



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Necessità DEL MOMENTO

Anche Alessandro De Stefani ha toccato, sul « Lavoro Fascista » l'argomento da noi svolto, lo scorso numero, a proposito della attuale situazione cinematografica e delle perplessità che taluni produttori dimostrano. C'è, in contrapposto a tali perplessità, la sempre fervida e costruttiva fede degli altri; ma il momento richiede una disciplina totalitaria, un fronte unico e compatto: dunque non sarà superfluo tornare sull'argomento a costo di ripetere parole già dette. Interessanti sono, intanto, le considerazioni di De Stefani: « Se questa denunciata perplessità volesse preludere a richieste di nuove provvidenze statali, il momento sarebbe male scelto. La cinematografia gode di tali facilitazioni che, per poco che venissero accresciute, si avrebbe senz'altro una produzione di Stato e i produttori potrebbero venir ridotti al compito di esecutori materiali senza i benefici che finora hanno goduto. Perché il problema si presenta sotto questi termini: guadagnare meno sembra un pericolo grave; ma soltanto perché ci si era troppo cullati su margini cospicui, margini che consentivano, e largamente, lo spreco ». E più oltre: « Se le preoccupazioni sono per un domani meno roseo, bisogna saper affrontare anche questa eventualità, non riducendo la produzione, ma sorvegliando con maggiore senso di economia la natura della produzione e riducendo le spese generali ». Ed ecco che ritornano motivi già noti ai lettori di « Film »: sì, bisogna ridurre gli sprechi inutili, bisogna abolire le spese superflue, bisogna chiudere le finestre dalle quali il denaro (secondo un uso ormai inveterato) viene buttato via a piene mani. E, realizzate queste economie, rassodate certe situazioni troppo dispendiose, sarà possibile affrontare con maggior serenità il momento. Il momento si chiama guerra, non Bengodi.

D.



Ori Monteverdi nel film "Quelli della montagna" (Produzione Lux - Fotografia Luxardo). — La testata si riferisce al film "L'amante mascherata" (Esclusività Eia).

LE "SCENE MADRI" FAMOSE

FEDORA E LORIS

(Loris comparisce nel vestibolo; Fedora gli va incontro, lo fa passare dinanzi a sé poi chiude l'uscio dell'anticamera e quando sono in scena anche quella della sala).

FEDORA — Nessuno vi ha visto?

LORIS (deponendo il suo cappello) — No! Lasciatevi... nel giardino nessuno; ma nella strada...

FEDORA — Oh!

LORIS — Sempre, a qualunque ora del giorno e della notte, io sono seguito da spie.

FEDORA — Vi pare?

LORIS — Non faccio un passo che non venga notato: non ricevo una lettera che non sia stata aperta...

FEDORA — Infatti c'è qui una polizia di Yariskine che sorveglia i rifugiati.

LORIS — I nichilisti, sia pure, ma me...

FEDORA — Poiché siete uno di essi...

LORIS — Io?

FEDORA — Sì.

LORIS — E' un errore. So che anche all'ambasciata lo credono... Perché si trovarono a casa mia libri ed opuscoli che domandano le riforme più necessarie, se n'è arguito che io ispiravo... Ma è falso.

FEDORA (stupefatta) — Tu non sei un nichilista?

LORIS — No certo.

FEDORA — E la morte di Vladimiro non è stata forse una vendetta...

LORIS — Politica?

FEDORA — Sì.

LORIS — Quale idea!... Politica!...

L'ho ucciso per una donna...

FEDORA — Una donna?

LORIS — La mia!

FEDORA (soffocata) Tuai!...

LORIS — Mia... Sì, sì... mia moglie!

(essa lo guarda con stupore quasi spaventata) Sentì! (siede essa pure) Mia madre, vecchia, inferma, vive nelle sue terre, dove mio fratello ed io ci rechiamo per turno in guisa che questa nostra dilotta abbia sempre un figliolo presso di sé. La primavera dell'anno scorso trovai così, come lettrice, una giovane di Varsavia, chiamata Wanda, briosa, leggiadra, civetta... In breve, nella solitudine di quel castello, rimasi affascinato da quella creatura a tal segno da volerla assolutamente sposare. Mia madre che si era accorta degli artifici di colei, mi dichiarò che non avrebbe mai approvato un tal matrimonio e rimandò la ragazza a Varsavia. Ma Wanda, d'accordo con me, venne invece ad attendermi a Pietroburgo dove, per rispetto a mia madre, non la tenni meco nel palazzo della famiglia, ma le affittai non molto lontano un quartiere ammobigliato. E qui, inebriato sempre più da quella maliarda, benché mia madre fosse sempre più inesorabile nel suo diniego, tormentato dalle insistenze di lei, dalle lagrime, dai rimorsi che manifestava risolvetti di celebrare il matrimonio religioso, aggiornando l'altro a tempi più propizi. Mio fratello rifiutò di servirmi da testimone, non ostante la sua affezione per

me, perchè disapprovava la mia condotta, e due miei amici mi resero questo servizio: come testimoni da parte della sposa, essa mi presentò due signori che aveva conosciuti dacché era a Pietroburgo: uno di questi era Vladimir Andreievitch... Quindici giorni dopo, Vladimir, col quale l'attinenza s'era fatta subito più intima per la vicinanza delle nostre abitazioni, mi parve tanto assiduo presso Wanda da prenderne sospetto, e la pregai di far cessare quell'assiduità, sì che ella acconsentì con la maggiore arrendevolezza del mondo. Da parte mia trattai con tal freddezza il mio vicino che ogni relazione cessò fra noi... Veniamo a quella sera fatale che cambiò affatto la sorte della mia esistenza. Quella sera partivo per andare da mia madre a passare le feste di Natale e avevo lasciata Wanda afflittissima per quella separazione d'una settimana. Al momento di entrare in vagone, mi accorgo di aver dimenticato a casa un oggetto che mia madre mi aveva commesso di portarle. Salto in una carrozza e corro a essa, determinato a partire poi col treno successivo. Arrivando all'uscio di strada, vedo uscire dalla casa di Vladimir la cameriera di Wanda. Ella pure mi scorge... vuole sfuggirmi... ma in un salto le son sopra, l'afferro, la trascino in casa mia e la spaventata, confusa, si contraddice, balbetta, finisce per confessare. Essa ha portato una lettera di Wanda.

FEDORA — A Vladimir?

LORIS — A lui... Rinchiodo quella disgraziata nelle mie stanze, attraverso la strada, corro su per le scale, suono all'uscio di Vladimir. Egli è uscito... ma se non posso aver lui, farò di tutto per aver la lettera... La donna m'ha detto che egli dopo averla letta, l'ha gettata nel cassetto d'un tavolino che m'ha descritto... Entro sotto pretesto di scrivergli due righe... Vedo il cassetto semiaperto... La lettera è lì... La afferro, parto, la leggo... Non è firmata ma riconosco bene la mano di Wanda... ed essa gli dà convegno per quella sera medesima.

FEDORA — Quella donna!... A Vladimir?

LORIS — La lettera diceva: «Alle nove laggiù!» Ma dove! La cameriera minacciata mi dice tutto. Si trovano in una casina isolata, senza portinnajo, affittata sotto falso nome. E ciò avviene da due mesi... dall'epoca del mio matrimonio!... Ma perchè mi guardi tu in tal guisa?

FEDORA — Io domando a me stessa se ho dinanzi a me il più sventurato degli uomini, o il più infame...

LORIS — Io!

FEDORA — Se tu mentissi!

LORIS (alzandosi vivamente) — Tu puoi!

FEDORA — Se tutto ciò fosse falso... Invero quel che tu racconti... chi l'attesta?

LORIS — Lui stesso...

FEDORA — Vladimir?

LORIS — E ho voluto recartene la prova (trae di tasca il portafogli). Corro da Wanda: non è in casa ma rompo la serratura del suo signorio e vi trovo le lettere del suo drudo.

FEDORA — Le hai?

LORIS (gettando sulla tavola delle lettere che ha tolto con mano febbrile dal portafogli) — Eccole. Leggi.

FEDORA (spiegandone una e leggendo) — «Anima mia!» (fra sé) E' la sua mano... Sì. (scorre coll'occhio la lettera esterrefatta e va alla fine) «Il tuo Vladimir che t'adora!» E il suo ritratto!... Sì, è vero, è vero! (cade seduta).

LORIS (che ha spiegate le altre lettere) — E questa! Guarda... Stava per ammogliarsi... leggi, leggi... E' del giorno prima della catastrofe.

FEDORA (leggendo) — «Ma tu vaneggi, mia Wanda adorata. Ebbene, ancorchè m'ammogli che importa? Sei pure maritata tu! Ciò togliete che ci amiamo! Sai bene che non è il mio cuore che vuole quel matrimonio; è mio padre che me lo impone e mio padre non è cedevole, lo sai. Vi sono inoltre delle gravi considerazioni pel mio avvenire, per la mia fortuna! (interrompendosi) Per la fortuna!

(legge) Infine tu devi esser persuasa che io cedo solamente alla voce della ragione. Quella che sposerò non sarà mai tua rivale; la donna mia, la sola. La vera, sei tu, mia Wanda diletta».

LORIS — Scellerato!

FEDORA — Ed è un tal uomo che si piange, che si desidera, che si vuol vendicare! (guardando il ritratto) Essere abietto! Anima di fango! Cuor perverso! (straccia il ritratto e ne getta via i pezzi) E ora proseguì e narrami il castigo.

LORIS (sedendo di nuovo) — Traggo meco la cameriera in una carrozza e mi faccio condurre a quella casa. Essa accende il fuoco, le candele, prepara tutto. Finalmente l'ora giunge. Siamo nel vestibolo, allo scuro; la fantesca pronta ad aprire, io nascosto dietro lo svolto della scala. Appena si suona la serva deve aprire, è avvertita che se pronunzia una sola parola, se fa un segno essa è morta; ho in pugno la rivoltella. Si suona. E' Vladimir. Entra sollecito. «La signora è venuta?». «Non ancora». Sale al piano superiore dove lo sento andare e venire con impazienza, facendo sercchiolare l'impiantito... Si suona di nuovo. E' lei... «C'è lui!... Sì, sì...



Luisa Fedida, l'ultima "Fedora" dello schermo. (Generazione).

gnora». Essa corre su allegra, vivace, e sento sulle guancie come uno schiaffo, l'aria mossa dalle sue sottane affrettate. «Ora prendi questo denaro, va e che non oda mai più parlare di te... dico alla fantesca che fugge... e io salgo... La prima stanza è vuota... sono nella seconda. L'uscio ne è chiuso, ma si sentono così sicuri che non hanno serrato a chiave... Ascolto... parlano ad alta voce, allegramente... odo le loro risa... odo rumore di baci... FEDORA — Avanti! Avanti!

LORIS — Odo anche il mio nome... ed essa ride, l'infame! ride di me... nelle sue braccia. Pazzo di rabbia, apro l'uscio e mi slancio.

FEDORA (anelante spingendosi avanti afferrata colle due mani alla tavola) — Sì, bene... Avanti! Avanti!

LORIS — Ella balza dalle ginocchia di lui. L'afferro e la curvo ai miei piedi... lascia quella donna... mi grida Vladimir... Mi rivolgo furibondo: egli mi vede armato: si erede minacciato... impugna una rivoltella anche lui... spara... mi ferisce... sparo a mia volta... l'uccido.

FEDORA (con un grido di gioia selvaggia) — Ah sì... uccidilo... anche lei...

LORIS — Lei! Sparita... nel suo spavento corse discinta com'era nella neve... assiderata dal freddo glaciale della notte, si rifugiò in casa della sua complice... vi si annalò, languì, vi si spense... da sei settimane ella è morta.

FEDORA — Senza rivelar nulla?

LORIS — No, nè essa, nè le altre due... Sapevano che per la parte da loro avuta in quel dramma, sarebbe a loro toccata la Siberia.

FEDORA — E' vero.

LORIS — No, esse non parlarono, ne sono sicuro: all'ambasciata non seppero affacciarmi un sol testimone. Ed ecco quello che non mi so spiegare. In quella casa nessuno mi vide fuori di quelle due donne: torno a casa mia di notte, a piedi, e la mia ferita essendo leggiera mi fo io stesso la fasciatura: prendo del denaro, la mia valigia bella e preparata... Pei miei domestici non è che la partenza ritardata: riparo in casa di Boroff e di là, travestito, riesco a varcar la frontiera. Non

un testimone! Non un indizio!... Ed è subito su di me che cade il sospetto: Come? Chi primo l'ha suscitato, quel sospetto? e dall'aver preso quella lettera ha argomentato il resto? e mi ha lanciato addosso quella muta di poliziotti? Chi è, chi è quella maleueta creatura che mi ha denunziato!... Non so... cerco e non trovo.

FEDORA — Sì, è quella creatura che t'ha perduto.

LORIS — Ma chi è?... Sospetti tu di qualcheuno?

FEDORA (vivamente) — No... nessuno... Ah disgraziato... tu hai ragione... Fatale errore!... Qual male ti si fece!

LORIS — E non è tutto... Ho ricevuto questa sera una lettera di mio fratello... I miei beni furono confiscati... lo fui condannato...

FEDORA — Condannato?

LORIS — A morte!

FEDORA (colpita) — A morte!

LORIS — La povertà non è nulla: si lavora e si vive. Ma l'esilio, e per sempre! I miei amici, i miei congiunti non vederli mai più... Tutti i miei più cari, mio fratello sì affettuoso per me malgrado le mie pazzie; la mia povera madre, a cui diedi già tanto afflizione!

FEDORA (quasi in ginocchio presso di lui, smarrita) — Oh perdonami.

LORIS (vivamente) — Tè!... E che cosa debbo perdonare!

FEDORA (rientrando in sé) — T'ho creduto colpevole: t'ho accusato... calunniato.

LORIS — Tu non potevi indovinare la verità.

FEDORA — Avrei dovuto... (con tenerezza) Ma vadrai ora quale ardente amica sarò per la tua salvezza.

LORIS — La mia salvezza! E come?

FEDORA (prendendo le lettere) — Queste lettere... Eccola qui la verità!... Queste lettere le porto meco laggiù e lo mostro...

LORIS — A chi?

FEDORA — A Yariskine... e gli provo...

LORIS — Che io uccida suo figlio per una donna.

FEDORA — La tua!

LORIS — Suo figlio è stato ucciso... che gli importa il perchè!... Vorà vendicarlo.

FEDORA — E' vero... ma l'imporrà?... La sua grazia...

LORIS — A un nichilista!

FEDORA — Ma tu non lo sei!

LORIS — E come provarlo! (silenzio di Fedora) Tutto è finito!... Non c'è nulla da fare.

FEDORA — No, no... voglio salvarti... lo voglio.

LORIS — Non cercarlo... non si può... e a te io devo già abbastanza, cara anima mia... Non ebbi che un raggio di sole, nel mio esilio... e sei tu! (si alza) Ed anche questo lo perdo.

FEDORA — Lo perdi?

LORIS — Tu parti.

FEDORA — Partire ora!... Ah no... non parto più.

LORIS — E sia pure... Ma posso io ancora associare la tua alla mia vita?

FEDORA — Chi ce lo impedisce?

LORIS — Tu eri esiliata come me: le nostre condizioni e le ricchezze si pareggiavano: ma ora tu sei perdonata, ricca, onorata, ed io condannato, povero, senza patria, senza famiglia, senza onore e senza sostanza.

FEDORA — Oh! il tuo disonore e la tua povertà, due infamie che io riparerò.

LORIS — Non tocca a te.

FEDORA (per tradirsi) — Oh se tocca a me! (correggendosi) Basta ch'io lo voglia, non è vero? Ne ho bene il diritto... Nè tu puoi vietarmelo.

LORIS — E' una virtù in te l'offrirmelo, un dovere in me il rifiutare, e strappare piuttosto quest'amore dai mio cuore.

FEDORA — Vi ha dunque così deboli radici!

LORIS — Oh non dire così... Guarda! E' meglio che ci separiamo... ne discuteremo domani... (va per prendere il cappello).

FEDORA — Dove vai?

LORIS — A casa.

FEDORA — Tu esci! (fra sé) E quegli altri, là fuori! (forte) Vuoi uscire?

sario che mi vedano. (va a prendere il cappello).

FEDORA — E se si impadroniscono di te! (andando ad impedirgli il passo; fra sé) Gretch lo ammazzerà.

LORIS — Quegli uomini!

FEDORA — Tu sei condannato a morte.

LORIS — Un simile agguato...

FEDORA — Chi si vendica non va tanto pel sottile... Colpisce brutalmente, cieca mente...

LORIS — Non li temo.

FEDORA — Li temo io... Rimani; uscirai al nuovo giorno.

LORIS — Solo... con te... fino allora!... No.

FEDORA (attaccandosi a lui, supplichevole, amorosa) — Perchè?

FEDORA (fremendo di passione, ma dominandosi) — Già fin troppo son rimasto... lasciami.

FEDORA (ancora più presso, quasi nelle di lui braccia) — Ma perchè... Dimmi perchè!

LORIS (violentemente e con passione) — Perchè è una follia che ci sarà fatale ad ambedue.

FEDORA (spaventata, balza innanzi alla porta) — Loris... No... non ancora!

LORIS — Ma disgraziata!... Vedi bene che stento già a lottare contro me stesso... Aiutami piuttosto a fuggirti... Aiutami!

FEDORA — E se ti uccidono!

LORIS — Eh via!... (fa un passo).

FEDORA (sempre innanzi alla porta) — Non voglio che tu esca... Non lo voglio... Hai capito? Non voglio (egli si ferma, essa continua con tenerezza) Te ne prego... ho paura io!... Lo vedi... ho una terribile paura. Sento che dietro quella porta c'è un pericolo mortale per te.

LORIS — Quale idea!

FEDORA — Che cosa te ne fa a te di rimanere qui fino a giorno! Non puoi far questo, per me! Due ore! Che cosa sono due ore!

LORIS — La tua rovina, incauta!... So quelle spie sono là, vedranno che io non esco che a giorno fatto... Son dunque il tuo amante...

FEDORA — E che cosa m'importa!... Dicano pure che tu sei mio amante.

LORIS — Un assassino! Un nichilista!... Ma il perdono che hai ricevuto viene ritolto... E' un nuovo esilio, e questa volta senza più speranza... E' la tua sostanza sequestrata come la mia... Anche per te la miseria!

FEDORA — Purchè tu non esca... Il resto per me non è nulla.

LORIS — Ma non per me (si scioglie e va sino alla porta).

FEDORA (lo raggiunge, lo afferra e lo trae al proscenio con passione) — Loris! Ma che ci vuole adunque per trattenermi, insensato che corri alla tua perdita? Sono qui a pregarti, a supplicarti... tutto quello che una donna può dire, te l'ho detto... e tu non pensi che a strapparti dalle mie braccia. E pretendi di amar-mi!

LORIS (trasportato) — Oh se t'amo!... Ma gli è per ciò appunto...

FEDORA — No, tu non mi ami!

LORIS — Non dir così! Mi farai impazzire.

FEDORA — No, tu non mi ami, no, tu non mi ami.

LORIS (afferrandola alle braccia) — T'amo da dimenticar tutto per te.

FEDORA (fissandolo con passione) — Ah ripeti queste parole... ripetile!... Tu dimenticheresti tutto per me!... Dillo ancora.

LORIS — Ah, Fedora, il tuo sguardo m'inebbria, le tue mani mi abbracciano... Dove ci traggi tu?

FEDORA — Tu non rimpiangeresti nulla, nè la patria perduta, nè l'esistenza infranta, nè l'amore de' tuoi! Nulla al mondo... nulla!... Davvero! davvero! (mette la mano sulla chiave).

LORIS — Tu ti perdi!

FEDORA (chiudendo la porta) — Ti salvo!... Ma dimmelo ancora... dimmelo che non rimpiangerai nulla nelle mie braccia.

LORIS — Oh t'adoro!

FEDORA — E dunque rimani! (si getta nelle di lui braccia).

Vittoriano Sardou (Traduzione di Vittorio Bersezio)

ANNI VI - N. 12 - ROMA 20 MARZO 1943-XXI
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 Savola N. 27 - Telefoni 80145 - 865161
PUBBLICITÀ: Milano, Via dei Togni, 14 Telefono 17162
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 35 - 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 e delle copie arretrate sul conto corr. postale 1324 - Anonima D.I.E.S. - Roma Piazza San Panaleo, 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.
APICE
ANONIMA PUBBLICAZIONI CINEMATOGRAFICHE EDITRICE

GIUSEPPE BEVILACQUA:

Motivi

Da qualche tempo il succo di tutte le polemiche tende a monopolizzare il teatro a favore esclusivo della poesia. (Con buona pace di E. Ferdinando Palmieri seppelliamo, adunque, Carlo Goldoni avanti lettera...) Noi sappiamo che la poesia svariata si distingue: c'è la classica e la romantica, c'è quella epica e quella crepuscolare, c'è la poesia civile di Carducci e la poesia sociale di Rapisardi, c'è il Leopardi delle *Rimembranze* ed il Parini del *Giorno*, c'è il satirico Giusti ed il lirico Pascoli, eccetera, eccetera.

Ma quale dev'essere la poesia sulla scena? V'è modo d'intendersi? Ne dubito, anche perché la maggior parte di coloro che si angustia nell'invocare un teatro poetico che sarebbe — dicono — un teatro nuovo, si richiama, più o meno, all'intimismo, al surrealismo, all'impressionismo, formule tutte nuovissime vent'anni fa, almeno... Tuttavia si sbraitano: «teatro di poesia, teatro di poesia!» Non contano l'umanità, l'attualità, la fantasia, la verità, il costume, eccetera: conta soltanto la poesia; che nessuno, poi, messo alle strette, sa precisare, se non annaspando nei traslati. Come, del resto, non saprei precisare io stesso, che mi riconosco tanto all'oscuro da trovare tuttora della poesia in talune commedie di Giuseppe Giacosa.

