; nel secondo, prodotto dall'Arno, a fianco di Vivi Gioi.

* Il dramma di Giovacchino Forzano "Sly", sarà portato sullo schermo e diretto da Piero Ballerini.

* Dopo anni di silenzio, Enrico Cavacchioli (attualmente direttore della "Illustrazione italiana") torna al teatro: in questi giorni ha ultimato una commedia che sarà destinata, si dice, a Ruggero Ruggeri.

* Miria di San Servolo sarà la protagonista femminile del film "L'amico delle donne", tratto dall'omonima commedia di A. Dumas. Luigi Cimara e, forse, Laura Adani interpreteranno le altre due parti principali. La casa produttrice è la Viralba: inizio di lavorazione a metà ottobre.

* Gustavo Abel, già costumista e scenografo della Scalera, dirigerà un film prodotto dal consorzio Cif, "Arcobaleno", cui prenderà parte anche il noto quartetto musicale Cetra.

* Anche il fotografo Gneme ha intenzione di dirigere un film, portando sullo schermo il dramma dannunziano della "Fiaccola".

* Alleviato dalle fatiche sindacali, Gigi Bonelli s'è rimesso a scrivere commedie: ne ha tre, fra ultimate o in lavorazione: "La ragazza dalle belle ciglia", "La gioia di vivere" e "Tregua del soldato Nessuno".

* Altro prolifissimo commediografo è Renato Lelli: egli annuncia: un dramma su Wagner, una commedia in tre atti "Estasi", una farsa per Dina Galli "L. 47" e un'altra commedia da finire.

* Anche nella imminente stagione di prosa Ermete Zacconi, che ha compiuti gli ottantacinque anni, tornerà a recitare dirigendo una compagnia attualmente in formazione.

* Il 25 ottobre al Sestriere sarà iniziato in esterni il film dell'Arno "Prigione bianca", che avrà ad interpreti Maria de Tasnady, Andrea Checchi e Laura Redi. Regista sarà Geza de Radwànyi. Il soggetto è di Caudana, Dei Stefani e della Tasnady; lo stesso dicasi per la sceneggiatura. L'organizzazione generale è stata affidata a Carlo Pastore.

* Di Gino Visentini, scrittore sceneggiatore e critico (letterario, d'arti figurative, di cinema e di teatro), sta per uscire per i tipi di Vallecchi un libro intitolato "Gusti esagerati".

* Nei teatri di posa di Berlino-Grunewald, il consorzio cinematografico Tobis ha in lavorazione da qualche settimana il suo primo film a colori intitolato "Il bagno nel fienile" e girato con il sistema germanico "Agfacolor". Lo dirige il regista Volker von Kollande, e ne sono interpreti principali Heli Finkenzeller, il marito Will Dohm e Paul Henkels.

* Nella prima decade di settembre Carlo Campogalliani ha iniziato la regia del film "Treno Cr. 13", che esalterà gli oscuri eroismi dei reparti sanitari dell'Esercito e delle Crocerossine. Interpreti principali saranno: Carlo Tamberlani, Giuseppe Rinaldi, Michela Belmonte, Beatrice Mancini, Carlo Romani, Ada Dondini, Umberto Sacripante.

* La realizzazione del film Fono-Roma "L'isola dell'amore", che doveva essere diretto da Ferruccio Cerio ed interpretato da Elisabetta Simor ed Enzo Fiermonte, è stata rinviata all'inizio del nuovo anno.

La canzone della lanterna

LALE ANDERSEN, QUELLA di "Lili Marleen"

Biella, settembre

Ho trovato quassù Lili Marleen, castellana della Malpenga. La contessa e il conte Buratti le hanno aperto i cancelli del parco e le porte del superbo castello che si erge maestoso sulle dolci pendici di queste verdi colline del Biellese, e Lili Marleen vi è entrata, ospite graditissima.

Ma Lili Marleen, nella persona di Lale Andersen, entro il superbo scenario di un castello principesco, è una cosa che cancella di colpo tutte le fantasticherie romantiche e sentimentali create intorno all'ormai leggendaria figura della ragazza della lanterna.

Lale Andersen, la cantante dalla voce piana, un po' dolce e un po' roca, la creatrice di Lili Marleen, non rappresenta affatto, in questa sua temporanea dimora, la piccola creatura da strada scaturita dalla fantasia di un poeta e passata in quella di milioni di persone. Lale Andersen è una signora, una vera signora, non molto giovane e non certamente bella, ma di una grazia quasi direi eccessiva che va dal continuo dolce sorriso all'eleganza di un corpo sottile e slanciato, alla ricercatezza dell'abbigliamento.

Quassù, me ne sono accorto, Lili Marleen non esiste: esiste Lale Andersen, castellana della Malpenga.

* * *

Dopo un trionfale giro artistico sulla Riviera Ligure e su quella del Lago di Como, dove, inviata dal Comando generale delle Forze Armate Germaniche, ha cantato per i combattenti tedeschi e italiani feriti, Lale Andersen è venuta alla Malpenga, ospite, come ho detto, dei conti Buratti. E' venuta per trascorrervi un periodo di meritato riposo, alla vigilia di recarsi in Ungheria, Romania e Bulgaria per un giro analogo a quello compiuto in Francia, in Belgio, in Olanda, in Scandinavia, in Russia e in Italia, ovunque recatasi a cantare per i soldati feriti dell'Asse e degli altri Paesi amici. E' con lei il maestro Friedrich Pascho, suo fedele accompagnatore al pianoforte. Ma questo della Malpenga è per Lale Andersen un riposo relativo, chè infatti ella non si è ricusata di cantare a un piccolo trattenimento privato offerto dai conti Buratti a un ristretto numero di amici, ha aderito poi volentieri all'invito di recarsi lunedì a Torino per cantare alla radio nella consueta quotidiana trasmissione dedicata alle nostre Forze Armate, ed ha partecipato ad una riuscita cameratesca manifestazione italo-germanica indetta, qui a Biella, dal locale Istituto di Cultura Fascista.

Se questo è dunque il riposo alla Malpenga, io immagino quale dev'essere l'attività artistica della Andersen!...

* * *

Quando ho avvicinato la bionda cantante tedesca, ella stava ammirando, dal vasto terrazzo del castello, il superbo panorama che si stende ai piedi di questo ameno sito.

Allora ho saputo che, essendo entusiasta del nostro paese, vi ritornerà tra febbraio e marzo dell'anno prossimo per un regolare giro artistico che inizierà a Torino nel Teatro del giornale « La Stampa ». E per questo motivo si accinge fin d'ora con l'aiuto di un vocabolario tascabile e di una piccola grammatica, ad apprendere la nostra lingua che trova armoniosa e quindi gradevole come nessun altro idioma.

E infatti ella non ha tardato a mostrarmi un foglietto su cui era dattilografata la versione italiana della canzone di Lili Marleen, che poi ha letto con una certa speditezza, riuscendo persino a pronunciarne a memoria alcune strofe.

Poche cose che non si sapessero ancora ha potuto dirmi di sè Lale Andersen, e mi fa sapere che due elementi sono stati di importanza fondamentale nella sua vita: un fanale e un pittore. Sotto un fanale le parlò per la prima volta d'amore un giovane pittore berlinese, del quale essa aveva ammirato il talento artistico e la dolcezza dello sguardo. Ne fu avvinta. Il matrimonio seguì a breve distanza e Lale Andersen, che era nata a Wesermünde, ma che aveva trascorso molta parte della sua adolescenza nei pressi di Oslo, andò ad abitare a Berlino.

Fu negli ambienti artistici della capitale germanica che ella sentì di essere nata per cantare. E cantò; dapprima per diletto, ma più tardi, quando, finito l'amore, finì anche il matrimonio, per fronteggiare la lotta della vita. Ai canti del mare va la sua predilezione.

