



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Questa volta

32 pagine

Il primo servizio da Hollywood di

Mura

Come abbiamo fatto "Abuna Messias"

L'inizio delle memorie di Vittorio De Sica e Giuditta Rissone

L'inizio delle memorie di "Paetta"

3 novelle
5 appendici
50 articoli
100 fotografie



Mino Doro, che vedremo in "Una notte a Villa Paradiso" della Sovrania Film

Questa volta

Alessandrini
Broun
Calcagno
Caporilli
Castellani
Caudana
Comin
Consiglio
Costarelli
Cottafavi
Crozier
Doletti
Ferrari
Franci
Gambino
Gherardi
Giacosi
Giovannetti
Handamir
Intaglietta
Mèccoli
Melani
Melnati
Nichols
Paola Ojetti
Pasinetti
Pilotto
Poniatosky
De Riccardi
Ridenti
Sacchi
Pampieri
Sarazani
Scaccia
Spauri
Veneziani
Vera
Zambon

Goebbels e Alfieri inaugurano a Venezia la settima Mostra del Cinema

Un rapporto straordinario di tutte le forze intellettuali del Regime

Venezia, agosto. Se — fin dall'immediata vigilia — c'era qualche dubbio (ma non c'era) sull'importanza che avrebbe avuto anche quest'anno, sul piano internazionale, la Mostra d'arte cinematografica, la trionfale sua inaugurazione, in una cornice di folla brillantissima, e la classe del film proiettato, e le altre opere già assicurate al programma e, soprattutto, il gesto cameratesco del dr. Goebbels di volervi presenziare insieme al nostro Ministro per la Cultura Popolare, sono sufficienti per riconfermare alla grande manifestazione la sua classe e la sua necessità vitale. Ma non basta. A dar maggiore significato a questa Mostra che si rivolge a un'arte sola — l'arte cinematografica — doveva intervenire, l'indomani della sua inaugurazione, il rapporto straordinario alle forze intellettuali fasciste, rapporto che, racchiudendo, per così dire nella sua vasta cornice di cultura e di propaganda, anche la Mostra, ha dato ad essa un compito ancora più vivo e preciso. Il rapporto era « riservato », come ha precisato il Ministro Alfieri nel suo breve discorso; non è, quindi, opportuno parlarne in questa sede se non per quel tanto — ed è molto — che interessa il cinematografo, il teatro e la radio; ma da esso tutti noi, nel cameratismo sempre più stretto con gli amici dell'Asse e nei rapporti di più viva, precisa, continua collaborazione, abbiamo tratto nuovo calore di energia, nuovo impulso di vita, nuovo fervore di lavoro. E poiché una delle cose più importanti dette (fra le tante, fra le moltissime della manifestazione, che è stata tutta viva, rigorosa, stringente) riflette l'opportunità, la necessità, per le forze intellettuali dei due paesi dell'Asse di abituarsi a considerare rispettivamente come zona della propria irradiazione l'altro popolo e l'altra cultura, a nessuno sfuggono gli sviluppi enormemente precisi che si aprono anche davanti a quelli che sono per questo giornale gli specifici campi di attività. E se, per quanto riguarda l'Asse — e per le ripercussioni che deve avere all'estero — il rapporto straordinario non ha bisogno di lunghe parole di commento, anche per quanto riguarda, diremo così, l'interno del settore culturale, esso, allacciandosi alle recenti provvidenze del Ministero per la Cultura Popolare e alle recentissime intelligenti iniziative di Dino Alfieri costituisce una nuova tappa verso una meta ben precisa. E poiché siamo a Venezia (ecco che il riavvicinamento si fa più preciso), e poiché siamo all'inizio della Mostra cinematografica, ci auguriamo che proprio qui, sullo schermo del Lido, proprio quest'anno, nella tanto inutilmente discussa manifestazione cinematografica, sia possibile cogliere un chiaro, deciso segno di programma. (A giudicare, anzi, dal film inaugurale, il tedesco Roberto Koch, opera quadrata, solida, umana, potente e tecnicamente perfetta, che ha già dei sintomi di certezza). Dunque, nonostante i dubbi della vigilia — dubbi dei professionisti del dubbio, dubbi in più lingue — la VII Mostra Internazionale d'arte cinematografica è « partita » splendidamente ed ha fatto e forza per arrivare altrettanto splendidamente.

care le iperbolici?), non per questo la Mostra avrà minore importanza, e non per questo il famoso proverbio — che il torto è, appunto, degli assenti — sarà meno vero. Se manca l'America, c'è l'Europa cinematografica scaltrita e agguerrita, con nuove forze, con nuovi tentativi, con ricchezza e vivezza di opere: un'Europa che sa fare da sé, anche senza varcare l'Oceano. E, del resto, tanto per mettere punto all'argomento « U. S. A. », alla fin fine, anche per una valutazione strettamente industriale e commerciale, saranno proprio le case d'oltreoceano che risentiranno il danno di aver mancato una gara la cui classe internazionale è indiscutibilmente eccelsa. (Cannes? Volete forse obiettare che fra un mese c'è Cannes e che l'America ci sarà in pieno? Sì, ma Cannes sarà, appunto, una « beneficiata » dell'America e non sappiamo che gusto essa troverà a trionfare senza competitori).

Abbiamo ritrovato il solito caro Lido degli scorsi anni. Da sette anni, ad agosto, veniamo a fare la stessa cosa — vedere film e scriverne — e da sette anni, anche se brontoliamo un po' e anche se fioriscono le polemiche e le discussioni, queste serate in fondo ci sono care e, piacevolmente, riportandoci al passato, ci confermano che, in fondo, tutte le più recenti tappe in avanti della cinematografia mondiale sono state registrate qui, sullo schermo del Lido.

Quest'anno, poi, alle tante cure organizzative predisposte dal Conte Volpi e dal Consigliere Maraini — e amorevolmente eseguite dal buon Ottavio Croze — c'è da aggiungere l'invito fatto alle dive più note a presenziare l'inaugurazione; cosicché, invece di veder spuntar le « stelle » alla spicciolata, come gli anni scorsi, le abbiamo viste tutte (almeno le principalissime) la sera inaugurale, festeggiata dal pubblico, piacevolmente circondate di simpatica curiosità, vive e fresche testimonianze che un divismo italiano — quel sano divismo italiano che il Ministro Alfieri ha così ben definito nel suo rapporto a Cinecittà — è finalmente nato. E non sarà l'ultimo, né il meno trascurabile vantaggio, di questa VII Mostra Internazionale d'arte cinematografica.

Dal prossimo numero "Film" — che tanto ha fatto, da un anno e mezzo a questa parte, per avvicinare gli scrittori al cinematografo — riprendendo in pieno una rubrica che la stessa rivista aveva di necessità fatto rallentare, pubblicherò le critiche dei principali film proiettati a Venezia, stese dai più noti scrittori italiani. Possiamo annunciare fin d'ora: Lucio d'Ambrà, Arnaldo Fratelli, Salvatore Gotta, Ugo Ojetti, Bino Sanminiati.

emerse la leggendaria figura di Balilla. Tale film vuol essere, oltre tutto, l'esaltazione del popolo italiano, di quel popolo ferissimo dei Vespri siciliani e delle Pasque venesiane, che ha insegnato al mondo, in tutti i tempi, le virtù eroiche e cavalleresche.

Le varie fasi di questa memorabile rivoluzione che saldò in una unica ferrea volontà il popolo della Dominante, rivivono sullo schermo per la indiscussa sensibilità di Goffredo Alessandrini: il regista delle grandi masse e dei sentimenti più emotivi.

Fabio Franchini, noto per l'organizzazione del « Fieramosca », è garanzia sicura che la grande realizzazione sarà in tutto degna dell'importanza storica dell'argomento.



Il Ministro per la Propaganda del Reich, dott. Goebbels, che è intervenuto all'inaugurazione della Mostra Veneziana del cinematografo, insieme al Ministro per la Cultura Popolare, Dino Alfieri

"Santa canaglia"

il nuovo grande film - su soggetto di Pietro Caporilli - sulla Rivoluzione genovese del 1746

Siamo in grado di dare ai nostri lettori la notizia di un nuovo grande film a carattere internazionale. Si tratta di un lavoro intorno al quale il produttore Fabio Franchini stava da tempo lavorando per curarne, nella messa in cantiere, i più minuti dettagli. Lo abbiamo indotto a « sbottonarsi » per « Film » in questo numero eccezionale che, anche al pubblico internazionale dei competenti oggi adunati a Venezia, vuole dimostrare gli sforzi e le mete della nostra produzione.

« Santa canaglia » è un soggetto di Pietro Caporilli — l'autore del « Capitano della III Bandiera » e dell'« Alcazar di Toledo » — attraverso il quale rivivono le fasi drammatiche della Rivoluzione genovese del 1746 da cui

7 GIORNI A ROMA

Arriva il campione Papa per una notte

Chissà come si sarebbe divertita la mia buona zia Filomena! « Arriva il campione » è proprio un film dei suoi tempi, quando Ridolini e Polidor facevano ammassare bimbi e vecchioni, figuratevi che il venerando soggetto tratta d'un cameriere che vince corse podistiche e automobilistiche, partite di calcio, di pugilato e perfino d'amore, senza saper fare nulla di tutto. Nemmeno baciare, che quel continuo sbacucchiamento di cui è punteggiato tutto il lavoro non fa ridere né piangere né suscita il più lieve desolo maschile verso le non divolte leghiadrie di Lisette Lanvin. Probabilmente le signore preferiranno gli abiti confezionati dalla sua parente Jeanne Lanvin, creatrici di eleganti e leggerissime gonne e volantini.

Tra i vari generi di film (epico, drammatico, comico-sentimentale eccetera eccetera), v'è anche il genere estivo. Ed è il genere di film che deve far passare piacevolmente una serata, senza creare grattacapi, senza offrire problemi irrisolvibili da risolvere, e via di seguito. Non è questo, di tutti i generi, il più facile, che il pubblico estivo è impaziente, e la sera, dopo una spaventosa giornata con quaranta gradi all'ombra, si vuol divertire sul serio. All'Esedra, con « Papa per una notte », il pubblico si diverte e ride e interviene a commentare la vicenda. Basterebbe, per farlo contento, la presenza di Sergio Tofano, attore che, pur in una parte insolita per lui, si dimostra sempre di grande classe.

Il soggetto è tratto da una vecchia commedia di repertorio ed è abilmente elaborato da Galdieri, così com'è abilmente realizzato da Bonnard.

Un bravomo, capo di una ditta di biciclette, ha due grandi amori: sua figlia Luisa e la sua ditta. Siccome il suo socio minaccia di vendere le azioni e di andarsene, il buon « biciclettaio » decide di far sposare la figlia al socio, pur senza rendersi conto che la figlia è Clotilde Montana, tutta pepe e « promontori » e il socio è Ugo Ceseri, un po' vecchiotto e « quintalozzante » per una ragazzina di diciotto anni. Per di più, Luisa è innamorata pazza di Agostino (Carlo Romano) segretario di suo padre, e a nulla è valso un anno di collegio per punizione e guarigione di tanto amore.

Il soggetto è tratto da una vecchia commedia di repertorio ed è abilmente elaborato da Galdieri, così com'è abilmente realizzato da Bonnard.

Un bravomo, capo di una ditta di biciclette, ha due grandi amori: sua figlia Luisa e la sua ditta. Siccome il suo socio minaccia di vendere le azioni e di andarsene, il buon « biciclettaio » decide di far sposare la figlia al socio, pur senza rendersi conto che la figlia è Clotilde Montana, tutta pepe e « promontori » e il socio è Ugo Ceseri, un po' vecchiotto e « quintalozzante » per una ragazzina di diciotto anni. Per di più, Luisa è innamorata pazza di Agostino (Carlo Romano) segretario di suo padre, e a nulla è valso un anno di collegio per punizione e guarigione di tanto amore.

Luisa è appena tornata dal collegio e deve, al pranzo in onore della sua patrietta, sorridere a Ceseri e sedurre. Ma Luisa tiene in serbo tutti i sorrisi per Agostino (tra i due, beh, poverella, non ha torto, anche se Romano, che qui è giannastato provetto, non è proprio « le sette bellezze »). Intanto, Jacques, il fratello di Luisa (al secolo: Leonardo Cortesi), si è « inguaiato » con un'attricetta, una certa Lulù (credo che sia Barbara Bardi e, in questo caso, benché la si veda pochissimo, mi congratulo con chi l'ha scelta diva perché più bellina di così è difficile essere). Lulù gli attribuisce perfino un figlio e, anzi, dichiara di partire per l'America e di portare a casa di Jacques il frutto di tanta colpa perché Jacques faccia il suo dovere di padre ed educi suo figlio.

Di tutti, puntualissimo, dopo il pranzo, arriva, inatteso e indesiderato, Titi (il parolo), Jacques, poveretto, corre a nascondersi in camera sua e a chiedere aiuto alla sorella. Luisa ha un'idea: dirà che il figlio è suo e di Agostino, nato « dopo una notte d'amore sul letto di begonie nel giardino della zia Paulina » e la lasceranno sposare per forza. Ma lo stratagemma non riesce perché, indugliando all'onta e innamorati, loro malgrado, di Titi, i genitori impongono ad Agostino di scomparire con il suo bambino. Agostino si disperava, ma invano, e così, la sua casa diventa un ritrovo di « visite clandestine », poiché, uno ad uno, di nascosto l'uno dall'altro, tutti i membri della famiglia Fontanges corrono a vedere il pupo. Per fortuna Lulù scrive a Ceseri dicendogli che ha voluto giocare un brutto tiro a Jacques perché il bambino è di lui, Ceseri; e Ceseri ne è beato perché ha sempre sognato di avere un accoppiamento nella vita. La zia Paulina, zitella un po' isterica, si era nel frattempo tanto innamorata del bambino da seguirlo in casa di Agostino dove si è impiantata con armi e bagagli e si è tanto affezionata a Luisa da acquistare lei le azioni di Ceseri perché Tofano non costringa più la Matania al matrimonio che le dà dolore. Così quando le cose si chiariscono, Ceseri sposa la zia Paulina per dare una quasi-mamma al bambino e Luisa può esigere, col consenso della mamma, di sposare l'amato bene. Nozze, contenti e qui che segue.

Piuttosto manesco, questo cronista lampo! E anche piuttosto ostile alle porte. Dategli una finestra e una ventina di persone da prendere a pugni e lo farete felice. Egli vi stringerà, commosso, la mano e vi dirà: « Grazie, mio buon signore! Grazie di avermi dato una finestra da scavalcare e una ventina di persone da prendere a pugni ».

« Che volete fare? Tutti i gusti son gusti! Comunque il film è divertente e più che altro originale. »

Si tratta di questo, Dick è il cronista di un giornale; un giornale piuttosto « trachio » direi, per lo meno a giudicare dagli uffici: più che modesti, addirittura micidiali e dal corpo redazionale più che deperito addirittura emaciato. Malgrado ciò Dick è lo stesso cronista e come tale salta da una finestra, scavalca un palazzo, salta a pesce una corazzata e prende a pugni diciotto persone.

« Mah! Mah! — gli dice il direttore. — Voi non lavorate abbastanza. Non acciprite gli intrighi! Voglio le dimissioni del Presidente della Lega Civica, il quale è alleato con i banditi. »

Il cronista lampo

« Sarà fatto! — risponde il cronista lampo. E dopo di aver baciato la dattilografa ed aver fatto un tale scherzo al redattore-capo che se l'avessi fatto lo mi avrebbe licenziato senza nemmeno la liquidazione, scavalca una finestra, rompe una tazza, sconvolge una torpediniera, attraversa legato ad una corda un'osteria cittadina e prende a pugni ventidue persone. »

Dopodiché si dà tranquillamente alla scoperta degli intrighi e riesce a fotografare il Presidente della Lega Civica mentre se la spassa allegramente con un bandito e una donnina.

Non crediate, però, che egli sia arrivato a questo risultato con tanta facilità. Oh, no! Prima ha dovuto scavalcare una finestra, gettarsi dal nono piano, saltare a pesce un autocarro, un'autobotte e un autotreno, ecc. ecc.

In possesso della fotografia egli riesce facilmente ad ottenere le dimissioni del loco presidente e ad assicurare alla giustizia, dopo aver scavalcato una finestra ecc. ecc. ed aver preso a pugni trentadue persone, tutta la banda dei malfattori.

Il film termina naturalmente con l'abbraccio della fedele innamorata e piuttosto invadente dattilografa. Dico dattilografa, così tanto per intenderci, ma non sono affatto sicuro che all'epoca in cui il film fu girato esistessero le macchine da scrivere.

Il cronista-lampo è Richard Talmadge, un attore arcobaleno quanto a pose, ma sciapotto anzichè! Gli altri non li rammento e non sono affatto disposto a fare sforzi mnemonici per ricordarli.