Comunque, poesia a parte, io reprobato, io eretico, vorrei sostenere che in primo luogo sarebbe necessario saper fare del teatro (classico, romantico, satirico, sociale, o come più vi piace) confessando il sospetto che si voglia gabellare spesso per teatro di poesia quello che nemmeno sa essere semplicemente teatro... Dopo di che lapidatemi! Mi consolerò al pensiero che neppure Carlo Goldoni quando cominciava una commedia si proponeva di essere poeta...

Anche i baci hanno uno stile non solamente uno stile estetico, ma persino cronologico. (Stavo per dire storico, ma sì, perché anche il costume fa la storia). Orbene, un bacio del tutto fuori stile, è quello di *Malombra*, l'unico o solo bacio che appaia in *Malombra* fra Marina e Corrado non molto prima della precipitosa catarsi.

Bacio tempestoso e rovente, tutto ansia e peccato, cinematograficamente stupendo; un bacio della migliore Miranda che, quanto a dedizioni labiali, a palpiti di ciglia, (come s'allungano di pellicola in pellicola) quanto a languidezze fasciose, è Circe rediviva. Ma non è un bacio ottocentesco, né tanto meno fogazzariano; non si baciava a quel modo settantenne anni fa quando la vampa era di là da venire... Sì, va bene che la passione è sempre la passione e che non ha epoca; ma hanno un'epoca le forme, compresa la forma di stampare un volume, oppure delle labbra su altre labbra...

Personalmente stringerei la mano a tutti i macariofilii se, in blocco magari, avessero il coraggio di intonare questo discorso: «caro Erminio no, oramai è provato che col cinema non l'azzeccchi, che-sullo schermo non sei più tu, nostra maschera adorata!» Gli facessero questo discorso, gli farebbero del bene: perché Macario sul telone è un altro, è un Macario ben diverso da quello della ribalta, svuotato persino di quel dadaismo, o infantilismo acuto, che costituisce la sua intelligente e divertente prepotenza. Osservatelo invece nel *Fanciullo del West*: il suo umorismo più significativo è in funzione di quello sculettare che fa, da capretto in amore. Ma perché, ma perché, far diventare capolavori, al confronto, le parodie dei western del fu Ridolini!

Giuseppe Bevilacqua



Dedi Montano, Carlo Ninchi, Giuditta Rissone, Marisa Vernat e Carlo Micheluzzi in due inquadrature del film Manenti "In due si soffre meglio". (Distr. Nazionale - Manenti S. A.; fot. Vaselli).

SU LA VIA...

ZACCONI, D'AMICO, SERRA

Ha fatto un certo rumore in questi giorni una polemica Zacconi-D'Amico a proposito dell'interpretazione che di *Lorenzaccio* ci ha dato ultimamente Renzo Ricci all'Argentina. E siccome il D'Amico tirava in causa la vecchia interpretazione zacconiana, il nobilissimo vegliardo ha risposto con vigore ancor giovanile. Non entreremo in merito alla polemica; ma giacché è stato fatto il nome di Domenico Oliva (per lunghi anni pontefice massimo del *Giornale d'Italia* che lo Zacconi dice «pieno di rabbia e di rancore» e che per contro il D'Amico definisce «nobile umanista, candido gentiluomo») non sarà forse inutile richiamare alla memoria ciò che su l'Oliva scriveva a un amico — Luigi Ambrosini — Renato Serra il 6 d'aprile 1909. (R. S. *Epistolario*, Firenze, 1934 - XII). E il lettore confrontando questi vari giudizi, vorrà forse meditare, non senza sorridere, su la strana disparità delle opinioni che gli uomini esprimono sui loro contemporanei. Ma il fatto più curioso succederebbe quando lo storico dell'avvenire, se non potesse attingere ad altre fonti, volesse definire la personalità di Domenico Oliva. Non credete proprio che egli si troverebbe piuttosto imbrogliato?

Ecco quanto scriveva il Serra: «... Chi può concepire il *Giornale d'Italia* senza D. O., e Dom. Oliva senza il *G. d'Italia*? Il meraviglioso, fiorito, inesauribile, l'eccellente, l'ineffabile Domenico Oliva! Pover'uomo! egli ha letto di tutto e sa parlare di tutto, e conosce i francesi, ed è fondato nei classici, e ha un bello stile, e dei bei modi, e una buona educazione, e una pazienza infinita, e una buona volontà incommensurabile, e una cultura che va dalla musica alla sociologia, dai pettegolezzi della buona società ai programmi delle giovani scuole nascenti: ha degli amici in tutto il mondo, chiama i suoi buoni amici non meno Anatole France che il sedicente autore dell'ultimo inno futurista, ha una buona parola per tutti, e attenzione e applicazione e perfino dello spirito... egli non sarà mai altro che il buon Domenico Oliva, il buono, l'eccellente, l'intefabile Domenico Oliva. Potrà fare tutto quello che vuole; ma se non ci pensa lui ad avvertire i suoi lettori — badate che adesso faccio dello spirito — badate che ora vi tiro fuori una mia malizietta — e state attenti che qui sono profondo — adesso poi sono sottile — e poi indulgente — e poi aperto alle voci dei giovani — se non lo dice lui, il lettore per la parte sua non penserà mai altro che questo: D. O. è un gran brav'uomo. Il suo posto è in poltrona, al teatro di prosa, o a un tavolino nella saletta intellettuale dell'Aragno. E bisogna vedere come si prende sul serio, e con che ingenua convinzione sostiene la sua parte di critico e di «cher maitre» alla francese! Con che compiacenza si mescola a quei eroi di giovanottini e di giovanottoni, così ben liscati e azzimati e composti nella loro coscienza di raffigurare le ultime mode del pensiero e dell'arte; e con che serietà essi cercano il suo parere ed egli lo dà, e come gli uni son persuasi di compiere qualche cosa di grande e come egli è convinto di aver la missione di capire e di bandire tutto ciò dalle sue venerabili colonne, con il sorriso un po' scettico dell'uomo di lunga esperienza, ma insieme col fervore e col calore dell'anima d'artista aperta a tutti gli slanci... E come tutto ciò è innocente, tranquillo, morigerato, ingenuo, d'abbene...»

E continua così. Dopo tutto, una caricatura alla Giraud più che un ritratto; e come mettere d'accordo questo schizzo leggero coi tratti violenti disegnati da Zacconi? Come metterlo d'accordo con l'acquarello di D'Amico nel quale vediamo una figura d'uomo atteggiata a una immobile e solenne placidità? Infine, lo storico dell'avvenire...

Guido C.

OSVALDO SCACCIA:

Lettera n. 4

Colpi mancini del destino - Cosa può volere da me?
In viaggio per Sant'Elena - Il mio memoriale

In treno, marzo.

Caro Direttore, altro che prigione, questa volta! Trasferito, e trasferito con la stessa velocità con cui le vocali inseguono le sillabe, e le sillabe le vocali, nella bocca di Antonio Rossi, quando illustra a un produttore un suo progetto.

E' necessario che io proclami ad alta voce la mia innocenza! E' indispensabile che nobilmente gridi tutta la mia indignazione contro il destino che così tenacemente e così malignamente si accanisce contro di me!

Ti espongo i fatti così come sono andati: anche tu non potrai non riconoscere la mia innocenza; anche tu non potrai non associare la tua indignazione alla mia per i colpi mancini che il destino, con diabolica e machiavellica astuzia, architetta contro di me.

Perché quello che più mi esaspera e quello che più efficacemente prova che non si tratta di un semplice caso ma di una vera e propria congiura ai miei danni, di un vero e proprio «fatto personale» (che gli avrò fatto poi al destino, lui solo lo sa! Fosse un produttore, lo capirei, ma un destino!... A meno che anche lui, per il fatto che con i suoi invisibili fili muove gli uomini come fossero marionette, non voglia considerarsi un produttore! In tal caso sarebbe un ben misero produttore. Muovere le marionette con dei fili! Puh! Meglio i produttori terreni che le marionette le muovono con i biglietti da mille! Dove ero rimasto? Ah, sì, dunque dicevo che dal modo di comportarsi del destino nei miei confronti s'indovina la malafede, il preconcetto, la congiura, il fatto personale.

Ecco, se io, per esempio, camminando per una strada urto in un sasso e vado a finire in terra, bene, posso onestamente affermare che è stato un caso, un accidente eccetera, eccetera.

Ma se invece, il destino, il sasso me lo occulta sotto un cespuglio di nontiscordardime; se mi costringe, quando sono giunto a pochi centimetri dal sasso stesso, ad alzare gli occhi in aria per ammirare una ragazza che proprio in quel momento, senza tenere conto che le gonne sono corte e larghe e che il vento tira dal basso in alto, è apparsa sul balcone; se ha spinto l'architetto che ha costruito quel balcone a non costruirne il parapetto in muratura ma in ferro, battuto e trasparentissimo; se a quindici centimetri dal sasso ha fatto nascere una vasta e bene accogliente pozzanghera; se prima di uscire di casa mi ha fatto venire la felice idea d'indossare l'abito nuovo, allora io non posso fare a meno di gridare stentoreamente: «Signori! Il destino ce l'ha con me! Signori! Noi ci troviamo in presenza di una bassa e oscura macchinazione!»

Ora dimmi tu: con tutte le migliaia di soldati che ci sono a Palermo, quel giorno, il generale proprio me doveva fermare per avere informazioni sul rancio?

Tu dirai: «Il dovere dei superiori è proprio quello di rendersi personalmente conto del modo in cui la truppa è trattata».

D'accordo: non lo metto in dubbio, ma, ripeto, se io fossi stato l'unico soldato di Palermo, allora va bene... Dice: «A Palermo abbiamo solo il soldato Scaccia. Dobbiamo per forza interrogare lui», ma, Santo Iddio, a Palermo di soldati ce ne sono migliaia! E allora perché rivolgersi proprio a me? Perché scegliere, fra tutte queste migliaia, proprio quella modesta unità che è rappresentata dalla mia bersagliata persona?

Pensa: io camminavo tranquillamente per via Libertà. Era una giornata splendida ed io mi chiedevo: «Se le giornate fossero sempre così, se il sole splendesse sempre così gioiosamente, illuminando di sorrisi tutte le cose del mondo, avrebbe la forza e il coraggio Guglielmo Giannini di dirigere un altro film come *Il nemico*? E Simoni un altro come *Napoleone a Sant'Elena*?

Un «psi», seguito da un energico «Ehi tu!», interruppe le mie meditazioni. Alzai gli occhi. A pochi metri un generale mi faceva cenni con la mano. Mi guardai d'intorno. Nessuno. Possibile che quei cenni fossero veramente diretti a me? Cosa poteva voler mai da me un generale?

Forse — pensai — desidera un compagno alla sua passeggiata. Oppure ha notato il mio aspetto intelligente e pensoso, la mia fronte alta e spaziosa, i miei occhi profondi ed enigmatici e vuol conoscere gli altri pensieri che si agi-

tano entro di me. Avviciniamoci.

Mi avvicinai.
— Comandate, signor generale.
— Bene, bene — borbottò il generale, sorridendomi cordialmente. — Come va? Hai mangiato?

— Signorsì, signor generale — risposi.
— Bene, bene. E come hai mangiato?
— Ottimamente, signor generale.
— Benissimo. E dimmi: cosa hai mangiato di buono?

— Pasta con la ricotta, signor generale, un fritto di calamari, una porzione di funghi arrostiti, due pere e mezzo litro di vino.

— Perbacco! — esclamò il generale, lasciandomi cadere gli occhiali. — Ma, dimmi un po', in quale caserma mangi?

— Ma io signor generale non mangio mica in caserma. Mangio al ristorante. Sapete, qui...

— Silenzio! — urlò allora il generale.
— Il nome!

— Ristorante Politeama, signor generale. E' qui a due...

— Il tuo nome, bestia! — urlò, viepiù irritato il generale. — Il tuo nome ho chiesto! Non quello del ristorante!

Senza riuscire a capire il perché di quell'improvviso cambiamento di umore, gli detti il mio nome.

— Va bene — disse dopo di averlo trascritto su di un pezzetto di carta — Puoi andare.

— Comandate signor generale.

Battei i tacchi, mi rovinai uno stinco (ecco un'altra prova della prevenzione che ha il destino contro di me. Tutti riescono a battere i tacchi. Solo io no: solo io invece che battere i tacchi, batto gli stinchi! Roba da matti) e proseguì la mia passeggiata, chiedendomi per quale oscura ragione il generale, dopo essersi rallegrato perché avevo mangiato bene, era andato su tutte le furie.

Forse — pensai — al generale non piacciono i calamaretti. Oppure i funghi arrostiti. Chissà!

E con la coscienza più che tranquilla (e c'è poi chi crede agli oscuri avvertimenti del subcosciente! Puh!) procedetti oltre.

Il giorno dopo mi mandò a chiamare il capitano. E' inutile che ti ripeta tutto quello che mi disse, tanto non potresti pubblicarlo. Ti dirò solo che se io, in una critica, mi esprimessi sul conto di un attore con la stessa libertà di parola e di giudizio con cui il capitano si esprime sul mio conto, nessuno toglierebbe, a me e a te, perlomeno una decina di querele.

Concludendo mi comunicò che in seguito al mio atteggiamento «irrispettoso» verso un superiore addetto al controllo del rancio, era costretto a trasferirmi.

— Così — ghignò — non racconterai più ai generali cosa mangi a colazione!

Non racconterò più ai generali cosa mangio a colazione! Ma se sono loro che me lo chiedono?! Se un generale mi chiede cosa ho mangiato a colazione, io come debbo rispondere? Declamandogli la *Vispa Teresa*?

Dice: «Ma il generale alludeva al rancio».

Non lo metto in dubbio, ma in questi casi si dice, si specifica:

— Cosa hai mangiato a pranzo? (parentesi: alludo al rancio, eh! Intendiamoci!).

Non sono mica un indovino, io! Comunque è inutile tentare di far capire queste cose ai superiori. E quel che è meglio, è inutile lottare contro la fatalità quando si è messa in testa di perseguitarvi.

Eccomi perciò, caro Direttore, in treno, in viaggio per Sant'Elena. E come Gino Cornabò non posso fare a meno di stabilire un parallelo fra me e Napoleone. A quel che sembra io e il Grande Corso abbiamo lo stesso destino.

Ma per lo meno Napoleone venne accompagnato nell'esilio da un Gran Maresciallo e da un cerimoniere. A me chi m'accompagna, invece? Solo un sergente. E quel che è peggio un sergente di cattivo umore.

Una cosa sola, in tanta iattura, mi rasserena un poco: che il mio esilio, a differenza di quello di Napoleone, non sarà diretto da Renato Simoni. Il che è già qualcosa!

Ti saluto, e se ti capita fra i piedi un Las Cases magari di seconda mano, magari usato, spediscimelo qui. Se Napoleone ha dettato un memoriale di Sant'Elena, perché non dovrei anch'io dettare un memoriale? Visto che abbiamo lo stesso destino! Ave.

Osvaldo Scaccia

GLI SCRITTORI RISPONDONO

PERSONAGGI AL CINEMATOGRAFO

Perdonatemi il lungo indugio, caro Doletti: non potevo rispondervi senza interpellare chi conosce l'opera mia assai meglio di me. Ahimè, no! Io ho condotto i miei personaggi in chiesa, al teatro, nelle Gallerie d'arte, nei musei, in cento ritrovi; mai in una sala di cinematografo: forse perchè io stesso — e ho torto — ci vado assai raramente. Ma se un giorno ce li dovessi condurre non sarebbe certo per caso o per semplice capriccio; ma perchè il loro destino non potrebbe iniziarsi, svolgersi o compiersi se non lì.

Virgilio Brocchi

Mi servii del cinematografo in una novella, come mezzo risolutivo di una situazione.

Un uomo, assistendo alla proiezione di un film, riconosce in un'attrice la donna misteriosa con la quale ha una relazione d'amore. E si accorge che gli atteggiamenti e le parole di lei, nella vita, sono soltanto quelli della parte interpretata.

Naturalmente, in questa circostanza, il personaggio — che è andato al cinematografo per caso, e contro le sue abitudini — non pensa se il cinema sia arte, o che altro sia.

Gino Valori

Non ho mai mandato al cinematografo personaggi delle mie commedie, e non per preconcetto, ma perchè — con le vicende che ho immaginate — l'ambiente «cinematografico» non ha mai avuto alcuna attinenza o pertinenza e non avrebbe, quindi, in alcun modo concorso alla formazione o allo sviluppo d'uno qualsiasi degli stati d'animo dei personaggi stessi. Penso, quindi, che se mi fosse venuta l'idea di portare al cinematografo uno dei miei personaggi, lo avrei indotto, certo, in qualche falso atteggiamento e in una sicura sofferenza. Lo avrei spinto, forse, a presumere troppo di sé, in quanto avrebbe potuto pensare — nella sua qualità di figurazione atta allo spettacolo — d'agire in maniera diversa da quella dell'altra figurazione atta allo spettacolo, il personaggio dello schermo; e, naturalmente, d'agire meglio: più compiutamente e più esaurientemente. Credo che il personaggio della scena la pensi un po' come l'attore, come l'interprete in cui s'impersona, e cioè che lo schermo è artificio e la scena è arte, e che, per impersonare una figura cinematografica bastano taluni limitati requisiti di « mestiere » e per impersonare una figura scenica, invece, necessitano, oltre quelli, altri di molto più ardua levatura. Avrei dovuto, perciò, severamente richiamare il mio personaggio a spiegargli che, per quanto fra personaggi da schermo e personaggi da teatro esista una evidente affinità, pure sussiste fra gli uni e gli altri una diversità non solo formale, ma anche fondamentale e sostanziale, che li rende non confondibili, non vicendevolmente sostituibili; ma, per entrambi, quando non hanno da essere fittizie ed effimere espressioni di sola esteriorità, una è la virtù indispensabile alla loro esistenza: l'arte.

Maso Salvini

Ho mandato qualche volta i miei personaggi al cinematografo... senza premeditazione, così come ci si va nella vita. Per i miei personaggi, come per me, il cinematografo è arte quando è arte e non lo è quando non lo è. Ad ogni modo non hanno mai avuto, nell'economia dei lavori in cui agivano, campo di esprimersi in ciò che vedevano, anche perchè ve li ho mandati pochissimo e di scorcio.

Giana Anguissola



Marina Berti e Osvaldo Valentini in una scena de "La valle del diavolo" (Prod. e distr. Sangra; fot. Vaselli). — Guido Neri e Luisa Garella in una scena di "Grattacielo" (Juventus-Enic; fot. Vaselli).

PANORAMICA

* IL FASCICOLO 160 DI "CINEMA", la bella rivista diretta da Vittorio Mussolini, contiene i seguenti articoli: C. Lizzani: "Vie del cinema italiano"; G. Della Volpe: "Cinema e crisi di civiltà"; M. Mida: "Importazione creativa"; F. P. e G.P.: "Capitolo sul regista"; A. Scagnotti: "La grande sartoria"; G. Pellegrini: "Anniversario dell'Ufa"; E. Ceretti: "Il cinema americano contro l'intelligenza europea"; R. Rosselli: "Schermi sonori"; G. Guarasio: "Note di cinema"; Mestolo: "Pastore"; C. De Santis: "Film di questi giorni"; R. Giusti: "Carminati capitano della Duse"; oltre alle scelte interessanti rubriche.

* ERNES ZACCONI prenderà parte al film "Il diavolo in collegio" interpretato da Lilla Silvi e diretto dal regista francese Jean Boyer. La sceneggiatura è di Yves Mirande e Carlo Veneziani.

* GIAN ANTONIO BAGNARA ha condotto a buon punto la preparazione di "Paludi", il film tratto dal dramma omonimo di Diego Fabbri, sceneggiato da G. M. Sangiorgi, che verrà diretto da G. V. Chilli. Proprio in questi giorni il regista Chilli ha scelsepo ai provino alcuni attori che prenderanno parte al film, tra i quali Amedeo Trilli (che vi sosterrà una delle parti principali), Enza Delbi e Ondina Maris. Per la parte del protagonista del dramma di Fabbri si fa il nome di uno dei nostri giovani attori che annovera al suo attivo alcuni grossi successi delle stagioni trascorse. Con questo film Gian Antonio Bagnara — che, benchè giovanissimo, ha già partecipato in proprio alla produzione di vari soggetti ed è quindi dotato di una solida esperienza — si assume per la prima volta l'intera responsabilità della produzione di un film importato.

* A GIORNI S'INIZIA il film "Nessuno torna indietro", ridotto e sceneggiato dall'omonimo romanzo di Alba De Cespedes per opera della stessa autrice e di Paola Ojetti. Lo producono gli Artisti associati e lo dirige Alessandro Blasetti. La parte di Manuela è stata affidata a Doris Duranti, quella di Xenia a Mariella Lotti, quella di Anna a Maria Denis, quella di Prudenzianna a Rina Morelli, quella di Valentina a Valentina Cortese, quella di Silvia ad Elsa Cegani, quella di Milly a Marina Bertì, quella di Vinca forse ad Elli Parvo, quella di Andrea ad Adriano Rimoldi; Belluzzi sarà Filippo Scelzo, Maurizio sarà Bergamo e Dino sarà Mino Doro.



Ilse Werner nella quiete della sua casa (Ufa-Film Unione).