Rubi D'Alma in "La maschera e il volto" di Luigi Chiarelli; prod. Kino Film regia C. Mastrocinque (Aci Europa; foto Vaselli).

Suo padre era ufficiale di macchina per il « Norddeutscher Lloyd » ed ella, bimba, aveva vissuto sul mare e presso il mare aveva imparato ad amare la poesia e la nostalgia dello spazio.

Ora, Lale Andersen dopo il clamoroso successo di *Lili Marleen*, è conquistata dal fascino di una nuova canzone, che per lei è stata scritta da un poeta tedesco. Si intitola *Sei tu ancora?* e se anche non sommergerà il successo di *Lili Marleen*, ella pensa che sarà destinata a conseguirne uno non meno grande.

Canzoni in musica e in versi ne riceve da ogni parte: un combattente diciannovenne, per esempio, ha composto la musica e ha creato le parole per una canzone destinata agli aviatori, dal titolo *Piloti*.

* * *

Più tardi, in un salone del castello, Lale Andersen ha cantato, dinanzi ai pochi ospiti dei conti Buratti, alcune canzoni del suo repertorio: canzoni meste, dolcemente melodiche. Le ha cantate con una grazia, con una gentilezza così fine, con un

(Continua)

TIRRENIA Cinematografica

A OTTOBRE presenterà

SU TUTTI GLI SCHERMI D'ITALIA

La donna DEL PECCATO

REGIA DI HARRY HASSO

con

VIVECA LINDFORS - OTELLO TOSO

GUSTAV DIESSL - ALBERTO CAPOZZI

VIVECA LINDFORS E OTELLO TOSO NE "LA DONNA DEL PECCATO"

"MATER DOLOROSA"

ARCHITETTURE A CINECITTÀ

La insoddisfazione è nella natura dell'uomo, come insegna una satira di g.n.nasiale memoria, e uno dei suoi più comuni modi di manifestarsi è quello del rimpianto dei tempi andati. E strano è che si rimpianga non solo il tempo che fu nostro, ma anche quello che fu dei padri, nonni e bisnonni, e giù giù per la lunga serie degli avi, senza pensare che, se questi resero movimentata la storia con innumerevoli guerre e rivoluzioni, vuol dire anche che il loro tempo aveva in fondo urgenza di riforme. Queste facili considerazioni ci vennero alla mente dopo; ma lì per lì, appena entrati nel teatro n. 10 di Cinecittà, pensammo tra noi: « beati loro... ». Questi « loro » erano appunto nel nostro pensiero i nonni e bisnonni e avi, cioè tutti coloro che non solo abitarono, ma sopratutto costruirono ambienti simili a quel « salone » del palazzo d'Eleda realizzato per il film Eia *Mater dolorosa*.

La vicenda rovettiana che ha fornito la trama di *Mater dolorosa* si svolge a Verona, e l'architettura del salone, come degli altri interni del palazzo d'Eleda si ispira appunto a quel barocco locale che rivela nella sobrietà delle decorazioni una certa influenza tedesca, così come il barocco del nostro meridione accusa nella eccessiva ricchezza l'influenza spagnola. Ma si badi bene di non confondere la sobrietà con la povertà, chè, al contrario, è difficile immaginare un ambiente più fastoso di questo salone ellissoidale, a cui si accede da un atrio spazioso, nel fondo del quale si apre una grandiosa veranda che dà sul giardino.

Tutto questo ci apparve in una penombra che lasciava libero campo alla fantasia, sì che non ci fu difficile popolare l'ambiente di vive immagini suggerite dalla magia del luogo; nè parve strano, ad un tratto, che a queste irreali immagini un'altra più viva si sovrapponesse, sebbene anch'essa immagine di sogno: quella di una fanciulla o giovane dama apparsa improvvisamente nel vano di una porta, e che, sollevando un poco l'ampia gonna frusciante, avanzò a lenti passi nel centro del salone; e lì guardò intorno a sè, e poi in alto, verso un ricchissimo lampadario di Boemia che disseminava il buio della volta di vivide gemme lucenti.

Dall'armonia dell'atteggiamento, più che dal viso fasciato d'ombra, riconoscemmo Mariella Lotti che, tutta candida nel suo delizioso abito da ballo, passeggiava nel salone con l'aria di una bambina nel paese delle meraviglie.

— Vedete — disse Mariella — ho scoperto che in questo film esiste per me un mezzo sicuro per immedesimarmi nella mia parte, ed è quello di vivere in questi ambienti. Non hanno la solita aria di costruzione posticcia, ma un che di solido, direi di permanente, che mi dà l'impressione di vivere in una casa vera, una casa mia. Sono questi ambienti, questi mobili, questi mille oggetti che sembrano trovarsi al giusto posto non perchè sia stata montata una scena, ma perchè vi sono capitati per caso nello svolgersi di una quotidiana vita familiare, che mi suggeriscono quale poteva essere la vera esistenza, il vero carattere di Lalla.

Così discorrendo avevamo fatto il giro del salone, dall'accesso fiancheggiato da due grandi occhialoni ornati di motivi floreali caratteristici della regione, al monumentale camino arricchito da un motivo barocco di putti e cavalli che risponde a quelli delle sovrapporte, fino alla breve scala che dà accesso alla veranda.

E scopriamo allora quale giustezza di intuito avesse guidato l'attrice nella ricerca degli elementi di ispirazione: quei putti, quei cavalli, quelle mensole ricche di festoni e di stemmi, non avevano l'aria del solito appiccicume scenico, ma avevano anch'essi una loro funzione costruttiva, così come il giro imponente di colonne intorno al salone aveva una sezione strutturale. Finalmente, e forse per la prima volta, ci era dato ammirare della vera architettura in funzione cinematografica; e fummo presi allora dalla curiosità di vedere tutto ciò che gli architetti Sarazani e Filippone avevano realizzato.

Borsari, organizzatore generale, ha voluto poi cortesemente guidarci nella visita del grandioso complesso di ambienti nei quali si sviluppa la vicenda: il salone, la sala da musica, la biblioteca, le camere di Lalla e della duchessa d'Eleda, il grande giardino d'inverno, la galleria, cioè tutti gli interni del palazzo d'Eleda. E, poi, ancora il ridotto del teatro, che vedrà la tragica fine del conte di Vharè impersonato da Renato Cialente, il suo appartamento da scapolo e gli interni della villa Santofiore dove sbocciò l'idillio tra Maria d'Eleda e Giorgio della Valle, impersonati da Annelise Uhlig e Claudio Gora. E dovunque, per la solidità strutturale delle architetture, per l'amore con cui erano curati i minimi particolari, per la ricchezza sobria e signorile dell'arredamento, fino al valore intrinseco e al finissimo gusto dei quadri e dei più minuti soprammobili, balzava evidente quel senso di realtà e di stabilità che ci aveva colpiti fin dall'inizio della nostra visita.

Più tardi, ritornando nella sala di musica, abbiamo assistito alla « ripresa » dell'incontro tra Giorgio della Valle e Maria D'Eleda, che vede in azione tutti i ruoli principali. E' fuori di dubbio che se gli attori vivevano con tanta naturalezza il loro episodio, se la regia trovava senza sforzo il tono e la misura più appropriati, una parte di questa scioltezza era da attribuirsi all'ambiente che faceva vivere gli attori e il regista nella vera atmosfera dei personaggi del romanzo, così come Rovetta li aveva visti e fatti vivere.