Precedono il film un sacco di cose per cui è consigliabile fornirsi di cestino da viaggio carico di gomme, rinfocole e acqua ossigenata di Santa Maria Novella.

Paolo Ojetti Vice: L'ussaro

II FILM DI VENEZIA

Naz.	TITOLO ORIGINALE	TITOLO ITALIANO	REGIA	INTERPRETI
ARGENTINA	Margherita, Armando e su padre El Matroto Divorcio en Montevideo De la sierra al valle Ambicion Puerta cerrada	Margherita, Armando e suo padre L'astuto Divorcio a Montevideo Dal monte al piano Ambizione Porta chiusa	Francesco Mugica Oreste Caviglia Manuel Romero A. Ber Ciani Adelchi Millar	F. Parravicini, Mecha Ortis A. Iruata, S. Chiola N. Marshall, R. Garcia Ramos C. Perelli, Aida Cuz F. Albene, F. Novarro
FRANCIA	La fin du jour Derriere la façade Le jour se leve Jeunes filles en detresse Le bete humaine Le grand élan	La fine del giorno Dietro la facciata All'alba Giovannette in pericolo La bestia umana Il grande slancio	Julien Duvivier Yves Mirande Marcel Carné G. W. Pabst Jean Renoir Christian Jacque	V. Francoen, Jouvét, M. Simon G. Morlay, Berry, Stroheim J. Gabin, M. Berry, Arletty M. Chantal, J. Delubac J. Gabin, Simone Simon Max Dearly, Charpin
GERMANIA	Es war rauschende Ballnacht Pour le mérite Der Gouverneur Robert Koch Fasching Lauter Leugon	Una notte di ballo inebriante Croce al merito Il governatore La vita di Roberto Koch Carnevale Tutte bugie	Carl Froelich Carl Ritter Tourjansky Hans Seinhoff H. Schweikarte Heinz Rühmann	Zarah Leander P. Hartmann, Jutta Freybe Willy Birgel, B. Horney Emil Jannings, W. Krauss K. Hardt, H. Nielsen F. Benkoff, A. Matterstock
GIAPPONE	Der Acker Un frere et sa soeur Children of Light	La terra Le truppe di Marina a Shanghai Fratello e sorella Figli della luce	T. Uchida H. Kumagai Y. Shimazu Y. Abe	J. Kosugi, A. Kazami D. Ohinata, S. Hara D. Ohinata, Y. Aisome
INGHILTERRA	The Mikado The four feathers Young man's fancy	Il Mikado Le quattro piume Capricci di giovani	V. Schertinger Zoltan Korda Robert Stevenson	J. Colin, E. Paynter J. Clements, R. Richardson G. Jones, A. Lee, S. Hicks
ITALIA	Abuna Messias Castelli in aria Grandi magazzini Montevergine Piccolo hotel Sogno di Butterfly Demièrte jeunesse	Augusto Genina Mario Camerini C. Campogalliano Piero Ballerini Carmine Gallone Jeff Musso	Goffredo Alessandrini Augusto Genina Mario Camerini C. Campogalliano Piero Ballerini Carmine Gallone Jeff Musso	C. Pillo, M. Ferrari L. Harvey, V. De Sica Assia Noris, V. De Sica L. Gloria, A. Nazzari E. Gramatica, L. Nucci M. Cebotari, F. Giachetti Raimu, Jacqueline Delubac
OLANDA	Quarante ans	Quarant'anni	E. T. Gréville	C. Laseur, L. Bouwmeester
SUDAFRICA	The golden harvest of the Witwatersrand	Il raccolto d'oro nel Witwatersrand		
SVEZIA	Jeune homme, rejoins-tu dans la jeunesse Une poignée de riz Les pêcheurs de baleines	Giovanotto, godi della tua giovinezza Un pugno di riso I pescatori di balene	Per Lindberg Paul Fejos A. Henrikson	P. Hoglund, C. Ström Pò Chay, Mò Ying A. Bohlin, Tutta Rolé
SVEVIZIA	Vision lontaine L'or dans la montagne	Visione lontana L'oro sulla montagna	Leo Lapaire Max Hausler	K. Merker, Klein Rogge J. L. Barrault, Susy Prim
URUGUAY	Vocacion	Vocazione	Rina Massardi	Rina Massardi, P. Mirassou

ANNO II - N. 32 - ROMA 12 AGOSTO 1939 XVII

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

51 PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN DODICI O PIU PAGINE

UNA LIRA

DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - Via del Sudario, 28 - Telefono 561 635. - AMMINISTRAZIONE: Piazza del Colosseo Romano, 1-3 - PUBBLICITÀ: Milano, Piazza Carlo Erba, 6 - ABBONAMENTI: Italia, Impero - Colonia: anno L. 45 - semestre L. 23 - Estero: anno L. 70 - semestre L. 36 Per abbonarsi, inviare vaglia o assegno all'Amministrazione, oppure versare l'importo sul conto corrente postale - Roma 124910

CORRISPONDENTI DALL'ESTERO: BERLINO: Angelo Verchio Verderame, 33 Budapeststrasse, W. 52; PARIGI: Vittorio Guerriero, 76 boulevard de Clichy-XVIII; BUCARESTI: Franco Trandafilo, 27, Str. Solie 3; VARSAVIA: Dante Interlandi, 8, Ambasciata d'Italia; HOLLYWOOD: Eugenia Handami, Camino Palmero, 1840; LONDRA: Mario Peltinati, Fleet St. 72, E. C. 4.

Del materiale non pubblicato, viene restituito solo quello che era stato richiesto dalla Direzione. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sul diritto di autore, è tassativamente vietato riprodurre gli articoli, i disegni e le notizie di "Film" senza che se ne citi la fonte.

TUMMINELLI E C. EDITORI

LA TESTATA DEL N. 32, ANNO II, DI "FILM". — La testata di questo numero si riferisce al film "I compagni di Ulisse" della Scialera, diretto da Jean Choux e interpretato da Viviane Romance e Georges Flamant.

La "Settimana del Cinema" a Cattolica

Dall'11 al 17 agosto avrà luogo a Cattolica, per iniziativa dell'Ateneo Autonomo di Soggiorno, una "Settimana del Cinema", alla quale interverranno le più importanti personalità dello schermo. Saranno presentati importanti film italiani, come "Bianco sottocielo", "La grande luce", "La sarta nera", "Castelli in aria", e i quattro film stranieri: "Con l'arte dei guanti", "Una donna in gabbia", "Una ragazza fortunata". La manifestazione ha scopo benefico.

Taccuino apocrifo della Mostra

Gli avvenimenti di questo articolo sono puramente immaginari. Qualunque riferimento a fatti e persone reali è da considerarsi casuale.

Venezia, agosto.

Attesissima è giunta stasera a Venezia la luna nuova.

Gli innamorati locali e i fidanzati di passaggio l'hanno accolta con tutti gli onori, sperimentandone senza indugio la prodigiosa efficacia come ricostituente sentimentale.

Al Lido si verificano i primi casi di colpi di luna. Mino Doro si presenta per la seconda volta consecutiva nello stesso abbigliamento e Germana Paolieri, per quanto insistente preposta da tre bagnini, si rifiuta di cantare «Tu, solamente tu...».

Il celebre compositore di canzonette per film, Elio, si attarda sulla spiaggia per trarre ispirazione dall'arrivo dell'astro d'argento. Ritornando all'albergo verso l'alba, si giornalisti che gli si affollano intorno dichiara di essere pienamente soddisfatto:

«È nata stanotte una canzone concepita in una forma originalissima. Vi darò la prima dei suoi versi iniziali. Scrivete: «Luna che risplendi lassù nel cielo blu...».

Giannino Omero Gallo telegrafia tre colonne a «Stampa Sera» sull'avvenimento.

Nel clan mondano dell'«Excelsior» si diffonde la voce che la luna nuova è stata offerta — e naturalmente rifiutata — alla Città di Venezia dalla notissima miliardaria americana Barbara Hutton per far rabbia a Marion Davies che l'anno scorso, tramite il plutocrate Hearst, distribuiva come mance autentiche stelline d'argento.

I soliti sospettosi affermano trattarsi di una fiera balla.

Arriva Fala Negri, riconosciuta alla stazione dal decano dei portatori di bagagli e dal signor Pietro Bonifante di Monselice che la vide, all'apogeo della sua fama, nel 1921, in «Sumurum».

Per mantenere l'incognito, la fatale polacca si è invecchiata di vent'anni, applicandosi sul viso un gran numero di rughe fabbricate dal noto truccatore internazionale Mister Tempo.

Annabella e Tyrone Power, intervistati dal corrispondente del «Giornale dei proprietari di gioiastre a vapore», dichiarano ancora una volta di essere «tremendamente felici». Giannino Omero Gallo, presente al colloquio travestito da capitello, telegrafia la ghiotta primizia al suo giornale.

Annabella e Tyrone Power, sfiniti per lo sforzo cerebrale compiuto, si recano quindi in Piazza San Marco per farsi fotografare con piccioni posati sulle mani. Le bestiole, seccatissime per la manovra che si ripete sempre uguale da molti giorni, rifiutano di aderire all'invito, offrendo le loro delicate prestazioni a Carlo Putasso e Carolina De Regibus, sposi in viaggio di nozze.

Lucio Ridenti fotografa l'originale scenetta, ritraendola dal basso in alto.

Per non farsi notare, Barbara Hutton balla un «lambeth-walk» con Cary Grant, lanciando urla selvagge ad ogni strofa.

Doris Duranti gareggia con lei in discrezione, indossando sotto il sole a picco un'abbinata pelliccia d'ermellino.

I soci fondatori del locale «Circolo della tintarella», che sognavano di eleggere Doris Presidentessa Onoraria, vedendo il candido viso dell'interprete di «Ricchezza senza domani», restano profondamente delusi e bevono 45 «gin-fish» per dimenticare. Doris Duranti, crudelmente, precisa che, per sfatare la leggenda del suo fascino esotico, in «Cavalleria rusticana», come «Lola», avrà di latte anche la camicia.

Marion Davies appare al «Chez Vous» al braccio di Hearst. Non si capisce se sia Marion a puntellare Hearst o viceversa. S'intrecciano furibonde discussioni, al termine delle quali, all'alba, si riesce a stabilire che i due «buoni amici» hanno la medesima età.

G. V. Sampieri annuncia alla Direzione del locale che dalla singolare coincidenza trarrà lo spunto per una novella sentimentale. Pronamente Lucio Ridenti fotografa lo spunto di Sampieri dal basso in alto.

Il capo dell'ufficio stampa della «Epsilon Film» è disperato. In questi primi giorni della Mostra ha completamente esaurito la scorta di frasi sensazionali. La divoratrice macchina ciclostile ha inesorabilmente macinato tutta la riserva di aggettivi lussuosi. Il poveraccio è ridotto al lumicino. L'ultimo comunicato della «Epsilon» si limita, infatti, ad affermare che «i film prodotti dalla Casa sono meravigliosi»: una battucola che passa completamente inosservata.

Arriva Lil Dagover. Il poeta trentacinquenne Diego Calcagno distilla in suo onore un «madrigale» che comincia così:

Furono i tuoi vezzi infami
A rovinarmi gli esami...

All'ultimo momento si apprende che il poeta intende riferirsi agli esami di passaggio dalla prima alla seconda ginnasiale. Viene allora immediatamente bandito un concorso a premi per stabilire l'esatta età di Lil Dagover. Lo vince un signore fondato nel 1890, contemporaneo dell'attrice.

A grande richiesta, Lucio Ridenti scrive un'altra volta il suo famoso articolo «Come fotografare le dive» e Germana Paolieri canta «Tu, solamente tu...».

A mezzanotte in punto, Fosco Giachetti fa la sua apparizione sul terrazzo dell'albergo, disprezzando in una lussuosa vestaglia nera che accentua magicamente il romantico pallore del suo viso. Tre vecchie signore sentimentali di Boston svengono per l'emozione.

Fa il suo arrivo sulla spiaggia del Lido Viviane Romance. Il suo fido petto polarizza tutti gli sguardi per un raggio di alcune centinaia di metri. Marco Ramperti, ispirato, telegrafia all'editore Rizzoli annunciandogli un supplemento straordinario del suo «Alfabeto delle Stelle».

I soliti maldicenti vanno mormorando che il petto di Viviane si presenta così cospicuo in quanto ospita ancora il «Cifrarlo segreto N. 13» rilegato in piena tela con fregi in oro, adoperato per «Allarme a Gibilterra».

Ad ogni buon conto, in attesa di precisazioni, Lucio Ridenti lo fotografa dal basso in alto.

Come tutti gli anni, puntualmente, non arriva Greta Garbo.



Sulla spiaggia del Lido di Venezia, le stelle brillano anche di giorno.

VENEZIA! Stelle in allenamento

Venezia, agosto

Al Lido ci sono già molte stelle; si riposano, si abbronzano, si acclimatano, si rifanno di tutto il sonno perduto durante l'inverno, di tutta l'aria condizionata che i loro polmoni hanno dovuto respirare; così, la sera dell'inaugurazione della Mostra, hanno potuto splendere di una luce pacata e riposata, hanno potuto essere, per usare un termine quasi sportivo che mal si addice all'effimero e lieve «dizionario astronomico» del quale devono servirsi coloro i quali scrivono di cinematografo, «in forma».

Intanto, però, si allenano lo stesso, cioè si tengono in esercizio. E tutte le sere brillano, brillano poco, brillano per pochi privilegiati, brillano con le maniche lunghe e, magari, con le gonnelle corte, ma brillano e brillonzolano quel tanto che basta per non perdere bagliore.

La mattina, ad esempio, invece di andare a scoppettare di risolini e di sorrisetti tra il tinnire dei bicchieri e delle forchette nella Taverna dell'Excelsior, vanno tranquillamente, in famiglia, nel giardinetto di una trattoria dietro il Palazzo del Mare, a poche centinaia di metri dall'Excelsior stesso, a mangiare popone, prosciutto, zucchini in insalata e pesche in ghiaccio (niente tagliatelle, per carità, ci andrebbe di mezzo la linea!).

Poi, fatto il sonnellino pomeridiano, la stella tira su lo stoio della sua gran finestra e guarda la spiaggia che sta diventando malinconica e buia, tutta scomposta come un letto dove abbia dormito una cordata di alpinisti con gli scarponi ai piedi, e dove la rena asciutta si è confusa con la rena bagnata a forza di giochi di bambini e di calcare di sandali. Il sole ha abbandonato la linea del mare, e si avvia verso la terra, al suo letto. E' l'ora delle stelle. Fra poco bisogna sorgere.

Le grandi «scatole di bellezza» si aprono obbedienti. No, c'è ancora troppa luce per togliere dalla pelle l'olio che è servito a lenire il tepore del riflesso dei raggi che occhiali e fazzolettone hanno crudelmente scacciato. Allora la stella torna alla finestra e, accompagnando ogni lambire dell'onda sulla riva con un movimento del braccio, si spazzola diligentemente i capelli: uno, due, tre, quattro, fino a cento, che, per carità, non si sia insinuato tra quei «boccoloni permanenti» un granello di sabbia, altrimenti, poi, quando la stella sta brillando, potrebbe provocare un leggero prurito e, distrattamente... No, via!, si è mai vista una stella che si gratti la testa?

Al centesimo lambire d'onda, la stella si accorge che l'orchestrina, già sulla terrazza, sta suonando quel melò, tristissimo «slow» che piace tanto a lei. Devono essere passate le sei. Mano al tonico detergente, e, uno dopo l'altro, mano a tutti quei vasetti che aspettano ansiosamente di essere sforati. Tanti vasetti, tanti e così simili che un profano crederebbe, figuratevi!, che fossero tutti eguali: invece, no, non lo sa lui che effetto fa questo rosa color vinaccia pallido sovrapposto a questo rosalba carico? Sarà una sfumatura, nessuno se ne accorgerà, d'accordo, ma però è una sfumatura della quale la stella del 159 (la nostra, quella che stamani ha mangiato da sola e che adesso si è data cento colpi di spazzola, sta al 157) non ha ancora scoperto la formula. Una ditatina per vasetto, leggera, leggera come il salto di un grillo di maggio e, adesso, mano alla pinzetta, a quella più piccola: c'è questo birichino di sopracciglio che, non si sa come (evidentemente l'aria di mare gli giova, anzi sarà meglio prendere gli occhiali più grandi così il salmastro non ci fa presa), è ricresciuto in poche ore; e adesso una toccatina di verde sulle palpebre (sta così bene con la luce della sera) e due o tre cigliette false agli angoli esterni degli occhi perché d'anno un'ombra, senza della quale, proprio non c'è espressione; senza quelle cigliette gli occhi della nostra stella potrebbero anche essere di quella signora laggiù, che era sul pontile stamani, bardata come una diva, e che adesso balla incolata a quel bruno che, poi, a dire tutta la verità, sembra un bianco tinto di nero, come uno dei protagonisti di *Abbona Messia* che stanno lì, fotografati, nell'andito del Palazzo del Cinema. Ecco, ecco, le labbra si lasciano d'un colorito tenue, più chiaro delle unghie; per una sera si può provare che effetto fa, tanto ci sono ancora due o tre giorni all'inaugurazione e di far le prove c'è tempo.