* LA COMPAGNIA di Emma Gramatica che ha iniziato le sue recite al Petruzzelli di Bari, dopo una settimana circa è passata al Corso di Bologna; dal 17 al 21 sarà a Venezia, dal 22 al 24 a Brescia, dal 25 al 26 a Vicenza, dal 27 al 28 a Padova, dal 29 marzo al 4 aprile a Firenze, quindi a Milano ed infine a Roma.

LA SERA DEL 8 MARZO ALL'ELISEO

Ma che cosa VOGLIONO?

di Guido Cantini

Una testa per tutti - L'arte non è intrigo ma è una cosa austera - Chi non ha fatto anticamera?

Il fatto è noto. Una sera di questo marzo, traendo argomento dalla ripresa di una mia commedia vecchia di sei o sette anni, alcuni giovinotti si sono adunati nel lubbione del teatro Eliseo col proposito esplicito di far chiasso. Subito dopo il primo atto s'è udita infatti tra gli applausi del pubblico una vocetta blesa gridare: — Basta con Cantini —; e un'altra: — Morte (rabbrivisco) a Cantini —; e un'altra ancora: — Vogliamo la testa di Cantini —. Capisco la legittimità di quest'ultimo desiderio, e umano è che uno brami cosa che altri possiede; ma in ogni modo sarebbe stato difficile quella sera con una testa sola contentare tanti ragazzi che se ne mostravano privi.

La cosa in sé non ha troppo importanza: è un episodietto di quelli che lasciano il tempo che trovano: giuochi fanciulleschi. Mi dicono anzi che alcuni di costoro, interrogati, rispondevano smarritamente, senza saper che dire, tutti tremebondi dalla paura di dover passare la notte in guardina, col soprappiù della immane strapazzata paterna; e senza saper bene evidentemente perchè s'eran lasciati trascinare a gridare in quel modo e chi fosse veramente quel signore vestito di grigio del quale reclamavano la testa, e che cosa avesse fatto di male: se fosse autore dei *Girasoli* o, putacaso, di *Pensaci Giacomino*. Erano ragazzi. Mi meraviglia solo che la mamma li avesse lasciati attardarsi tanto di notte e con l'oscuramento per giunta; poichè, se fossero stati più grandi, certo si sarebbero trovati ove si trovano tutti quelli che hanno l'età d'andare sotto le armi (in ogni modo quel signore in grigio, per esempio, alla sua stagione buttò via tutto e se ne andò dove il dovere lo chiamava, immergendosi con voluttà nella bella putrida ma sacra delle trincee).

Dunque doveva trattarsi proprio di ragazzi. E ai ragazzi tutt'al più si dà una buona tiratina d'orecchie e si mandano a letto con uno scapaccione: ciò che in verità cereai di fare quella sera, ma soltanto metaforicamente purtroppo. E la cosa sarebbe restata lì. I ragazzi, si sa, giocano con tutto e più le cose son serie e pericolose più ci giocano volentieri: specialmente se il giuoco è un poco proibito e burlesco. Ma poniamo il caso che tra coloro vi fosse anche qualcuno che avesse bensì saputo perfettamente chi era l'autore dei *Girasoli* e chi, invece, di *Pensaci Giacomino*, anche se in modo approssimativo; poniamo il caso, del resto, non impossibile, che la piccola gazzarra avesse avuto un'origine meno ingenua ma, al contrario, interessata; dovremo proprio starcene zitti? O non è invece un dovere parlare? E dire, se non altro, che non è arma di buona guerra l'appiattarsi nella penombra compiacente d'un loggione con uno scopo prefigso e che, semmai, quando si hanno ragioni valide, si scende in campo aperto con tutto il nostro coraggio? L'arte è una cosa, e il mero prammatismo un'altra: in ogni modo il prammatismo nel suo senso più basso è cosa da

vecchi e non da giovani, perchè l'arte non è la conquista facile di un posticino qualunque, non è intrigo, ma un sacerdozio duro lento spasimoso: è insomma una cosa austera.

I giovani — parola indefinibile — si rivelano oggi veramente troppo impazienti: gli uomini di cinquant'anni, dalla virilità cioè più cosciente, son per loro esseri decrepiti e odiosi che bisogna a ogni costo levar di mezzo altrimenti manca l'aria e i poverini, a corto di fiato, hanno paura di morire per soffocamento. Poca stima han di sé e delle forze loro. I precoci hanno sempre stupito il mondo, non son mai rimasti a bocheggiare nelle anticamere. Le sfavillanti *Orientales* non ebbero bisogno di vie tortuose per cercarsi un editore, come non ne ebbe il *Canto Novo*; nè io so immaginarmi i diciottenni Hugo e D'Annunzio acidi magri minacciosi; bensì li vedo belli biondi sorridenti di non altro armati che di volontà e di fede e d'amore. Che cosa diventano le grida scomposte e le invettive dinanzi alla realtà viva delle opere, per modeste che appaiano? La Commedia dell'Arte non dovette cedere il campo perchè Goldoni si mise a gridare a squarciagola: — Basta con la Commedia dell'Arte — ma perchè Goldoni lottò contro la reazione naturale della Commedia dell'Arte che non voleva morire e riformò il teatro con la solidità eterna delle sue opere. La scivolosa e frivola commedia francese del '700 fu schiacciata dalla presenza indiscutibile del *Marriage de Figaro* pregnante di tutti i germi della Rivoluzione; la *Preface al Cromwell* inaugura diciamo così ufficialmente il Romanticismo e la burrascosa serata d'*Hernani* abbatte per sempre i poveri Pixerécourt e Ducange. Vedete bene che io non sono tenero per il passato, ma anzi le mie simpatie vanno tutte all'avvenire; ripeto però: gli uomini in fin dei conti non sono altro che le loro opere: tutto il resto, parole. E le opere costano sudori di sangue. «Notare varii gusti e diverse fantasie d'uomini» non basta: bisogna sapere anche meditarci su; e allora può anche venir fatto di scrivere la *Mandragora*. Le improvvisazioni non hanno mai lasciato nulla dietro di sé, neanche quel po' di fumo che sempre sprigionano. E i giovani che non hanno pensieri giovani, cuori giovani e non sentono la difficoltà dei loro cimenti e li affrontano appunto perchè cimenti, che giovani sono?

E se veramente combattono per una maggiore spiritualizzazione del teatro, perchè non vanno a fischiare anche Bokay e De Flers e Caillavet? Bisogna dunque credere a una reazione programmatica e personale nella quale le ragioni dell'arte entrano fino ad un certo punto.

Si lamentano, pare, delle anticamere che son costretti a fare dinanzi alle porte dei camerini; ma, Dio santo, quale scrittore di teatro non dovette fare anticamera? Chi non si sentì dire di no dai vari Talli del suo tempo? E per ciò si mise forse a gridare basta con questo e con quello? Il povero autore d'allora aspettò con santa pazienza, e, poi,

Un certo momento, come è legge fatale delle cose, gli altri se ne andarono. Ci fossero stati allora teatrini come quello dell'Università o quello delle Arti, una compagnia come quella del G.U.F. Quei bravi uomini non avrebbero chiesto di più, sicuri come erano che poi i teatri veri si sarebbero aperti da sé. Ma allora lo Stato non dava denari per i giovani; sicché, nella migliore ipotesi, i giovani avevano davanti a sé la prospettiva di restar giovani chi sa per quanto mai tempo.

In Italia il sonetto petrarchesco e chiericale fu soppiantato dal componimento drammatico. Non c'è da noi impiegato del Lotto — per modo di dire — che non serbi gelosamente nel cassetto una sua rarissima commediola: è una malattia diffusa contro la quale non esistono vaccini: ne san qualcosa i capocomici che ricevono ogni anno — anche se non li leggono — centinaia di copioni. Eppure in quei cassetti capolavori non ce n'è, tuttavia non c'è impiegato del Lotto — sempre per modo di dire — che non si creda un genio incompreso e sfortunato. Ma caso mai il capolavoro là dentro ci fosse, anche se i capocomici non leggono, voi credete che non sbucherebbe fuori lo stesso? Succede per fatalità di cose: perché l'opera d'arte possiede un dinamismo interno per cui potrebbe vincere anche il chiuso della più ermetica, della più munita cassaforte, così come la luce vince sempre le tenebre.

Nelle opere ancora oscure dei nostri giovanissimi ci sarà certo — ce lo auguriamo tutti — il capolavoro in erba: per ora non si vede spuntare. Tentativi e nulla più. Chiacchiere, grida, e basta. Gli odierni *sturmer und dranger* si dicono annunciatori di cose nuove e quando poi vai a vedere che cosa fanno trovi che si tratta di rancida ritrattura. Chi gli monta la testa così, a questi scalmanati ragazzi d'oggi? Non saranno certo i loro maestri d'estetica più o meno nascosti e più o meno interessati. Ma, semmai, perché invece di rivedergli per benigno i compiti, li allettano o li adulano? Non li assale mai il tremendo dubbio di mettere al mondo in qualche caso degli illusi che domani potrebbero essere degli spostati? E' un caso di coscienza. E i casi di coscienza sono sempre di natura intima: ciascuno se li risolve come può.

E allora? Non so. Mi par di sognare, tanto ci fanno vedere le cose a rovescio. Vorrei solo che a questi giovani s'insegnasse non altro questa semplice verità: che ciascuno, secondo le sue forze, ha il diritto di portare a questo gran monte la sua pietruzza — chi un masso chi una scheggia — e che tutti sono degni di rispetto, anche se non tutti sono dotati d'ugual vigore. E come gli uomini di buona volontà vanno sempre per una medesima strada, così è naturale che i giovani lascino indietro i vecchi e che alla svolta fatale li perdano addirittura di vista; ma se non si conosce ancora l'asperità di quelle pietre e le spine di quei rovi e il gelo di quelle piogge e lo spietato, se pur meraviglioso, ardore di certe giornate, non ci si può confondere coi veri viandanti: si è ancora fuori strada, al di là, nei prati, e non rispettare chi ha durato e dura fatica è il colmo della presunzione. Ma in questo la giovinezza non c'entra, perché la giovinezza vera è, semmai, leale e generosa.

Guido Cantini

Leggo su un giornale romano qualcosa che vorrebbe riguardarmi da vicino. Rabbiosi d'essere stati scoperti e additati alla pubblica riprovazione, gli associati dell'8 marzo tornano, o meglio credono di tornare, all'attacco a traverso la prosa scialta di certo Fiandaca. Disgraziato giovine! Dimostra in verità troppo esplicitamente di non aver imparato ancora né a leggere né a scrivere né ad ascoltare («Daniele tra i leoni», commedia del triangolo!). Non mi soffermerò dunque, non dico a raccogliere che non voglio durar



Hans Albers e Brigitte Hornay in un quadro del film a colori "Il barone di Münchhausen" col quale si celebra in Germania il giubileo della Ufa (Film Unione). - Paola Borboni ne "L'avventura di Annabella" (Aci-Europa - Fot. Ciolfi). - Mario Siletti nel film "Principessa" (Tirrenia-Eic; fot. Gasse).

I 25 ANNI DELLA UFA

L'ELOGIO DI GOEBBELS

Berlino, marzo.

Nella maggiore sala cinematografica berlinese, l'Ufa-Palast am Zoo, il Ministro Goebbels ha celebrato con vibranti parole il venticinquesimo anniversario della fondazione della Ufa. La cerimonia si è iniziata con musiche di Beethoven e con una commossa e fiera commemorazione dei cineasti caduti in guerra. Ha preso la parola per primo il dottor Klitzsch, che ha tratteggiato efficacemente, con alta e sicura competenza, la storia della cinematografia tedesca in generale e della Ufa in particolare. Successivamente il Ministro Goebbels ha sottolineato l'importanza politica, etica e culturale della cinematografia germanica, affermando che il più grande consorzio europeo, e cioè la Ufa, si è reso veramente benemerito, per l'indirizzo che ha saputo dare alla sua produzione, in questo campo. Il Ministro ha inoltre ribadito il già adottato concetto di concentrare la produzione cinematografica tedesca in un unico organismo, sottoposto al controllo dello Stato. «E' senza dubbio — ha concluso il Ministro — merito del dott. Max Winkler, Intendente economico del Cinema tedesco, l'aver attuato questo programma mediante una grandiosa riorganizzazione della cinematografia nazionale. Contemporaneamente, allo scopo di tutelare e potenziare il fattore artistico, venne creata l'Intendenza cinematografica del Reich, la cui fondazione e la cui affermazione costituiscono un titolo d'onore per il dott. Fritz Hipplers. Infine, il dott. Goebbels ha presentato per primo, in nome del Führer e dell'intera nazione germanica, congratulazioni e ringraziamenti alla Ufa per il suo venticinquesimo

fatica, ma nemmeno a guardare di sfuggita tutte le scempiaggini che semina passando questo poveraccio. Tut'Pal più posso pentirmi d'aver scritto ciò che ho scritto più sopra, credendo d'aver a che fare con esse-

Nonostante gli alti compiti che assorbono, nella grande ora storica in cui viviamo, tutte le sue cure, il Führer non ha voluto lasciar passare il venticinquesimo anniversario della Ufa senza concedere alcune onorificenze agli uomini più rappresentativi e meritevoli della cinematografia tedesca. Del primo e più alta onorificenza, l'«Adlorschild», concessa dal Führer e stato insignito il Consigliere dott. Hugenberg, per il modo con cui egli ha saputo in un primo momento affrancare la Ufa dall'influenza del cinema americano e in un secondo momento conferire alla sua produzione i caratteri di una sempre più nobile aderenza agli ideali del Nazionalsocialismo. Sono stati inoltre insigniti della «Medaglia Goethe» il Direttore generale della Ufa dottor Ludwig Klitzsch — i cui meriti nella evoluzione del «Wochenschau» (Giornale d'attualità) e del film sonoro sono riconosciuti in tutta Europa — e il dott. Winkler, che si è particolarmente distinto per aver efficacemente contribuito al concentramento delle singole case di produzione tedesche in un unico organismo statale. Il Ministro Goebbels, in nome del Führer, ha poi insignito del titolo di professore i registi Veit Harlan e Wolfgang Liebeneiner, che hanno realizzato film di particolare importanza politica, storica e nazionale. Dopo il discorso del dott. Goebbels, il venticinquesimo anniversario della Ufa è stato celebrato, all'Ufa-Palast am Zoo, con la presentazione del film a colori «Il barone di Münchhausen», diretto da Josef von Baky e interpretato da Hans Albers, Brigitte Hornay, Ferdinand Marian, Ilse Werner, Marina von Ditmar.

ri capaci almeno di diventare pensanti; la loro ignoranza è però troppo grossolana e non vi può non pure l'intelligenza ma il semplice buon senso.

G. C.

TACCUINO

POGGIOLI, L'ALTRO IERI

di Mino Caudana

I discorsi dei poveri sono intelligenti - J gnocchetti «alla Denis» e gli involtini «alla Calamai»

Quando fosse indispensabile la presenza dei diciannove soldi nella formazione di una lira era già l'argomento di una modesta e casalinga arguzia della nostra nonna materna; la quale siogava in essa tutto il malumore che la coglieva ogni qualvolta tentava l'impresa disperata di dare un asseito alla contabilità di cucina.

Gli stessi diciannove soldi, così preziosi e tanto spesso mancanti alle sue lire, turbarono fino all'altro ieri la petroniana serenità del nostro amico F. M. Poggioli, senza tuttavia comprometterla mai. Lo vademmo talvolta in quei giorni, che non sono favolosamente lontani (e già, per mille ragioni, lo sembrano), dare lunghe occhiate alle molte sezioni di un suo complicatissimo portafogli, per toglierne poi le cose più strane: ritagli di giornali, bottoni, immagini sacre, distinte di libri rari da acquistare «col tempo». In taluni casi, da quella specie di miniera vedemmo persino uscir denaro: ma non fu avvenimento caratterizzato da monotona frequenza.

Era, quella di Poggioli, una dignitosa e pittoresca povertà: non quella, insopportabile, di certe nostre borghesi conoscenze, fatta di atroci sospiri e di prolisse occhiate disperate, ma piuttosto un sollazzevole argomento di conversazione. Perché i discorsi dei poveri sono sempre più intelligenti di quelli dei ricchi; e più poetici.

Nemmeno nei giorni (e furono tanti, troppi) in cui questa povertà parve minacciosamente puntare all'assoluto, ebbe mai il potere di diluire o far scomparire dal suo faccione i sereni colori che la natia Bologna vi ha stemperati nella buona maniera di una tradizione pittorica che ha radici nei secoli.

Mangiavamo allora, con lui e Silvano Castellani, in una minuscola trattoria di via delle Carrozze: pochi metri quadrati nei quali, chissà come, riuscivano a prender posto decine di affamati. La scelta era stata di Poggioli, e ad essa non avevano presieduto criteri topografici, né gastronomici, ma molto più semplicemente quelli che consigliano ai non milionari di eleggersi un oste di buon carattere e timido, soprattutto, nel sollecitare a novembre il pagamento dei pasti consumati a marzo. Sotto questo importante aspetto, quello di via delle Carrozze era un po' l'ideale.

Aveva, quell'oste benedetto, l'orgoglio del suo mestiere al quale, poverino, dedicava un amore destinato a conclusioni infelici. Abituamente accigliato e scontroso, quando giungeva tra pentole e fornelli si trasfigurava. Aggiungendo un pizzico (lui diceva «un sospetto») di spezie allo spezzatino, aveva il gesto delicato di un direttore d'orchestra intento a strappare un effetto insolito ai flauti d'argento. E se rivoltava una frittata, compieva il modesto rito con la solenne precisione di un chimico che ha lunga consuetudine con gli esperimenti difficili.

Tornato in sala, cominciavano i suoi guai, che non sempre agli intingoli da lui preparati riserbavamo accoglienze frionali. Tra il tenore di esse e lo stato delle nostre finanze intercorreva una stretta dipendenza. Se questo stato era precario, i piatti erano giudicati eccellenti, degni dell'Artusi e dei Brillat-Savarin. Se invece, fatto meno frequente, avevamo in tasca di che pagargli subito il conto, il nostro temperamento critico si scatenava. Il denaro, anche il nostro poco denaro, aveva la triste magia di renderci cattivi.

Il solo a non subordinare l'orientamento dei propri umori al contenuto del portafogli era Silvano Castellani,

il quale aveva l'abitudine di ridurre alla disperazione il nostro povero oste allontanandosi subito dopo la minestra per recarsi a mangiare la pietanza con conforo nel ristorante di faccia; dalla «concorrenza». Castellani si manifestava tuttavia solidale con noi, rimandando il pagamento dello scotto tanto nel primo locale quanto nel secondo. E questo era, da parte sua, molto bello.

Poggioli, invece, non protestava mai. Era il migliore di tutti noi, per quanto non fosse escluso che la mietezza del suo carattere traesse le sospette origini dal fatto che non è saggia regola inimicarsi un oste di così preziosa fattura. Egli lo colmava, anzi, di elogi dotti e forbiti. Non era raro che giungesse, nei giorni di più nera povertà, a disturbare il sonno di importanti autori classici per tessere le lodi di un pollo alla cacciatora.

Le arti subdole di Poggioli, buon-gustio di scarse possibilità finanziarie ma raffinato, erano anche riuscite ad indurlo ad allontanarsi dal rituale repertorio gastronomico per cimentarsi in piatti di alta scuola, senza che i nuovi virtuosismi incidessero comunque sull'importo del conto totale. Di questo moderno miracolo ci avvantaggiamo in diverse occasioni. Una sera, pilotata da Belisario Randone (che aveva avuto il buon senso di avvertirci in tempo), capitò nel tugurio di via delle Carrozze Maria Denis. In quella storica contingenza il nostro oste battezzò «alla Denis» i gnocchetti di patate, dando alla gentile attrice la misura di quanto grande fosse la sua popolarità anche nel mondo bizzarro dei frequentatori di bettole. Allo stesso modo nacquero gli involtini alla «Calamai» e certe crocchette all'agro di limone che vennero chiamate «alla Doletti» per celebrare anche sulla distinta delle vivande le virtù polemiche del Direttore di «Film».

Accadde anche che a quell'oste dessimo del denaro: ma non accade mai che, per colpa nostra, il nostro benefattore si trovasse indeciso se investire i suoi capitali nelle «Montecatini» oppure nelle «Ferrovie Meridionali». Una volta, Poggioli, che aveva appena riscosso da Eugenio Fontana l'ultima quota del compenso per «Ricchezza senza domani», ondeggiò a lungo tra l'impulso di regolare un conto che si era fatto chilometrico e la ghiotta tentazione di offrirsi un «Gordon Pym» stampato a Neuchâtel su carta «vecchio Giappone». Vinse naturalmente il vecchio Giappone, e l'oste, nemmeno in quella dolorosa circostanza, troppo se ne dolse, ché grande era la sua comprensione e tenace il suo amore per la buona letteratura.

Poi, quasi d'improvviso, la bella brigata si sciolse. Ognuno di noi andò per la sua strada e Poggioli incontrò finalmente quella fortuna che meritava da tempo. Da quel giorno, gli intingoli del nostro benemerito oste non ebbero più il conforio degli eruditi elogi del regista di «Addio giovinezza» e di «Gelosia». Lo spezzatino rientrò nell'ombra, non fu più «un piatto che avrebbe fatto la felicità di Vittore Hugo».

Sarà bello tornare, una di queste sere, nella piccola trattoria di via delle Carrozze: con Doletti, con Castellani, e con te, F. M. Poggioli. Forse, sulla lista delle vivande, il nostro caro oste ti riserverà la sorpresa di una speciale frittata interamente dedicata al tuo nome. E forse, al termine del convito, il nostro caro oste ti presenterà timidamente un vecchio conto rimasto insoluto.

Un commovente conto dell'altro ieri, già tanto lontano.