Gino Carreras

(*Continuazione della pagina 11*)

senso interpretativo così efficace, nella voce e nella mimica, che, conoscendo il tema di ciascuna canzone, agli ascoltatori era quasi comprensibile il significato di ogni strofa e la bellezza delle composizioni poetiche a sfondo nostalgico, accorate e sentimentali.

E quando, alla fine, è stata la volta di *Lili Marleen*, dapprima cantata in tedesco e poi in italiano, un coro sommesso si è levato dall'uditorio. Allora, per un attimo, è sparita Lale Andersen e, nella sala rossa e dorata, è riapparsa l'immagine vivente della ragazza della lanterna, col fascino della sua leggenda. Per un attimo solo: poi la signora Lale Andersen è tornata ad essere la graziosa castellana della Malpenga...

Antonio Barretta

Non trascurate alcun dettaglio della vostra bellezza. Una dentatura non perfettamente curata, può distruggere senza possibilità di rimedio ogni simpatia e ogni fascino. Usate quindi **AUTOMENTE** crema dentifricia in polvere spumante e concentrata al cento per cento che pulisce i vostri denti con azione rapida ed energica.

Automente Salva dente

S. A. VIBOR - ROMA - VIA GROTTA PERFETTA N. 15

SENO

RASSODATO - SVILUPPATO - SEDUCENTE

si ottiene con la

NUOVA CREMA ARNA

A BASE D'ORMONI

Meraviglioso prodotto che vi darà le più grandi soddisfazioni rendendovi attraenti

In vendita a L. 18,50 presso le Profumerie e Farmacie oppure vaglia a SAF - Via Legnone, 57 - MILANO

Otto fiori profumati...

...nascono dalla freschissima gamma della Cipria Gibbs, finemente colorata in otto moderne tonalità, ognuna delle quali ha il pregio di ravvivare un determinato tipo di bellezza.

Giornaliera Igiene - Bellezza Buona Volontà

Cipria GIBBS MILANO

S. A. STAB. ITALIANI GIBBS - MILANO

"Acque di primavera"

Il dottor Gino Cervi

Vorrei muovere un rimprovero a Gino Cervi, ed è quello d'aver tradito quest'anno il teatro per dedicarsi al cinema. D'altra parte, onestamente, non posso non riconoscere quello che il cinema deve a Gino Cervi, e mi dorrebbe assai, come credo dorrebbe a moltissimi altri comuni spettatori, se Gino Cervi lasciasse interamente il cinema per dedicarsi esclusivamente al teatro. Chi ha seguito la carriera di questo nostro bravissimo attore, chi ha visto con quanto impegno egli ha portato al cinema le doti migliori della sua personalità d'attore di teatro, non potrebbe che rammaricarsi se Gino Cervi davvero lasciasse il cinema per il teatro.

Il fatto è, certamente, che per quanto bene si voglia al teatro, non si può non rallegrarsi quando uno dei suoi migliori elementi dedica il meglio di se stesso al cinema, appunto per i vantaggi indiscutibili che il cinema trae da questo apporto. Perchè, con tutto il rispetto dovuto alle eccezioni, io sono e resto del parere che i migliori attori del cinema sono ancora quelli che provengono dal teatro.

Alla dura scuola del teatro s'impara a recitare, non solo, ma si apprende quella non mai abbastanza lodata disciplina interiore che è alla base del rendimento di ogni artista piccolo o grande che sia. Potrei offrire dieci esempi convincenti: mi basta, oggi, l'esempio di Gino Cervi.

Questo eccellente attore nostro, non ha mai deluso, davvero. Che abbia indossato il giustacuore di Salvator Rosa o i paludamenti di re Sedemondo, purchè abbia trovato una parte adatta al suo temperamento e un regista intelligente, ha sempre dato molto generosamente, si è sempre prodigato, da quell'attore di razza che egli è, con una coscienza e una serietà che gli fanno grande onore. Ed eccolo nuovamente al lavoro, nei panni d'un medico moderno, d'un medico che dirige in alta montagna una casa di cura per bambini.

A giudicare dal soggetto, Gino Cervi in «Acque di primavera» ha buon gioco. Ecco un chirurgo giovane e già celebre, che, per cercare conforto d'una amara esperienza matrimoniale, si isola in alta montagna dove si dedica al bene di una schiera di bambini ammalati. Accanto a lui, silenziosa e devota, un'assistente, Anna. Molti anni sono passati già dal tempo della triste esperienza matrimoniale, e quasi l'amore fiorisce tra i due esseri — il medico e l'assistente — uniti nella stessa missione di bene, quando un giorno capita nel sanatorio d'alta montagna una donna, vittima di un incidente. E la donna non è altri che la moglie del chirurgo. Gravemente ferita, essa ha bisogno di cure urgenti. Nessuno può salvarla se non suo marito. Ed è proprio suo marito che scopre in lei i segni di una incipiente maternità. Infatti, la donna, innamorata di un altro uomo, gli si è data, ed ora attende che egli compia verso di lei il suo dovere. Ma l'altro uomo, ansioso di sfuggire a un legame che minaccia di crearglì obblighi gravissimi, senza alcuno scrupolo la lascia...

La situazione è appena impostata, ma può bastare a dare una idea del tema che Gino Cervi deve svolgere. «Acque di primavera», storia drammatica, sembra destinato a essere uno di quei film di cui ci si ricorda con particolare compiacimento. Buono il soggetto, ottimi gli interpreti, eccellente il regista. Il primo, pieno di motivi umani quasi realistici, i secondi scelti con molta aderenza ai personaggi da incarnare (Gino Cervi, Mariella Lotti, Carlo Lombardi, Vanna Vanni, Annibale Betrone, Paolo Stoppa), il terzo, Nunzio Malasomma, ricco d'una lunga fortunata esperienza, costituiscono i motivi principali d'interesse per questa nuova produzione della Juventus Film.

Vittorio Calvino

1) Luis Trenker e Peter Petersen nel film "Germanin-Bayer 205" (Ufa-Film Unione) — 2) Belle attrici della Tobis: Sibille Schmitz — 3) Miria di San Servolo, la protagonista de "Le vie del cuore", fotografata a Venezia da Eugenio Haas.

DAL CINEMATOGRAFO AL TEATRO

Daniella Drei

Di ragazze che affliggono l'umanità (noi giornalisti al vertice della medesima!) per fare del cinematografo, ce ne sono a bizzeffe.

Questo batuffolo di roba bionda, che risponde al nome di Daniella Drei, occorre prenderlo sul serio. E' una ragazzina stile novecento, di quelle che vogliono arrivare, ed arrivare subito, proprio senza perdere tempo! Daniella Drei ha già superato il periodo dell'*afflizione* di cui sopra, cioè la *voglia* del cinema. Infatti ha al suo attivo tre film nei quali fanno bella mostra due occhioni alga marina, che illuminano un delizioso visetto «a piccioncino».

Per la storia, i film sono i seguenti: *La danza del fuoco*, *Mas*, ed *Una volta alla settimana*.

Dopo c'è stata una pausa d'arresto. Ha rinunciato proprio alla carriera cinematografica?... Tutt'altro, ma alla dinamicità ed al tormento artistico di Daniella non è sufficiente l'ammirazione che il pubblico testimonia alla sua ombra, sia pure ingrandita dallo schermo. Daniella vuole la battaglia e con la battaglia, la vittoria. Vuol conoscere la reazione immediata e diretta della platea, fischi od applausi che siano, e saggiare così il grado di maturità artistico raggiunto.

Ecco perchè, dopo avere studiato per un anno recitazione, allieva di quella illustre attrice che è Teresa Franchini, e dopo aver piegato l'elegante figurina nella disciplina della palestra del Centro Sperimentale di Canto e Danza, sotto la guida di Caorsi, del Teatro Reale, e di Vera Petri, dell'Opera di Varsavia, per il ballo; e dei Maestri Polverosi e Barandone per il canto, Daniella Drei affronterà fra breve il giudizio della ribalta, scritturata per uno dei ruoli principalissimi dal capocomico Manfredi Cotone, impresario della Compagnia Rascel.