La cameriera ha già aperto il gran baule armadio. No, niente complicazioni, un vestitino da pochi soldi, quel modellino da poco più di mille lire, con i ricami di giletto in vita; è un vestituccio che non fa figura ma con quel particolare mette in valore i fianchi e la nostra stella li ha proprio belli. Ecco, pronta. Ah, no, i gioielli. Attenta, poche cose, altrimenti, poi, la sera dello sfavillio, la roba sembra vecchia. Già, basta il solitario di brillanti e quel fermaglio di Bulgari, non perché ci tenga a far figura ma perché il vestitino, senza quel fermaglio, è proprio troppo spoglio.

L'atrio dell'Excelsior è deserto quando scende la diva. Una corsa, la lancia che va a Venezia è partita e gli amici aspettano nel bar del Danieli! Sono le 7 e 36, un'ora e 36 minuti per vestirsi; per un minuto, addio appuntamento. Beh, non importa, una mezz'ora d'attesa serve da riposino.

Finalmente, a Venezia. La diva deve precipitarsi alla Fenice perché gli amici sono alla Taverna. E le fanno festa. Zoppi serve, pronto col suo scilinguagnolo: «Fegato alla veneziana, granscole, sogliole, sepolpine, cossa ghe piase a questa bella signora?»

La diva è distratta. Teme che la corsa l'abbia scomposta. Due tavoli più in là c'è Barbara Hutton (con quale marito?) e c'è Marina Volpi, due donne famose; Barbara ha i ricetti tutti fatti, come se un invisibile stuolo di fanteche le ravviasse ogni capello, ad ogni minuto; Marina ha i capelli tirati, stasera, ma due grandi ali di brillanti le guarniscono gli orecchi; due ali ai lobi e una palla di rubino al mignolo. Barbara ascolta, talvolta ci si domanda se capisce tutto quello che i suoi amici le dicono; Marina fa degli strilletti che vanno più in alto di un razzo e, ogni volta che ride, si affaccia un curioso alle finestre del campello; Marina è presente alla sua tavola e a tutte le tavole. Adesso, bisbigliando un nome, ha additato la stella che è giunta, la stella in allenamento, che è venuta a far prova del suo bagliore. L'allenamento ha dato ottimi risultati: la stella è stata riconosciuta diva.

Caud.

Paola Ojetti

"Festival" ovvero "Festa" (o non piuttosto "Festività?")

Il mar di Venezia ha il colore d'un vecchio liquore verde e nel suo fondo si perde qualche millennio d'amore.

Stupende dogaresse bionde dormono un sonno impietrito in fondo alle valli profonde del mare illividito.

Ma alla metà d'agosto passa una grande fortuna nel fondo della laguna tra i galeotti, i fantasmi degli assassini e i poveri cani morti che dormono su cuscini di zecchini sotto le meduse in fiore mentre sulle gondole passano sospiri e scialli di belle more.

E tutti i calamaretti vengono a galla, viscidì e gai, per vedere i fianchi perfetti di Clara Calamai.

Tutto un mondo sepolto è in ascolto. Dal Lido in pieno splendore scende nei parchi sottomarini il velenoso languore dei violini.

Festival. Sopra il Lido son giunti, dai più lontani approdi, tutti ma manca sol l'altro Lido, Caiami.

E tutte le stelle di mare vengono a galla per ammirare le stelle di terra nella loro cortese guerra. Ecco Lucio Ridenti, novella Giuditta dai mille portenti, che taglia le teste sulle foto.

Tutta Venezia è in moto, in guizzi di trame e di feste. Maraini, a quanto si dice, fa il bagno avvolto nella pellicola. Alla "vernice" appare il Ministro Alfieri con Goebbels con Volpi, ed altri personaggi stranieri.

Ecco Croze, ecco gli scaltri registi. C'è Alessandrini, c'è il produttore Franchini. Luigi Freddi che intorno a sé ha tutta Cinecittà.

Sua Eccellenza Orazi sorride. Di dorato whisky non appaiono mai sazi certi divi. Corrono rivi di aperitivi.

Donne in costume da bagno più fulgide di Afrodite. «Come va, Vivienne?», «Non mi lagno». Cattiverie infinite scivolano sulle riviere. Le delegazioni straniere cercano di sostituire palle bianche con palle nere. Paola Barbara, Maria Denis il pudibondo Melnati giocano a palla nell'acqua col bellissimo Carminati. Ed è piena tutta la riva di gente che s'è affermata mantenendosi sulla negativa.

I calamaretti raccontano tutte queste meraviglie alle dogaresse che dormono nei giardini di conchiglie su i letti di alghe viola. Ed esse così sospirano: «Venire a galla una volta sola! Poter venire a veder De Sica e Nazzari. Venire, venire, venire e poi rimorire nel fondo dei mari...».

Dal Lido in pieno splendore scende nei parchi sottomarini il velenoso languore dei violini.

Neop Calcezo

(1) Però, non bisogna dire «festival». Ce lo raccomandava Ugo Ojetti in un suo recente, dotto articolo del «Corriere». E sembra quasi che la nota sia stata in voler mettere le mani avanti ora che Venezia è alle porte:

«Perfino da Venezia, a onore dell'Inghilterra e della Francia insieme, ci si offrono non due feste ma due festival, l'uno in agosto, cinematografico, l'altro in settembre, musicale. Festival che è venuto in uso nella Francia verso il 1840, è stato dai francesi preso in prestito dall'inglese festival (accento sull'e), esso stesso derivato dal vecchio francese *festivus* (accento sull'a) che era un aggettivo derivato dal latino *festivus*. E noi, per innata e incorreggibile gentilezza, noi che abbiamo in italiano *fiesta* e *festivo* e *festino* di schietta razza latina, noi a nostra volta prendiamo in prestito *festival* da Gallia e da Bretagna e lo stampiamo in maiuscolo sui nostri cartelloni».

E, dunque vada per «fiesta». Ma ecco che, a completare la medesima, arriva Raffaele Calzini, fresco fresco, con questa lettera indirizzata a «Film» a proposito della traduzione di «festival»:

«Festival ha una sola parola corrispondente nella lingua italiana: *festività* che è già nel calendario e riaspetta appunto la periodicità e la durata di una manifestazione *festosa*. Dunque: *Festività cinematografica. Venezia, agosto 1939-XVII. Non va bene?*».

Se va bene, lo deve dire Ugo Ojetti.

Giannino Omero Gallo, che, primo fra tutti, ne aveva descritto il passaggio sul ponte di Mestre al volante di una macchina gialla battente bandiera afganistan, manifesta il suo disappunto con alti lai. Poi si redime, telegrafando a «Stampa Sera» l'arrivo di Caterina Hepburn in sottomarino.

Grande ballo all'«Excelsior». Clara Calamai, Maria Denis, Elli Parvo, Luisa Ferida, Paola Barbara, Elisa Cegani affidano imprudentemente a Silvano Castellani la descrizione romanzata dei meravigliosi abiti che indossano.

Ad Alessandro Blasetti, che pretenderebbe di ballare il valzer calzando i prolissi stivali che gli sono consueti, viene formalmente invitato l'ingresso al salone. Mario Camerini, invece, che presenta «Il Documento» alle maschere del controllo, viene accolto con gli onori del trionfo.

La festa è nel suo pieno sviluppo. Il tenore Filippo Romito che l'altro ieri ha sdegnosamente rifiutato mezzo milione per interpretare

la parte di Tosti nel film «Torna, caro ideal...», canta gratuitamente una romanza. A scopo benefico, Mino Doro si esibisce graziosamente, per alcune ore, nei suoi 189 costumini colorati da spiaggia. Saetta, detto Domenico Gambino, fa due salti e un tuffo nel suo passato. Soldati e Borghesio, offrono «Due milioni per un sorriso», accontentandosi, in cambio, d'un milione per girare un film. Al bar, Alida Valli gareggia vittoriosamente con Ted Brown e Pat Mc. Stephenson, i due noti vincitori del Campionato mondiale dei traccinatori di whisky. Annabella e Tyrone Power dichiarano di essere «tremendamente felici».

In un angolo del salone, alcuni produttori discutono di bilanci e di perdite e profitti. Essi vengono immediatamente allontanati come disturbatori della pubblica letizia.

Corinne Luchaire, intervistata, rivela di essere di un anno più giovane dell'anno scorso. La notizia, diffusa con fulminea rapidità, provoca crisi isteriche in Yvonne Printemps e Annie Ducaux. Crisi che, naturalmente, vengono fotografate dal basso in alto da Lucio Ridenti.

(Potrebbe continuare, anzi, continuerà)

*"Ricchezza
senza
domani"
Alfa Film*



Regia di
F. M. POGGIOLI
Protagonista:
LAMBERTO PICASSO
Interpreti principali:
DORIS DURANTI
PAOLA BORBONI
CLAUDIO GORA
PAOLO STOPPA
GUIDO NOTARI
LUIGI CIMARÀ

Mura a "Film" da Hollywood

OGGI LA PRIMA CORRISPONDENZA DELL'ECCEZIONALE "SERVIZIO"



HOLLYWOOD HA UN'ANIMA? • NON TUTTE LE DONNE DI HOLLYWOOD SONO BELLE • LA MISERIA PER LA STRADA

Hollywood ha un'anima? (Interpretazione fotografica di Piero Portalupi).

zione fotografica di Piero Portalupi).

Mura, la popolarissima scrittrice italiana, l'autrice prediletta dal gran pubblico dei lettori, inizia, con questo articolo, il suo "servizio" per "Film" da Hollywood.

Non sfuggirà ad alcuno l'eccezionalità di questa serie di articoli, che, per la prima volta, mettono a diretto contatto la sensibilità giornalistica di Mura con il babelico mondo di Hollywood, la cui "verità" si può sintetizzare in una formula breve: "Una leggenda da scattare".

Vero, obbiettivo, preciso, questo "servizio" fatto di realtà e non di fantasia, folto di episodi desunti dalla vita — "servizio", insomma, non "fatto su misura" — continua e, in certo qual modo, sottolinea quanto già "Film", ripetutamente, con una crudezza tanto più significativa in quanto percorreva gli avvenimenti, ha già, da lungo tempo, dimostrato al pubblico italiano: Hollywood è una triste, dolorosa realtà popolata d'illusioni: una realtà che occulta sotto il suo manto d'oro falso infinite miserie.

Hollywood, luglio.

Due tentativi compiuti per entrare in una casa cinematografica sono andati perduti perchè sono straniera. E non voglio visitare gli «Studi» come turista. E nemmeno come giornalista. Non voglio vedere quello che viene mostrato di solito ai visitatori. Voglio qualche cosa di più e di meglio. Voglio conoscere ciò che quasi sempre si deve indovinare.

Telefono allora a Padre Masante, un sacerdote italiano che vive a Sacramento, amico di tutte le stelle e di tutti i divi. Padre Masante è il solo che possa farmi in un mondo nel quale è difficile penetrare, un mondo diffidente, geloso, pauroso.

— Padre Masante, — gli dico, — se non venite ad aiutarmi nessuno spiraglio si aprirà, nemmeno bussando ripetutamente secondo il Vangelo.

— Aspettate, — risponde il missionario, — sarò dopodomani a Hollywood.

Lo attendo, quindi, sicura di non rimanere delusa. Sono qui da una settimana. Conosco di Hollywood tutto ciò che un turista deve conoscere. Ho fatto il giro di Beverly Hills con un bus, un ciccone, e altri turisti. Sono stata a Culver City, a Santa Monica, a Ventura, a Santa Barbara. Ho percorso in automobile tutti i canyon (viali incassati fra due catene di colline) per scoprire le abitazioni delle stelle del mondo cinematografico. Naturalmente più le stelle sono grandi più le case sono sontuose. Ho camminato lungo queste interminabili strade californiane, ho letto giornali di cinquanta pagine, ho mangiato al Trocadero e nelle farmacie, ho assistito a due premiere, ho visto la ricchezza e la miseria. Più miseria che ricchezza.

Hollywood non è una città allegra, le donne che s'incontrano per le strade non sono tutte belle, non sono tutte eleganti, non sono tutte sorridenti. Forse questa mia prima impressione è giustificata da un fatto: sono arrivata a Hollywood in un momento di depressione: per motivi essenzialmente amministrativi (così veniva dichiarato) le Case cinematografiche non lavoravano da due mesi. Tutta la produzione di film era sospesa. C'era soltanto un film in lavorazione alla M. G. M. e un altro alla Paramount. Basta.

Da più di sessanta giorni il mondo cinematografico aspettava di poter riprendere il lavoro e consumava malinconicamente il guadagno delle precedenti fatiche. La miseria cominciava a rivelarsi nell'abbigliamento delle donne. Scarpe con i tacchi sbandati, vestiti scoloriti dal sole implacabile della California, folla indolente e sfiduciata lungo Hollywood Boulevard. Le ragazze ferme dinanzi alle vetrine dei negozi, facevano all'amore con tutto quanto era esposto e che non potevano comperare, ma che contavano di acquistare non appena avessero ripreso il lavoro. Intanto si accantavano di far colazione con un sandwich ed erano disposte, per forza, a rinunciare al pranzo con la scusa di mantenersi snelle. Ma non rifiutavano un whisky, la sera, se un amico le invitava a ballare.

Le ragazze di Hollywood sono diverse dalle ragazze di tutto il mondo. Anche se capitate a Hollywood per curiosità o per desiderio di carriera cinematografica, appena ambientate nella città del film, perdono ogni personalità e ogni caratteristica, per uguagliarsi a quelle che vi abitano già e per sentirsi nel «clima» hollywoodiano. Le ragazze di Hollywood, nella grande maggioranza, vestono con un paio di pantaloni e una blusa, sia d'inverno che d'estate, di primavera che d'autunno. Quando fa fresco, perchè non si può parlare di freddo a Hollywood, indossano sui pantaloni una pelliccia o un paltò, e nulla più. Portano i pantaloni per la strada, la mattina, quando si recano a fare qualche spesa. Portano i pantaloni quando, nel pomeriggio, si recano a fare qualche visita; portano i pantaloni al ristorante, al cinematografo, nelle sale da ballo, a teatro, a letto. Dovunque e sempre. Quando fa molto caldo, le più giovani, e, ahimè, spesso anche quelle meno giovani, tolgono i pantaloni lunghi e indossano gli shorts che non arrivano al ginocchio e spesso, invece della camicetta, portano soltanto un fazzoletto annodato al collo e sulla schiena. Coperto il seno, tutto il resto è nudo. E così, poco vestite, passeggiano per Hol-

lywood Boulevard, spingendo magari dinanzi a loro una carrozzella con un bimetto svestito che succhia il biberon, e salgono sui tram, e nei bus. Nessuno si meraviglia di tanta libertà. Gli uomini non si voltano a guardare le belle figliole che mettono in mostra tutto quello che di meglio posseggono. Poichè sono quasi tutte vestite con parsimonia, la curiosità è abolita.

Ma non è abolita la miseria. Una miseria disperata, assoluta, senza possibilità di difesa. Una sera, uscendo dall'albergo per recarmi a colazione, ho notato sull'angolo di Hollywood Boulevard con Vine Street una donna di mezza età, vestita di blu, con una borsa di pelle nera sotto il braccio.

Parve che aspettasse qualcuno. Non so per quale ragione ella abbia attratta la mia attenzione. Non guardava chi le passava dinanzi; fissava la punta consumata delle sue scarpe e non s'accorgeva dell'andare e venire continuo della folla: una folla sempre nuova che non s'occupava di lei.

Ho sostato per qualche minuto accanto agli strilloni dei giornali che all'angolo di Vine Street stazionano giorno e notte, ho finto di interessarmi ai vestiti, ai cappelli e alle scarpe esposti nelle vetrine di Broadway (un grande magazzino nel quale si può entrar spogliati e uscirne vestiti con l'automobile e l'appartamento arredato), ho atteso dalla donna sola un gesto di stanchezza, un'occhiata di curiosità. Nulla. Ella rimaneva immobile col capo chino e le braccia penzoloni. Sono tornata in albergo tardi nel pomeriggio: alle quattro. La donna era ancora al suo posto, nel sole, ora, quasi nella stessa posizione di quattro ore prima. Seconda sosta da parte mia e seconda indifferenza da parte della donna. Del resto, nè il policeman, nè gli strilloni dei giornali, nè le persone che passavano si occupavano della donna sola appoggiata all'angolo d'un grande palazzo. Mi sono sentita angosciata. La pietà mi riempiva il

cuore, ma non trovavo in me il coraggio di avvicinarmi alla donna. Chi era? Che cosa o chi aspettava?