Mino Caudana

PASSAGGIO OBBLIGATO

Danza, anima del corpo

di Alberto Savinio

In principio era la parola - La danza, prologo ed epilogo della civiltà - I rapporti tra il balletto russo e gli avvenimenti politici del 1914 - Diaghilev, morto che cammina - Desiderio di uscire dalla vita danzando...

In principio era la parola. Ma la danza precede la parola e ritorna dopo che la parola è spenta.

La danza apre la civiltà e la chiude. La danza è il principio e la fine della civiltà, il prologo e l'epilogo. La danza nasce prima ancora della poesia e ritorna poi che le voci si sono spente della tragedia, del dramma, dell'opera, dell'operetta e l'uomo tacendo e preparandosi una nuova voce ricomincia a esprimersi a segni.

Abbiamo detto «operetta» comprendendo in questa parola dopo averla un poco elevata di tono anche il melodramma verista, perché anche i più sentimentali e tristi fra i melodrammi veristi (*Bohème*), anche i più tragici (*Tosca*, *Pagliacci*), anche i più tecnicamente elaborati (*Turandot*) hanno un'articolazione musicale più vicina all'operetta che all'opera seria (*Guglielmo Tell*, *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*) e tanto meno all'opera wagneriana. Questa marcia dal tragico e dal grave al non grave e al frivolo è storicamente fatale, né qui si sta a giudicare se sia una progressione o una regressione, benché noi si propenda a credere che è una progressione, a condizione però che il frivolo cui si arriva come estremo contrapposto al tragico iniziale sia un frivolo «superiore»; e aggiungiamo che dopo il frivolo superiore si può arrivare anche al «divinamente gratuito» di Strawinski, di Picasso, di alcuni nostri «giochi».

Il solo avvenimento naturalmente vivo di questa prima metà di secolo è il balletto: segno che la civiltà ancora in vita non aveva più «nulla da dire» e ritornava al suo linguaggio da sordomuta.

L'arrivo del balletto russo in Europa generò un equivoco. I «buoni europei» odorarono con le narici ormai anemizzate vento di steppa e messianicamente salutarono nel balletto russo la nuova forma teatrale che veniva a sostituire l'estinto melodramma. Questa illusione certuni la nutrono tuttora. Gli esempi del resto erano vivi davanti ai loro occhi creduli: nel più bel fiorire del balletto russo, il *Parsifal*, rotto finalmente l'embargo di Beyreuth, si spargeva per i teatri d'Europa a mostrare quale occhio stanco, quale fiato corto aveva ormai il melodramma.

Abbiamo detto «l'arrivo dei balletti russi in Europa», e i balletti russi erano partiti dal teatro Maria di Pietroburgo. Ma così dicono i russi. Per i russi anche più occidentalisti come Pietro il Grande e Sergio Diaghilev (l'approssimazione è meno fortuita di quanto si crede: questo capo riconosciuto dei *ballettomani* era un poco parente dei Romanov) l'Europa non comincia alla linea degli Urali ma soltanto alla frontiera tedesca. Anche i Greci per parte loro, i Bulgari, i Romeni, quando escono dai loro paesi diretti a occidente dicono: «Andiamo in Europa». Abbiamo la carta fisica dell'Europa e quella politica: rimane da tracciare la carta psicologica.

Chi può dire del resto se il balletto russo non avrebbe avuto sviluppo senza gli avvenimenti politici che dal 1914 in poi continuano a sconvolgere l'Europa? Il balletto russo sarebbe diventato forse qualcosa di equivalente a quegli spettacoli assurdi per ogni condizione «precedente» di civiltà, che sul palcoscenico della Scala, davanti al palchetto nel quale Stendhal sorbiva sorbetti o galanteggiava la bella Bibin Catena, allestiva il «sublime» Viganò.

La ragione di un possibile sviluppo del balletto russo era soprattutto nella sua felice associazione di più arti — e almeno in questo il balletto russo attuò quello che Wagner aveva soltanto sognato — perché nel loro tramonto anche le arti perdono ogni determinazione di sesso e si confondono in una armoniosa androgina.

Ma spettacoli come quelli del «sublime» Viganò o come il superspet-

tacolo da noi vagheggiato nascono solo come frutti di una civiltà molto matura e arrivata alla squisitezza, ossia una civiltà «della fine» come quella della Milano del tempo di Stendhal. (L'Ottocento era cominciato e già operavano le cause che dovevano informare l'ardente e patetico Ottocento ossia il liberalismo nato dalla rivoluzione del 1793, ma nella Milano di Stendhal regnava tuttavia lo spassionato, l'indifferente, il dorato Settecento). D'altra parte, gli spettatori degni di tali spettacoli non sono molti. Gli stessi balletti di Diaghilev ebbero nella loro breve vita un ristretto numero di spettatori. Il «grosso» delle platee ha bisogno della parola. «Non si fida» che della parola. Non capisce i simboli, vuole discorsi diretti, perentori e che si concludano nell'urlo. Il rumoroso successo che accoglie oggi ancora i più parolai dei melodrammi, dimostra quanto lontano è il «grosso» degli spettatori dalle correnti «attuali» della civiltà. Né sono da sperare mutamenti.

L'attaccamento alla parola (e, in musica, al canto) è segno di immaturità. Se la parola (o il canto) manca, si fa buio intorno allo spettatore, ogni significato si spegne e smarrito egli domanda, come davanti alla pittura che non rappresenta né un uomo, né un paesaggio, né un aneddoto: «Che vuol dire?». Taluni misurano la civiltà al consumo del «sapone». Noi la misuriamo al consumo delle parole e consideriamo incivile chi ne consuma molte. Civiltà per noi è progressivo avviamento al silenzio. Ma si tratta di silenzio «popolare». Silenzio nel quale «tutto» è sottinteso, anche le cose che nessuno ancora ha detto, e sottinteso in maniera così suadente che nessuna cosa sente più il bisogno di testimoniarsi in suono. Pochi sanno «ascoltare» questo silenzio. Per gli altri questo silenzio è vuoto. Come persuaderli del contrario? Resta a sapere se persuaderli è necessario. *Sinite parvulos...*

Dicono certuni che il balletto russo morì sulla tomba di Diaghilev, come Moylòf morì sulla tomba del duca d'Enghien, come il cane fedele muore sulla tomba del suo padrone. E invero c'è una certa quale analogia tra la sorte del balletto russo dopo la morte di Sergio Diaghilev e la sorte dell'impero d'Alessandro dopo la morte di Alessandro. (Per la migliore intelligenza di questo discorso, è bene disabituarsi almeno temporaneamente dal pensare che la conquista dell'Europa da parte di Sergio Diaghilev, è meno importante della conquista della Persia da parte di Alessandro il Macedone). Ma è davvero dovuta la non sopravvivenza del balletto russo all'inefficienza e rivalità dei Massin, dei Coenau e degli altri diadochi?... Io ricordo il balletto russo già in agonia quando Diaghilev era ancora in vita, e in gibus e marsina, simile egli stesso a un morto parato per il funerale (funerale russo «a bara scoperta») e uscito a fare quattro passi prima di coricarsi definitivamente nella tomba, passeggiava i deserti corridoi dei teatri portandosi al fianco come una vecchia e gloriosa spada il «maestro» Cecchetti, mentre sulla scena gli androgini saltabecavano nelle *Biches* di Poulenc o nella *Chatte* di Sanguet. (A ragione veduta ho nominato due balletti «della fine»).

La danza era invisibile ma presente in quel passaggio di tempo e i nasi sensibili la respiravano nell'aria. E se i russi dettero corpo a questo terzicorismo ineffabile, e portarono la danza sul teatro e ne fecero il balletto russo, è perché il russo, come il popolo più giovane d'Europa, è pronto ad attuare ciò



Omaggio a Diaghilev. (Disegno di Alberto Savinio)

DISSOLVENZE

A. G. B. e la specchia

A proposito della nota di Marco Ramperti apparsa nello scorso numero di «Film», Anton Giulio Bragaglia ci manda questo biglietto autografo: «A me e all'Italia non frega proprio niente di Errol Flynn e della sua ostinata arrabbiata italofofia. E' forse il Flynn accademico d'Irlanda, considerato irlandese dagli irlandesi? No. Ebbene io non me la faccio che con gli accademici irlandesi. E Ramperti è pregato di sopportare la mia specchia».

Palloni

Roberto Bartolozzi, il nostro caro Bartolozzi (quello del mito attico, per intenderci) scrive su *Quadriovio*: «Gli indifferenti di Moravia saranno realizzati per lo schermo! Un noto periodico cinematografico lo ha annunciato. Subito *Roma Fascista* ha trovato qualche cosa a ridire. Ed ecco che nel numero successivo il noto periodico ha smantolato la notizia. Si trattava di un pallone d'assaggio...». Caro Bartolozzi, lasciamo stare i palloni più o meno d'assaggio: chi abbia qualche pratica di cose giornalistiche e non si limiti ai soliti diffus dilettantismi che adesso si usano anche in questa materia, sa molto bene che la data di un giornale periodico non corrisponde mai esattamente alla data della sua messa in vendita e tantomeno a quella di compilazione tecnica; cosicché se *Film* del 20 febbraio dava la notizia in questione, e *Roma Fascista* del 25 trovava a ridire su tale fatto, non erano sufficienti due giorni (*Film* del 21 febbraio) per fare «macchina indietro», in quanto la data del 27 febbraio stampata sul giornale che recava la rettifica alla notizia significava che il numero era stato compilato almeno cinque giorni prima. E allora? Allora le cose sono andate semplicemente in un altro modo (anche, forse, poco accessibile ai dilettanti di cose giornalistiche): abbiamo avuta una notizia e l'abbiamo pubblicata. Poi, dalla stessa fonte, siamo stati pregati di rettificarla: e l'abbiamo fatto per correttezza e per imparzialità. Ecco tutto, caro Bartolozzi. E quanto, poi, all'espressione «un noto periodico cinematografico» per intendere *Film*, mentre è detto *Roma Fascista* per intendere *Roma Fascista*, non è comprensibile il perché di tanta prudenza e di tanto riserbo: anche *Film* può essere nominato benissimo, caro Bartolozzi, e non succede proprio niente se viene nominato!

Il vero, il grande

Un giornale di Genova, *La Prora* (e ce lo segnala un gentile lettore) ironizza sui commedionari da noi scelti per la pubblicazione su «Film» di scene inedite: e sembra voglia domandarsi se Guido Cantini, Cesare Giulio Viola, Gherardo Gherardi, Nicola Manzari, Guglielmo Giannini, Alessandro de Stefani, Enzo Duse e gli altri da noi ospitati costituiscono «il vero il grande teatro». Be', si: può darsi che questi nomi non costituiscono l'espressione del vero, grande teatro: e allora domandiamo a *La Prora* il favore di indicarci indirizzi migliori, se li conosce.

D.

che l'Europa pensa e magari teorizza, ma non ha la volontà, o soltanto la pazienza di attuare. (Noi stessi, mentre scriviamo, siamo tentati di dare corpo a tutte le idee che ci vengono in mente; senonché una voce moderatrice ci

suggerisce di lasciar passare almeno due idee su tre, e non per conservare le più importanti, ma perché soltanto gli incivili dicono tutto quello che pensano e scambiano abbondanza per ricchezza). Nell'animo di molti russi (vedi *Vita di Dostoevski* scritta da sua figlia Amata) c'è il risentimento contro l'Europa «che ha corrotta la povera Russia con le sue ideologie socialiste».

Il movimento è l'anima «fisica» dell'uomo. Quando il movimento si educa e obbedisce a canoni di ritmo e armonia, diventa «poesia del corpo». Il danzatore che «scrive poesie col proprio corpo» non mente né si vanta. Rimane a sapere però se è necessario, se è importante, se non è ridicolo scrivere poesie col proprio corpo. Ma qui si parla del mondo fisico: del mondo cui tutti credono. E se non si crede nel mondo fisico? in quale mondo credere?

La danza — come dramma e commedia «senza parole» — è il punto più alto cui può salire la civiltà teatrale. Meglio che ogni ragione direttamente drammatica, o melodrammatica, o puramente musicale, questo spiega la strana «decadenza» del wagnerismo. Perché altri grandi musicisti ci accompagnano fedeli per tutto il cammino della vita e Wagner invece ci abbandona a mezza strada? Quale difetto o anomalia isola Wagner dagli altri grandi musicisti? Nell'opera di Wagner la danza è assente. Il severo e patetico Beethoven è tutto danzabile. Il grave e astrale Bach è tutto danzabile. Essenzialmente danzabili Mozart e Chopin. E se Vivaldi non danza egli cammina tuttavia, e questo podismo musicale è singolare e straordinario. Wagner invece non è danzabile. In questo egli è il meno greco dei musicisti. E' un corpo vasto come una montagna, molle come una medusa, iridescente come una madreperla, ma paralizzato. Non si muove ma fluttua come un aerostato cullato dal vento. Invano Wagner smuove cielo o terra, agita il mare e le nuvole, abbassa le vette e suscita gli abissi: mentre gli altri musicisti si abbandonano alle più agili flessioni, egli per sé se ne sta informe e inerte. Wagner salvò Nietzsche dal vegetarianismo, ma questa mancanza di nervosità, di sanguinità, di scatto, di «danza», mette in sospetto che il vegetariano era lui; e la delusione wagneriana di Nietzsche sarà venuta dai piedi giganteschi ma molli di Wagner, a lui che sognava il piede di Achille e nel nome di Zaratustra aspirava alla danza.

Perché la danza è la suprema aspirazione dell'uomo: la sua suprema aspirazione «terrestre». Hanno voglia i professionisti della serietà a considerare futile la danza. Riusciranno a ingannare se stessi ma noi non ce'ingannano. Sotto la toga si nasconde il prurito della piroletta. E si capisce. La danza è una delle più felici, delle più «leggere» soluzioni della vita; e non noi che anche più che disprezzare ignoriamo il fisico (nel che è il segno più profondo del nostro cristianesimo) ma gli uomini cui la testa non ingombra e hanno una vita tutta fisica, un Alessandro il Grande per esempio, cui sarà tanto cocciuta la vergogna di morire nel proprio letto, un Annunzio, la loro struggente ambizione era di uscire dalla vita dionisiacamente danzando. E di là? La Morte stessa è rappresentata come direttrice del ballo col violino in spalla. Dopo di che vengono i cori delle anime, le carole degli spiriti ardenti e, per i più difficili, danza suprema, la precipitazione a spirale nell'infinito nulla.

Alberto Savinio

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

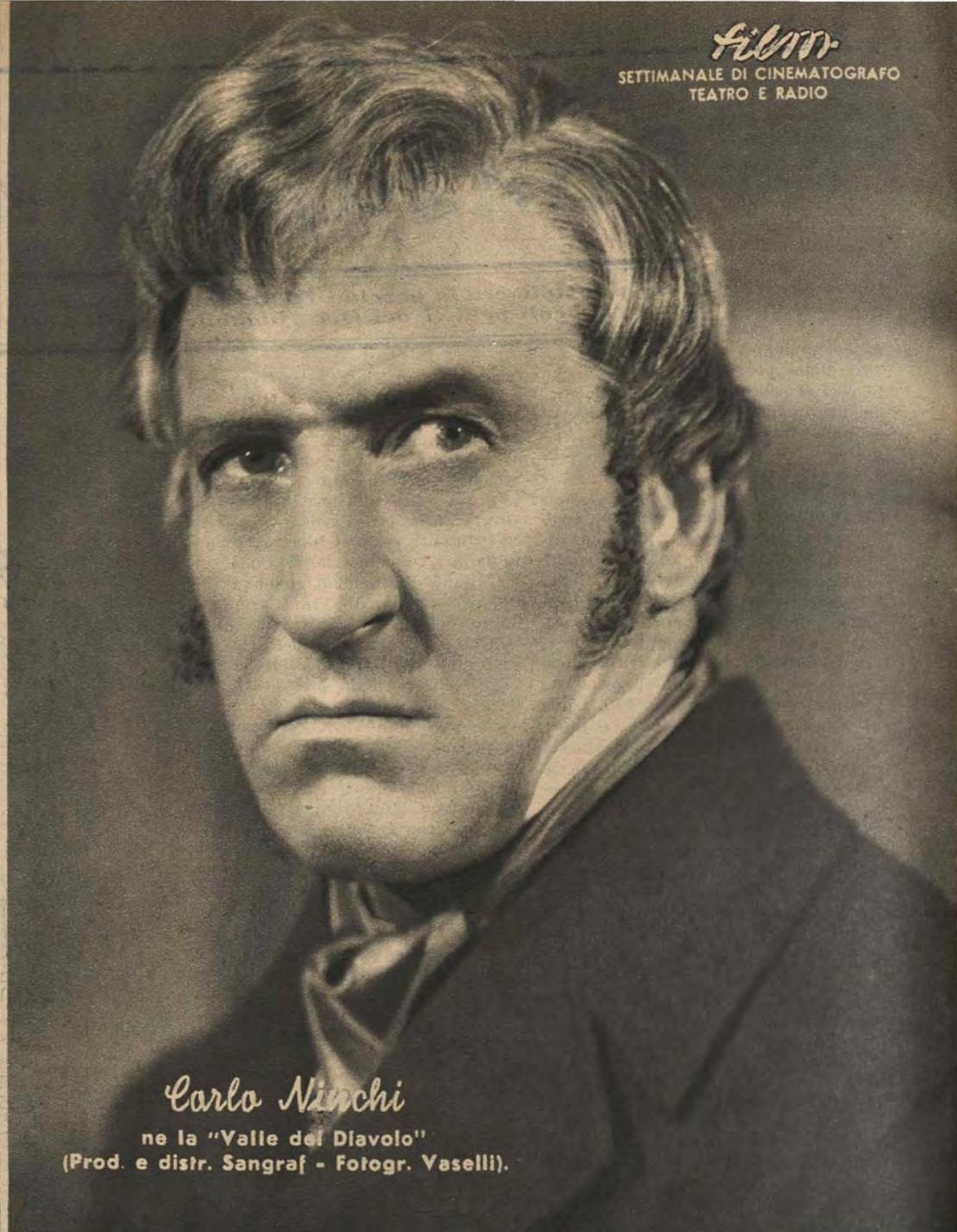


Vera Carmi

nel film "Felicità sotto la pioggia"
(Prod. Sabaudia - Fotogr. Bergomi).

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Carlo Ninchi

ne la "Valle del Diavolo"
(Prod. e distr. Sangraf - Fotogr. Veselli).

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

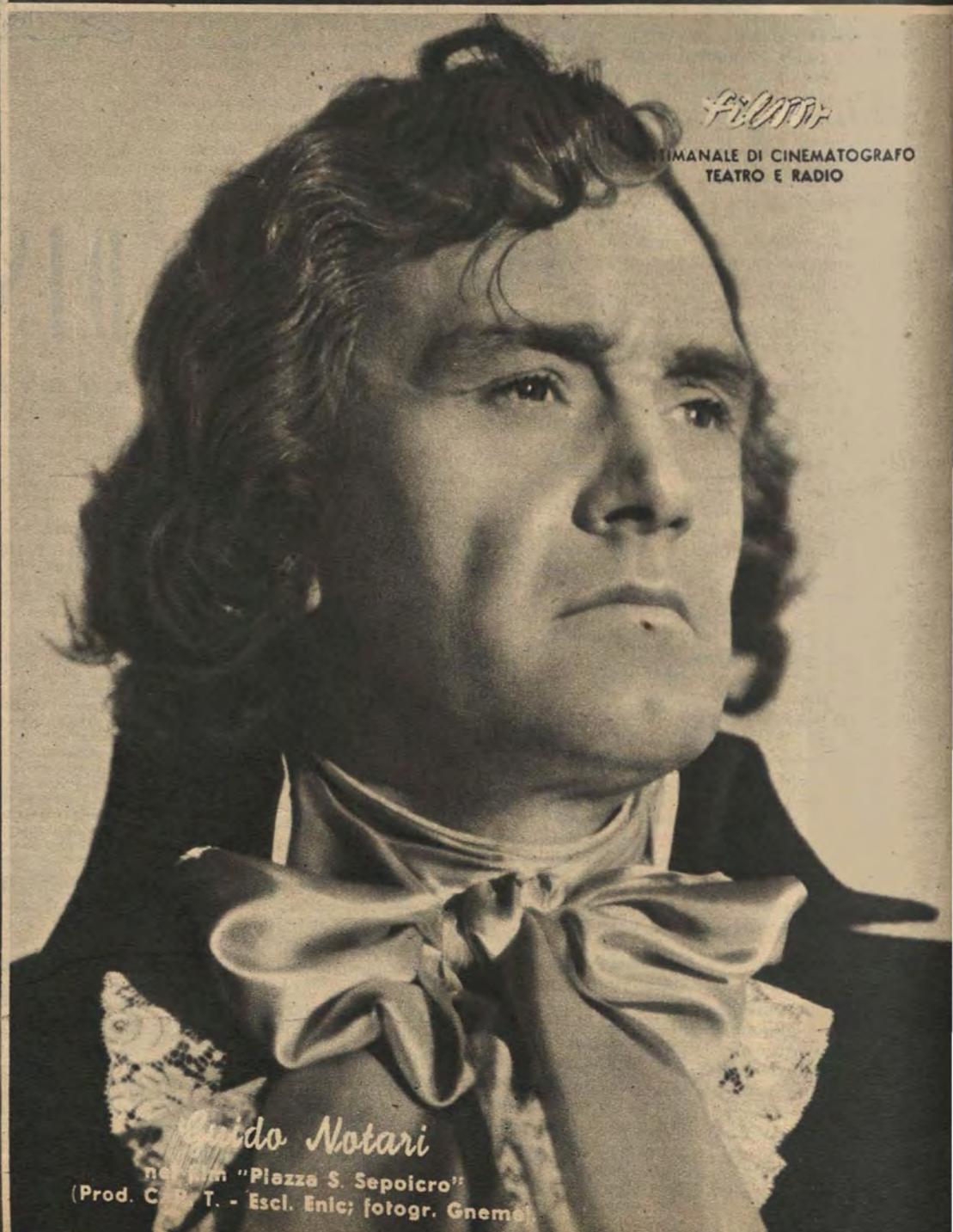


Bruno Smith

nel film "Gran premio"
(Prod. Ici - Fotografia Venturini).