Còmpito difficile, chè il pubblico del teatro di rivista è smaliziato e tutt'altro che proclive a concedere i facili successi ed ancor meno i facili trionfi: esige molto e perdona poco. Daniella non si preoccupa minimamente di ciò e fa bene. E' sicura di riuscire perchè la sua preparazione è stata accuratissima, perchè sa di avere tutti i requisiti per arrivare: grazia, eleganza, leggiadria, mezzi artistici e soprattutto quei due grandi occhi alga marina che sarebbero capaci di provocare un'edizione straordinaria del Piedigrotta napoletano, quale soggetto d'ispirazione di poeti e musicisti.

Piacerà al pubblico della rivista, abituato alle torbide labbra a ventosa di Lucia D'Alberti, al suggestivo ancheggiare di Vanda Osiri, ai sorrisi con il labbro *sensuale* — tipo Ciccio De Rege — della Del Plata, l'arietta ingenua dell'esordiente Daniella?... Perchè no?...

Lo schermo richiede volti nuovi: non sarà male offrire anche dalla ribalta della scena gaja qualche figurina che nettamente si distacchi dal tipo vamp, oramai talmente sfruttato da non impressionare più nessuno.

A Daniella piace la velocità e per far presto si è messa a ruota di Renato Rascel, il quale ha l'abitudine di arrivare sempre primo al traguardo. Nella scia del successo, Rascel trascinerà questa farfalla, lanciata giojosamente verso il sole.

Nino Caprioli

GIUSEPPE MAROTTA:

STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

● A TUTTI — Lo volete un dramma del Medioevo? Squisitamente psicologico e meditativo, esso consta di un atto unico e premeditato, dal titolo:

LA SOGLIA MALEDETTA

(Contemporaneamente, la scena rappresenta la soglia di una torre medioevale, con la scritta: «Salve, ma si prega di pulirsi i piedi»).

Il cavaliere gigantesco (dalla smisurata forza nasica) — *Entriamo a riposarci un poco in questa fresca torre. Vi avverto però che essa è incantata: chi vi entra perde completamente la memoria di ciò che gli è accaduto fino a quell'istante.*

Il cavaliere piccolo e mingherlino (che nutre un vecchio e segreto rancore per il cavaliere gigantesco) — *Allora entriamo subito, se non vi dispiace!* (Egli si tiene leggermente indietro, e un attimo prima che il cavaliere dalla forza smisurata varchi la soglia gli assesta sul capo un formidabile colpo di mazza ferrata).

Il cavaliere gigantesco (che per effetto del colpo ha varcato la soglia) — *Strano. Io vacillo e provo un tremendo dolore alla testa, ma non so spiegarmene la causa. Per fortuna chi esce da questa maledetta torre ricupera istantaneamente la memoria... Orsù, usciamo!*

(Essi escono e il cavaliere dalla forza smisurata, risovvenendosi improvvisamente che è stato il cavaliere mingherlino a colpirlo, gli fracassa le costole).

Il cavaliere gigantesco (spiacevolmente sorpreso) — *Ma come? Ma che succede ora? Io vi fracasso le costole, cavaliere, e voi non solo non vi difendete con le unghie e coi denti, ma sorridete beatamente?!*

Il cavaliere mingherlino (con intensa voluttà nella voce e nell'espressione) — *Sì, perchè quando eravamo nella torre maledetta anch'io avevo perso la memoria e soltanto ora mi ricordo di avervi assestato sul capo quel formidabile colpo di mazza ferrata!*

(Cade pensosamente la tela)

●

● VENTENNE AMMIRATORE DI VALENTI — Trovate che le mie risposte sono un po' diaboliche? Grazie grazie: ma, come diavolo, una volta o l'altra, in Strettamente Confidenziale, ci lascerò la coda. D'accordo su Macario; ah se fosse stato un attore! E Campanini? Altra classe, si capisce; ma un produttore capace di imperniare un film su di lui (come su Macario, pensate, o su Totò, o su Fabrizi) non si trova. E' più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, o che un fotografo trovi Clara Calamai vestita, o che Blasetti confessi di aver commesso un piccolo errore: tutto, credetemi, diventa agevole e possibile, al confronto dell'eventualità che un produttore allestisca un film con Campanini protagonista.

● P. FONTANA — Scusate, ma gli impegni precedentemente assunti dal Direttore per «Film-quotidiano» non gli hanno permesso di utilizzare il vostro scritto.

● UNA MOCCIOSA QUALSIASI — Vi hanno detto che sono calvo e strabico? Poco male: vi assicuro che al paragone di ciò che comunemente si dice sul mio conto, questi sono complimenti.

● BUBI, RAGAZZA TERRIBILE — Dal ritaglio che mi mandate risulta che il critico di un quotidiano di Modena, recensendo il film «Spie», ha scritto: «René Deltgen è una brava e sicura attrice della nuova cinematografia tedesca e anche in questo film non viene meno la fiducia che noi da tempo riponiamo nella sua arte». Ahimè, collega di Modena, vi assicuro che una eccessiva e costante fiducia nelle donne può infliggervi cocenti delusioni, tanto vero che René Deltgen non è un'attrice ma un attore, fra i più dinamici e pelosi. Che facciamo, collega di Modena? Una piccola rettifica, forse? Grazie, e non preoccupatevi oltre. Critici cinematografici di quotidiani ben più autorevoli e diffusi del vostro non usufruiscono di una maggiore preparazione; senonchè i tipografi, che al cinema ci vanno quasi tutti i giorni e senza addormentarsi, salvano in tuffo.

● QUATTRO GAIE STUDENTESSE — Per punizione delle insolenze che mi rivolgete aggiungerete dieci centimetri di sughero alle vostre scarpe.

● UNA DONNA QUALUNQUE — Grazie della simpatia. Mi assegnate una cospicua parte nella rinascita del cinema italiano, figuriamoci. Che si tratti di un'omonimia? Ah mi piacete di più quando dite: «I motivi delle donne sfuggono alle donne stesse». Io direi di più, direi che esse agiscono con la vaga speranza che ciò le aiuti a scoprire i motivi che le spingevano ad agire, e devoti saluti.

● LINADELBA - BOLOGNA — «Leggo volentieri la vostra rubrica a volte interessante a volte stupida, ma forse ciò dipende dalle lettere che ricevete». Proprio così, signorina: tanto vero che siccome le lettere intelligenti che ho lette prima della vostra, stasera, sono pochissime, decido di lasciarvi senza risposta.

● L. MARCHESINI — Su Carlo Minello non ho ancora un'opinione, scusate. Un esempio di sceneggiatura potete procurarvelo acquistando quella di «I promessi sposi», pubblicata da Garzanti (Indirizzo: Via Palermo 10, Milano). Imparerete anche, compulsandola, come si schizzano alla brava alcune «tavole fuori testo cinematografiche» di un romanzo famoso.