Più tardi, quando sono uscita ancora per recarmi a pranzo, la donna non c'era più. Ho sospirato profondamente, come se mi fossi liberata da un incubo. Ma dopo aver attraversato il boulevard l'ho riveduta dall'altro lato della strada, nell'ombra, fra due negozi illuminati. Allora mi sono fatta audace e le ho parlato.

— Non posso fare qualche cosa per voi? — ho chiesto, esitando.

— No.

— Siete americana?

— Sì.

Le risposte venivano pronunziate a bassa voce, tra i denti, con un'irritazione che somigliava al dispetto.

— Io sono straniera. Vi ho osservata all'angolo di Vine Street. Penso che possiate essermi utile: non parlo bene l'inglese e qualche volta mi trovo nell'imbarazzo. Volete cenare con me?

— No.

— Scusatemi.

Non c'era da insistere. Aveva risposto alle mie domande senza guardarmi, quasi con risentimento, e forse con stu-

— Che cosa volete da me? — mi chiese con accento aggressivo, ma con occhi umili.

— Invitarvi a pranzo, ve l'ho detto. — E accennai l'ingresso d'un ristorante di lusso di Hollywood Boulevard.

La donna esitò un momento, guardò la porta illuminata del ristorante, guardò se stessa, le sue scarpe sciupate e parve riflettere. Poi alzò le spalle con un movimento di decisione e mi precedette, dicendo:

— Perché, no?

Entrò nel ristorante, scelse una tavola d'angolo dalla quale era facile osservare la sala senza essere troppo vedute, e scelse le vivande sulla lista. Si mostrava disinvolta e ostile insieme: come se io fossi l'invitata non desiderabile e lei l'ospite. Non parlava, e, quando poteva, evitava di volgersi dalla mia parte. Di sfuggita osservavo le sue mani sottili da duchessa, bianche, con le vene azzurre a fior di pelle e con le unghie verniciate: mani un po' stanche e sofferenti, mani nemiche. Il volto contratto esprimeva una rivolta contenuta e insieme un'apatia volontaria. Il rossetto non riusciva a dar vita al pallore. Sotto il cappello di feltro i capelli erano spettinati. Non tentai di interrogarla perchè speravo che alla fine avrebbe parlato spontaneamente. Poteva darsi che dicesse la verità. Ordinai un vino italiano che riscalda il cuore e facilita la confidenza.

— Non bevo vino.

Ma non era vero. Beveva vino come tanti altri e mangiava soltanto come i ghiottoni sanno mangiare, assaporando lentamente il cibo. Verso la fine, quando stavo per ordinare il caffè, la donna ignota mi sorrise. Poi cominciò a parlare.

— Sono nata a New York, ma sono messicana, divorziata e senza alimenti,



Padre Masante prega nella piccola chiesa di Hollywood.

perchè la sentenza mi era contraria. (Non arrossisce). Sono venuta a Hollywood con mia figlia, che voleva tentare la carriera cinematografica. Una bella ragazza. Da una settimana mia figlia se n'è andata con un rappresentante di commercio, e mi ha lasciata sola, senza un dollaro. Ieri era la fine del mese. Non avevo di che pagare l'affitto. Tutto ciò che era stato acquistato con pagamento a rate mensili è stato ripreso da chi lo aveva venduto... Sono senza casa, senza figliola, senza denaro...

— Che cosa farete?

— Non lo so. Non aspetto nulla da nessuno. L'America, e voi l'avete visto oggi, non si accorge di chi ha fame. E' troppo occupata, troppo egoista.

Ho il cuore che mi fa male.

— E allora? Sola, senza denaro, che farete? — insisto.

— Non vi allarmate. Non commetterò alcuna sciocchezza, a meno che la vita non diventi insopportabile... Ma questa sera la vita mi ha mandato voi perchè potessi soddisfare la mia fame, domani mi manderà qualche altro aiuto inaspettato... Bisogna aver fede, I wait my chance. Aspetto la fortuna. — Alza le spalle con rassegnazione e insieme con speranza. — Domani, forse, potranno aver bisogno di me in qualche studio come comparsa. Sono iscritta, ho già lavorato una volta.

— Dove andrete a dormire?

— A Beverly Hills, dietro il giardino di qualche villa che non abbia un cane feroce. Non ho paura della notte: ho paura del giorno.

Usciamo, Hollywood Boulevard è illuminato come Broadway. Mi pareva difficile poter aiutare la sconosciuta che non si decideva ad allontanarsi. Misi due dollari nella tasca del suo paltò (non sono ricca) e le strinsi la mano augurandole buona fortuna. Non mi ringraziò, non mi disse nulla. Rimase per qualche momento a guardarmi con la espressione di chi non crede a quello che vede, poi si allontanò senza fretta. La seguii per un certo tratto senza che ella se ne accorgesse.

Più avanti, un uomo con una fisarmonica a tracolla faceva ballare una scimmia ammaestrata, vestita con un piccolo frac rosso. La donna si fermò a guardare, interessata profondamente. Cambiò uno dei miei dollari in spiccioli, e spese un quarto di dollaro in tanti centesimi perchè la scimmietta raccogliendo un centesimo venisse a ringraziarla baciandole la mano. Poi se ne andò con passo rapido. Pareva soddisfatta. Forse aveva bisogno anche d'un po' di tenerezza. La notte non mi fu possibile dormire.

Questa è l'anima di Hollywood. Indifferenza, speranza. L'anima di Hollywood è tutta in una speranza: domani. To morrow. Tutta in un'attesa ansiosa: la fortuna, la probabilità: the chance. Ieri non esiste. Esiste domani. Oggi è soltanto di passaggio, ma domani deve ancora venire. Che importa se per un giorno, se per due giorni non si mangia? Dopo il digiuno viene certamente un pranzo luculliano. Bisogna saper aspettare. Bisogna saper sperare.

L'indomani mi presentai all'ufficio reclutamento delle comparse. Mi accompagnava un attore straniero che da dieci anni lavora per le diverse Case di produzione cinematografica. Non potevo presentare il mio passaporto che dichiarava la mia professione di giornalista. Sorsero le prime difficoltà superate dall'eloquenza del mio compagno di lavoro.

— Ditemi che cosa sapete fare... Quanto siete alta? Quanto pesate? Quante lingue straniere conoscete? Sapete leggere e scrivere? Sapete ballare, nuotare, cavalcare?

Risposi che sapevo ballare, cantare, recitare, cavalcare: tutto. Che conoscevo cinque lingue. Che ero disposta a qualsiasi lavoro, disposta ad assumermi la responsabilità di qualsiasi «doppio» in caso di scene pericolose.

Il capo mi guardava sorridendo, fingendo di credere a tutte le mie bugie, mentre un impiegato prendeva nota delle mie dichiarazioni. Mi venne poi consegnato un cartoncino rosa contro versamento di cinque dollari.

Ascoltai molte raccomandazioni e molti avvertimenti. «Che non mi facessi illusioni, che la concorrenza era formidabile, che...».

Va bene. Non avevo alcuna intenzione di farmi delle illusioni. Sapevo già che non mi avrebbero chiamata mai perchè, prima di me, nella mia categoria, «a tutto fare» esistevano già più di diecimila iscritte. Di persone che «sanno far di tutto», il che vuol dire che in fondo non sanno far nulla, se ne incontrano a ogni passo. Tuttavia... I wait my chance. Non si sa mai. Cominciamo a farmi lo spirito hollywoodiano anch'io.

Quando più tardi entrai nella piccola chiesa che apre le sue porte dinanzi agli stabilimenti della M. G. M. avevo bisogno di pace. Padre Masante, ingnocchiato in disparte, pregava. Era arrivato e mi aveva fatto sapere che mi aspettava in chiesa. Mentre io entravo usciva Rosalind Russell, dal volto dolcissimo, e gli occhi bassi. Nella chiesa, ingnocchiata dinanzi all'altare, Rosina Lawrence pregava. Si sposerà fra pochi giorni con un giudice italo-americano, e sta per abbracciare la religione cattolica. Si prepara fervidamente. Colgo insieme Padre Masante e Rosina Lawrence quando escono dalla chiesa. Sorridono.

— Siete contenta? — chiedo a Rosina.

— Sono felice, anche perchè andrò in Italia per il mio viaggio di nozze. In Italia lavorerò per una casa cinematografica italiana, con i Fratelli De Filippo. Reciterò in lingua italiana. Poi m'incontrerò con Tyrone Power e Annabella a Torino, ospiti del conte Teofilo Rossi. E più tardi in un castello della Malpensa...

Mura

"Il piccolo re"
Venus Film



Soggetto di Giuseppe Romualdi
Regista Redo Romagnoli
Sceneggiatura di E. Orano, R. Romagnoli, G. Romualdi e G. Santangelo
Aiuto regista Pio Caserini
Direttore di produz. Avv. Giuseppe Sy
Condirett. di produz. Americo Di Gior
Scenografie, R. Romagnoli
Musica, maestro Carabella
Tecnico del suono, Brunetti
Operatore, Vincenzo Seratrice
Montatore, Fernando Zoppa
Altori: Evi Maltagliati, Egipto Olivieri, Gualtiero De Angelo, Lilliana De

Mentre stavamo per imboccare il solito portone di via del Sudario, il giornalista all'angolo ci fermò e, fuori di sé dallo sbalordimento, con voce agitatissima ci dice:

— Affrettatevi, per l'amor del cielo, affrettatevi... E' già salita da oltre dieci minuti... Non credeva ai miei occhi... Era lei, Joan Crawford!

Non pensammo al terribile sole di questa stagione e ci guardammo come per dire «Pove, pove! Quaranta gradi all'ombra: non c'è più niente da fare!».

Ed imboccammo in fretta quel solito portone, dopo aver ascoltato il giornalista con la stessa pietosa indulgenza con la quale si ascolta un pazzo che dice di essere Napoleone.

Invece, altro che Napoleone! Appena entrati fra quelle quattro pareti tappezzate dall'ironia di cento «pagnoni» sorridenti, restammo di stucco — come suol dirsi — dallo stupore.

Ella era lì, Proprio lei, Joan Crawford! Allibiti, trasecolati, vacillanti, restammo per un po' senza parola e ci sembrò di esser di fronte a un miraggio come accade all'esploratore che s'è perduto nel deserto e sta morendo di sete. Qualcuno mi disse:

— Joan Crawford nella redazione di «Film»? Ma ci pensi! Joan Crawford che fa atto di sottomissione. Questa sì che è una notizia! Sensazionali rivelazioni. Un autentico colpo giornalistico! Si può fare una cosina veramente gustosa... Coraggio, io prendo appunti, tu pensa a descrivere il vestito.

Guardai la fanciulla e sentii nel cuore vaghe palpitazioni. Ella aveva gli occhi fatali — gli occhi di Joan! — con le pupille grandi che spiccano dal bianco come il torlo nelle uova al tegamino. E aveva il sorriso — il sorriso di Joan! — un po' amaro, a dire il vero, ma pieno di vasti misteri e di vaghi abbandoni. E aveva i capelli — i capelli di Joan! — lucenti e mossi; ed ella li gettava indietro di tanto in tanto con leggiadriissima civetteria.

E il vestito! O santi numi protettori dei fatti e nefasti di ogni cronaca mondana, assistetemi: sto per descrivere il vestito di Joan!

Ella era come l'aurora, tutta di bianco vestita. Ed ortopedicamente si librava con aerea levità su tacchi altissimi di sughero chiaro. Ed era celato, il suo plastico corpo, dalle seriche ampiezze di un blusone «remboursé» (come si dice a Parigi) mentre ridondanti pieghe conferivano alla mattutina toletta, — come dire? — un non so che di greco o, forse meglio, di monacale. Era, in altre parole, il suo abito, un classico peplo di un bianco acceso che un verde ricametto a mezza altezza faceva ancor più risaltare.

Era lì che attendeva, (Farle fare anticamera, che irreverenza!) Bisognava ben rivolgerle la parola e farsi coraggio. Ecco:

— Hello! — esclamai sportivamente mortificando la mia timidezza e sfoggiando tutto l'ottimismo della mia bella pronuncia americana.

— Buongiorno, signori! — rispose Joan, — Ero venuta per ringraziare il direttore e per offrire una mia fotografia «ai cari amici di Film».

Nuova sorpresa. Ringraziare? Offrire una fotografia ai «cari amici di Film»? Ma se da tempo ella è stata da noi tutti dimenticata e trascurata, povera Joan! Adesso essa vuol ringraziare. Ah, queste dive americane! La realtà romanzesca.

— Capisco che volete fare dell'ironia — le dissi — ma dopo quel po' po' di trattamento all'americana che ci avete fatto, voi dei «big four», era più che logico che vi dimenticassimo e pensassimo soltanto alle nostre dive e agli affari di casa nostra...

— Non vi capisco, — interruppe Joan.

— Bè, è più che logico. Voi non potete conoscere bene l'italiano.

Joan corrucciò la fronte e ci guardò con un po' di rancore.

— Ah, no, signori, voi v'ingannate. Io, l'italiano, lo parlo benissimo. Ho faticato un po', è vero, per togliermi qualche difettuccio di pronuncia. Ma ci sono pienamente riuscita, e ho fatto esercizi di dizione, e sono andata perfino a scuola...

— E' veramente lodevole e raro, per voi che siete americane!

Gli occhi di Joan balenarono di sdegno improvviso e si fissarono su di noi con supremo disprezzo.

— Signori, io sono venuta qui per ringraziare e non vi permetto di offendermi. Io non sono americana!

— Non siete americana? E, dite, di grazia, di dove siete?

— Sono italiana, italianissima, milanese puro sangue, «nasūda e vesūda propi sotto la Madunina!».

Oh, mio Dio, anche questa! Joan Crawford è milanese! Ci riavvenno soltanto con un grandissimo sforzo di volontà.

— Ma, scusate, — osservammo, — non avete detto voi stessa di avere studiato l'italiano, di aver fatto esercizi di dizione, e di essere andata perfino a scuola?

— Certamente. Sono stata per un anno regolarmente iscritta al Centro Sperimentale di Cinematografia.

Mamma mia, mamma mia, anche questo! Joan Crawford aveva studiato al Centro Sperimentale. Sentimmo vertigini nuove e fiammate violente e crepitii sinistri. Altro che colpo di sole! La pazzia divorava inesorabilmente tutto ciò che restava dei nostri cervelli cancellati.

— Ma come? — balbettammo — da Hollywood voi siete venuta a imparare qua... Voi al Centro Sperimentale... Proprio voi che avete rivisto pagine e pagine della «Storia del cinema» di Pasinetti... Voi, Joan Crawford!

Non avessimo mai pronunciato quel nome! Scoppio la folgore. Si scatenò l'uragano. E l'ira più funesta ci piombò addosso senza alcuna misericordia.

— Io, Joan Crawford? — gridò la stupenda visitatrice che era venuta per ringraziare. — Voi mi offendete, mi mortificate, mi rovinare la carriera. Io non sono Joan Crawford, lo volete capire? Io sono io, non sono lei. Questo è il mio tormento, questa la mia tragedia. Tutti dicono che somiglio a lei; invece no, non è così, ve lo giuro, è lei che somiglia a me. Io ho la mia personalità, il mio temperamento, la mia sensibilità. E non copio nessuno, non voglio copiare nessuno. Joan Crawford! Io la odio, la detesto, l'ammazzerei! Io sono...

— Signorina, — l'interrompemmo con ansietà, — non fateci sospirare, dicitelo subito, abbiate pietà di noi, chi siete?



Giuditta Rissone, la compagna di Vittorio De Sica, con la piccola Emi.

Vittorio De Sica - Giuditta Rissone:
**Confessioni
a 4 mani**

AVVERTENZA IMPORTANTE. - E' fatale ed umano che l'attore celebre, scrivendo la propria biografia, si preoccupi, ad un certo punto, di "far bella figura"; anche se la sua bella figura va, poi, a scapito della sincerità del racconto. Il desiderio d'indossare in questa fatidica occasione l'abito psicologico festivo, quello che maggiormente gli dona, è per l'attore ghiottissimo. Resistervi è impresa eroica, e pochissimi la tentano.

All'eccellente scrittore riesce, infatti, infinitamente più comodo accendere i riflettori magici della fantasia piuttosto che accontentarsi della malinconica penombra della realtà; porsi nella luce migliore per valorizzare al massimo i propri tratti fisionomici e romantici assumere gli atteggiamenti importanti dell'uomo famoso e non quelli dimezzati del comune mortale. Ed è anche più facile, in fondo, inventare sul proprio conto lusinghiere e pittoresche bugie piuttosto che confessare certe pietose verità.