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Guido Notari

nel film "Piazza S. Sepolcro"
(Prod. C. B. T. - Escl. Enic; fotogr. Gnema).

Filmy

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Armando Falconi
nel film "Tempesta sul golfo"
(Prod. Luz - Fotografia Vaselli).

Filmy

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Assia Noris
protagonista de "Il viaggiatore d'Ognissanti"
(Produzione Eia - Fotografia Ghergo).

Filmy

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Loredana
(nel film "La Fornarina")
Prod. Eia-Mediterranea; fotogr. Vaselli).

Filmy

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Mimmo Battaglia
protagonista di "Gian Burrasca"
(Prod. e distr. Cineconsorzio - Fotogr. Melandrino).

FOTO



Mariella Lotti nel film Lux "Quelli della montagna" (Fotografia Bragaglia). - Una scena del film boemo "L'amante mascherata" con Lida Baarova. (Esclusività E'a).

DIEGO CALCAGNO:

7 GIORNI A ROMA

Il film della prima giovinezza: "Dagli Appennini alle Ande" - "Labbra serrate" e i casi di coscienza

Se guardo dentro la mia giovinezza, vedo che essa è come una linea ferroviaria segnata, al posto delle case cantoniere, dalle bugie. Invece dei chilometri, bugie: bugia centoventitré, centoventiquattro, centoventicinque, e la locomotiva della vita se ne fugge. Ma gli anni passano e si comincia a sentire il bisogno di dire la verità. Permettete dunque che io confessi una cosa importante. Non è vero che ho amato le femmine, il danaro, la gloria. Ho sempre mentito. Io non cerco un'avventura, un guadagno, un successo. Cerco, semplicemente, un bel film.

Mi dò arie, seguo le fanciulle, fingo di cercare idilli e tesori: ma cerco soltanto un film, un piccolo film. Così passa il tempo. Le pellicole che ho viste sono ormai innumerevoli ma, tranne quattro o cinque che ricordo come altri ricordano il primo amore o una favolosa vincita al giuoco, tutte mi hanno lasciato nel cuore un po' di disagio, una scontentezza morbosa, un'acuta melanconia. Ma perché non l'hai detto? Così mi chiederanno i miei lettori. Gli è perché il film che dico io è un film di angeli, un film perfetto, e sarebbe stato folle mostrare agli altri questo bisogno di cose perfette, mentre è stato sempre giusto lodare le cose non perfette, quando in esse non mancavano aspirazioni o aspetti di bellezza. Questo è un discorso complicato ma in ogni modo, ve lo assicuro, per me il cinematografo è un problema di tremenda importanza, nessuno al mondo prende il cinematografo tanto drammaticamente come faccio io. Talvolta,

quando ho visto un film troppo brutto, mi è persino venuta la febbre e il Direttore, che queste cose non le sa, non m'ha neppure pagato il medico. Seconda domanda che mi rivolgeranno i miei lettori: che cosa c'entra tutto questo con il dovere che adesso devi compiere, secondo il quale devi illustrare le tre « prime » di questa settimana? Tutto questo c'entra, perché, all'annuncio di *Dagli Appennini alle Ande* ho avuto il vago presentimento che fosse venuta la volta buona, che stessi proprio per vedere il film girato per rendermi felice. Non so spiegarvene bene il perché, ma ho sempre visto in Flavio Calzavara il mio profeta, colui che un giorno o l'altro dovrà fare qualcosa di esemplare. Ho molta fiducia in lui, egli rappresenta una delle speranze della mia vita. Immaginate dunque con quale ansia mi sono seduto per assistere, dal primo all'ultimo quadro, a *Dagli Appennini alle Ande*. Or bene, non è questa la volta nella quale il Calzavara mi ha dato quanto, disprezzando gli altri piaceri della terra, follemente vagheggio. Non è ancora giunta la volta nella quale posso sorgere in piedi gridando al capolavoro. Tuttavia, dicendo così, non dico affatto che si tratti di un film privo di pregi. Nonostante la scenografia un po' troppo ricercata e leziosa, nonostante l'abbondanza dello zucchero di cui è cosparso, nonostante che abbia, qua e là, una certa lentezza, questo film, di pregi, ne ha parecchi. Tra essi ricordo lo splendore delle fotografie, il senso del mare, lo stupore della natura, la squisitezza

di alcune sequenze e la buona recitazione. Il piccolo Cesare Barbetti si distacca per molte lunghezze dagli altri fanciulli che il cinema ha sperimentati. Che sia spuntato un nuovo Jackie Coogan? Ad ogni modo, il Barbetti è un fanciullo fortunato. Chissà con quanta invidia lo guarderanno ora i suoi compagni di scuola. Quando noi eravamo scolari, molte notti sognammo d'essere gli eroi dei racconti mensili di « Cuore ». Il Barbetti, che appartiene a scolarese che pensano forse a De Amicis con entusiasmo minore di quello che pervase noi un giorno, ha realizzato quanto noi sognavamo. I rudi marinai, gli avventurieri sudamericani del film sanno farsi onore. Ma mi è piaciuta più di tutti Leda Gloria, commovente mamma, attrice tra le più mutevoli, ora parossistica e ora tanto plausibile. Questa è stata una delle sue migliori prove. Molto efficace mi è parso Carlo Montaux, un attore che si distingue per la sua signorilità.

Anche Siletti è tra coloro che, dovunque li metti, sanno cavarsela con intelligenza e schiettezza. E non vi parlo di Margherita Del Plata, che tante volte ho ammirata, con l'acquolina in bocca, sui paleoscenici dell'avanspettacolo. E' un film per famiglie, questo, e se mi mettessi ora a far l'elogio delle qualità fisiche dell'avvenente Margherita non mostrerei molto senso d'opportunità. Vi dirò solo che si tratta di una di quelle margherite che ognuno vorrebbe più o meno romanticamente sfogliare. M'ama, non m'ama, m'ama, non m'ama...

...
Labbra serrate è un altro segno degli interessanti sviluppi cerebrali di Mario Mattoli. Spesso si sa dove si parte e non si sa dove si finisce. Mattoli è partito dagli spettacoli Zabum e finirà forse a Ibsen. Dopo *Catene invisibili*, dopo *Stasera niente di nuovo*, ecco che il Mattoli ci dà un altro esempio delle sue attuali predilezioni per i casi di coscienza, per le situazioni forti, per le anime in pena, per le trame decisamente impegnative. Ora si può dire quello che si vuole, si può dire che la ricerca di certi effetti può piacere e può non piacere, ma non si può negare che il regista di *Labbra serrate* sa esattamente quello che vuole e può fare. Le persone che andavano in giro per i caffè e per i salotti portando alle stelle *Colpo di pistola* non parleranno forse di *Labbra serrate* con lo stesso ardore. Ma sono sicuro che quest'ultimo lavoro del Mattoli raccoglie più consensi, in altri caffè, in altri salotti e tra tanta altra brava gente, dei lavori preparati con maggiori preoccupazioni estetiche. E per i produttori non è la qualità ma è la quantità dei consensi quella che conta. Il soggetto, del resto, è emozionante e la sceneggiatura è condotta da mani provette. Andrea Checchi è quello che ha le labbra serrate, mentre di fronte a lui balena la cupa maschera di Fosco Giachetti, severissimo magistrato. Mi è piaciuta, per la sua vivida naturalezza, Armida Bonocore, un'allieva del Centro che sta facendo singolari progressi (ma che non dovrebbe scegliersi dei nomi d'arte così strani come quelli che si è scelti fino adesso). Vera Carni, leggermente dimagrita, è nello splendore della sua beltà mentre Annetta Bach, carina e fine, pur non avendo affatto il tipo della distruggifamiglie e della vampiressa, dimostra di saper essere un'attrice dal vivido temperamento drammatico.

...
Trillare, squittire, frinire, zampettare, fischiettare, sono tutti verbi molto propizi a un certo genere di pellicole indiolate, tra le quali *Giorni felici* merita un posto d'onore. Ma il chiasso, il brio, il rumore non bastano a far sì che una pellicola dia diletto ed emozione. Vi sono molti che preferiscono la pace, la meditazione, persino il silenzio, al frastuono.

Insomma più dell'ugola vale il cuore, più del baccano vale l'intelligenza. Ora non so se in *Giorni felici* ci sia più baccano o più intelligenza, ma è certo che si tratta d'un film dove le grida, le esclamazioni, le risate sono fragorose al punto che la concitazione sembra talvolta soverchiare la verità e il sentimento. La commedia dalla quale il film è stato tratto è molto poetica ma Franciolini ha preferito voltarla al comico. Formano un grazioso girotondo i protagonisti che sono Lilla Silvi, Amedeo Nazzari, Valentina Cortese soave come un agnellino pasquale, Paolo Stoppa e Vera Carni. Dare a costei, che ha un aspetto così ricco e procece, la parte di una sorella sgraziata, di una Cenerentola, non è stata un'idea molto opportuna. Ad ogni modo *Giorni felici*, con i suoi aeroplani, i suoi baci, le sue sorprese e le sue bizze, è uno di quei film per i quali nei pomeriggi festivi si farà la fila. Così, anche Franciolini vivrà i suoi giorni felici. E si parlerà simpaticamente di lui, se non alla Biblioteca Vittorio Emanuele, al Lido di Ostia.

Diego Calcagno



Automente Salvadente

ASTUCCIO NORMALE L. 7
ASTUCCIO LUSO L. 8,50



AUTOMENTE, crema dentifricia in polvere spumante e concentrata al 100% pulisce i vostri denti con azione rapida ed energica.

E' un prodotto VIBOR

Un regalo utile in ogni tempo

PER LUI



Portesigarette Tipo 2. Capacità 10 sigarette confezionato in solpa, di figura e durata come la pelle, L. 15. Desiderando un modello di gran lusso con anme di metallo della capacità di 20 sigarette . . . L. 30

PER LEI



Elegante modello di portacipria, completo di specchio e piumino, confezionato con materiale Vigor, uguale alla pelle, L. 20. Desiderando un modello di gran lusso, L. 30. È la migliore occasione per presentare un regalo al fidanzato, alla fidanzata, all'amico, all'amica, o a sé stessi.

Prima che vada esaurendosi lo poca scorte di cui ancora disponiamo, affrettatevi a fare richieste con cortoline vaglie a O. S. V. C. REP. 3 VIA CALABRIA, 18 - MILANO.

Maestro Guido

legge ed interpreta le vostre scritture. Vi interessa conoscere natura, tendenze e sentimenti vostri e dei vostri amici e conoscenti? Scrivete a MAESTRO GUIDO il Grafologo: i suoi responsi vi soddisferanno interamente perchè la GRAFOLOGIA è scienza vera che non inganna mai. Inviare una pagina di scrittura unitamente a vaglia di L. 25.— a GUIDO BETTO - casella postale 47 - VERONA.

Leggete "Film"

un rosso che non inganna

MORBIDO
BRILLANTE
RESISTENTE



Vigory

PRODOTTI DI BELLEZZA

S. A. ITALIANA - BOLOGNA

IRRADIO La voce che incanta!

LUCIANO RAMO:

Colloqui inventati

Di tutto potrei augurare ad un acer-rimo nemico, posto ch'io avessi degli acerrimi nemici (non ne ho, che posso farci? dovete scusare ma è così): dico che vorrei scagliare sul destino di co-desti spietati nemici miei le più giuste rappresaglie di oroscopi e maledizioni tranne una, che sempre mi sembrerebbe esagerata: la conversazione con una pittrice.

Avete provato mai? No! Nati con la camicia che non siete altro!

Intendo con una pittrice autentica, con una pittrice sul serio, con una vera pittrice, insomma, di quelle che vi parlano e punteggiano l'aria di gran colpi di pollice, tirano indietro la testa, accavallano una sull'altra detestabili gambe munite di calze da poco prezzo e terminanti con scarpe con suola di gomma. Le vere pittrici sono un guaio, in poche parole. Tutto il contrario di questa che mi sta davanti e mi parla.

Perché questa è una Vera pittrice, c'è poco da dire. Più Vera di così...

Tutte le volte che chiacchierando con la Bergmann fatuno prende a prestito il suo bel nome per servirsene come aggettivo... Siete una Vera stella... Siete una Vera gioia... Siete una Vera attrice... sapete che fa, questo diavolo di ragazza? Vi spalancò in faccia quei suoi occhi lucenti, portò avanti di colpo quel suo casco da Valchiria ch'è la sua chioma del Nord e vi sta a guardare così sorpresa e attonita, come avesse sentito quelle squisitissime cose per la prima volta nella vita.

Piccole finenze. Cortesie da autentica berlinese. *Delikatessen*.

— Paesaggio o figura? — le chiedo mentr'ella dispone tavolette e colori, tavolozza e pennelli.

— Non mi sono ancora decisa. Oggi forse farò del paesaggio, ma i risultati sono gli stessi. Perché sapete, in materia di paesaggio, faccio certe figure che nemmeno ve l'immaginate.

— No no, me le immagino benissimo. Credo se le immagini anche il regista di questo vostro *Non canto più*. A proposito, com'è che avete presa questa decisione?

— E' una faccenda un po' complicata: volete che chiami Fiermonte e Porelli a raccontarvela?

— Non vi disturbate. Fiermonte e Porelli sottrarrebbro con la loro presenza, molti fili alla trama della mia felicità in questo momento. Prego: è la verità. E poi non mi piacciono i film raccontati. Per il pubblico del ceto medio, al quale mi onoro di appartenere, ogni film che si va a vedere è un po', come dire? la fabbrica dell'imprevisto. Voi ne sapete più di me, di questa fabbrica, che è stata una delle vostre ultime belle fatiche.

Sul suo casco d'oro, casco da Valchiria già l'ho detto, il soie di Cinecittà scherza a luminello, mentre Vera lo agita di qua e di là, al sommo della sua superba figurazione wagneriana, costituita dalla sua presenza. Sempre pare di riascoltare il tema di Sieglinda, quand'ella si aderge in un esterno di cielo e di nuvole, inondate di luce, com'è in questo momento.

— Rimpiangete qualche volta i vostri successi di teatro. Vera?

— No, poiché dopo tutto io recito sempre, anche se... non canto più. E' solo che vorrei... vorrei...

— Dite.

Trae un gran sospiro. Un sospiro di bambina insofferente, di bambina che abbia addosso l'argento vivo ed è tenuta per mano, se no scappa e ne fa qualcuna delle sue, non so se mi spieghi. Vorrebbe... vorrebbe...

Quegli occhi, che prima lucevano solamente, adesso bruciano. C'è tanta febbre d'avvenire, in quegli occhi, tanto desiderio di spazio, di orizzonti, di immensità. Guarda in alto, protende il bel volto nella luce, un po' di vento le porta indietro quella foresta bionda di capelli. E' come se la Valchiria stesse per lanciarsi al galoppo.

Questo che adesso mi pare di sentire è il maestoso della *Cavalcata*.

Luciano Ramo

* AL TEATRO ELISEO si succederanno le compagnie di Elsa Merlini, del Teatro Nuovo con Cimara e l'Adam; di De Filippo e quindi vi tornerà la compagnia che ne ha preso il nome restandovi dal 1° giugno al 15 luglio.



Ricordo di due grandi film Ufa di cui si festeggia il ventiquennale. Sopra: una scena de "I Nibelunghi" con Paul Richter; sotto: un quadro del primo film sull'eroismo de scmmerybilisti: "Morgenrot" (L'Inferno dei mari).

CESARE MEANO

Per la storia

Facciamo un po' gli storici anche noi. Come Silvio D'Amico: e anche diversamente. Dev'essere molto bello fare gli storici. Dunque, il bravo Scaccia ha cominciato nel 1938 a risolvere la critica in quel modo « bizzarro, avventuroso, immaginoso », che, piaccia o non piaccia, è sempre un modo intelligente e, soprattutto, splendidamente utile al critico che non ha voglia di fare il critico. Ma la storia è la storia. Non è vero, Tabarrino? Disse un giorno Lunardo che io conoscevo la storia, ma lui conosceva gli storici. Ben detto. Dunque, Scaccia ha cominciato nel 1938, e io ho cominciato nel 1928 (dico ventotto). Sul « Lavoro » (Dialoghi dei viventi), sulla « Fiera Letteraria » e sui « Libri del Giorno », in quell'anno e nei seguenti mi divertii follemente a far critica teatrale e letteraria proprio in quel modo « bizzarro, avventuroso, immaginoso », e in sedi tutt'altro che umoristiche. Coraggioso come un leone. Ma la storia si fa sul serio, sì o no? E allora dirò che io cominciai nel 1928, ma non ebbi affatto l'illusione d'essere il primo, e nemmeno il secondo, né il terzo, né il centesimo. Anche questa critica « bizzarra, avventurosa, immaginosa », insomma, è stata sempre fatta. Io mi limito a ricordare Benedetto Marcello e il suo « Teatro alla moda » (1720). Tu e Lunardo potrete certo fare di più, e magari arrivare, zitti zitti, fino a Orazio. Vedi un po' che scherzetti ci fa

la storia. Ma chi ci bada più alla storia? Scaccia fa cominciare il mondo dal 1938. Certi scrittori di cose radioniche — è una digressione, sul tipo di quelle di Pindaro — lo fanno cominciare dal 1940 o giù di lì. Tant'è vero che, parlando di teatro radiofonico, non nominano neppure il sottoscritto, che, tra il 1933 e il 1934, diede alla radio, fra i primissimi in Italia, sette o otto lavoretti tipicamente radiofonici, ch'ebbero molto successo — uno, « Arcobaleno », ne ha avuto ancora giorni fa, inaspettatamente « riesumato » — e che spianarono la via del teatro radiofonico agli attuali Maestri. Facciamo, facciamo gli storici anche noi. E' molto bello fare gli storici. E ancora più bello dev'essere passare alla storia. E ancora più bello, però, finirli con tante storie e, soprattutto, con la storia di far cominciare la storia dove comincia, per ciascuno, la sua storia. Sventolo in tuo onore il fazzoletto (profumato, proprio profumato, cari cameratini) e vado a sedermi un poco all'ombra dei cipressi.

Cesare Meano

* ATILIA RADICE è stata incaricata dalla Manenti Film di preparare il balletto che apparirà nel film "In due si soffre meglio" interpretato da Dodi Montano, Carlo Nimchi, Campanini, Giuditta Rissone, Micheluzzi, Vanda Capodaglio eccetera.
* AUGUSTO GENINA pensa di realizzare un film tratto dal dramma di Tullio Pinelli "I padri struschi".

I 25 ANNI DELLA UFA

I primi passi DEL CINEMATOGRAFO GERMANICO

di Antonio Calanza

Berlino, marzo

Sebbene gli studiosi di archeologia abbiano inoppugnabilmente dimostrato che l'età del cinematografo coincide con quella dell'umanità, che già sette millenni or sono i cinesi ritagliavano su pelli di bufalo i primi disegni animati, che gli affreschi di Altamira ed alcune incisioni su pietra dell'età del bronzo altro non sono che primitive scene cinematografiche, la data di nascita del cinema risale appena alla fine del secolo scorso, all'epoca in cui i fratelli Lumière ottenevano il brevetto di invenzione per le loro serie di immagini fotografiche su pellicola di celluloido ed iniziavano al Caffè del Boulevard des Capucins le loro rappresentazioni pubbliche. Quel brevetto, sancito ufficialmente il 13 febbraio del 1895, pur non riuscendo ad attenuare l'alto significato delle arcaiche rappresentazioni grafiche e pittoriche di origine orientale, egiziana e romana, fa passare in seconda linea lo stroboscopo di Stampfer, le serie di immagini di Muybridge, il fucile fotografico di Marey, la ruota elettrica di Anschütz, gli esperimenti di Jenkins e di Edison e tutte quelle invenzioni, insomma, che messe insieme, portarono al bioscopio dei Lumière. E' tuttavia assodato che mentre i fratelli Lumière preparavano nei sotterranei del Gran Caffè i primi spettacoli pubblici, il tedesco Max Skladanowsky, servendosi di un doppio proiettore, inaugurava al « Wintergarten » di Berlino un ciclo di rappresentazioni cinematografiche, purtroppo aversate dalle frequenti interruzioni della pellicola, dal cattivo funzionamento dei due rudimentali proiettori e dalla imperfetta riproduzione delle immagini. Era però il tempo in cui quelle ombre traballanti esercitavano il fascino della novità e del soprannaturale. Quei treni che per pochi secondi attraversavano lo schermo o si avvicinavano vertiginosamente a piccoli balzi, quasi a travolgere gli spettatori, erano la forma più sensazionale dell'illusionismo. Il pubblico del « Wintergarten » li fissava tra l'attento e l'atterrito, sorridendo di piacere e stringendo i pugni per lo sgomento. Max Skladanowsky ebbe presto dei seguaci. Nel 1896 Oskar Messter, il padre della tecnica cinematografica tedesca, inventava un meccanismo di avanzamento che dalla forma prese il nome di croce di Malta. Nello stesso anno i primi apparecchi di proiezione costruiti da Messter varcavano i confini della Germania e il pioniere tedesco si accingeva a sua volta alla produzione di pellicole « dal vero ». Su una quindicina di metri di pellicola si svolgevano le scene di una pista di pattinaggio, le cronache vivive di avvenimenti sportivi, gli arrivi e le partenze di autorevoli personaggi: coppie di pattinatori che si avvicendavano in un baleno, maniecoti rialzati a fior di labbro, scivoloni esilaranti, solenni strette di mano davanti ad un treno di lusso, fulmineo volteggiare di cilindri e frettolose scalate dei predellini dei vagoni ferroviari. Più tardi Messter, incoraggiato dal successo dei suoi primi film, insegue l'Imperatore Guglielmo II a Stettino e riesce a portare nella capitale del Reich un pezzo di alto pregio documentario che vale tutte le sue precedenti produzioni messe insieme. E' il primo « giornale di attualità » edito in Germania. Il secondo, intitolato *A Friedrichsruh* è un « dal vero » sulla vita privata di Bismarck. Si vede il vecchio Cancelliere mentre passeggia nel parco del castello di Friedrichsruh, accompagnato dal suo famoso mastino. L'entusiasmo del pubblico e la rapidità dei movimenti sono tali che a nessuno viene in mente che quei baffi spioventi e le folte sopracciglia sono stati incollati sul volto di una persona qualsiasi e che quella bestia malinconica messa allo calcagna del primo interprete di Bismarck non è che un cane randagio mezzo mastino e mezzo setter. Comunque Messter sa ormai che si possono produrre delle pellicole

che non siano prese dal vero, che tutto il segreto del successo sta nell'illusione, nella capacità di creare artificialmente l'ambiente, i personaggi, il fatto. Ecco che sorge la « fabbrica di pellicole » Messter che dispone di un piccolo teatro di fortuna, di un certo numero di lampade elettriche più luminose e più sicure del sole; ecco le prime scene comiche « tutte da ridere dal principio alla fine », con i pittori trascendentali che sbalordiscono i clienti, con le torte volanti che impiastrieciano la faccia, i tuffi improvvisi nei pantani melmosi, ed ecco infine i precursori del film in costume: *Federico il Grande mentre suona il flauto e Napoleone III consegna la spada a Bismarck dopo la battaglia di Sedan*. Quando i membri della famiglia Messter non bastano o sono indisposti, si ricorre ad attori di professione o, meglio, ai Maldacea, ai Fregoli, ai Rastelli del teatro di varietà tedesco. Il divismo si affaccia così alla porta della « fabbrica » Messter, ma è ancora una forma modesta che si accontenta di una buona colazione, di qualche regalo e, quando proprio si tratta di celebrità, di pochi tallori per ogni giornata di lavorazione.