● NICOLA RAIMONDO — Lieto che il mio libro vi sia piaciuto. E pensare che piaceva anche a me, quando lo scrissi. Dei meriti letterari di Mosca sono sempre stato un sicuro, disinteressato e mai ringraziato imbonitore. Al diavolo, signor Marotta, tenete sul serio ai ringraziamenti? Perchè no: ne faccio una questione di civiltà, di centro urbano superiore ai tremila abitanti, di buon gusto perfino. C'è una dannata presunzione in chi non ringrazia un collega che disinteressatamente lo ricorda ai suoi propri, personali lettori. Ho detto presunzione? E infatti notate che Mosca, dopo aver prodotto «L'ex-alunno» ha assunto (ottenendone agevolmente il permesso dal Direttore responsabile, ossia da se medesimo) la critica drammatica di «Sette giorni». Ritengo che debba esserci un limite all'autodivulgazione di se stessi: siamo artisti o siamo la Magnesia San Pellegrino? Mi fanno ridere, i biografi alla ricerca di identità fra l'arte e il carattere dello scrittore. Ecco un'arte — quella di Mosca — piena di stelline, di fidanzatine, di vecchine, di cimiterini, insomma di diminutivi: ed ecco una vita — sempre quella di Mosca — brulicante di cariche e di cattedre, ossia di accrescitivi; ah biografi, ah prigionieri del sogno, buon Natale.

Dhia Cristiani e Massimo Girotti in una scena di "Ossessione" (Ici: foto Civirani).

● AL CAPPONE — Vostra sorella si è «quasi totalmente innamorata» di me? Non preoccupatevene: fra la quasi totalità e l'assoluta totalità di una donna vi sono migliaia di ettari di superficie utilizzabile. D'accordo su Simonelli; ma è tanto che non lo vedo.

● A TUTTI COLORO che mi scrivono chiedendomi di aiutarli a procurarsi fotografie di artisti cinematografici, rispondo, con molte scuse, che ho altro da fare.

● PINCO PALLINO — Serato non mi piace.

● LINO SARDO — Può darsi che dalle novelle di Verga o di Maupassant si possano ricavare

8 Ore di sonno significano 8 ore di ristoro

ma possono anche significare 8 ore di pericolo per i vostri denti, se prima di coricarvi non avrete provveduto a liberarli dai residui di cibo che si depositano fra i denti, e che durante il sonno cominciano a fermentare. Si formano così dei fermenti acidi, i quali preparano la strada alla temibile carie dei denti. Dunque, tutte le sere, la vostra ultima parola sia: "Chlorodont".

pasta dentifricia
Chlorodont
sviluppa ossigeno

APPARECCHIO PER L'APPLICAZIONE DEL COSMETICO ALLE CIGLIA

Tusch-fix

...i più begli occhi che incontrate lo adoperano già...

- Evita di sporcare le palpebre.
- Impedisce il formarsi di antiestetiche agglomerazioni del cosmetico ed il fastidioso appiccicarsi delle ciglia.
- Curva dolcemente le ciglia sostituendo il piegaciglia.

PRESSO LE MIGLIORI PROFUMERIE

FISSATE IL VOSTRO BELLETTO COL NEOBEL

Il NEOBEL rappresenta l'ultimo ritrovato scientifico. Un leggero strato di liquido NEOBEL sul vostro viso già truccato **lo farà rimanere inalterabile per la durata di un mese. Non va via neanche lavandosi il viso.** Il flacone NEOBEL, in elegante astuccio sufficiente per un anno, COSTA LIRE 18 e lo si spedisce franco di porto indirizzando vaglia alla rappresentanza **NEOCHINITAL - NAPOLI Via Purità a Materdei, 48** - Le spedizioni in assegno aumentano di L. 2

"MICRO-FILM"

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA PER L'INDUSTRIA E IL COMMERCIO DELLA CINEMATOGRAFIA IN FORMATO RIDOTTO

film; ma nelle novelle dei dilettanti ai quali alludete, tranne la descrizione di un primo bacio, o dello scemo del villaggio, o di una fiera pastorella che tutti chiamavano la piccola selvaggia, altro non si trova, anche se per fortuna è una notte di luna.

● PINA - GENOVA — Si capisce che le lettere indirizzate a questa rubrica le leggo proprio io. Le mie segretarie hanno nel mio sontuoso ufficio uno scopo puramente decorativo. Mi permettete ora, una piccola osservazione? Il tono generale della vostra lettera non è allegro, ma neppure afflitto; io direi pacato. Tuttavia alla fine, al posto della firma, leggo: Una diciannovenne già stanca di vivere. Mi ha fatto l'effetto di un conoscente che ti incontra, trascorre con te un quarto d'ora chiacchierando del tempo o del servizio tranviario, e dopo di essersi congedato ti richiami per dirti: Sai, un'ora fa è morto tuo padre.

● A. B. V. — Come scrivete! Vogliate rileggere questo vostro periodo: Clara Calamai deve possedere una bontà incompresa, per reazione doveva tagliare, squarciare i cuori amanti sottomessi al tic-tac della felicità quotidiana. Siamo giusti, che cosa è il tic-tac della felicità quotidiana? Neppure un consulto di orologiai è riuscito a fornirmi una spiegazione accettabile. Ho sottoposto il problema perfino al Direttore. Egli ha ascoltato pazientemente, poi con fraterna premura mi ha detto: Vuoi che chiami un tassì e ti accompagni a casa?. Ad ogni modo, voi siete sui diciotto anni e molto bella. Ma sapete di avere un grave difetto: tutte le cose vi piacciono intensamente per tre giorni, poi non più. Male, signorina: pensate che dovrete prendere marito, almeno per il mese di aprile.

● MARISA - ROMA — Macchè scuola d'arte cinematografica: è più facile, per corrispondenza, farvi strappare un dente cariato. Se per innamorare pazzamente un giovane si debbono ricambiare gli sguardi che lancia, o no? Ah direi di sì. Per suscitare un folle amore uno sguardo almeno bisogna spenderlo, e tutto in una volta.

● ANNAMARIA - PARMA — Siete tentata di rompere il vostro fidanzamento per farvi suora? E sinceramente credete che un mio consiglio influirà sulla vostra scelta fra le nozze e i voti? Sposatevi, Annamaria, sposatevi: non mi sembra che quella del chiostro sia in voi una vocazione: la vocazione è qualcosa di più deciso.

● VERCELLESE 22 — Credete di essere il solo a non avere amici? Gli amici, i veri amici sono una leggenda. Dobbiamo accontentarci dei compagni che la vita ci dà, come dei viaggiatori che il caso ci mette accanto in un vagone ferroviario. Alla fine del viaggio ci si sente estranei; ma finchè il viaggio dura i discorsi sono così simpatici!

● RAGGIO DI LUNA — Vi alzate alle quattro di notte per scrivermi, spinta dall'irresistibile bisogno di parlarmi di Fosco Giachetti. In quella stessa ora, forse, una poeta cesellava versi divini, un filosofo meditava profonde teorie, un ladro scassinava una cassaforte. Se penso a questo, posso informarvi con sufficiente naturalezza che Giachetti è marito e padre.

● ANTONIO DI NAPOLI — Una maestrina e una musicista mentiscono al vostro amore. Non addoloratevene, è sempre attraverso una selezione — qualche volta fatta da noi, più spesso da loro, dalle donne — che approdiamo alla più degna. Secondo un grande filosofo non siamo neppure noi che scegliamo, bensì la Natura, che ha occhio a tutto, che con la stessa solerzia bada a dar vita al filo d'erba, e moglie ad Antonio di Napoli, e per aspera ad astra.

● BIZZARRA ED INCONCLUDENTE — Per diventare una diva è necessario essere un'acciuga?. Nè un'acciuga, nè un'oca. Per uscire dal parlar figurato, nè grassa nè magra. E' indispensabile soltanto il talento, quel talento che molte donne immaginano di possedere, ma che è dono di poche.

● GIULIO - ANCONA — Questo ha visto soltanto adesso La cena delle beffe, e il cervello gli ha dato di volta. Ama Clara Calamai in modo cielonico e fortunoso. E — udite udite! — le scriverà (presso la Cines, Via Po 36, Roma) intingendo la penna nel fuoco. E volete vedere che Clara Calamai, stanca di inserire annunzi sui giornali per trovar marito, approfitterà di questa vera occasione?