Ecco perchè, quasi sempre, nei ricordi d'infanzia degli uomini celebri, gironzola una specie di virtuoso Giannettino unicamente preoccupato di sfuggire tutto il repertorio di quegli atti che rivelano, per tradizione, una strepitosa vocazione per l'arte pura. In questi casi, l'autore ha dimenticato semplicemente i sassi tirati contro il farmacista del paese natio e le susine rubate nel giardino del parroco...

Anche nella storia degli amori, la tendenza alla bugia colorata è geniale si rivela, negli autobiografi, vivissima. Sono tutti amori leggendari, meravigliosi, indimenticabili, nei quali l'autore si è modestamente riservato il ruolo di eros principale. L'episodio della brutta ragazzina bionda e lentiginosa che, una lontanissima sera, lo fece piangere di rabbia sotto un platano del Viale della Stazione, è regolarmente trascurato a totale vantaggio di quello in cui il protagonista indusse, invece, alla disperazione "la bruna ed ignota straniera dagli occhi di giada".

Questo, però, non è il caso di Vittorio De Sica.

Accingendosi a queste gustose "confessioni", il più popolare attore cinematografico italiano si è imposto una sincerità al cento per cento. Anche a costo di dover essere, talvolta, crudele con se stesso. E nei pochi, pochissimi, momenti in cui l'autore ha ceduto al goloso desiderio di ridurre questa sua sincerità del cinquanta, Giuditta Rissone, sua moglie, ha provveduto a rimediare. Inflessibilmente, "Titta", con opportune parentesi, ha rimesso le cose al giusto fuoco della verità.

Il freddo buon senso piemontese di Giuditta Rissone contro l'ebullanza meridionale di Vittorio De Sica il conflitto risulterà interessantissimo...

della "Maestrina di Trofarello" che alla documentazione fotografica, "Non debbo poi essere tanto brutto — insinuava — se "passerottino blu" mi scrive da Cuneo che ho una vaga rassomiglianza con gli angeli...". Staccatissimo, vi dico. Tanto più che se una rassomiglianza c'era, essa era con i cavalli...).

Protesto. Questa laccenda della mia straordinaria rassomiglianza con i cavalli è una mera calunnia di Titta. Che entrano i cavalli? Finiranno col prendere un solenne cappello... Il distacco fra il mio naso e quello di «Nearco» è sempre stato nettissimo. E per quanto il mio volto sia lunghissimo ed i miei denti dimostrino una spiccata tendenza verso l'esterno, non si è mai verificata alcuna confusione.

Molte volte, nei momenti meno opportuni, mia moglie si diletta a pormi nell'imba-



La bella Lilly Vincenti ne "I figli della notte" (Imperator Film).

LA REALTÀ ROMANZESCA

"Basta, con questa storia di Joan Crawford!"

QUANDO IL TERMOMETRO SEGNA 40 GRADI - QUESTA SÌ, CHE È UNA NOTIZIA! LA "DIVA" FA ATTO DI SOTTOMISSIONE? - COME L'AURORA, TUTTA DI BIANCO VESTITA - RIVELAZIONI SENSAZIONALI - "SONO NATA A MILANO E HO STUDIATO AL CENTRO SPERIMENTALE" - DA RICCIONE A CINECITTA

— Io sono Clara Andri — rispose alzando quegli occhi immensi che s'erano velati di un tantinello di malinconia. E, asciugandosi una lagrima, aggiunse: — La signorina Clara Andri di Milano...

Caddi su di una poltrona, esausto per la troppa commozione.

Clara Andri, bella ragazza italiana, era venuta a trovarci in redazione.

Nella cronaca del raduno di Riccione era stato citato il suo nome su «Film», ed ella sentiva il bisogno di ringraziare per quella

prima citazione ambiziosissima e ben augurale.

Fino all'altro ieri la ragazza era a Riccione, la terra consacrata dal recente passaggio delle stelle (non è una barzelletta), dove si trovava a villeggiare con la mamma. Andava a ballare al Savioli. E quando era stanca, andava a ballare al Grande Albergo. E quando era stanca, andava a ballare alla Capannina.

I giovanotti la guardavano. Avrebbero voluto mandarle tanti fiori. Le dicevano: «Come siete bella, siete proprio tale e quale a Joan Crawford». Tutti ripetevano: Joan Crawford, Joan Crawford, Joan Crawford. E nel suo cuore

palpiti più frettolosi ritmavano l'eco: Clara Andri, Clara Andri, Clara Andri.

Adesso è qui a Roma ed è già entrata quasi ufficialmente a Cinecittà. Riuscirà, non riuscirà? A Riccione ella potrà fiduciosamente continuare a sfoggiare la margherita. L'avvenire di una stella, che nasce (non è una barzelletta) è in mano a Dio, ai registi e ai produttori. Blasetti l'ha chiamata per farle un provino per il suo imminente «Salvator Rosa».

Non v'è rosa senza spine, ma se son rose fioriranno.

Cast.

Una domanda angosciata: è vero che sono bello? - Giuditta dice di no, ma Emi mi tranquillizza - E' chi mi paragona agli angeli e chi ai cavalli... - I primi passi di un "bel giovane"

Adesso non più. Ma nei primi tempi della mia popolarità, quando la posta cominciava a rovesciarmi ogni giorno sul tavolo cento lettere di «amuletto», mi è spesso accaduto di rivolgere a me stesso questa domanda angosciata:

— Sono veramente bello, come mi giudicano con parole infuocate questa giovane insegnante elementare di Trofarello, (che mi giura nella sua missiva questa «pallida stella di Casalpusterleno», oppure si tratta soltanto di una specie di collettiva suggestione femminile che consente alle donne di regalarci generosamente una inimitata lama di «bel giovane»?

A questa insidiosa domanda, per quante indagini introspettive complessi, non sapevo rispondere. Per facilitare in qualche modo il mio compito, mi ponevo di fronte allo specchio e facevo una specie di rapido inventario dei miei tratti fisionomici.

— Vediamo un po' — mi dicevo. — Quella mia «fervida ammiratrice» di Siracusa ha scoperto che nei miei occhi «è nascosta una sottile malia». Veramente l'espressione mi sembra alquanto esagerata: i miei occhi hanno le modeste dimensioni di una cocchiglia di spillo e, davvero, non riuscirebbero a nascondere una cosa tanto importante come la malia. — Poi passavo alla bocca. — «Bocca fatta per i lunghi baci», la definisce con allegro ottimismo «Pupetta bruna». A me non pare. Con quelle lunghe zanne, è fatta più per i mostri feroci che per i baci struggenti...

In quelle lettere, prudentemente, nessuno si interessava però al mio naso. Quasi quasi, viziato com'ero, avrei voluto che qualcuno lo definisse «sottile e regolare»... Invece, niente: lo trascuravano tutti e passavano alla mia «romantica, slanciaticissima figura»!

Il meticoloso ed obbiettivo inventario non era, insomma, sufficiente a procurarmi una convinzione precisa. Il dilemma permaneva in me stesso in tutta la sua integrità: bello o brutto?

(Parentesi numero 1 di Giuditta Rissone: — Nessun dilemma. Fin da quei tempi, De Sica amava credersi bello. Lo specchio non rifletteva già più la sua vera immagine, ma quella rossa illusione che centinaia di lettere femminili contribuivano a corroborare. Credeva di più alle definizioni ardenti



Clara Andri: l'impressionante sosia di Joan Crawford.

restati e tendano, con la loro rosea colorazione, alla rapida conquista di un nuovo giocattolo.

Sulla reale consistenza del mio « fascino » attuale non sono ancora riuscito a farmi un'opinione precisa. Ma sulla mia schietta bruttezza di un tempo, i dubbi non sono assolutamente possibili.

Nel 1923, al mio debutto artistico nella compagnia di Tatiana Pavlova, ero bruttissimo. Sul mio volto scavato, il naso troncheggiava maestoso con un effetto d'insieme piuttosto discutibile. In quelle condizioni, era praticamente impossibile interpretare le parti di attore giovane. Ero certo che, se appena mi fossi azzardato a dire « ti amo » ad una bella donna in una commedia, il pubblico sarebbe scoppiato in una fragorosa risata... Spilungone come ero, e con quel naso, non avevo alcun diritto di rivolgere simili discorsi sentimentali ad un'innocente ragazza.

Così, prudentemente, mi limitai ad essere sulla scena « un vecchio ». Ai vecchi il pubblico è sempre disposto a perdonare molte cose, a tollerare tutte le libertà fisionomiche...

Feci, in quei primi anni della mia carriera, un numero incalcolabile di vecchi. Vecchi di tutte le specie. Da quello incerto sulle gambe e brontolone, a quello arzillo e intraprendente che non ha ancora abbandonato le amoroze velleità della giovinezza. Fui, volta a volta, l'ottantenne lord inglese a metà demolito dalle donne e dal whisky e il rurale sessantenne, ancora saldo sulle gambe e prodigo di proverbi.

In materia di vecchi accumulati nella giovinezza una profonda esperienza specifica. Li avevo, mentalmente, classificati a grandi gruppi, ne conoscevo le abitudini, ne intuivo le particolari reazioni in determinate circostanze. Ed anche fuori del palcoscenico mi sorprendevo spesso a gestire con i loro gesti lenti, a passeggiare con il loro stile malfermo, a porre paternalmente una mano tremante sulla spalla del compagno sbalordito...

Quasi senza avvedermene, mi ero affezionato a questi cari vecchietti del mio repertorio. Essi costituivano, in fondo, la mia risorsa: mi permettevano di comparire alla ribalta senza provare, come giovane, l'umiliazione di essere scarsamente affascinati; mi consentivano di giocare con efficacia su sentimenti irresistibili. Li curavo perciò con tenerissimo amore, dedicando ad ognuno di essi uno studio profondo...

(Parentesi numero 3 di Giuditta Rissone: — Il giorno in cui, nell'« Almirante-Rissone-Tofano », conobbi Vittorio De Sica, ne provai un'impressione disastrosa. « Chi è quel peticone — m'informai — che cammina gobbo gobbo come fosse un vecchio ed ha i gesti lenti e solenni di un cardinale? ». « E De Sica — mi risposero. — Quello specializzato nei vegliardi... ». Mi risultò subito antipaticissimo. Mi parve assurdo e disumano che un ragazzo come lui provasse una predilezione così spiccata per i vecchi, fino a copiarne fuori scena il linguaggio e gli atteggiamenti. Intimidito De Sica tentò di spiegarmi che se si fosse azzardato a recitare le parti sentimentali avrebbe provocato, con la sua figura e il suo naso, esplosioni di incontenibile illudibilità. Continuò ad odiarlo lo stesso. Ad odiarlo fino all'amore... Ma questo è un altro discorso).

A consolidare la mia simpatia per i vecchi contribuì in misura cospicua Giletto Almirante.

— Vedi, caro De Sica — mi ripeteva ad ogni occasione — a noi due è riservato il destino di fare i brutti. Guai se ci permettessimo di pretendere, con la nostra sola presenza, dell'amore da una donna. Accadrebbero catastrofi irrimediabili.

E poiché nutrivo per lui un affetto incommensurabile, gli credetti sulla parola. A farmi ricredere fu invece Sergio Tofano. Ma non dovette durare poca fatica.

Allontanandosi dalla compagnia l'attore Mannozi, impegnato in alcune riprese cinematografiche, si allacciò il grave problema della scelta del nuovo attore giovane. La scena mi è rimasta impressa nella memoria.

Sul palcoscenico in penombra si discute da una buona mezz'ora senza che si sia ancora giunti ad una conclusione. Giuditta Rissone è incerta. Giletto Almirante brontola fra i denti frasi ermetiche. D'improvviso Sergio Tofano si batte una mano in fronte.

— Ma c'è De Sica, che diamine! Ma sì, ma sì, prendiamo De Sica! — esclama come se fosse beneficiato da una meravigliosa ed inattesa rivelazione.

La Rissone ed Almirante si chiudono nel più dignitoso riserbo. Poi, in un secondo momento, non fanno mistero della loro decisa disapprovazione al progetto, che definiscono « pezzesco ». Giletto pronostica, anzi, spaventevoli disastri se si commetterà l'imprudenza di attuarlo.

— Chi prenderà sul serio quel « cosa il? » — precisa con sovrana generalità. Ma Tofano, cocchiulissimo, ormai innamorato della sua idea, insiste fino alla disperazione. E la proposta è accettata.

Con mio grandissimo disappunto mi vidi così promosso alla dignità di « bel giovane ». Però non mi arresi subito. Prima combinai in palcoscenico un tracollo infernale, rovesciando sedie ed elevando altissimi lai copro la decisione.

— Voi non rispettate i patiti — gridai. — Il mio compito preciso è quello di « lare » i vecchi. Voi adesso mi tradite... E una vigliaccheria, una prepotenza! Ne scriverò a Pelese... Tutto inutile. Pacatamente Tofano mi convinse ad accettare la parte del giovane musicista in « Giochi al castello ». La prima come attore giovane. Per me, che fino a quel momento avevo seriamente sperato di poter diventare il più rinomato « vecchio » del Teatro Italiano di prosa, s'incuriosì così, festosamente, la carriera di « bel giovane ».

(Parentesi numero 4 di Giuditta Rissone: — Festosamente, ma non tanto, ché, per tutta la recita di « Giochi al castello », De Sica continuò a spiare il pubblico con la coda dell'occhio. Attendeva, tamendolo, il momento in cui gli spettatori sarebbero scattati indignati dalle loro poltrone ed avrebbero iniziato il lancio dei vegetali sulla scena. Invece tutto andò benissimo. De Sica fu adorabilmente sentimentale, e neppure dimostrò di meravigliarsi troppo: disse ripetute volte « ti amo », e nessuno si permise di sghignazzare; mi baciò lungamente sulla bocca, e il teatro non crollò affatto. E fu proprio giocando al castello in quella sera lontana che nacque il nostro amore...).

Testo di Vittorio De Sica riveduto e corretto da Giuditta Rissone

(Proprietà riservata di « Film »)



Ray Milland e Ellen Drew in "Francese senza lacrime", il nuovo film di Mario Zampi.

Osservatorio

Pbloccamenti dei buoni

Una lieta novella si è sparsa nei giorni scorsi a seguito di una circolare della Federazione delle Industrie dello Spettacolo con la quale si annunciava l'avvenuto sbloccamento di un certo quantitativo di Buoni di Doppiaggio. Sembrava che tutto fosse sistemato, che le 200.000 lire di premio fisso fossero salve! Invece, la situazione non è affatto sistemata. E soltanto un episodio di due milioni che si è concluso in questi giorni a vantaggio di produttori quali, per la maggior parte, avevano già scontati i Buoni dalla Banca del Lavoro, la questione invece resta integra in tutta la sua urgenza.

Il Ministero della Cultura Popolare ha, infatti, ottenuto che il Ministero delle Finanze riversasse alla Sezione Autonoma per il Cinematografico due milioni di lire corrispondenti a 40 buoni che l'anno scorso di questi tempi erano stati pagati allo Stato perché non c'erano film italiani sufficienti ad assorbirli. Ma il problema effettivo è un altro: nonostante lo sbloccamento al giorno di oggi diciassette film risultano ancora bloccati, tra 68 buoni congelati, e cioè tutti i film italiani usciti in prima visione « dopo » il « Marchese Lucera » sono tuttora privi della possibilità di fruire del premio fisso previsto dalla legge.

La situazione si presenta dunque nei termini seguenti. Posto che quest'anno il Monopolo distribuisca in Italia 150 film stranieri, sono centocinquanta buoni che si rendono disponibili sul mercato, i quali corrispondono, grosso modo, a 38 film italiani; considerati che 17 film sono in attesa di essere sbloccati, restano soltanto 21 film in condizione di poter beneficiare della importantissima provvidenza di legge. Gli altri sessanta, di cui si prevede la realizzazione durante il corso della stagione, andranno a caricare le disponibilità dell'anno prossimo, raddoppiando almeno l'attuale stato di crisi.

E' veramente spiacevole, con questi affari cinematografici, dover sempre partire di corsa. Tuttavia è certo che non si arriva mai a divorire l'essenza degli innumerevoli problemi che, ad ogni piè sospinto, nascono come funghi sul terreno di questa difficilissima industria. Ora però questa faccenda dei Buoni va tolta di urgenza, perché il produttore italiano non se ne può vedere di punto in bianco privato.