Man mano che Oskar Messter sviluppa il suo complesso industriale e Max Skladanowsky dà incremento alla sua impresa domestica, i cinema ambulanti portano di paese in paese, di fiera in fiera i loro baracconi prodigiosi, riforniti settimanalmente dalla produzione nazionale piuttosto scarsa e dalle decine di migliaia di pellicole provenienti dall'Italia, Francia, Danimarca, Inghilterra ed America. E' il periodo di passaggio dai « Wanderkinos » ai « Ladenkinos », l'epoca degli imbonitori, dei programmi comprendenti una quindicina di pellicole per tutti i gusti: da *Le cascate del Niagara a Le conseguenze di una rissa, da La pesca sfortunata a La lotta per la vita, oververosa il nido abbandonato*. Vengono poi i « film monumentali » di 120 metri ed oltre, le didascalie intercalate nelle immagini, i pianisti sonolenti, le orchestre da salone che passano rapidamente dall'*Eroica* di Beethoven all'*Incompiuta* di Schubert, da Wagner a Tosti, a seconda del carattere delle scene proiettate.

Verso il 1910 esisteva dunque una cinematografia tedesca, c'erano già i registi-autori che con un capitale di qualche centinaio di marchi producevano in tre giorni un intero film di grosse proporzioni, ma si era ben lontani dai progressi e soprattutto dai mezzi di cui usufruivano le industrie di altri Paesi. *Lo studente di Praga* prodotto successivamente da un gruppo di avanguardisti facendo capo a Paul Wegener, i film di Asta Nielsen e di Henny Porten, sono opere di interesse spettacolare ed anche storico, tuttavia la storia più significativa del cinema tedesco si inizia esattamente 25 anni or sono con la fusione di un gruppo di antiche case di produzione e di noleggio e con la costituzione della Universum Film A. G.

Le cronache del consorzio Ufa e quindi i dati più salienti della cinematografia tedesca, sono intimamente legati agli avvenimenti politici e militari che vanno dalla prima grande guerra ad oggi. Negli anni decisivi della guerra mondiale 1914-18 non si parla più di cinema come fenomeno tecnico o come fattore commerciale, bensì di cinematografia come strumento di propaganda e in funzione della politica. Lo sanno i generali dell'Alto Comando dell'esercito germanico che già nel 1916 si adoperano con tutti i mezzi per indurre il Governo del Reich a statalizzare l'industria cinematografica nazionale e lo scrive lo stesso generale von Ludendorff nella sua famosa lettera del 4 luglio 1917 che fu l'atto di nascita della Ufa. Se dal gennaio 1918, epoca in cui la Ufa iniziò la sua attività produttiva, fino alla conclusione del conflitto non fu possibile svolgere il vasto programma prestabilito, ciò non impedì



I grandi film prodotti in passato dalla Ufa: "Faust" (sopra) con Goesta Eckmann ed Emil Jannings, - "Il barone di Muenchhausen" con Hans Albers, e "La città d'oro" con Cristina Soederbaum, due tra i più recenti film a colori prodotti dalla grande organizzazione tedesca (Film-Union).

po la sostanziale riforma cinematografica tedesca dell'anno scorso sono tali che non si può parlare oggi di cinema germanico senza dover risalire all'antica casa cinematografica fondata esattamente 25 anni or sono, e, in definitiva, alla Ufa Film G. m. b. H. che, sotto la direzione dell'Intendente Cinematografico del Reich, dott. Fritz Hippler, rappresenta la cellula fondamentale di tutte le attività artistiche, industriali ed economiche che hanno attinenza con la cinematografia tedesca.

In occasione della X Mostra del Cinema di Venezia, la Ufa, e per autonomia l'industria cinematografica tedesca, presentò per la prima volta davanti ad un pubblico internazionale il film a colori di Veit Harlan *La città d'oro*. L'avvenimento ebbe vaste ripercussioni, sia perchè la vicenda drammatica del film è narrata da Harlan con rara maestria e sia perchè il film stesso ha dimostrato come il sistema Agfacolor, ad appena un anno di distanza dal primo film a colori tedesco *Le donne sono i migliori diplomatici*, ha raggiunto un grado di maturità tecnica ed artistica che lo pone al livello del sistema americano. Per poter valutare esattamente i progressi raggiunti dall'industria germanica con questo suo sistema nazionale, è opportuno riportarsi ad un fenomeno che si riscontra nel sonoro. In generale, se il dialogo aderisce perfettamente al carattere dei personaggi, se il commento musicale non è in antitesi con i differenti stati d'animo che gli autori del film si sono proposti, allora il pubblico trova tutto naturale e non pensa forse neanche di aver assistito alla proiezione di un film sonoro. Per il film *La città d'oro* si verifica un fenomeno presso a poco identico: qui il colore è un fattore complementare, esercita una funzione quasi sempre accessoria, sottolinea cioè alcuni particolari, ravviva qualche scena, dà un certo tono realistico a tutta l'opera cinematografica, ma non è mai fine a se stesso. E' evidente che Harlan, invece di attribuire al colore un'importanza primaria (come accadde per i primi film sonori, in cui si festeggiarono vere orgie acustiche a base di cantanti, di orchestre, di campanelli squillanti e di rumori d'ogni genere), ha puntato decisamente verso quei fattori drammatici e scenici che oggi come ieri costituiscono i canoni dell'opera cinematografica. Cosicché, se non fosse per l'interesse che desta ogni progresso delle scienze e dell'arte e per il fascino che esercitano alcune scene intonate cromaticamente, si avrebbe la sensazione di assistere alla proiezione di un film normale, in cui la fotografia ha raggiunto le vette più alte della plasticità. Chi pensa infatti al colore nella scena travolgente in cui il bel Toni si getta ai piedi di Anna, supplicandola di rimandare la partenza? A questo punto l'esposizione scenica ha raggiunto momenti tanto drammatici che soltanto un freddo osservatore sofferma lo sguardo sull'abito a tinte vivaci di Kristina Soederbaum, sulla divisa azzurrina del munitico ufficiale che, dall'alto della cornice dorata infissa alla parete sembra accarezzare una reminiscenza dei bei tempi spensierati. Per contro, così come avviene in alcune scene in cui la parola o la musica hanno un valore costruttivo, anche ne *La città d'oro* si notano delle sequenze in cui la composizione cromatica assume un significato scenico. Così la scena iniziale che precede la gita sulla Moldava e la fantastica cavalcata; e così i bellissimi quadri nella cameretta di Anna.

L'esordio della Ufa in questo nuovo campo della tecnica cinematografica non poteva essere migliore, poiché *La città d'oro* non è soltanto un'opera cinematografica che passerà agli annali del progresso del film a colori europeo, ma è in senso assoluto un dramma degno delle nobili tradizioni del massimo consorzio cinematografico germanico.

Intanto, mentre il film di Harlan si appresta ad essere proiettato sugli schermi italiani, la Ufa ha portato a termine il film a colori *Il barone di Münchhausen*. Parlare di questa opera è ancora prematuro. Basterà accennare al fatto che la Ufa, data la mole imponente del film, in considerazione dei sensibili progressi ancora ottenuti, lo ha prescelto per celebrare il venticinquennio della sua fondazione. *Il barone di Münchhausen* ha un profondo senso simbolico: conclude il ciclo produttivo di un'impresa che anche nelle ore più torbide della storia nazionale ha saputo risolvere i problemi artistici e ideali che si era proposti, e inizia una nuova era che sarà apportatrice di maggiori affermazioni.

Antonio Latanza

al nuovo grande consorzio di farsi assertore di un alto ideale artistico o politico. Infatti, mentre nell'immediato dopo-guerra lo spirito di Versaglia si sforza di stabilire una netta linea di demarcazione fra le plutocrazie occidentali e la Germania, mentre l'inflazione, le lotte di partiti e la crisi economica minacciano di sommergere nel caos le iniziative e la vita stessa del Paese, la Ufa continua a svolgere un'intensa attività, ad opporsi con tutto l'entusiasmo dei suoi uomini migliori alle correnti interne che sono più deleterie dei nemici d'oltre frontiera. Questa attività non ha quindi soltanto un carattere economico e industriale, ma continua a distinguersi per il suo indirizzo programmatico e ideale.

In quegli anni di avvilimento, in cui si fanno strada tutte le ideologie subdole e tutti i falsi profeti della politica e dell'arte, la Ufa — sebbene privata ormai di ogni forma di sovvenzione statale — aggrega al suo consorzio la «Decla-Bioskop» e perviene in possesso degli impianti di Babelsberg (attualmente Ufacità), dove sin dal 1911 era stato costruito per la ripresa del film di Asta Nielsen *Der Totentanz* un grande teatro di posa. Successivamente il capitale sociale dell'impresa viene portato a 45 milioni di marchi, si ampliano gli impianti tecnici esistenti e si acquista lo stabilimento di sviluppo e stampa «Afifa». Quanto più la Francia continua ad alimentare l'assurda politica della coalizione di Weimar, tanto maggiori sono gli sforzi dei dirigenti della Ufa per allargare il campo di attività dell'impresa e per allacciare intimi rapporti di collaborazione con i paesi vicini.

Durante quel periodo di assestamento finanziario e di lotta era apparsa nei programmi di produzione della Ufa una serie di film che ancora oggi, a distanza di una ventina di anni, appartengono al novero delle opere più significative della cinematografia europea e mondiale. Vanno ricordati

Madame Dubarry che tra il 1919 e il 1920 fu proiettato con unanime successo sugli schermi di tutto il mondo; il film *Il castello di Vogelöd* con Paul Hartman, Olga Tschschowa; *Faust* con Gösta Eckmann, Emil Jannings e Camilla Horn e due film sull'antica saga germanica: *I Nibelunghi* e *La vendetta di Crimilde*. *Il gabinetto del dottor Caligari*, il massimo film dell'espressionismo cinematografico tedesco, e l'opera utopistica *Metropolis*, aprono all'arte della scenografia e della regia orizzonti vastissimi.

La crisi finanziaria che nel 1925 colpì il consorzio Ufa non è che una conseguenza diretta degli sforzi sopportati durante gli anni precedenti e delle ristrettezze economiche in cui versava la Germania. Non rimane altra soluzione che correre ai ripari mediante la conclusione del noto accordo economico-finanziario Parufamet, che, mentre da un lato assicura alla Ufa i crediti necessari, le impone una collaborazione con la Metro e la Paramount nel campo del noleggio. Due anni dopo, quando il consigliere segreto Hugenberg rilevò tutto il complesso delle imprese amministrato dalla Ufa, il primo passo compiuto dal dott. Ludwig Klitseh, tuttora direttore generale della Universum Film A. G., fu quello di riscattare i più ampi diritti di indipendenza e di stabilire con l'industria americana dei rapporti di assoluta parità.

In questa seconda fase di assestamento economico e di sviluppo industriale la Ufa, visti i successi riportati dall'industria americana nel campo del film sonoro, fu costretta a fronteggiare una situazione che richiese tutto il suo impegno. In breve si trasformarono i teatri di posa già esistenti a Babelsberg; altri modernissimi furono costruiti a tempo di primato. L'industria nazionale che si occupava del perfezionamento del sistema di registrazione sonora Triergon (più tardi Tobis-Klangfilm) venne largamente incoraggiata.

Le mansioni assegnate alla Ufa do-



Scegliete la tinta più adatta.

... per il colorito del vostro volto tra le otto moderne tonalità della Cipria Gibbs ognuna delle quali ravviva un determinato tipo di bellezza. Questo prodotto per l'impalpabilità dei suoi componenti aderisce alla pelle in modo perfetto ed essendo del tutto priva di adesivi artificiali non causa alcuna dilatazione nei pori.

CIPRIA



S. A. STAB. ITALIANI GIBBS - MILANO

Consigliere
Igiene
Bellezza
Bionda
Salute

Saffilum

PRODUZIONE, SVILUPPO, INVERSIONE, STAMPA, TITOLI, DIDASCALIE IN FORMATO RIDOTTO
ROMA - VIA CICERONE, 44 - TELEF. 375.263



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



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

FONDI PATRIMONIALI DELLA BANCA E SEZ. ANNESSE L. 1.015.000.000

DEPOSITI: CIRCA 8 MILIARDI DI LIRE

SEDE CENTRALE: ROMA

150 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E NELLE ISOLE JONIE

FILIAZIONE IN CROAZIA: RADNA BANKA D. D. - ZAGABRIA (CAP. KUNE 20.000.000)

FILIALE IN MADRID: FONDO DI DOTAZIONE PESETAS 50.000.000 DELEGAZIONI A BARCELONA E MALAGA

UFFICI DI RAPPRESENTANZA: BERLINO - BUENOS AIRES - LISBONA

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

FRANCESCO CALLAR PALCOSCENI

A proposito dell'episodio svoltosi sera or sono all'Eliseo (e del quale mi risulta che si parla ampiamente in altra parte del giornale per la bocca dello stesso protagonista, Guido Cantini), e da domandarsi cosa vogliono i giovani teatranti del Guf con le loro gazzarre e le loro polemiche verbali: Tullio Pinelli è uscito dalle loro file e mi sembra anche Diego Fabbri; bene, ma non basta. Nori Vasile ha scritto finora brutte commedie e lo stesso si può dire dei suoi compagni tranne, forse, Angeli; quindi non con le opere essi possono aver ragione. Degli autori nostri viventi ed operanti per il teatro le loro predilezioni si riducono a Landi ed a Betti: tutti gli altri non contano. Codesta posizione polemica è, evidentemente, insostenibile; e bene, allora, che essi si tenuino il loro estremismo e permettano a Cantini, Gherardi, Viola, De Stefani, Trieri (ho nominato i loro capri espiatori) d'essere rappresentati. Il teatro italiano ha bisogno anche delle commedie di costoro, e ho detto «anche» perché tutti sappiamo di cosa altro ha bisogno il teatro italiano. Non si può, d'altronde, far piazza pulita di commediografi che hanno anni di lavoro e d'esperienza sulle spalle. I giovani del Guf sentono (e lo mostrano come possono) che tutto un mondo è o crollato o in via di disfaccimento, ed avvertono che occorrono idee nuove per tempi nuovi; ma ignorano certamente che forse prima ad accorgersi di codesto crollo e di codeste disfaccimenti sono stati proprio gli autori cui loro oggi muovono spietata guerra.

Per tornare alla ripresa di *Daniele fra i leoni* — che tiene luogo all'episodio — dirò che essa diede modo a Rina Morelli di apparire in pieno fulgore d'eleganza e di fisica avvenenza; certo la Morelli è attrice degna di tutt'altre parti, ma quella di Giuliana, psicologicamente ben studiata dal Cantini, le fornì materia per farci apprezzare ancora una volta la mordente vivacità della sua natura drammatica e la freschezza della sua recitazione. Della troppo disgraziata o remissiva figura di Daniele, Stoppa rese con più schiettezza e verità il lato patetico. La Chellini mi sembrò poco adatta al personaggio della sorella di Daniele. Gli altri attori: «bene gli altri».

Bragaglia, nel partire con la sua compagnia per altri palcoscenici, ci ha salutato con uno spettacolo dedicato a due commediografi irlandesi: Lennox S. Robinson e George B. Shaw. Del primo (narratore, drammaturgo, direttore dell'Abbey Theatre di Dublino, regista, critico ed anche attore) fu rappresentato il lungo atto di *Via della chiesa*, nella chiara e scorrevole traduzione di Liana Ferri e con la regia della patavina Lina Costa: minate ambedue. Si tratta di un florilegio di casi drammatici messi a fuoco da un personaggio di professione commediografo nella propria casa durante un modesto ricevimento offerto dai genitori ad alcuni amici. Il commediografo cerca uno spunto per il suo nuovo lavoro e la vecchia zia gli dice che giusto sotto i suoi occhi, ora a casa, egli ne può trovare quanti ne vuole. Avviene così che i due si mettono da parte, sul palcoscenico, ed in scena si presentano di nuovo i personaggi di prima rivelando ognuno il proprio dramma. E' la fantasia del commediografo che ha rivisto a suo modo quei personaggi e le loro pene, ma più tardi deve accorgersi che non ha fatto altro che denudarle; deve accorgersi che arte e vita s'incontrano, che fantasia e realtà s'identificano. Frutto di un assunto estetico errato, espresso letterariamente in modo scadente, privo di un autentico pathos, questo lavoro di Lennox Robinson, che risente molto di cenni pirandelliani e che certo Thornton Wilder non doveva ignorare scrivendo *Piccola città*, interessa tuttavia per la pittura di certa borghesia irlandese e per il disegno vivo di qualche carattere come quello delle due vecchie sorelle Pettigrew, interpretate qua e là con attenzione da Isa Querio e da Lina Bonatti. Anche gli altri attori fecero del loro meglio (Geri avrebbe dovuto essere più sciolto e più «naturale», la Graziani più compresa della sua sventura, la Paltrinieri — tanto aiutata dalla gentilezza e dalla morbidezza ohè in tutto il suo fisico — più lirica ed ispirata). La regia mancò di colore e di rilievo. Del castico Shaw fu presentato un breve atto unico, *La trovatella irresistibile*. Non si tratta di una umoristica invenzione come, a tutta prima, conoscendo l'autore, potrebbe sembrare; bensì di una fanciulla figlia di ignoti ma rinvenuta (quand'era neonata) sui gradini d'una casa del più illustre



I disegni vincitori del concorso di "Film" dedicato alla cinematografia germanica: Zarah Leander di Vito G'gliucci e Olga Tschschowa di Evandro Mogherini.

Il concorso sul cinema tedesco Chi ha vinto

Ai due concorsi banditi lo scorso anno da «Film» e dedicati alla cinematografia tedesca, hanno partecipato molte migliaia di concorrenti, tanto che l'imponenza numerica dei lavori pervenuti alla nostra redazione ha reso notevolmente laborioso il compito della commissione giudicatrice. I giudici del concorso hanno adesso terminato il loro lavoro, decidendo la seguente assegnazione dei premi: ritenuto di non poter assegnare il 1. premio per uno scritto su

un'attrice o un attore tedeschi, secondo la commissione ha conferito il secondo e il terzo premio «ex-aequo» di lire 500 ciascuno ad Antonio Manerba, abitante in via Aselli 18 Milano, e a Carlo Gallian, operaio presso la Centrale elettrica di Vizzola Ticino.



Paul Hartmann, (Dis. di Attilio Neirott).

no (Varese). I premi per il disegno sono stati conferiti ai seguenti lettori: 1. premio di lire 500 al dr. Vito G'gliucci, abitante in via Stamira 63, Roma; 2. premio di lire 250 a Evandro Mogherini, abitante in via Nomentana 231 Roma; 3. premio di lire 250 al sottotenente Attilio Neirotti del 91. Panteria, III Btg. P. M. 80. Pubblichiamo in questa pagina i tre disegni vincenti; per esigenze di spazio rimandiamo al prossimo numero la pubblicazione degli scritti.