● IL SALERNITANO — Siete nato di lunedì e da questo particolare desiderate che io ricavi un oroscopo. Ecco qua: nella vostra vita troverete spesso chiuse le botteghe di barbiere, e non potrete mai comprare i giornali prima di mezzogiorno. Pizzicate un po' la poesia? Ah, che sconvenienza.

● ORNELLA — Anche a voi occorre un oroscopo. Siete nata di gennaio, dunque la vostra costellazione è l'Acquario. Maschi e femmine nati sotto questo segno avranno fortuna in amore. I maschi quando usciranno con l'ombrello, le femmine quando usciranno senza. Infine, voi mi chiedete se sposerete Giorgio — il vostro primo amore — o Cesare, un sopravvenuto corteggiatore. Che diavolo debbo rispondervi? Ah signorina, date a Cesare quel che è di Cesare, a Giorgio quel che è di Giorgio e il Cielo vi assista tutti e tre.

● CHI SONO? - ROMA — Grazie della simpatia. Sì, sono abbastanza intelligente: so farmi da solo il nodo della cravatta: e chi l'ha visto una volta non lo dimentica più.

● SCRITTRICE IGNOTA — Il nostro giornale non pubblica novelle di esordienti. Non me ne mandate, dunque. Io sto benissimo, soffro assai raramente di allucinazioni, ma quando eccezionalmente soggiaccio a un incubo, ciò che vedo è proprio il tipo della giovane scrittrice. Perchè ritenete che gli occhi chiari non debbano piacere agli uomini? Gli occhi chiari sono pieni di innocenza: e agli uomini piace molto illudersi.

● DOLLI E PUCCI — Lasciamo perdere. Fra voi e le vostre amichette, forse un Petrarca non troverebbe la

Documentario degli interpreti de "La danza del fuoco": Paola Barbara, Jone Salinas, Luisella Beghi, Gustav Diessl, Carlo Minello (Schermi nel mondo-Inac Rex; foto Pesce).

sua Laura; ma il mondo va bene lo stesso.

● GISELLA VERONESE — Se sono bruno, alto, snello ed elegante? Visto da lontano, sì. Un giovane vi amava, ma i vostri dinieghi lo indussero a scomparire; ora che non ve lo vedete più intorno, piangete pensando a lui. Ah vi aiuto volentieri a determinare il vostro sentimento: è amore, è certamente amore. Una donna può piangere per molte ragioni: per un cappellino che non le sta bene, per le disavventure del personaggio peverelliano di nome Siglinda, per una sua amica che ha fortuna, per tutto ma non per un uomo che non ama.

● 32 PER 6 - FIRENZE — Può darsi benissimo che io sia, come voi dite il più bel tipo che esista, e che il tempo passi senza sfiorarmi. (Non si fida, credo). La mia cara Luisa è viva ancora, che diamine. Non essendo una donna, ma un'idea, essa è immortale. Non mi sorprendo di piacervi adesso mentre qualche tempo fa mi detestavate. So per esperienza che quasi tutti i rapporti fra la gente si basano su una serie di curiosi fenomeni ottici.

● PRINCIPESSA - ANCONA — Come medico delle anime, il tempo non ha chi lo superi; lasciatelo fare e ritroverete la vostra serenità, come si trova un gioiello che si credeva perduto per sempre. Tolgo questa espressione, di peso, dal diario della mia cara Ada; e ne deduco che i gioielli sono un pensiero fisso, per lei. Credo che troverebbe modo di nominarli anche parlando di trapanazione del cranio.

● ALLA VENTURA - PALERMO — Non è vero che il prossimo mi diverta, o almeno non nel senso che voi immaginate: perchè troppe volte mi accade di riconoscermi nel prossimo. Giovarvi presso qualche produttore, ci è impossibile. I produttori hanno la presunzione di poter fare da sè; noi abbiamo quella di giudicare ciò che fanno: ecco stabilite una volta per sempre, ad uso dei lettori intelligenti, le rispettive posizioni. D'accordo sui piaceri della solitudine. Io spesso mi rifugio in solaio, anche per riprendere contatto coi ritratti degli antenati. C'è fra questi un crociato col quale sto volentieri (nei giorni in cui la mia cara Donata ha avuto per esempio la crisi di nervi) perchè sento che me ne andrei in Palestina, o più lontano, con scopi anche meno importanti dei suoi.

● LODOLETTA - BOLOGNA — Nei vostri sogni vedete sempre un giovane bello come Girotti? Nei miei io vedo sempre un milione in titoli al portatore; li ho in mano, li stringo, ma non riesco mai ad incontrare un cassiere di banca per convertirli in denaro. E penso con amarezza che forse nello stesso momento ci sarà chi sogna il cassiere e non sogna neppure un titolo da presentargli. La vita è fatta di questi contrasti, Lodoletta.

● UN UOMO - PESCARA — Vi sbagliate. Dipende. Spesso non sono le letture che guastano le ragazze, ma le ragazze che guastano le letture.

● NORMA - VENEZIA — Per piacere non parlate di gloria a proposito di un bravo calciatore. Si tratta, in questo caso, di popolarità: la gloria è quella per la quale si affaticarono Cesare e Virgilio, Napoleone e Dante, personaggi coi quali nessuno si sogna di confondere Piola o Bini. Il giorno in cui un fatto simile si verificasse, un uomo lascerebbe spontaneamente questa terra: io.

● R. R. R. - CATANIA — Non so se dispiacermi o rallegrarmi del fatto che siate una sognatrice: dipende dalla qualità dei vostri sogni. La mia cara Anna ha l'abitudine di sognare di essere caduta in un vivaio di aragoste; e la mattina seguente io sono poi costretto a farmi impacchi freddi sugli stinchi. Credo che presto sarò obbligato ad andare a letto, la sera, munito dei sistemi protettivi usati dai giocatori di palla ovale.

● VILLA TRISTE — Voi credete alla sincerità dei diari, spiacentissima che io non ci creda. Prevedete, anzi, una grande fortuna ai romanzi in forma di diario. Probabilissimo, ora che si fabbricano tante case in mattoni. E poi: il diario come arte narrativa è un'altra faccenda; io lo deploro soltanto come occupazione delle signorine e come incentivo, per esse, a travisarsi. Esempi, forse? Una mattina un signore dagli occhi esorbitanti, fuori dalle orbite insomma, fu introdotto nel mio studio. Mi porse un foglio, e senza correggere la posizione degli occhi urlò: «Che cosa c'è di vero in tutto questo?». Intendiamoci, il foglio faceva parte del diario della mia cara Bice, e il tempestoso signore altri non era che il padre della medesima, mio futuro suocero. «Debbo leggere ad alta voce?» gli chiesi. «Per mia e vostra vergogna, sì» rispose. Stupefatto, ma obbediente, io lessi: «20 giugno. Che cosa c'era nel sole, stamane? Sono scesa nel giardino e il cuore mi diceva che avrei trovato Giuseppe sul muro ad aspettarmi. C'era! C'era! E il sole ha tessuto un magico ricamo, fra noi, e Giuseppe ha osato... osato come non mai. Le sue braccia mi hanno attirata e travolta come in un vortice azzurro. Poi, non so. Ora sono qui, nella mia cameretta, e grido a me stessa: «Che hai fatto? che sarà di te?». Io finii di leggere ed ebbi uno scatto. «Come padre di Bice può farvi piacere — dissi — di apprendere che cosa c'è di vero in questo scritto: di vero non c'è che il giardino e il muro, dall'alto del quale mi sono limitato a mandare a Bice un bacio sulla punta delle dita». E così era in realtà, e la stessa Bice lo ammise. «Avevo cominciato a scrivere la verità — disse — ma poi la scena era così bella che non seppi più trattenermi...». «Fortunatamente mi sono trattenuto io — disse il mio futuro suocero, ridando ai suoi occhi una espressione naturale — La mia prima idea era di spararvi addosso senza spiegazioni». «In tal caso, papà, per non farti condannare avrei dovuto sostenere davanti ai giudici ciò che avevo scritto» osservò saggiamente Bice, non senza abbandonarsi al rimpianto dell'artista per la propria opera.