Un sistema transazionale ci sarebbe: quello di concedere al produttore italiano un immediato anticipo sui buoni ai quali ha diritto, all'atto della prima visione, salvo ripartizione dell'eccedenza a fine stagione sulla base del numero complessivo dei film doppiati. Il progetto può essere efficace dal punto di vista della chiarificazione momentanea dei diritti dei produttori. Non è però risolutivo: 1° perché in tal modo il valore effettivo dei Buoni verrebbe senza dubbio a subire una decurtazione almeno del 50%; 2° perché in tre anni tale valore verrebbe praticamente nullo; 3° perché siamo del parere che ove non intervenissero ulteriori provvidenze a pareggiare la partita, il produttore italiano non può rinunciare a quest'ultimo premio fisso.

Auspichiamo l'immediata soluzione di trazione più sopra prospettata affinché i produttori nazionali sappiano subito di quanto possono effettivamente disporre.

Le paghe al pettine

Presso il Ministero delle Corporazioni, con l'intervento dei Direttori Generali per il Teatro e per la Cinematografia, si è riunita in questi giorni la Corporazione dello Spettacolo per esaminare numerosi importanti problemi concernenti sia il teatro lirico e drammatico che l'attività cinematografica nazionale.

Discussa la necessità dell'attuazione di un contratto tipo per gli spettacoli lirici e di un effettivo potenziamento dell'arte drammatica attraverso un sistema accuratamente definito, la Corporazione ha fermato la sua attenzione sulle più delicate questioni dell'industria del film, nell'intento di assicurare alla nostra produzione il più ampio sviluppo, elaborando di conseguenza due norme corporative di rilevante importanza, l'una intesa a disciplinare i compensi del personale artistico impiegato nella produzione dei film, l'altra intesa a dare un'organica disciplina alle categorie che producono la loro attività nel settore della produzione cinematografica mediante la selezione delle iniziative dirette alla realizzazione dei film nazionali. Alla discussione di tali questioni hanno partecipato i camerati Vaccaro, Liverani, Monaco, Vecchini, Lombardo, Castellani, Tofani, Rotunno, Fioretti, Di Marzio, Bonino Sangiorgio ed il Direttore Generale della Cinematografia il quale ha prospettato la necessità dell'adozione di adeguate provvidenze per raggiungere un sano e stabile equilibrio della nostra produzione filmistica.

Siamo dunque arrivati alla stretta. Come si conviene in regime corporativo, la legge interviene a ristabilire l'equilibrio là dove gli interessi dei singoli si mettono in troppo vivo contrasto con gli interessi della Nazione. Avremo così dei massimi di paga per gli attori e per i registi, stabiliti sulla base dell'effettivo rendimento del film italiano. Avremo così una disciplina delle paghe e dei costi, in perfetta armonia con le possibilità del mercato.

E' bene dir subito, a scanso di equivoco, che le evasioni saranno impossibili. Già ci sembra di vedere qualche attore o qualche produttore intento ad escogitare il modo di sfuggire alle nuove norme di legge. Niente da fare, egregi signori. Fatta la legge, è inutile questa volta trovare l'inganno, perché l'attore che chiederà di più dello stabilito sarebbe immediatamente messo in condizione di non poter lavorare, mentre il produttore che cedesse alle pressioni di tale attore, mettendosi contro la legge, verrebbe privato senza indugio dell'autorizzazione a produrre.

Accettino dunque tutti, e di buon grado, il provvedimento, che è stato imposto dal realistico esame di una situazione assurdamente minacciata da una inaudita inflazione, e ne traggano migliore auspicio per un più sereno lavoro. In quanto ai massimi di paga, sarà d'altra parte utile dire che bisognerà trovare un sistema di scala dei valori, perché altrimenti tutti pretenderanno di raggiungere i massimi. Si potrebbe pertanto stabilire un equo rapporto tra i nuovi e i vecchi massimi, applicandolo proporzionalmente a ciascuno sulla base dell'ultima paga percepita.

Ma un'altra norma è stata sancita in questa sessione della Corporazione dello Spettacolo, e cioè quella relativa all'organica disciplina delle categorie ed alla selezione delle iniziative di produzione.

Bisogna proprio dire che si manca di realismo, e senza esitazioni. E senza reticenze. Tanto è vero che S. E. Orasi si è preoccupato di prospettare la necessità di nuove provvidenze per raggiungere una volta per sempre l'equilibrio della produzione.

L'osservatore

PALCOScenICO DI ROMA

1. - I nomi in ditta

Un certo scalpore ha generato fra gli attori la recente deliberazione per cui nelle compagnie sovvenzionate non devono figurare ragioni sociali con nomi di attori, anche se essi sono celeberrimi. La deliberazione, sulle prime, può dare qualche perplessità, sopra tutto in ordine alla utilità che i nomi di attori celebri indubbiamente rappresentano per il successo pratico della compagnia. Ma poi, bisogna pensare che si tratta unicamente di un provvedimento di carattere giuridico, atto a proteggere gli attori stessi da conseguenze spiacevoli. La ragione sociale delle anonime comporta delle gravi responsabilità e non si comprende perché gli attori se le vogliono assumere quando contrattualmente ne sono esenti. C'è un caso recente di un attore molto noto, il quale, per il solo fatto di avere avuto il nome in ditta, sta oggi pagando debiti ingenti che non sono suoi e che ragionevolmente non dovrebbe pagare. Ma il nome in ditta ha creato per lui una situazione giuridicamente equivoca e, intanto, pagare deve. Il provvedimento ha fatto pensare agli attori che il loro nome scomparirà dai cartelloni o avrà una importanza molto relativa. Questo è l'equivoco. Si tratta di un provvedimento giuridico e non artistico. Forse l'attore che accetta una importante scrittura cinematografica pretende che il film nel quale lavora passi sotto la ragione sociale De Sica film, Assia Norris film? Nemmeno per sogno. Sarà l'Astra, sarà l'Era, sarà l'Imperator, ma l'attore non avrà che il diritto anzi il dovere di lasciarsi annunciare come protagonista, con tutte le forme che la buona pubblicità comporta.

Ha forse portato qualche documento a Ruggero Ruggieri l'aver fatto parte della compagnia che non si chiamava col suo nome? La compagnia si chiamava « R. 4 », con Ruggero Ruggieri e Irma Gramatica.

L'annuncio pubblicitario dei nomi più significativi della compagnia è più che necessario, indispensabile, anche ai fini dell'arte, oltre che del successo immediato. Il nome d'un attore dà l'idea del tono d'arte, della classe della compagnia. Bisogna annunciarlo e più chiaramente che si può. Ma che la ragione sociale di una anonima sia formata da nomi giuridicamente irresponsabili, è assurdo. Perciò il provvedimento dovrebbe essere salutato con entusiasmo, anche da quegli attori che credono di essere stati in qualche modo danneggiati o diminuiti. Essi, in realtà, non perdono proprio nulla.

2. - Pontelungo

Chi si lamenta della assoluta stasi del teatro di prosa a Roma in questi mesi estivi, non è bene informato. Un teatro a Roma c'è, o almeno c'è stato fino a poco tempo fa. Bastava fare due passi per la via Appia Nuova e raggiungere il così detto Pontelungo. Sulla sinistra di chi guarda le colline dove Frascati, Castel Gandolfo, Rocca di Papa, scintillano, la sera, come monili preziosissimi, abbandonati su un morbido cuscino di velluto cupo, è uno spiazzo deserto sul quale evidentemente qualcuno intende costruire uno di quei palazzi enormi dove gli uomini si eguagliano nelle angustie e nelle sofferenze, ma intanto è libero e i ragazzi del rione largamente ne profitano per gli estri della loro fantasia. Nell'angolo più acconio, vogliamo dire più protetto dal rumore della strada, è — o era — un baraccone che non ha nulla di particolarmente attraente, nemmeno quelle fantasie colorate di lampadine elettriche che tentano di illudere il passante sulle delizie dell'interno.

Sotto una lampadina del tutto normale è un manifesto nel quale si legge come lì dentro lavori una compagnia di prosa, che offre al pubblico uno spettacolo eclettico, dalla farsa ridanciana al pezzo granguignolesco di de Lorde.

Siamo entrati e ci siamo seduti in poltrone di platea abbastanza scomode, ma deliziosamente caratteristiche. Tutto era deliziosamente caratteristico in quel teatro improvvisato. Le gallerie ai lati, il soffitto a tenda, il pianoforte davanti al palcoscenico, il pubblico dei più stranamente variati e pittoreschi. Tardivi come sempre, eravamo arrivati alla fine di una farsa nella quale tutte le donne svenivano a turno fra le braccia dei diversi uomini provocando di volta in volta scene di sorpresa, oltremodo divertenti e graziose. Il brillante della compagnia si dava subito a conoscere perché era

truccato con la precisa intenzione di far ridere. Alla vista di quella scena i nostri occhi si spalancarono di lieta meraviglia. Ci guardammo in volto l'un l'altro e scorgemmo in fondo alla nostra gioia il riso del fanciullo che si svegliava dopo tanti anni... Ma la farsa finì fra i battimani generali e dovemmo tenere a briglia la nostra impazienza per quasi venti minuti. Fortunatamente un maestro di musica si sedette al pianoforte e ci deliziò con alcune esecuzioni non molto originali, forse, né troppo pretenziose, ma terribilmente evocative. Quelli di noi che avevano oltrepassato i quaranta, chiusero gli occhi a quel suono e ripensarono ai tempi d'oro della prima giovinezza, quando, con due soldi, si andava al cinematografo e le scene di terrore e di fantasia d'amore e di morte, avevano questo contrappunto sonoro nel quale il fruscio dei fotogrammi in corsa davanti all'obiettivo, era come un « pedale » di meccanicità, affascinante, per degli spiriti appena affacciati al secolo nuovo.

Dopo un valzer, forse di Waldteufel e un altro pezzo di intenzioni più sincopate, il sipario si alzò. Vale la pena di dire che il sipario non mancava di significazioni allegoriche: rappresentava un saxofono dal quale zampillavano in grande quantità e disordine crome, biscome, diessi e bemolle.

Cosa c'entra? Centra sì: evidentemente quel sipario era stato acquistato d'occasione a un avanspettacolo musicale. E la allegoria consiste appunto in questo adattarsi alle necessità con mezzi di fortuna.

Riconoscemmo subito alle prime battute la commedia dovuta alla mano del creatore del teatro del terrore. Dietro questi giovani attori, vedemmo per un momento altare la buon'anima di Alfredo Sainati e il ricordo di una delle più appassionanti interpretazioni di Bella Starace Sainati, dalla voce multipla, dalla bellezza violenta. Ma poi i ricordi svanirono di fronte alla creazione autentica che balzava viva davanti ai nostri occhi.

Non daremo un giudizio critico di questi attori. Essi si sono messi volentieri e coraggiosamente contro tutti gli schemi critici, abbattendo tagliandoli certi pudori, falsi pudori forse, che travagliano la cosiddetta coscienza degli attori che « sanno recitare », oltrepassando con franca baldanza i limiti di quelle « misure » che ogni principiante per bene cerca di rispettare in omaggio alle proporzioni, alle prospettive, alle tonalità, che il gusto, forse corrotto, dei pubblici d'oggi, esige e un artificioso codice estetico moderno impone.

La verità è che noi non abbiamo mai sentito recitare in questo modo. Male? Bene? Non si può dire. Non si tratta, ripetiamo, di cose

che rientrino in qualche categoria normale. Di battuta in battuta, noi ci sentivamo proiettati più lontano, sempre più lontano dalla vita del nostro teatro bene educato e anche da noi stessi. Sulle prime, fummo presi da uno strano sgomento di gente che era entrata magari per ridere e che all'improvviso si accorge che ridere non può. Spera di ridere domani ripensando, ma intanto non ride; guarda contempla e sopra tutto pensa. Quel giovane attore che impersona la figura dell'assassino e che, briaco di vino e di crimine getta sulla tavola della prostituta, che lo ospita, i gioielli procacciati dal delitto e ride d'un riso che è più di un ghigno, più di un cacinchio, più di ogni riso infine, merita d'essere guardato attentamente perché egli ci porta qualche cosa di veramente nuovo.

Era gli attori che si impongono una disciplina d'arte fino a sbiadire ogni espressione e gli attori che strafanno per albagia o presunzione, questo non ha posto. Egli non straffa, non sfoga, come si suol dire in gergo teatrale: non c'è la parola per dire quel che fa. C'è la parola per dire l'impressione che fa: maestosità, mauscolosa, enorme. C'è in lui qualche cosa di gigantesco che sveglia in noi una ammirazione antica e solenne. Ammutoliti, stupefatti, paralizzati, incapaci di formulare un giudizio, abbiamo bevuto sillaba per sillaba quella commedia che pure conoscevamo ma che in quel momento ci si presentava sotto una luce così violentemente originale. Le mezze tinte erano abolite. Per quanto il dramma fosse di intenzioni veriste, non c'era più nulla di vero. Il riso non era riso, era un tuono, la minaccia non era minaccia, era una esplosione; dalla collera al sonno non c'era transizione: l'uomo diceva l'ultima imprecazione ad alta voce e subito cascava a dormire, come un Ercole folgorato dalla stanchezza. Ecco, ci siamo. L'idea dell'origine di tutte le cose teatrali è vicina a quest'uomo. Guardiamoci intorno: il pubblico non perde una sillaba. Sono tutti là ammutoliti, stupefatti, affascinati. C'è il giovanotto, che segue la recita con un'attenzione interessata e cupa, c'è il signor cavaliere in pensione con la signora, c'è la forsetta col fidanzato, c'è la mamma colla ragazza, c'è una comitiva di ragazzini. C'è molta gente, molta, non quanta forse è necessaria a garantire la vita a tutta la compagnia, ma ve n'è più assai di quel che non potrebbe prevedere un direttore di teatro normale, in queste condizioni. E tutti sono là, immobili, convinti, paralizzati tutti nel senso critico, tutti immersi nella vicenda, dimentichi di sé, dell'ieri e del domani, beati nel limbo eterno che diede vita al mistero del teatro, fratelli e

contemporanei dei vendemmiatori di Dioniso. Che cosa è questo che passa fragorosamente fischiano, urlando con un boato terribile nel quale le parole degli attori si perdono? No, non è un direttissimo, come potrebbe parere, è il crosio dei secoli che vengono dopo, dopo questa sera stellata che è prima di Cristo.

E un dubbio atroce ci colpisce: che sia questo veramente, il teatro? Come recitavano gli attori di Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane? Indubbiamente così. Questo doveva essere il loro metodo, la leva sicura con la quale sollevavano ai vertici di tutte le passioni la folla dei primitivi pastori artigiani e coloni che si cacciavano in teatro alla mattina e ne uscivano alla sera dopo avere subito tre tragedie e una satira ed avere riempito la cavea degli avanzi di tre pasti consumati in loco. Forse noi non abbiamo mai potuto intendere la poesia dei grandi tragici greci, proprio perché i nostri attori hanno corrotto l'arte loro e hanno perduto quella nettezza passionale che si impone sicura all'istinto della folla. Oggi l'attore cesella, studia toni, trapassi, si sforza di giustificare razionalmente tutto quel che fa. E la ragione in teatro è fuori posto. In teatro non v'ha posto che per le intuizioni elementari, per i colori netti: quelli dello spettro solare. Forse, ho detto. Sono dubbi che vengono. Forse. Comunque, se trovate ancora aperto questo teatro, o attori disoccupati del « Castellino », andate a vedere questo spettacolo. Imparerete molte cose.

3. - Una proposta!

Anche quest'anno le novità teatrali scarseggeranno, come sempre. Non solo gli autori italiani sono pochi e per quanto lavorino non possono far fronte al fabbisogno delle compagnie, ma anche dall'estero poco di buono viene e poi è generalmente così male tradotto, che, anche il poco di buono che c'è si disperde.

In queste condizioni, non si capisce perché un autore debba dare le sue novità ad una sola compagnia in esclusività. Non si capisce perché una novità italiana debba essere ipotizzata da una compagnia che il più delle volte ha lunghe permanenze in grandi città e non si degna di andare in provincia. Non sarebbe più ragionevole, più utile per tutti, che, con criteri distributivi razionali, una commedia nuova potesse essere data a due compagnie almeno?

Passo la proposta alle superiori gerarchie.



Silvana Jachino in "Eravamo sette vedove" (Marenti Film).

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Maria Denis

che interpreterà con Vittorio De Sica
"Melodie eterne" il film di Carmine Gal-
lone che rievcherà la vite di Mozart

(Esclusività I. C. I.)



Amelia Bencheche ne "El Matrero" raffigura la terra madre di tutti gli uomini, anche di quelli che la tradiscono

L'ARGENTINA A VENEZIA

"El Matrero", film di italiani

UNA CINEMATOGRAFIA CHE HA GIÀ UNO STILE E UN CARATTERE - ITALIANI AL LAVORO IN UN MESTIERE DIFFICILE - IL DRAMMA DELLA TERRA CHE BENEFICA E BENEDICE

(Nostra corrispondenza particolare) Buenos Aires, agosto.