Francesco Callari

TABARRINO:

Strettamente CONFIDENZIALE

SIGNOR DIRETTORE — Permettetemi quel sereno poeta di due secoli fa, che già ho citato, così ragionava a proposito del buon garbo: «si comincia una lettera con la gentilezza, con le scuse, col chiedere perdono o dell'esser stato tardo a far il suo dovere, o dell'arrischiarsi a dar incomodo; e da tutto ciò concludono gli uomini che con queste maschere si copra la malizia, l'ingordigia, la crudeltà... All'incontro pare a me che questi atti e queste cortesie sieno un effetto del buon terreno e dell'ottima qualità del cuore umano...». Ora, non per scaltrezza io evoco le civili parole del mio remoto poeta ma per sincero trasporto: voglio dire, insomma, ai lettori che la mia umiltà e la mia gratitudine non coprono nessuna furbozia. O miei benevoli corrispondenti, è a voi che io scrivo, e vi scrivo per ringraziarvi. Avete sopportato, subito, il mio magro spirito, avete compatito, subito, la mia scolata prosa; non vi siete irritati, vi siete, docilmente, rassegnati; sebbene jodeli — e con piena ragione — a Marotta, non avete abbandonato Tabarrino; alcuno mi ha, sì, mandato al diavolo; ma per un dissenziente rabbioso quanti amici, in compenso, premurosi e discreti. Strettamente confidenziale era, per merito di Marotta, un'allegria piazzetta, con tanto cielo e tante ciacole e un gran frullo di capricci e di rondini e un fresco odor di mattina; adesso, per colpa mia, Strettamente confidenziale è una scalcinata soffitta, la soffitta, a lume di lucerna, di un vecchio mago di provincia, brontolone e nostalgico; ma voi, cambiata la scena, non siete usciti dal teatro. In fondo, Tabarrino non era, alla ribalta di «Film», un personaggio nuovo; forse, non era nemmeno un personaggio sgradevole; e la vostra pazienza e la vostra clemenza hanno accolto con amabili segni il mio ritorno. Vi sono grato, lettori; e voglio la mia Musa che nessuna delusione turbi la vostra fiducia. Devo aggiungere che io, fra voi, mi trovo bene. Vero che le vostre lettere sono lunghe e numerosissime, ma anche vero che le domande sono sensate, attraenti i quesiti, affettuosi i modi. Non temete: rispondo. Non trascurate che i problemini insignificanti o quelle curiosità alle quali, nel mio discorrere con altri, già ho provveduto. Ma sarà necessario aspettare un poco: anche le colonne di «Film» hanno un limite; e io, poi, scrivo a mano, scrivo lento, scancello e rifaccio, mi manca la fertilità di De Stefani. Umana rubrica è Strettamente confidenziale, e bisogna pensarci su. Credetemi: è una posta che impegna, il disbrigo (brutta parola, ma non so spiegarmi meglio) non è facile. Arrivano sul mio tavolo discussioni, pareri, punti interrogativi e punti esclamativi, inquietudini, speranze, dolori, tenere confidenze, drammetti che potrebbero far sorridere se chi patisce non domandasse un consiglio o un conforto... C'è la fanciullina malata che vuole da Nonno Tabarrino (eh sì, Nonno Tabarrino: e questo è lo pseudonimo della fanciullina) una bella fiaba; c'è lo studioso che fa polemica sul teatro o sul cinema; vi sono (ah Mattòli!) le educande; c'è la studentessa, c'è l'ingegnere, c'è l'avvocato, c'è persino la sedotta... Arrivano le innamorate (non di me) e le signore intellettuali, i morosi afflitti e gli aspiranti alla regia o al giornalismo... Arrivano anche le stranezze: e arrivano i soggetti, le novelle, le commedie, i versi... Credetemi, è una posta che impegna; e poi, io scrivo a mano. I misteri di Strettamente confidenziale sono folli: chi si rivolge a Strettamente confidenziale, quasi sempre, si confessa... Ma non dubitate: io ascolto e rispondo, io non sono Nazzari. E arrivano le cartoline grigioverdi dei soldati, le cartoline con la data lontana; arrivano, per via aerea, certi categorici messaggi: «Tabarrino chiedi a Maria Mercader un autografo per me!». E arrivano, estrose e curiose, le lettrici: una lettrice, per esempio, mi annuncia, da Siena, un'epistola al giorno... Ma non dubitate: io sono un vecchio mago diligente...

UNA QUALUNQUE — La vostra grammatica è esatta, il vostro appunto è giusto. Quello scritto, infatti, ignorava le regole. Tuttavia, uno sbaglio può essere un'eleganza, una trascuratezza prestabilita. Una lieve stonatura, offerta con grazia, non disturba. Una piccola macchia su una cravatta a pallini è un pallino di più. Ah un bell'errore di grammatica, scelto con gusto e depositato, nel periodo opportuno, con destrezza. Come pizzicare, in un austero salotto, l'infrangibile padrona di casa.

I. C. - ALESSANDRIA — Il vostro soggetto, con quel barone che mette sotto l'auto un professore, sposa la vedova del professore, turba la figlia del professore, mi lascia in dubbio. Ma consolatevi. I soggetti sono mobili. Il vostro barone potrebbe, in un film, diventare un baritono... Ecco. Il celebre baritono Mauro riconosce, una sera, nella nuova compagna di orgia, una donna amata al tempo della giovinezza... «Strano» pensa il baritono Mauro; «stasera qualcosa di nuovo». Regia di Mattòli.

IL ROVIGOTTO — Caro compatriotto, quell'indirizzo non lo so. Mandate la lettera per la diva a «Film», «Film» spedirà. Aggiungete, nell'ultima pagina, ai vostri palesi sospiri questa cauta minaccia: «badate, io e Tabarrino siamo buoni amici; e diva avvisata...». Un po' di camorra, fra compatriotti, è lecita. Vedrete l'effetto: la diva si infischierà di voi e di me. Io sono un critico autorevole.

SONIA - TRIESTE — Non mettetevi in pensiero, la vostra «vi-



Sport di Peppino De Filippo a Cinecittà durante una pausa di «Non mi muovo» (Juventus - Cines - Enic; fotogr. G'accomelli).

tuperata» intelligenza va benissimo. L'arte vi aspetta.

ASSIDUA LETTRICE — Sì, potete scrivere a Brazzi: senza temere, per la vostra coscienza, il rimorso. Mi raccomando, però: siate sobria, pudica; evitate gli agitati lirismi e le meravigliose promesse; siate prudente ed ermetica. E, mi raccomando, porgete qualche papaverata. Brazzi gradirà.

GIORDANO ZANOTTI — Nazzari (ricordate, Nazzari! Eravamo, tutti e due, nello stesso albergo, e io avevo un malanno dal nome difficile... Otto anni fa... E l'attore generoso non abbandonò il critico spietato alla solitudine...) Nazzari, si diceva, è bravo. Ma i film con Nazzari sono troppi. Il nostro attore, così, è diventato una formula, una maniera... Anche gli attori dovrebbero farsi desiderare: con finta modestia. La modestia è una virtù scomoda; ma la finta modestia è una ghermivella redditizia. Per carità, non dite male di Nazzari in marsina. Quella marsina è la nostra vendetta: di noi, uomini della strada.

La classica
crema di bellezza

- ALIMENTO
- SOTTOCIPRIA
- DETERGENTE



neobella

FAVRICO - MILANO

FOTO ALIARI

ECCO ALCUNI CLASSICI PRODOTTI DI BELLEZZA CREATI PER VOI!

Makedon Signora, fate Voi stessa la PERMANENTE e INZALZATE il più grande successo realizzato dalla scienza. Basta inumidire i capelli col «Makedon» e la ondulazione permanente è fatta meglio di qualunque parrucchiere. È un prodotto privo di qualsiasi sostanza nociva. Evita la caduta dei capelli e li rende soavemente belli. **ATTENZIONE! NON CONFONDETE IL «MAKEDON» CON ALTRI PRODOTTI DEL GENERE! IL «MAKEDON» È STATO COPERTO MA MAI UGUAGLIATO.** La scatola di «Makedon», nuova confezione 1943, contiene 3 dosi per tre applicazioni e dura sei mesi. Costa L. 14.

Neodon Non più depilatori! Il nuovo prodotto scientifico «NEODON» è il risultato di una grande rivoluzione nel campo della chimica. Il «Neodon» non è un depilatorio, non nuoce alla pelle, non la irrita, non la scurva e la cura. I peli superflui del viso, delle ascelle, delle gambe, ecc., non appena bagnati dal «NEODON» diventano invisibili. **ADOPERATO DA QUASI TUTTE LE ATTRICI DELLO SCHERMO E DEL TEATRO.** L'elegante astuccio costa L. 20.

Neobel LA CLASSICA CREMA DI BELLEZZA «NEOBEL» è quanto di meglio esiste oggi in commercio. Il «NEOBEL» mantiene la pelle fresca e giovanile, ne ritarda l'arrivimento, elimina le rughe, lentiggini, borse degli occhi, foruncoli, nasi ingrociati e dà al viso la incantevole bellezza primaverile. La elegante scatola grande costa L. 20.

Dentinal LA CREMA DENTIFRICIA SPUMANTE «DENTINAL» concentrata in polvere è quanto di più perfetto sia stato creato per l'igiene della bocca. Rende immediata-

mente i denti bianchissimi, preserva dalla carie, non intacca lo smalto e dà alla vostra bocca un alto e gradevole freschezza. Indispensabile per fumatori. L'elegante astuccio di grande formato costa L. 25. **UNICO DENTIFRIGIO ADOTTATO E PRESCRITTO DA EMINENTI ODONTOLATRI.**

Florisen PER LO SVILUPPO ED IL RASSODO DEL SENO USATE SOLTANTO UN PRODOTTO DI GARENZIA. La crema scientifica «FLORISEN» non vi darà delusioni perché dalle prime applicazioni potrete constatare la bontà del prodotto, rendendo il Vostro seno affascinante e superbo. La scatola costa L. 22 e le tre scatole per la cura completa L. 60.

Rigeneratore Vittrin La lozione «VITTRIN» non è una tintura per capelli, ma un'acqua profumata che, dopo due o tre applicazioni, ridà ai Vostri capelli il colore primitivo. Non è dannosa e non dà ai capelli il riflesso metallico come quasi tutte le tinture per capelli. Il flacone sufficiente per sei mesi costa L. 16,50.

Pinamar SCHIUMA DI SAPONE «PINAMAR». Prodotto insuperabile per lavarsi e disinfettare i capelli. Da schiuma abbondante, evita la forfora e dà lucentezza e morbidezza ai capelli. La busta per una dose costa L. 1,50; tre buste L. 4; sei buste L. 7,50.

Antiparassitaria Vitt POLVERE ANTIPARASSITARIA «VITT» per la immediata distruzione dei parassiti della pelle e della testa. Distrugge anche le uova dei parassiti. È una polvere bianca, profumata, impalpabile ed adesiva. La busta costa L. 1,75 e le tre buste L. 5.

Il Pinamar e il Vitt si spediscono soltanto in aggiunta ad altri prodotti

PER QUALSIASI RICHIESTA INDIRIZZARE VAGLIA POSTALE O BANCARIO ANTICIPATO A PRODOTTI NEOCHINAL - VIA FIRENZE, 38 NAPOLI - Le spedizioni vengono effettuate franco d'imballo raccomandato. Le spedizioni in assegno ammontano di L. 3. Non si spedisce a Posta Militare se non con l'intero importo anticipato. Sconti speciali ai Signori Rivenditori. I PRODOTTI NEOCHINAL SONO STATI TUTTI ANALIZZATI ED APPROVATI DALL'UFFICIO D'IGIENE DEL MUNICIPIO DI NAPOLI

● AVIERE CLAUDIO ALZANI e DUE PARACADUTISTI - Ho mandato il vostro indirizzo a una generosa lettrice, Lina Magi. Riceverete dalla signorina Magi i libri e i giornali che desiderate.

● TRE SOLDATI FERITI - FIRENZE - Vi ringrazio. Ho passato a Doletti la vostra lettera. Intanto vi spedisco alcune foto. Un augurio grande così.

● LA LETTRICE LUNATICA - Non ho letto *Un altro amore*; ma so che l'autore ha scritto, con questa nuova commedia, una vecchia parte: la solita parte, saggia e indulgente, per Ruggeri. Da qualche tempo, ahimè, le melodiose seduzioni, i brillanti cinismi, le ebbrezze irrefrenabili non appartengono più al repertorio di Ruggeri. Il Marchese di Priola, galante e rapace, si è tramutato in un personaggio casalingo e mite. Niente alcove, niente piraterie nei talami, niente minorenni. Il leone dell'adulterio predica, adesso, la morale: Don Giovanni si fa chiamare «papà». Le dame, un giorno lontano amate, spirano nell'ombra dei palehetti.

● SOLDATO BRUNO BEDOSTI - La vostra lettera mi ha commosso. Saluto per voi vostro fratello Loris, artigiere in Russia. Vi abbraccio con tanta gratitudine, soldato Bedosti.

● RENATO DALL'ARA - Volete girare un documentario sul Polesine? Leggete le poesie di Gino Piva e i racconti di Baccelli, in *Acque dolci e peccati*, e andate laggiù, nel segreto delle valli, fra i ponti di barche e le capanne dei pescatori. Saticci, caufiti, tramonti favolosi, osterie con l'insegna «vino e sibirie», donne magre e spinose, tutto il cielo sopra il gremio silenzioso, un improvviso suono di armonica, le golène, le vele... Ascoltate la pianura fluviale, è implacabile. Un tal paese, con il suo antico dolore, non può provocare che commossa meditazione. Le opere nei campi hanno andamenti di riti; gli uomini, gli animali, e ora le macchine, si intonano insieme in un'atmosfera maestosa; viste dalla campagna più bassa, le cose che stanno e si muovono sugli argini alti e chiari dei fiumi sembrano fantasime; giganti gli uomini che lungo vi camminano. Così vi è unità di realtà e di fantasia... Buon lavoro. Dall'Arà; e niente Renoir, vi prego.

● LEO M. e SERGIO R. - BOLOGNA - Diciamo la verità: un po' di dialetto, nei film, non guasta. I De Filippo e Totò, Fabrizi e Macario, Basciglio e Micheluzzi. *Piccolo mondo antico* e *Malombra*, *Rossini* e *Mater Dolorosa*: diciamo la verità, un po' di dialetto non guasta. Né guastano gli equivoci: il dialetto petroniano affidato al milanese Besozzi, il dialetto milanese affidato al veneto Pilotto, il dialetto veneto affidato al torinese Betrone... Il dialetto rallegra, il dialetto dà grazia e colore, il dialetto è la cassa di risparmio della lingua. Tanto per cambiare, un po' di dialetto è necessario. Motivo per cui, il nostro cinema è diventato il nostro nuovo teatro vernacolo. Da Riento a De Sica, che sembra un romano di Pasarella, da Govi a Bonocchi. Intendiamoci: una cosa è il dialetto di quei nostri comici che, per l'indole e la fantasia, si allacciano al lontano prodigio delle Maschere, e una cosa è la smania dialettale dei nostri registi e dei nostri produttori. Ancora un poco, e il vocabolario italiano, la pronuncia italiana, gli accenti gravi e acuti, raccomandati a Maria Melato da Virgilio Talli, saranno sbanditi dalla colonna sonora. Intendiamoci: io non riacendo, qui, la discussione sul dialetto; noto, invece, che con il dialetto, sul nostro schermo, si va esagerando: e spropositando. Faccio un esempio: per qual motivo, nell'attento *Giacomo l'idealista*, il semplice Giacomo discorre in punta di forchetta e il conte Lorenzo in maniche di camicia? per qual motivo il «pittore» del prezioso Lattuada obbliga al dialetto gli avventori dell'osteria, e non l'oste? per qual motivo la cadenza lombarda non accompagna i dialoghi in lingua? Una delle due, mi sembra: o — per tutti — il realismo del dialetto, della cadenza lombarda, o — per tutti — il nobile accento di Massimo Serato e di Tina Latanzi. A parte il fatto che nel romanzo di De Marchi il dialetto non fornisce al colore paesano che qualche parola, qualche modo sintattico... In più, non bisogna confondere il dialetto — e l'esempio, stavolta, si chiama Fogazzaro — con lo scrittore. In Fogazzaro, lingua e dialetto fanno uno stile: compatto, inviolabile. Non bisogna confondere il gusto ottocentesco — nelle commedie in lingua o nei romanzi — del personaggio o della battuta vernacola con l'equilibrio dei toni, la retorica, la noia... Ora, non sarò io, peccatore dialettale, a far la predica; ma un film senza dialetto, che novità sarebbe.

● UNGHIA - Che io vi indichi, per le vostre letture, alcune commedie belle? Ah no, non voglio far torto a nessun autore. E poi, troppo comodo. Leggetele anche voi, le commedie brutte.

● GIOVANNI DI SILVESTRE - Il problema dei giovani, nel teatro, è vecchio. Sono informatissimo. Da una parte, gli scrittori noti; dall'altra, gli ignoti; da una parte, le opere non sem-

pre degne ma subito accette, degli scrittori in fortuna; dall'altra, le opere, tutte degne ma respinte, degli scrittori senza autorità... Il problema è vecchio, e, forse, insolubile. Un problema che appartiene alla mia esperienza. Difatti, in difesa dei giovani, ho scritto spesso. Naturalmente, senza cavar un ragno dal buco, o far cavare, dal cassetto di un giovane, un atto unico... Tuttavia, i giovani, oggi, se non sono aiutati dalle compagnie regolari, hanno, in compenso, Bragaglia e Venturini, teatri in grande e teatri in piccolo. Possono, i giovani, esercitarsi e misurarsi a quella ribalta che la nostra buia attesa non conobbe. Inoltre, anche la commedia di un giovane può essere mediocre. (Questa supposizione vi sembra audace?). Infine, tutti siamo stati giovani: anche Trieri, anche Viola, anche Gherardi. Eppure... Dirò di più: ai miei tempi gli sperimentali non c'erano; eppure...

● FRANCESCO SCHIAVI - Vi risponderò con il Piasinetti alla mano. Nel documentario non agiscono attori; il cortometraggio, invece, può essere a soggetto. L'uno e l'altro — la modesta conclusione è mia — dovrebbero divertire.

● LEONE L. - FERRARA - Voi difendete le nuove canzoni italiane, e i temporali che si scatenano nei versi dei canzonieri, dall'ironia di Ramo. Ho controllato duemila testi, e nelle nostre canzoni non piove — affermate. Siccome la mia cultura in materia ha per limite *l'illustre*, che è la sola specialità canonica del mio amico Giuseppe Bevilacqua, non posso replicare al vostro straordinario barometro con il necessario ombrello. Poi, avete fatto un altro controllo: ho interrogato tutti i miei amici, e la risposta è stata unica: per i convegni d'amore, il cinema è il luogo meno indicato. Quei vostri amici mentiscono. O ignorano i segreti della regia, o mentiscono. L'autore del film è bionda.

● G. G. - FIUME - In *Quarta pagina* il «Nobile» è raffigurato da Armando Falconi, non da Marotta. Marotta, che è un divo della penna, ha sceneggiato l'episodio. Perché *Quarta pagina* ha per ogni episodio — o avviso matrimoniale — uno sceneggiatore. A parte l'idea, non nuova, di un film a sezioni, *Quarta pagina* poteva riuscire meglio. Una mezza dozzina di sceneggiatori, una ventina di grandi o bravissimi o bravi attori, un soggetto non sprovveduto di trovate... Una bazza, avvocato Manzari. Invece... Il produttore non ha badato a spese, ma voi, ahimè, non avete badato alla regia. Uomo di teatro, li avete lasciati fare, Falconi e Ruggeri e Cervi e Betrone e Almirante; e Falconi e Ruggeri e Cervi e Betrone e Almirante hanno fatto... Una sceneggiatura non è un copione; il personaggio, nella sceneggiatura, non esiste. Il commediografo inventa e definisce il personaggio sulla carta, e il regista deve, o dovrebbe, inventare e definire il personaggio davanti alla macchina. Anche i personaggi del cinema cercano l'autore. Ora, *Quarta pagina* è un film alla sprovvista: gli attori, sull'esile traccia dello scenario, recitano all'improvviso. Ma lo schermo, si vede, non consente la recitazione all'improvviso. Per concludere, Manzari, il vostro film, nonostante le grandi firme scelte per l'occasione, è generico e uggioso. Manca la fantasia: la vostra. Manca l'esperienza: la vostra. Mancano i personaggi: i vostri.

● TINA - GENOVA - Una nuova edizione del *Quo Vadis?* E perché no? Dopo le *Due orfanelle*, i *Figli di nessuno*, *Beatrice Cenci*, i *Due serpenti*, non potrebbe, un buon *Quo Vadis?*, che confermare un'originalità e un gusto... A proposito del *Quo Vadis?* diamo un'occhiata, nel recente fascicolo sul cinema della rivista *Storia*, a uno scritto di Irene Brin. Anche Irene Brin giudica le nostre pellicole mute; giovane come è le quale donna, del resto, ha quarant'anni? anche Irene Brin giudica un cinema non visto... E la retorica empie il leggiadro articolo: la retorica delle dive serpentine e degli amatori in ciuffo, delle ardenti didascalie e dei contorti vellati, delle rose sfogliate e dei flutti torbidi, dei leoni «veri», nei drammi storici, e del berretto di Za la Mort... Conosco benissimo il libro che ha fornito alla signora Brin le informazioni e le immagini; come mi è noto quell'ormai tedioso volumetto di Alacci sulla tragiche del silenzio, volumetto già spolverato in *Film-quotidiano*... Ragione per la quale domando: continueremo così? parleremo sempre così, del nostro vecchio cinema? scriveremo sempre i soliti aggettivi, le solite portiere strappate, i soliti cappelloni ornati d'aspri, le solite vertigini, il solito Andrea Sperelli, i soliti deliri, le solite ebbrezze avvinghianti, i soliti gentiluomini artigiani? continueremo così, fra i soliti baffi e le solite fosche bellezze? Forse, no. Forse per questo, per il desiderio della novità, le confusioni e gli errori di data, nel fascicolo, sono molti.