Giuseppe Marotta

DIEGO CALCAGNO:

SETTE GIORNI A ROMA

"Mas" - "Oro nero" - "Luisa Sanfelice"

Mai guerra ha portato tanto lontano i combattenti dalle loro case come questa. E mai come ora i combattenti ci sono stati tanto vicini. Due cose miracolose ci avvicinano ai fratelli che vegliano e lottano in terra in mare e in cielo: la radio e il cinema. Il cinema porta addirittura le nostre pupille a pochissimi metri dalle truppe di prima linea, dagli equipaggi, dalle fortezze, dai velivoli e dalle navi. Oramai ci siamo abituati a tutto ciò, ma, se riflettete bene, è un fatto straordinario e di incommensurabile portata quello che dobbiamo all'obbiettivo dell'operatore. All'annuncio d'ogni film di guerra si corre dinnanzi allo schermo con il cuore che ci batte forte per l'affetto, la trepidazione e l'orgoglio. Ci allontaniamo poi dallo schermo con tristezza, come se ci distaccassimo da persone a noi familiari, da persone a noi profondamente care. E sentiamo tutta la malinconia, tutta la mortificazione di stare qui fermi mentre i nostri soldati, i nostri avieri e i nostri marinai si affaticano e rischiano continuamente la vita. Quale sacrificio di noi che non siamo sui fronti di battaglia può essere paragonabile agli immensi sacrifici che colà si compiono silenziosamente, giorno e notte, nel caldo rovente, nella neve, nella sabbia, nell'acqua, nella tempesta di obici e di fiamme? Siano dunque benedetti questi film di guerra che servono a creare il contatto, l'incessante solidarietà, l'incessante ricordo, la comunione di cui si ha tanto bisogno. «Mas», tra i film di questo genere, ha un degnissimo posto. E tra i più belli e più schietti. Se in questo clima la retorica appare provvidenziale a qualcuno, Romolo Marcellini ha il merito di disdegnarla. Va avanti con i mezzi semplici e significativi della sua fantasia solo attraverso atti possibili, realtà delicate o rudi. Qui tutto si svolge a bordo di quattro leggere imbarcazioni comandate da uomini che si conoscevano quando erano borghesi. La vicenda amorosa del guardiamarina con una soave fanciulla dell'isola nella quale si trova la base della flottiglia è troncata dalla morte dell'eroe in un assalto contro una grossa formazione nemica. Questo assalto ha una drammaticità incalzante, la visione del sommergibile britannico che s'inabissa per sempre è d'un verismo magnifico. Tutti gli attori, da Checchi a Sacripante, da Crisman a Notari e a Pavese, sembrano autentici marinai, mentre i marinai sembrano autentici attori. A Vera Bergman, meditativa e stupita, si crede decisamente, sia che rida o che pianga. Mario Giannini, caduto poi realmente per la Patria fuori dal raggio della macchina da presa, vive sulla pellicola ore di ardimento e di pericolo. I suoi parenti potranno conservare alcuni metri di questa pellicola. Sembrerà, negli anni, che il giovane sia ancora vivo e vigoroso sul mare.

* * *

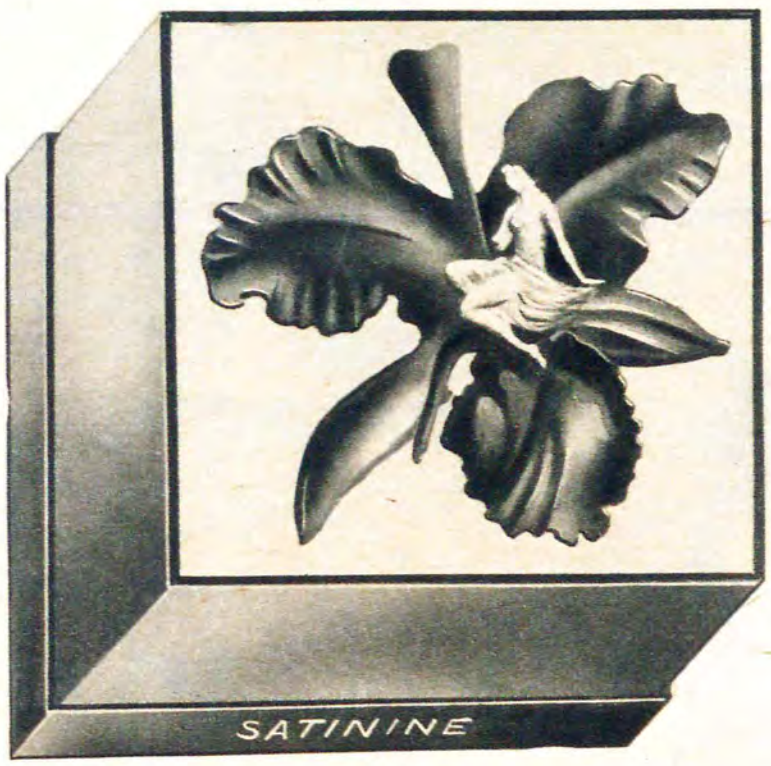
«Oro nero» è un film oscuro. E' oscuro come la materia che tratta. Ma se il carbone è così nero, non sarebbe stato difficile fare un film molto più chiaro. Lo spirito e l'atmosfera di un ambiente come quello delle miniere avrebbe dovuto avere manifestazioni molto meno esteriori, molto più interiori. Il panorama di Carbonia brilla all'orizzonte, nella storia molto tenue d'un ragazzo e d'una ragazza che si amano. L'idillio svagato e un po' fantastico continua, ora all'ombra delle stillanti pareti, ora tra i carrelli delle gallerie, ora nelle strade del fervido centro sardo. Il racconto cinematografico è semplice ma difficile e Camillo Mastrocinque non ha certo eguagliato altre fortunate sue prove ma se l'è cavata il meglio che poteva. Facciamo, per questa volta, Mastroquattroemezzo. Un tipo che intenerisce è quello, convenzionale ma sempre toccante, della maestrina. Sono poi un po' umido ma mi decido ad affermare una cosa: che Carla Candiani, oltre ad essere una attrice a modo, ha una bellezza intelligente, florida, ricca, allegorica. Essa è l'ideale delle scolaresche. Per incitare i giovanetti allo studio bisognerebbe istituire un nuovo premio. Una fotografia di Carla Candiani a chi prende le migliori medie nella licenza liceale.