Giovane d'anni e d'esperienza, la cinematografia argentina ha già saputo costruirsi un'anima, uno stile, un carattere proprio. Si è emancipata dalla influenza nordamericana e dal « colore locale » per puntare, con sicura fiducia, nelle proprie forze, verso la realizzazione di opere di schietto contenuto umano e di sentito afflato poetico. E' quindi logico che vada l'Oceano e si presenti in Europa, in quell'Europa dalla quale, del resto, ha preso la spinta per liberarsi dal falso e comodo tecnicismo di Hollywood e l'ispirazione per tendere a successi nobili e duraturi. Quest'anno, infatti, la cinematografia argentina si presenta ufficialmente — per la prima volta — alla Mostra di Venezia alla quale riconosce indiscussa priorità e provata equanimità. L'Istituto Cinematografico Argentino ha scelto il film « El Matrero » perché intervenga nella grande rassegna mondiale di Venezia a nome dell'industria e dell'arte cinematografica argentina.

E' difficile se non impossibile tradurre in italiano il valore della parola « matrero ». Vocabolo di vecchia origine spagnuola, incluso dall'Accademia di lingua argentina anche nella lingua dell'America Latina, dista non poco dal significato che possiede nella stessa letteratura argentina. Comunemente, con questo nome si indica il gaucio ribelle, nomade, indolente e romantico. Ma secondo il valore che la parola possiede nella vecchia lingua castigliana, il « matrero » è una vittima del campo non ancora coltivato. Vive, torvo e allarmato, all'aperto, incapace di fermarsi, di radicarsi, di sostare presso il solco arato. Nell'amara ferocia del suo destino c'è un'ingiustizia iniziale e una volontà che si consegna alle forze istintive come per una dura e ineluttabile fatalità. La sua forza è nella terra vergine non ancora conquistata dal lavoro dell'uomo. Vive rubando nella terra arida dove i contadini lavorano in pace fra la dolcezza delle spighe dorate e della frutta matura. Soltanto l'amore, che sente con violenza, e il canto che pratica come una forma di preghiera lo scacciano dalla sua solitudine e lo portano fra la gente. Quando l'amore lo vince, cerca di entrare nell'ordine sacro della pace rurale. Ma gli è impossibile fermarsi per lungo tempo. Il lento avanzare dell'aratro lo spaventa; la calma dei casolari lo rende inattento; la ferma vitalità della terra seminata lo intristisce. Ha bisogno di camminare, di vagare, di sentirsi solo e libero sotto le stelle e fra la brughiera incolta.

Il film che narra la vita torbida e tuttavia eroica del « matrero » è stato ricavato da un poema dello scrittore uruguayano Yamandù Rodriguez, ben degno di essere considerato come l'O'Neill sudamericano. Per lo scrittore nordamericano il dramma sorge sempre dal contrasto fra povere creature e gli elementi che vivono tutt'intorno ad esse: fra quel poco d'anima che quelle albergano in una esistenza misera e tremenda e il destino brutale e monotono che le accompagna dalla culla alla fossa; fra la loro timida nostalgia di affetti e la morte che le coglie sfinite dopo una vita grigia senza gioie e bagnata di lacrime e di dolore. Il mare è il grande protagonista dei drammi di O'Neill. La terra argentina, sterminata come il cielo, infida come l'acqua, sottoposta alla tortura della sete e della solitudine, è l'unica protagonista dei racconti di Yamandù Rodriguez. Le sue creature lottano contro l'elemento immobile ma ribelle come quelle di O'Neill contro il mare, mobile ma altrettanto indocile. Un canto epico, confessione e spiegata poesia, sorge tanto dai cupi drammi del nordamericano quanto dalle liriche pagine dello scrittore uruguayano. Con questa differenza a favore del secondo: che mentre O'Neill si vale di un dialogo rotto, grossolano, plebeo (non privo, tuttavia, di ritmo e di aia), Yamandù Rodriguez adopera uno stile denso di poesia, di rilucente grazia e di forte bellezza. I suoi personaggi dialogano con immagini fresche ed esuberanti che

ingigantiscono le passioni fino a dar loro contenuto e sostanza epica.

Nel « Matrero » il conflitto è fra la terra arata che tende a fermare gli uomini e il « campo crudo » (incolto) che li spinge ad un ribelle nomadismo. La terra è rappresentata dalla dolce e forte Pontezuela la quale si innamora del Matrero non in quanto uomo, ma perché vittima della pampa incolta e che deve ancora essere guadagnata dal secondo terro dell'aratro. Pontezuela è la « Terra madre » di tutti, anche di chi la offende o la misconosce. Il suo amore è fatto di pietà, di tenerezza, di dolente comprensione: nel Matrero ella vede il grande nemico della pampa, un nemico che bisogna conquistare e non castigare. Per questo disarma, fin quando può, il braccio dei contadini che si alza per uccidere il nomade che perpetua e incupisce la sorda ribellione della natura. Le ragioni della terra lavorata dell'aratro, dell'armento e della casa colonica sono affidate a Margarito, il contadino che viene dal nomadismo e lo rinnega per entrare, come il suo puledro, nell'ordine eterno e immutabile delle regole rurali. La sua non è la vendetta di un sanguinario offeso nei diritti della proprietà: è invece la pronta e tremenda difesa del contadino di proprio lavoro. Margarito uccide in un gesto di vendice giustizia e nel Matrero colpisce tanto l'uomo inadatto alla fatica quanto la terra, ribelle all'aratro. Il « matrero » rappresenta il « campo crudo », gli istinti primordiali della natura non ancora imbrigliata dalla mano dell'uomo, le sorde e tenaci ribellioni degli elementi abituali da secoli a non soffrire altro castigo oltre quelli imposti dal vento, dalla sete, dalla solitudine. E' in lui raffigurato il caos epico ma distruggitore, anarchico e predestinato che si oppone a tutte le « realtà » che l'uomo crea non per vizio o per ingordigia, ma per la stessa tragica lotta, ineguale e dolorosa, attraverso alla quale l'uomo vince la natura. Al centro di queste forze sta Don Liborio, il gaucio invecchiato accanto al taglio dell'aratro e alla casa, che lentamente ha sostituito al carro vagabondo e alla tenda nomade. Don Liborio è la quercia che tanto più si espande al sole quanto maggiormente affonda le radici nella terra.

Il dramma è violento, grandioso, crudele. Oreste Caviglia, che ha diretto il film con mano ferma e potente, l'ha trasformato in immagini d'una incisiva e nobile purezza che sostituiscono le parole così ricche di anima e di cuore del poeta senza disperdere la minima parte di bellezza e di chiarezza.

« El Matrero » può essere considerato un film italo-argentino. E' infatti stato prodotto da Luigi Mentasti, figlio di genovesi,



Agostino Iruata, un « matrero » un po' troppo romantico e sognatore

direttore e proprietario della Argentina Sono Film, la più attrezzata, potente e poderosa casa produttrice dell'America Latina. Fino al 1933 non si erano girati ancora in Argentina dei film sonori. Fu in quel tempo che un genovese di pura razza, Angelo Mentasti (padre dell'attuale direttore nato a Buenos Aires) fondò la società che in pochi anni è diventata la più importante del Sudamerica. Nel 1937 Angelo Mentasti muore mentre fervono i lavori per la costruzione dei nuovi stabilimenti di San Isidro coperti, per il lato tecnico ed architettonico, su quelli di Cinecittà. La marca si afferma vittoriosamente con una serie di pellicole di alto valore artistico e di riconosciuta magnificenza interpretativa, quali « Dodici ragazze » di Moglia Berth, figlio di piemontesi, « Chilometro 111 », « Madreselva », « Vento nord » del fiorentino Soffici, « Il sentiero della gloria » dell'italiano Amadori, ed altri lavori ai quali hanno collaborato interpreti, registi e tecnici nella loro maggioranza italiani o figli d'italiani.

Quest'anno Mentasti ha prodotto 15 film. Nel prossimo, con l'inaugurazione di altri tre capannoni, produrrà 25 pellicole che rappresentano poco meno della metà di tutta la produzione locale argentina. Due film di Mentasti sono stati prescelti dall'Accademia di Scienze ed arte di Hollywood: « Ali della mia patria » di Borcosque e « Dodici ragazze » di Moglia Berth. E quest'anno, per la prima volta, un film argentino si presenta a Venezia, anche questo edito dall'infaticabile Mentasti.

Fra gli interpreti l'italianissimo Sebastiano Chiola sovrasta per la perfetta realizzazione del personaggio dell'indio che vendica con un gesto di atroce bellezza l'insulto alla terra. Sobrio, incisivo, potente, mente drammatica, quell'attore che recita con una purezza veramente raffinata scolpisce il carattere, l'anima e il volto di Margarito come meglio non si potrebbe. Senza eccedere e ricorrendo sempre dal fondo della propria sensibilità gli accenti tragici e gli scatti vendicativi, Sebastiano Chiola si identifica con l'ambiente naturale fino a sembrare il ramo di una quercia che la folgere scaglia contro il ribelle. Niente di torbido e di carnale è nella rappresentazione dei sentimenti che lo animano: un che di fatale e di sofferto è nella sua tremenda azione di giustiziere. Carlo Perelli, figlio d'italiani, si impone per la statura ieratica e quasi sacerdotale che conferisce alla figura del criollo creatore di lavoro e di ordine. Amelia Bencheche oltre alla soave e imperiosa raffigurazione di Pontezuela il volto nobilmente espressivo e il temperamento umile, semplice, radioso, altrettanto puro di mezzi espressivi che efficace nell'umana dolenza. Soltanto Agostino Iruata rimane alla superficie della complessa mentalità del Matrero. Ottimo nella precisazione del carattere romantico del reprobato, diminuisce di intensità nella parte drammatica. E' troppo « leccato », troppo sognante, troppo attore. Canta con voce gradevole ma molta efficacia si perde quando deve affrontare e rappresentare la ribellione ad ogni legge umana e rurale che lo condurrà alla morte.

Oreste Caviglia, figlio di genovesi nato nell'Uruguay, ha diretto il film con ingegno, abilità, intelligenza e coraggio. Per la prima volta nella storia della giovane cinematografia argentina si rinuncia al tango, al colore locale, alla compiaciuta ma artificiale pittura dell'ambiente fisico e melodrammatico. Caviglia viene dal teatro dove ha lasciato l'orma del suo ingegno di scrittore e di attore. E' un uomo completo, capace di realizzare scenicamente la più impegnativa poesia lirica.

« El Matrero » segna una data nella cinematografia argentina come spettacolo di grande arte e come trasfigurazione poetica del mito più originale e intimamente sofferto della razza. Quest'opera merita d'essere conosciuta in Europa e specialmente in Italia per la partecipazione di tanti elementi d'origine italiana e per la descrizione, schietta e sincera, del temperamento e dell'ambiente morale, argentino intimamente legato, per vincoli di sangue, di cultura e di tradizione, all'Italia.

Mario Intaglietta

Strettamente privato...

NOVELLA

— Sono Janet | Janet | Janet | Voglio parlare con Thomas | Thomas | Thomas |

Tom Alvord incominciò ad interessarsi. Fino a quel momento la seduta era stata banale e noiosa: evidentemente una truffa. Ma quella voce! Era straordinariamente simile alla voce di « lei ». Janet, è vero, non lo aveva mai chiamato Thomas, ma c'era quel curioso vago accenno di balbettio considerato da milioni di spettatori come una delle qualità più affascinanti dell'indimenticabile star: Janet Beresford. Tom stesso ne era stato affascinato, all'epoca del loro primo incontro, del primo film interpretato insieme. Dopo, non avevano mai più lavorato insieme. Sarebbe stato impossibile: erano troppo famosi tutti e due.

« C'è un imbroglio, qui sotto » rifletté Tom Alvord. La medium deve avere udito la voce di Janet e non può non avermi riconosciuto ».

Di nuovo il silenzio della stanza fu rotto dall'insistente ripetizione: « Thomas! Thomas! Thomas! »

— Il nostro « visitatore » — spiegò la medium con forte accento irlandese, — cerca un signore a nome Thomas. Nel nostro circolo c'è forse una persona che si chiami così? Janet non può attendere molto. Se Thomas è qui, le risponda per favore.

Dopo aver inghiottito con difficoltà, Tom Alvord disse forte.

— Allò, Janet.

Questa volta molto più debole, da un punto in alto, sulla sua testa, giunse un appello con la voce perfettamente ricordata: « Thomas... Thomas, Tom! » dissipando la sua incredulità. Quel bisbiglio era la voce di Janet, oppure una superba imitazione. Un mezzo c'era, per accertarsene: rivolgere al « visitatore » una domanda, sottoporlo a una prova.

Una prova convincente sarebbe bastata a provare la verità della teoria. Una piccola cosa, un particolare noto soltanto a Janet e a lui. Non ci poteva essere trucco, in questo. Ma doveva essere qualcosa noto soltanto a loro e non a un'altra anima, in tutto il mondo. Qualcosa di strettamente personale.

C'era per esempio quella frase casuale di Janet che aveva provocato la sua dichiarazione... Sì, le avrebbe chiesto come mai egli l'aveva pregata di sposarlo proprio in quel pomeriggio di sole, nel viale tranquillo presso Hollywood. Ma, a un tratto, rifletté che non sarebbe servito a niente. Quella storia era stata raccontata a Louella Parsons per la sua speciale « colonna » cinematografica del « Globe ». No: bisognava trovare qualche cosa di più intimo.

C'era quella buffa risposta data da Janet al portiere dell'albergo, che le chiedeva, durante la loro luna di miele, se desideravano letti gemelli. Ridendo, Janet aveva dichiarato: « Anche se siamo astri gemelli, non vogliamo letti gemelli! » Nel Nol Skolsky aveva stampato l'aneddoto sul suo « Schermo d'argento », tre anni prima.

Ci voleva qualcosa di più sacro, di più personale. Qualcosa sulla bambina... Avrebbe chiesto a Janet di ripetergli quel nomignolo grazioso, quasi un cinguettio, che la loro bimba aveva ricevuto dalla mamma nelle poche settimane della sua vita...

« Aveva quasi preparato l'insidiosa domanda, quando ricordò, in un lampo, di aver raccontato anche questa storia al rappresentante di un trust giornalistico di Chicago. Quel tipo aveva preteso « qualche particolare speciale », qualcosa di inedito, che desse alla doppia intervista un « profumo intimo ».

Thomas Alvord rifletteva intensamente nel silenzio assoluto della stanza. Egli avvertiva la tensione di quel silenzio. Tutti gli astanti aspettavano che egli parlasse; il mondo intero aspettava.

Nella stanza adiacente un orologio suonò debolmente le ore. Quell'unico suono gli ricordò la scena finale del film sulla Guerra Civile, una sua interpretazione dell'estate 1933. « Eccellente film » pensò Thomas.

Ma non doveva dimenticare la sua domanda. Un senso di paura lo invase, a un tratto: come il panico degli attori novellini. Egli era, infatti, il principale attore di un dramma gigantesco, ed ora, nel momento culminante, dimenticava la sua battuta, doveva improvvisare.

Tutte le acque della terra e quelle sotterranee rombavano ora nelle sue orecchie. Egli doveva parlare... No: doveva gridare, ma una paralisi crudele lo teneva. Finalmente un grido aspro gli uscì dalle labbra lacerando il silenzio che gli serrava la gola. Con sua enorme sorpresa si udì chiedere:

« Quale sarà il mio prossimo film? Egli conosceva la risposta a quella domanda. La conosceva anche la « Magnificent Production ». La conoscevano anche tutti i lettori delle riviste cinematografiche.

La voce disse: « Il vostro prossimo film si intitolerà: « L'uomo che conosceva le donne ».

Ma era diventata stanca, la voce. S'indeboliva sempre più, come se qualcuno correndo in un lungo corridoio chiamasse, voltando il capo: « Thomas! Thomas! Tom! ». La medium, emessi diversi grugniti, annunciò che la seduta era terminata.

Alvord si precipitò fuori della casa di pietra bigia. Aveva superato appena un isolato, quando un giovanotto gli toccò il braccio.

— Sono Rundall, — disse, — del « Daily Star ». Ci hanno informati che voi sarete intervenuto oggi a una seduta spiritica in casa di Madame Alvarez, la nota medium. Il direttore ha incaricato me dell'intervista... Forse è un po' indiscreto, da parte nostra, ma capirete che siamo costretti a occuparci della vita privata delle celebrità. Insomma, il giornale vuol sapere se avete ricevuto dall'al di là qualche messaggio da vostra moglie, Miss Janet Beresford...

— Non vi scusate, — replicò Alvord, — Comprendo le necessità del vostro lavoro e gli interessi del giornale. Ma vedete, amico mio, questa volta non posso proprio dirvi nulla. Perfino nei personaggi pubblici, per adoperare la vostra frase, abbiamo alcune cose personali e sacre che non possiamo far conoscere a nessuno.