● DOTTOR G. A. - Voi dite: «so un film vuol essere una farsa, perché domandare alla farsa la poesia? perché domandare la musica di Verdi a una rivista di Galdieri? perché domandare l'arte a un film che, di proposito, arte non vuol essere?». Vedete: nessuno do-

manda alla botte il vino che la botte non ha; si vorrebbe che la farsa non fosse un dramma.

● R. C. - Non rivelerò mai gli anni di una diva, non rivelerò mai l'indirizzo di un divo. Inutile insistere. Inutile promettermi un fotogramma, svestito, della *Cena delle beffe*.

● MIRELLA e LALLA - L'aiuto regista è tutto. Il merito non è mai del regista ma dell'aiuto. Così pensano i familiari dell'aiuto.

● MILITE BARBUTO - TRENTO - Sì, sono io. Quanti anni che non ci vediamo. Come stai? Ti abbraccio.

● SILVANA - FIRENZE - Innamorarsi non è una colpa. Se mai, è una colpa innamorarsi di un divo e non di un ragioniere. Ma perdono.

● VERA - Strano giovane. Prima si fidanza con voi, poi si fidanza con un'altra, poi esige da voi, amica di infanzia, un affetto di sorella... Strano giovane. Ma quell'affetto di sorella mi è sospetto. Conosco l'antifona. Un consiglio? Ah no, lasciate cantare il cuore.

● LULA - Avete scelto uno pseudonimo da avventura di viaggio. Lula... Penso a un rapido nella notte, a una prima classe, a voi, a me, signori il biglietto, amaro risveglio, sembra un romanzo di Salvatore Gotta, sembra la *Donna del peccato*. Sono sempre innamorata — mi scrivete, — ma il mio amore è volubile. Dopo un mese, amo un altro. L'altro sarebbe il Volubile di turno. Tabarrino, potrei innamorarmi anche di te... Già. Facciamo così: primo mese: Tabarrino; secondo mese: Luardo; terzo mese: Palmieri... Quasi un amore eterno. Piuttosto, salutatemmi Ferrara, le armonie in grigio e in silenzio di Corrado Govoni, le vie piane — grandi come fiumane — e l'infinita sera sul Po. L'aspetto in *Ossessione*, l'infinita sera sul Po.

● BARBARA - VENEZIA - Capisco. Ma la mia antica esperienza di esploratore d'anime e di tristezza amorose che potrebbe suggerirvi? Forse, una pausa accurata, alla maniera di Cantini; o una bella scenata, alla maniera di Niccodemi; o un dialogo denso di psicologia, alla maniera di Viola... Meglio la scenata. Un «no, non ti amo!» gridato da lui a voi, e siete a posto. Vi cavate il pensiero, e l'amore.

● TRIO SOGNATURE - Ragazze mie, avete ragione. La vita del collegio non è divertente. Vita di collegio e non sui collegi... Ma. A ogni modo, non abbiate fretta. Invecchiare è facile; difficile, a una certa età, e dopo una serie di tum musicali, è poter tornare in collegio.

● GLAUCO VIAZZI - La vostra lettera mi è cara. Scrivetemi, mi farete piacere.

● A. B. - Avete visto un'attrice, nel ridotto di un teatro, baciare un critico. Bacio di gratitudine, senza dubbio. Un paio di aggettivi alla fine di una colonnina, e il bacio scocca. I baci, nel teatro, sono frequenti. Non dico i baci indicati dai copioni, ma gli altri, i baci fra le quinte, i baci senza regia. La «sincerità» dell'attore è la finzione; e chi sa fingere, alla ribalta, un lungo bacio amoroso può benissimo mentre suona ganasse di un critico. «Mentire», ho scritto. Infatti, l'attore non è mai riconoscente. La riconoscenza significa modestia, e la modestia, sul palcoscenico, è ignorata. Applausi ed elogi sono sempre meritati, sul palcoscenico, e non sono mai troppi. Quell'attrice dunque non ringraziava ma sollecitava; non virgolava le gote del recensore per umiltà ma lusingava. Il teatro è un gran baciamento amicale. L'autore bacia il capocomico, la prima attrice bacia l'autore, il critico bacia la generica, la generica bacia la compagnia. Naturalmente, l'autore pensa del capocomico: «sei un cane»; la prima attrice pensa dell'autore: «sei un disgraziato»; il critico pensa della generica: «non sai recitare»; la generica pensa della compagnia: «non sai dire due parole». Leggo in un sapido libro: «l'idea che le comiche hanno dell'amicizia non serve loro che a corbettarsi tra femmine con una tempesta d'espressioni e di baci». Così, fra le quinte e nei ridotti, si svolge la commedia esclamativa della perenne gratitudine e del fervidissimo affetto. Una commedia senza suggeritore. Una commedia che, a ripensarci, è innocenza. Perché, ripeto, la finzione è schietta. Non calcolo ma slancio. Non segreta furbizia ma indeole riveciata. Insomma, la recita continua: a soggetto. Adorabili commedianti. Che baciano o si baciano, corbettano e si corbettano; e poi sanno patire, stimarsi, aiutarsi, difendere un generoso sogno con le unghie e, carichi di splendide lodi, aspettare la paga. Adorabili commedianti: che vivono per l'articolo del giorno dopo e, forse, non mangiano dal giorno prima. Adorabili comichette: che ingannano — le superbe — le ganasse dei critici e si lasciano ingannare — le candide — da un paio di aggettivi. Ma quel critico che dite voi, nella vostra lettera arguta, mi ha l'aria, umile come è, di accogliere, persuaso, anche i baci della gratitudine teatrale. L'attrice conosceva il pollo.

Tabarrino



S. A. C. I.

STAMPA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA
DI VIRGINIA GENESI-CUFARO
ROMA, VIA MARRUVIO N. 2 - 4 - 6

NINO CAPRIATI: VARIETÀ

Navarrini attore ci piace senza riserve. Anzi siamo convinti che avendo al suo fianco, più che una subretta, una attrice vera e propria (la Magnani, la Renzi, eccetera) potrebbe darci, in rivista, egli che non è macchietta, che non è maschera, che non è tipo, che non è grottesco, che non è dialettale, qualche cosa di sostanzioso. Il modo di porgere ricorda il brillante di prosa più che l'ex comico di operetta. Anche l'altra sera, alla prima del suo *Cortometraggio d'amore*, era, se pur ridotto di forme, in gran forma.

Navarrini autore non lo troviamo inferiore a tanti altri che godono il favore popolare. Indulge talvolta alla banalità banalotta o *prostufata*, come direbbe Petrolini, ma ne ha pure di gustosissime e sa divertire, anche se dimentica di aggiornare i suoi copioni e ne fa un qualche cosa di mezzo fra la vecchia operetta e quella che si chiamava una volta *féerie musicale*. Comunque, in definitiva, il suo spettacolo riesce sempre piacevole.

Ma Navarrini regista e capocomico è una sciagura, una calamità: soprattutto verso se stesso. E' di un candore, di una ingenuità, oseremmo dire, di una incoscienza da far restare sbalorditi. Esempi pratici: debutta al Valle di Roma, ancor tutto vibrante della lodevole pignolaggine artistica di un Galdieri, dell'estro diligente di una Macario-Giuliano, delle « fasciose eleganze » di una Osiri, eccetera, con la stessa disinvoltura con cui darebbe una « recita straordinaria » a Galatina nelle Puglie. Si aggrava che, sfortunato come sempre, è stato il primo, fra gli spettacoli d'ordine, ad iniziare, il 15 settembre a Genova, mentre si trovava sulla stessa piazza la Compagnia Osiri in corso di affiatamento. Ha avuto così la gioia di vedersi portar via di peso il quadro di maggior successo: la danza acrobatica della malavita, non solo nell'idea ma perfino nei dettagli, nei trucchetti, nelle trovatine, nella musica: che *godurial...* inscena uno spettacolo pregevole che gli costa fior di quattrini, e lo rovina mettendoci dentro tre attrazioni, il Duo Estone, i Comotti ed Emi e Dino, di un genere — sia pure a successo — ma non intonato allo stile di una compagnia d'ordine. Crea un quadro finale, il Carro di Febo, che egli — forse perché più di noi sa i misteri estetici della rivista — assicura essere bellissimo, e permette ad un qualsiasi elettricista di trasformare il giallo oro in un giallo emicranica, mal di pancia, itterizia, *inguajando tutto*. Crea ed interpreta con la Mangini un gioiello di duettino satirico e non si accorge che lo scenografo prof. Tradico (*professor* di chef... Non certo di ortografia!) gli fornisce un fondale in cui a caratteri sesquipedali « Teatro dell'Opera » è scritto esattamente così! E gira, inscena, candido e felice, tutti i teatri d'Italia, dal 15 settembre al 10 marzo, « giunge trionfante al Valle di Roma, senza accorgersene! Che caudore! Che buonafede! Che fiducia cieca negli scenografi... professori!

Pezzo duro del complesso è la coppia Alfredo Clerici ed Alda Mangini. Un po' freddo, ma buon cantante, lui. Lei ci è apparsa, questa volta, sàpida ed espressiva, anche in veste di attrice comica. Nel fisico e nello stile del canto è qualche cosa di mezzo tra il mezzosoprano Amneris ed il contralto, nonché abietta zingara, Azucena. Ci si aspetta sempre, durante la rivista, due tuoni a tradimento un *Son tua rivale, figlia dei Faraoni!* o un *Stride la vampa, giunge la vittima!* Invece talvolta (di rado, ma accade) si rammenta di essere sulla scena di un teatro gaio o canta, scherzando, *Rosamunda ed Arcibaldo* o ci fa sognare nel suadente brivido della mezzavoce con *Tu, dove sei tu*. In tali interpretazioni è come una calza milleghai del poeta calzettai Francesco: « imitata da tutti, uguagliata da nessuno ». La subretta Vera Rol, afflitta da una fastidiosa raucedine e da un ancor più fastidioso ballore (quello del Duo Estone), ocetto che nel duetto spagnolo con Navarrini, non ha potuto darci questa volta l'esatta misura del suo valore, che è innegabile e ci è noto. Titta è un attore efficace e sa il fatto suo. Tullio Rossini dà il suo e quello degli altri e lo ha dimostrato ripiegando con disinvoltura naturalezza un collega malato. Anna Maria Sessa, dal corpo perfetto, ci è apparsa lievemente assente e trasognata: sembrava la bella addormentata. Addormentata, ma bella! Al suo risveglio, « quando la luce splenderà », come canta il Principe Calaf di *Turandot*, potrà fare molto di più. E sarebbe ora. Al Maestro Martinelli, specie negli ottimi e negli strani impasti musicali (troppo strani per una rivista) l'orchestra *stride* come la *vampa* della Mangini-Azucena. Scenari festosi e fastosi. Costumi ridenti e prudenti (nel nudo). Ragazze: nei cori, convinte e affiatate. Anche nelle stonature. Nella danza, giulive e volitive. Sulla passerella, tornite e compite. Un paio di quadri, il finale fosforescente che chiude il primo tempo, e quello degli ombrellini, eseguito su di una melodia che senza ritengo segna la tessitura della famosa *Danza delle ore*, sono da spettacolo di gran classe. Altri da scuola media, ma promovibili con il « lodevole ».

Nino Capriati



È PIÙ ADATTA PER VOI
UNA CIPRIA NUTRITIVA
O UNA CIPRIA RASSODANTE?

Siate attenta nella scelta della vostra cipria e prima di sceglierla tra i tipi più fini notate se la vostra epidermide è grassa, semigrassa, magra o normale. FARIL ha creato due nuovi tipi di ciprie di bellezza:

Tipo normale per le epidermidi normali o magre. Questa qualità speciale di cipria essenzialmente emolliente, assolve il compito di nutrire i tessuti, rendendoli elastici e di evitare l'avvizimento della pelle.

Tipo leggero per le epidermidi grasse o semigrasse. Questa qualità speciale di cipria ha un potere assorbente e rassodante, tale da impedire ai tessuti di rilassarsi, togliendo nel contempo ogni traccia di untuosità alla pelle.

Entrambi questi tipi di ciprie di bellezza FARIL sono presentati in otto tinte nuovissime, che al contatto della pelle assumono delle intonazioni luminose e fresche.



FARIL
le ciprie nutritive e rassodanti

Per il perfetto ritocco usate per le vostre labbra un rosso FARIL, che troverete in armonioso accordo con le tinte della cipria di bellezza FARIL.

FARIL prodotti di bellezza MILANO

SANTI SAVARINO:

Musica a Roma

Melodia, ovvero canto e poesia - L'arte popolare per eccellenza è quella dei « veristi » - Gloria a Francesco Gilea - Primo incontro con Paul Klenau

Taluni, quando sentono parlare, o sono costretti a parlare, di « melodia » e di « verismo » arriiciano il naso per il voltastomaco. E non è proprio il caso: ci sono tanti altri motivi per farlo! Per esempio, quando alla melodia mancano le idee, e si va su e giù smaniando per far credere quello che non è e giungere in qualche modo a concludere il discorso. Ma melodia è parola nobile che risale alle origini del mondo: in principio fu la melodia, se è vero, come si legge nei trattati, che la melodia è « una successione di suoni ». Ma è soltanto una « successione di suoni », la melodia? E perché dobbiamo accettarla come la migliore delle definizioni — così pretende uno dei nostri critici più avvertiti — quella del d'Indy, essere cioè la melodia « una successione di suoni differenti fra loro per la durata, la intensità e l'acutezza » quando, così facendo, svuotiamo la parola del suo vero significato etimologico e umano, essere cioè la parola melodia composta da due altre che significano « canto e poesia? Canto e poesia, dunque, che la poesia è il contenuto di quella « successione di suoni » che quei tali chiamano melodia: la poesia, l'arte cioè di esprimere con singolare efficacia una particolare animazione fantastica e sentimentale del nostro spirito. Ne consegue che, se manca la « fantasia » e la « singolare efficacia », manca la poesia, e la

melodia si riduce — allora, si — a una « successione di suoni ».

Ora non si può negare ai nostri musicisti cosiddetti « veristi », o della « giovane scuola », che è ormai vecchia, la capacità di generare canti poetici, melodie cioè, sature di fantasia e di efficacia; non si può negare a essi l'ingegno costruttivo e formativo di un linguaggio musicale che ha avuto e continua ad avere la sua chiara risonanza nell'animo delle folle. E l'ha avuto e l'ha perché la melodia dei « veristi » conserva ancora il gusto di un ordine interiore ed esteriore che possiamo dire tradizionale, perché corrisponde a certi requisiti grafici e simmetrici derivati dalla consuetudine di quella forma chiusa e riposante che fu inventata quando la musica ambì a diventare arte di popolo. E se questa forma di melodia continua a girare il mondo quale espressione dell'autentica melodia italiana, non c'è proprio da rammarricarsene e da aggiungere « purtroppo » — come ha fatto un altro critico magno — quasi fosse delitto di lesa maestà aver dominato e dominare il mondo con quelle melodie.

Talvolta ci si domanda: credete che i moderni non fanno più melodia alla maniera dei veristi perché non la sanno fare o perché non la vogliono fare? E si aggiunge: credete proprio che, se volessero, non saprebbero inventare melodie come quelle? Domande improprie.

Io non so se i moderni sono capaci o no di inventare una melodia alla maniera, per esempio, di Mascagni o di Puccini; so che non lo fanno; e non lo fanno perché pensano e sentono diverso da quei due, e non lo faranno mai perché il farlo ripugna alla loro intelligenza e alla loro coscienza. E' proprio questa ripugnanza che, se si provassero a scrivere a quella maniera, li farebbe forse fallire: non c'è dunque possibilità di far confronti, del resto inutili quanto stupidi, e stabilire con le prove alla mano certe capacità di nessuna importanza ai fini dell'arte. L'importante non è il sapere se Tizio sa scrivere alla maniera di Caio; l'importante è il vedere come i moderni intendono il problema dell'opera e lo risolvono, che, come la poesia non ha bisogno di essere costretta nel ritmo e nel verso, così la melodia non esaurisce la sua potenza e la sua bellezza in una forma convenzionale.

Ma questo è un altro affare.

Per restare ai « veristi » io credo e ripeto che non c'è nessuna ragione per arriciare il naso. Essi hanno adottato un tipo di melodia che, se è rimasta per certi aspetti ancora legata alla forma chiusa, ha tuttavia spaziatosi in più ampio orizzonte ed ha tentato di aderire con sempre maggiore efficacia al linguaggio, fino a saturarlo tutto con sovrabbondante generosità — e perciò spesso

con pomposa ed enfatica evasione — e a rivestirlo con plastica schiettezza anche se non sempre con cura minuziosa delle rifiniture, che è indice di più attento gusto ed esame. La caratteristica più affascinante di quel tipo di melodia è la spontaneità, la commovente spontaneità per cui il popolo la riconosce e se ne impadronisce e se ne nutre come di cosa sbocciata miracolosamente nella propria anima, e che gli appartiene per diritto di natura. Arte popolare per eccellenza, dunque, quella dei « veristi ». E non nel senso leggermente dispregiativo che l'aggettivo comporta, ma nel senso sano e costruttivo, suscitatore di energie spirituali, di pensieri e di sentimenti, di emozioni e di commozione, di sofferenza e di gioia, di sogni e di immaginazioni, di poesia, cioè.

L'opera lirica è indubbiamente lo spettacolo più nobilmente popolare che si possa immaginare, e se così è, non si vede come si possa fare a prescindere dalla melodia — canto e poesia — che è la forma più diretta e immediata, l'energia più propendente e vigorosa per interessare e commuovere il cuore degli spettatori.

Ecco perché, nonostante le nausee schifilose e le incomprensioni umane di certa critica, quelle opere continuano a riscuotere applausi senza fine e consensi senza riserve da parte di pubblici tutt'altro che indotti e sprovveduti. E ho paura che, nonostante tutto, esse vivranno in eterno a testimonianza di una vena lirica e di una profusione melodica che, a ragione o a torto, oggi appare meno sincera o spontanea, lambiccata e svigorita, inseccolita e anemica. E dico « appare », perché in realtà non è. Almeno per certe opere e per certi musicisti. Ma il pubblico, il popolo, è abitudinario, e ce ne vuole per indurlo a un nuovo adattamento, a una nuova abitudine. Tuttavia la melodia, a parte le forme, rimane il comune denominatore dell'opera lirica, la sostanza prima di ogni arte che vuol essere popolare.

Gloria dunque a questi giovani-vecchi che hanno saputo interpretare ed esprimere le aspirazioni del popolo e lo hanno consolato con signorile e intelligente profusione di melodie che sono e saranno famose e belle e ricche di fermenti di vita e di sogno. Gloria al vecchio Gilea che con questa *Adriana*, migliore di tante sue consorelle che vanno per la maggiore, ha saputo dire con nobiltà e gusto, con cuore e intelligenza, una sua parola umana e commovente.

Domenica, all'Adriano, abbiamo fatto conoscenza con Paul Klenau, direttore e compositore. Il direttore è avveduto, sensibile, corretto; il compositore interessante. Questa sua « *Sturphantasia* » in quattro tempi, è composizione di intelligente fattura che nasconde abilmente l'esiguità delle idee. E' opera di epigono, oscillante tra le tendenze più varie del modernismo con preferenza accentuata per il cosiddetto straussismo. Opera piena di difetti — melodia che dà il senso del fiato corto, intervalli a saliscendi, cesure improvvise, materia agitata che stenta a coagulare e svicola in cerca di digressioni e di distrazioni, un affanno, un'insistenza, un parossismo — eppure opera viva che tiene l'attenzione e la costringe a seguire quel suo disegno bizzarro con compiacimento e ammirazione, in virtù di un mestiere scaltrissimo anche se non generoso, in virtù di un gioco intellettuale che ha la sua importanza e il suo fascino. Questa « fantasia tempestosa » gioca molto sugli ottimi, ma non per questo diventa bandistica, che anzi l'orchestra acquista un brillio insolito e in certi momenti, uno splendore sfolgorante di travolgente effetto. Opera che ti dà l'impressione di essere tutta esteriore e superficiale, senza spina dorsale, ma che invece, a ben vedere, è intessuta sapientemente con fili d'oro e d'argento: la sua vitalità non è perciò soltanto appariscente, ma reale, e comprova la presenza di un gusto raffinato e di una abilità vigile e sicura. Il pubblico ha accolto la *Fantasia* con grandi acclamazioni.

Nella seconda parte Klenau ci ha fatto sentire la *Sinfonia N. 2* di Malipiero, e, avendo fatto conoscenza con la sua *Sturphantasia*, abbiamo capito meglio questa sua preferenza per il nostro. L'opera del Malipiero è tra le più limpide ed estrose che la sua fantasia ci abbia mai dato: ricca di idee, saldamente costruita, animata, specialmente nel primo tempo, da un calore affabile, sembra concepita in stato di grazia — ah, la famigerata melodia, che meravigliosi scherzi sa fare! — e vibra e fila spesso con una grazia affascinante che non è formale e superficiale ma felice espressione di un sentimento profondamente sentito che, trasfigurandosi, si spoglia di ogni contaminazione e di ogni bassezza.

Nella *Sinfonia N. 8* di Beethoven, Klenau si è attenuto alla pagina con scrupolosa riverenza.

Grande successo e vivissimi applausi a ogni pezzo.

Santi Savarino



Kristina Löderbaum

protagonista, dei tre film a colori « La città d'oro », « Il perduto amore » e « Sacrificio » (Produzione Ufa - Distribuzione per l'Italia Film Unione).