* * *

Sto facendo una lunga crociera nel complicato e insonne mondo degli sceneggiatori, un giorno ve ne racconterò delle belle. Il corpo degli sceneggiatori è una specie di legione straniera dello spirito nella quale vanno a finire i tipi più svariati. Accanto ad uomini di sicuro gusto e di sicuro valore, essa ospita filosofi decaduti, giornalisti falliti, tenenti colonnelli della poesia che hanno perso le spalline e sono stati retrocessi a caporalmaggiori, critici ammalati di stomaco, ferventi surrealisti che hanno visto spezzare il loro sogno d'arte. Vi sono quelli che dopo avere vissuta tutta la vita nel culto di Vincenzo Cardarelli finiscono per arruolarsi sotto le bandiere di Liborio Capitani. Vi sono persino quelli che sceneggiano per dimenticare. Eppure il nostro cinema ha bisogno di cultura: di un clima letterario che si estenda, oltre Salvatore Quasimodo, a Gianfranco Ferrata, a Oreste Macrì. Che si estenda, tanto per intenderci, fino all'Editore Laterza. E non è detto infine che Carlo Bo, per il quale ho molta simpatia e molta stima, non possa contribuire al miglioramento del nostro cinematografo. Ma lasciamo andare, per ora, queste cose così gravi: voglio solo, questa volta, parlare della sceneggiatura di «Luisa Sanfelice». Io non conosco i valentuomini che hanno compiuto questa fatica nè conosco il regista che ha condotto questa operazione cinematografica. Osservo solo che essi avevano nelle mani un soggetto di quelli ad effetto sicuro, di quelli densi di funzionalità. C'è la puerpera condannata a morte, c'è il bimbo che nasce in carcere, c'è il grande amore, c'è l'olocausto della vita per una grande idea, c'è, signori miei, il patibolo. Gli ingredienti adatti per provocare le lacrime ci sono tutti. E se non piangi di che pianger suoli? E, difatti, il film intenerisce e commuove. Esso finisce con la lama della mannaia che cade sul collo liliale della sventurata eroina.

Laura Solari mi è parsa bella sotto il grande cappello a conchiglia. Non potete immaginare come mi piacciano quei vestiti, quelle trine. Non sono nè per l'età della pietra, nè per quella del ferro, nè per quella dell'oro. Sono per l'età della trina. Aggiungerò che Carlo Ninchi, negli abiti d'un patetico banchiere settecentesco, non riesce a cancellare il ricordo dell'energico ufficiale coloniale. E alla fine vi darò una ghiotta notizia. Osvaldo Valenti questa volta non è stato doppiato. Me ne dispiace per lui, poichè gli voglio bene. Scusate il giuoco di parole, ma Valenti doppiato vale proprio il doppio. Sono moltissimi i discendenti di Luisa Sanfelice, portano tutti il suo cognome e sono quasi tutti miei amici. Sarei curioso di sapere che cosa essi dicano di questo omaggio che il cinema ha reso alla loro dolce antenata.

Diego Calcagno



AEROCIPRIA

ORCHIDEA NERA

In un giardino dell'Estremo Oriente vidi una grande farfalla con le ali a coda di rondine posate sopra un'orchidea. Il fiore era nero, con petali che parean velluto, e la farfalla era nera, senza una sola punta di colore. Sono tornato tante volte a quel giardino, nella speranza di rivedere una farfalla e un fiore neri, ma non li ho ritrovati più. Dal "Diplomatico sorridente" di Daniele Varè - Editore A. Mondadori.

SATININE
MILANO

PANORAMICA

* **Francesco Pasinetti dirigerà un film a soggetto sui paracadutisti, da lui sceneggiato assieme ad Enrico Emanuelli e Adriano Baracco.**

* **La Macco Film, giovine casa produttrice di disegni animati, ha acquistato i diritti per la trasposizione sullo schermo di due popolari personaggi creati da Anton Germano Rossi per una sua vecchia rubrica del "Marc'Aurelio": "il vecchio lupo di mare norvegese" e "il vecchio lupo di mare americano". Essi inizieranno la "serie comica" dei disegni animati della Macco.**

* **Dal 20 ottobre al 20 novembre anche Napoli avrà la sua stagione autunnale d'opera al Teatro San Carlo. La stagione prevede un complesso di tredici rappresentazioni.**

* **Flavio Calzavara dirigerà per la Incine-Scalera il film "Dagli Appennini alle Ande", tratto dal racconto omonimo di Edmondo De Amicis. Il protagonista, Marco, è un ragazzo dodicenne e la Incine, per trovare l'attore adatto, ha indetto un concorso cui possono partecipare tutti i ragazzi italiani.**

* **Una nuova opera lirica è quella composta dal m.o Sante Zanon, in un prologo e tre atti, dal titolo "Cangrande della Scala".**

* **Giulio Stival è stato scritturato per il film "Gianburrasca" che sarà diretto da Sergio Tofano; gli è stata affidata la parte più importante dopo quella del piccolo protagonista.**

* **I registi che hanno diretto più film nelle stagioni 1941-'42 e 1942-'43 (fino al 1. settembre scorso) sono Camillo Mastrocinque e Carlo Ludovico Bragaglia: rispettivamente 3 e 4, 4 e 3.**

* **Le case produttrici che hanno realizzato più film nelle due trascorse stagioni sono: la Scalera, con un totale di 16; la Lux con 8; e la Cines con 7.**

* **La Società cinematografica milanese, costituita nel 1938, ed ora affiancatasi agli Artisti Associati, realizzerà quanto prima il film "La strada maestra", soggetto di Sandro Giusti tratto ed ispirato da due libri del chirurgo Andrea Majocchi, "Vita di chirurgo" e "Tra bisturi e forbici". Regista sarà Alfredo Guarini, aiuto regista ed operatore Enzo Serafin.**

* **Luigi Chiarini ha iniziata la riduzione cinematografica del romanzo di Bruno Cicognani "La Velia", che fu pubblicato per la prima volta a Milano nel 1923. Il film avrà per regista lo stesso Chiarini, sarà prodotto (come i suoi due precedenti film) dalla Cines e realizzato nel teatro del Centro Sperimentale.**

* **Oltre a tre novità assolute di Giovanni Mosca, di Gherardo Gherardi e di Cesare Giulio Viola, Renzo Ricci annuncia la rappresentazione delle seguenti nuove commedie: "Notte nella casa del ricco", di Ugo Betti; "Terra sconosciuta", di Gino Capriolo; "Il giudice Cambrè", di Vincenzo Tieri; e "Ritratto d'attore", di O' Malley. E le seguenti riprese: "Nerone", di Pietro Cossa; "Il piccolo santo", di Roberto Bracco; "La morte civile", di Paolo Giacometti; "Più che l'amore", di Gabriele d'Annunzio; "Vivere insieme", di C. G. Viola; "Tutto per bene", "Non si sa come" ed "Enrico IV", di Luigi Pirandello; "Amleto", "Otello" "Riccardo III" di Guglielmo Shakespeare; "Un nemico del popolo" e "Gli spettri", di Enrico Ibsen; "Un marito ideale", di Oscar Wilde; "Il padre prodigo" di A. Dumas.**

* **Di Eugenio O' Neill al Teatro delle Arti di Roma andranno in scena nella stagione teatrale 1942-'43: "Il desiderio sotto gli olmi", "Differenze", "Oro", "Per sempre" e l'atto unico "Prima di colazione". Altre due commedie del drammaturgo irlandese, "Giorni di sole" e "Strano interludio", saranno rappresentate dalla compagnia di Sergio Tofano.**

* **Il repertorio del Teatro nazionale dei Guf comprende la prima rappresentazione in Italia di "Maria Maddalena" di Hebbel, la ripresa del "Gioco delle parti" di Pirandello, "La lettera scarlatta" di Nathaniel Hawthorn nella riduzione di F. Pasinetti e Fulchignoni, più lavori nuovi di giovani autori.**

STAMPATO PRESSO TUMMINELLI - ISTITUTO ROMANO ARTI GRAFICHE - CITTA' UNIVERSITARIA - ROMA
MINO DOLETTI, direttore responsabile
Concessionaria esclusiva per la vendita in Italia e all'estero: Soc. An. DIES, piazza S. Pantaleo, N. 3 - Roma.

Gilberto Govi

Come apparirà nel suo primo film
"Colpi di timone", diretto da Gennaro Rig
(Lux Film - Fotografia Zumaglino)