Heywood Brown

(Traduzione di Maria Martone)

Noëlle Norman: signorina cinematografica

Noëlle Norman, prima di chiamarsi così, si chiamava Simone Bruleport, nome augurale se si pensa che «port» può essere sinonimo di «stape». Si può veramente dire che da un anno in qua Simonetta ha bruciato le tappe. La scorbetta al «Club du Faubourg», magnifica occasione per lo sfruttamento della vanità e dell'esibizionismo umano, dove chi vuole può prendere la parola per esprimere un'opinione o combattere quella di un altro. Fra tanta trofista retorica fu un soffio di aria pura. Una bambina di diciassette anni saltò su, in tribuna e, senza un'esitazione, senza cercare una parola, ci ammonì una lezione di eloquenza e di logica in un'improvvisata e appassionata difesa della «fanciulla moderna». Fu un trionfo; siccome a Parigi c'è una mania: quella delle «miss» (ogni anno c'è una «Miss France», una «Miss Paris», una «Miss Cinéma», una «Miss Cinémond», e l'eterna Miss... Tinguet... (1), Simone fu eletta all'unanimità: «Miss Eloquence».

Walter Mocchi, in quei giorni a Parigi, sentì risvegliarsi in lui l'istinto dell'imprenditore che aveva fatto i bei giorni dell'Arte Lirica Italiana, volle conoscere la piccola eletta e le promise di farle fare una partecina nel primo film che avrebbe prodotto.

Miss Eloquence conobbe qualche giorno di celebrità, altri cineasti pensarono a lei e fu così che ebbe una partecina piccina in *Remontons les Champs-Élysées*, un pochino più importante in *Grand-père* dove faceva una sorvegliante in un asilo infantile, G. W. Pabst, il regista della *Tragedia della miniera*, la notò e fu così che Simone Bruleport, ribattezzata Noëlle Norman per i cinematografari (la sigla a doppia iniziale porta fortuna, vedi: Danielle Darrieux, Simone Simon, Michèle Morgan, Greta Garbo, Doris Duranti ecc.), ottenne la terza parte femminile nel film *Jeune fille en détresse* vicino ad André Luguet e a Jacqueline Delubac.

Questo film, — dice Noëlle — mi è piaciuto perché è una presa di posizione contro il divorzio e mette in luce tutto il male che il divorzio dei genitori fa ai figli. Il film si svolge in un collegio di ragazze. Episodi dolorosi, visite affrettate di genitori che non pensano che ad evitarsi, spingono le ragazze a fondere una lega, la «LICODIPA» (Ligue Contre Divorce Parents) che si propone di combattere il divorzio. Io, nella lega, ero l'elemento contraddittorio e negativo, ero quella che criticava e demoliva tutti i progetti, senza però offrire nessun piano costruttivo. — (Altro che Miss Eloquence! Miss Francia avrebbero dovuto nominarla!) — La parte era antipatica ma mi piaceva.

«Pour Vous», il settimanale cinematografico parigino, lanciò un concorso per nominare «Miss Cinéma» (per la cronaca aggiungo che il suo concorrente «Cinémond» lanciò immediatamente un altro concorso per la nomina di «Miss Cinémond»). Noëlle Norman, collezionista di diplomi extra-universitari, depose il titolo di «Miss Eloquence» per assumere quello di «Miss Cinéma» con relativi colpi di granchia e interviste radiofoniche che le permisero di essere intervistata dal simpatico René Lefebvre, l'attore di *Jean de la Lune* e del *Milione* di René Clair che, diventato il W. Winchell francese alla rubrica radiofonica «Le Bar des Vedettes», è il terrore degli in-



Noëlle Norman in "Finisce sempre così" regia di Enrico Susani; produzione Excelsior Film.

tervistati, tanto le sue domande sono insidiose e le sue conclusioni sconcertanti.

Una nuova parte in un nuovo film fu la conclusione della nomina a Miss Cinéma e, sotto la guida di Leon Mathot, ebbe la fortuna di girare con Guillaume de Sax che sono felice di ritrovare a Roma e con la bella Mireille Balin. Nel film *Rappel immédiat*, che si svolge sullo sfondo degli angosciosi giorni del settembre, faccio la parte della scrittrice gelosa della diva. Le proposte fioccarono ma una fra tutte mi riempì di gioia. Walter Mocchi mi propose di venire in Italia per il suo film. Mi ricordai la sera del Club del Faubourg, l'emozione del successo. Era il primo che aveva creduto in me. Lasciai perdere le proposte più interessanti, presi il treno ed eccomi a Roma. Sono felice di lavorare insieme a De Sica che ho tanto ammirato in *Les bonnettes quel maquis!* (Gli uomini che mascalzoni) e sono sbalordita dalla grandezza, dal lusso e dalla vastità degli studi cinecittadini.

Siete contenta della vostra parte?

La parte di Marizza in *Finisce sempre così* è quella della tenera bambina che sa attendere la propria ora; è una parte difficile ma ci metterò tutto il mio sentimento, tutto l'amore che ho per il mestiere.

Progetti?

Imparare bene l'italiano e, restare a Roma quanto più è possibile.

I provini sono finiti. Alla porta di Cinecittà, Pappalardo, istituzione del cinematografo italiano, Cerbero incorruttibile, ci salutò. Via di corsa verso Roma. Il sole tramonta dietro ai tetti dell'acquedotto. Noëlle Norman spalancò gli occhioni oblungi, Miss Eloquence non sa più parlare: ammira, ammira, silenziosamente.

Giorgio Zambon

(1) Indiane «cambour» di presta mano parigina. (N. dell'autore partito e corrotto)



"Le jour se lève", è il titolo di questo film francese; ma, a giudicare dall'espressione di Jacqueline Laurent, sembra che si levi piuttosto brutto...

QUESTI UMORISTI!

"Il cinema non è che un grosso gatto"

dichiara Vittorio Metz (ma che cosa ha voluto dire?)

Il film comico è una cosa seria - Umoristi a tavolino - Come va fatta una sceneggiatura - Le trovate e le battute - Da "Imputato, alzatevi!" a "Lo vedi come sei?" - Cosa ne dice la signora Metz

Vittorio Metz, colonna di «Bertoldo» e inventore di «sua moglie» e degli «articoli di stagione», è pigro e ama vivere di rendita.

Un giorno gli domandarono che cosa pensasse della vita. Ed egli rispose: «Per me la vita non è che un grosso gatto». Un'altra volta gli domandarono che cosa egli pensasse dell'amore. Ed egli rispose: «Per me l'amore non è che un grosso gatto».

Un vero umorista — tutti lo sanno — deve far sorridere e pensare. «Un grosso gatto»? Ed ecco, spazi immensi e sorrisi leggeri, salti mortali sul trapezio della fantasia, atalene nel tutto e nel nulla, e tuffi nel vuoto, ma che cosa vuol dire?

Da qualche tempo Vittorio Metz è a Roma. Egli ha varcato le dorate mura del cinema annunciato da araldi e da squilli di tromba. «Evviva gli umoristi! Vogliamo ridere. Fate largo agli umoristi». Vittorio Metz è entrato così.

Oggi ho fermato per un po', a zozzo per la nostra vecchia Roma, la cioldolante pigrizia dei suoi passi perduti.

— Be', tutto sommato, cosa ne pensi del cinema?

Esistè un po' e, poi, guardandosi attorno con circospezione e quasi volesse svelare il più grande segreto, mi rispose così:

— Per me, il cinema non è che un grosso gatto!...

Lo spunto per un articolo brillante, inudabilmente, c'era. Ma l'articolo brillante non ci sarà.

Si mangiava assieme in un'osteria romana, sporita e casareccia, in quell'ora tremenda in cui l'agosto spacca le pietre e sembra che tutto sia «abronzo» di sole e d'estate.

— Si potrebbe — gli proposi — scrivere un «pezzo» divertente. Per esempio, un'intervista con Metz sul film comico.

— Un «pezzo» divertente? — replicò con convinzione il nostro occhialuto umorista — ma è impossibile, amico mio: il film comico è una cosa seria...

— Lo credo davvero?

— Lo credo veramente alle grandissime possibilità di affermazione (e non soltanto sul nostro mercato) del film comico italiano. In Italia in meno di un decennio si è creato un tipo di umorismo modernissimo, inconfondibile e interamente nostro, con caratteri di assoluta originalità. Noi umoristi italiani siamo fuori dal binario della comicità francese e da quello del cosiddetto «humor» inglese ed avanziamo da anni su di un terreno del tutto diverso. Il nostro è un tipo di umorismo acceso, sconcertante, fulminante; un umorismo violento che possiede la rarissima qualità di arrivare facilmente sia all'intellettuale che al popolo.

— Questo genere di umorismo italiano è stato pienamente compreso?

— Perfettamente. E che il popolo vi abbia aderito fino al punto da farlo suo, lo dimostra lo straordinario successo di alcune nostre rubriche spavaldamente originali e di tante e tante battute che hanno varcato la cerchia dei lettori dei giornali umoristici per invadere le conversazioni degli ambienti più disparati, e perfino il teatro, e perfino la radio. Ora è evidente che anche il cinema sarà un terreno di rapida conquista per l'invasione (da più parti, del resto, invocata) della letteratura umoristica italiana.

Faccio notare a Metz che non sempre questo genere di letteratura potrebbe presentare vere e proprie possibilità di appli-

cazione al cinematografo. Egli mi risponde: — C'è stata e forse c'è ancora una specie di prevenzione (più da parte dei produttori che non da parte del pubblico) verso tutto ciò che in un modo o nell'altro poteva saper di letteratura. La letteratura, si diceva, è per definizione la nemica giurata del cinematografo. Ed era più o meno questo il motivo dominante che alimentava l'irragionata diffidenza di titolo di caio verso gli scrittori e, fra questi, anche verso gli umoristi.

— Va bene — mi affrettò ad obiettare — ma esistono, nel campo della letteratura umoristica più che altrove, delle forme che appaiono nei confronti del cinema inaccettabili o inaccessibili...

— Ritengo che tutto si possa fare anche in cinematografo; bisogna vedere, «come» si fa. Lo stesso, ad esempio, l'anno scorso per la radio, ho provato a mettere in scena, e con ottimo risultato, una delle forme più ardite di umorismo italiano e cioè le famose contronovelle di A. G. Rossi. Ebbene, il pubblico ha saputo pienamente intenderle e gustarle. E, a questo proposito, ti dirò che il pubblico ha quasi sempre ragione ed è molto, ma molto più intelligente di quanto generalmente si pensi o si dica. Se qualche spettacolo non arriva al pubblico, in fin dei conti la colpa è sempre di chi non ha saputo dargli la necessaria comunicabilità. Quanto all'«inaccessibile», nel campo dell'umorismo, esso non esiste neppure per il cinema.

Tutto sta a dargli la dovuta forma cinematografica e a renderlo... accessibile. Non è la scoperta dell'America, ma è certamente l'uovo di Colombo.

— Ma allora, tutto l'umorismo dovrebbe essere cinematografabile.

— Non tutto e non del tutto; ma il contributo che l'umorismo, per così dire, difficile, potrà dare alla creazione del film comico italiano è notevolissimo. Occorrerà soltanto, affinché il risultato sia ottimo, che il genere umoristico sia essenzialmente narrativo o, meglio ancora, «visivo», cioè esprimibile e traducibile in immagini cinematografiche. Sotto questo punto di vista, non si ha idea di quanto possano essere preziosi i «vignettisti» e i disegnatori dei giornali umoristici. La cosiddetta «storiella senza parole», per esempio, è già cinema.

— Sì, ma le manca... la parola.

— Tanto più e tanto meglio; in quanto il cinema è nato muto e, nonostante il sonoro e il dialogato, non si riuscirà a smentire quella sua vera origine. Azione, movimento, immagine viva, ritmo, sorpresa, situazione risolutiva... Noi umoristi sappiamo bene che cosa vuol dire tutto ciò.

Vittorio Metz non sa abbandonare quella sua aria distaccata e svagata. Cade dalle nuvole con il volo di un sorriso e, senza paracadute, scende fino al pavimento. Non si ferma neppure. E poi sale e poi sale chi sa dove. Soltanto in cattedra non sa salire. La ricetta per il film comico me la dà alla buona, come farebbe una massaia che volesse insegnare alla vicina come si fa la pasta in casa.

— Ecco, cominciamo dal soggetto. Penso che la trama di un film comico debba essere soprattutto elastica, cioè malleabile, riducibile, dilatabile. Tale insomma, da permettere agli sceneggiatori, primi artefici del film, di inserirvi un susseguirsi ben congegnato di trovate.

— Ma con questo criterio potrebbe risultare nel film una specie di meccanicità che gli toglierebbe logica e armonia.

Capisco l'obiezione, ma debbo dire che lo credo alla «meccanicità» delle trovate. E non sono il solo. Anche gli sceneggiatori americani ci credono. In sede di sceneggiatura si devono prevedere e preparare, a tempo e a luogo opportuno, quelli che noi chiamiamo gli «effetti comici». Che questa possa delinirsi meccanicità o no, è cosa che conta poco. Quello che conta è che le trovate siano inserite con intelligenza e con senso cinematografico.

— Quindi attribuisce grande importanza alla sceneggiatura...

— Per un film comico, la sceneggiatura è assai più importante di quanto non sia il soggetto. Ritengo che si debba lavorare in collaborazione e mettersi a tavolino, proprio come nelle redazioni dei nostri giornali umoristici, per concludere le varie situazioni con un'opportuno effetto comico o per risolverle con la necessaria evidenza d'una battuta.

A questo punto, Metz mi fa osservare che bisogna distinguere le trovate dalle battute, le prime essenzialmente visive, le seconde essenzialmente parlate. Ascoltiamolo:

— Siccome la mia idea è sempre che il cinema è nato muto, sostengo che non si possa abusare di parole, di freddure, di barzellette. E' l'azione che deve indicare una linea direttiva che non dovrebbe mai essere troppo intralciata o ritardata. Le battute umoristiche perfette, essendo sempre violente e risolutive, sono suscettibili, a lungo andare, di disperdere l'interesse e l'attenzione dello spettatore. Bisogna quindi distribuirle con accortezza e dosarle con intelligenza, affinché esse non siano fine a se stesse ma agiscano in funzione e a beneficio del rendimento comico del film.

Impressionato da tanta dottrina, sento il bisogno di domandare a Metz da chi e dove mai abbia imparato così ponderosa lezione. Mi risponde:

— Da Fretolini, maestro insuperato di «effetti comici» e di umorismo italiano, dal lavoro di questi lunghi anni alla direzione di «Bertoldo», dalla vita e dal mio passato cinematografico.

— Ma come? Hai un passato cinematografico? — domando addirittura sbalordito.

— Sì, un passato e, naturalmente, un avvenire. Un passato di due mesi e un avvenire di due anni meno un giorno.

— E perché meno un giorno?

— Per arrivare prima di Zavattini che, secondo quanto ha dichiarato a «Film», fra due anni sarà regista.

In qualsiasi trattato cinematografico il capitolo riguardante il regista è fra i più movimentati. Chiedo a Metz che mi esponga la sua opinione al riguardo. Ed egli mi dice:

— Penso che un regista possa sempre salvare o rovinare un film. Ma se questo film deve essere un film comico, penso che difficilmente un regista potrebbe realizzarlo senza aver prima attivamente partecipato alla sceneggiatura. E', infatti, il regista quello che deve essere il primo ad essere convinto di ciò che dovrà realizzare; e lo realizzerà bene soltanto se prima lo avrà pienamente compreso, «visto» e «sentito». Con Mattoli (tanto per citare un esempio) il comune lavoro non avrebbe potuto risultare più efficace agli effetti del successo del film. Ed ecco come si fa: si lavora in armonia, si critica, si discute, si aggiunge, si taglia, si modifica finché si arriva al giusto punto d'incontro. Della bontà

di questo metodo ho avuto già una prova nel film «Imputato, alzatevi!».

— Quale giudizio puoi darmi in pochissime parole su «Imputato, alzatevi!»?

Metz mi guarda di sotto gli occhiali e, a precipizio, mi dice:

— Tutto bene. Tutti benissimo. Saluti affettuosi.

Il nome cinematografico di Metz è legato in questo suo primo inizio al nome portento di Macario. Egli non potrebbe essere più soddisfatto di tale suo lieto debutto.

— Macario — dice Metz — varcherà i confini e i suoi film potranno andare dappertutto. E' un comico di presa immediata su qualsiasi pubblico, la sua maschera chiara da uovo-di-pasqua, i suoi tumabolisti e le sue impuntature nel giocare coi fatti e con le parole e tutta la sua tipica comicità si basano su di un denunciatore comune di ottimismo e di schiettezza di purissima marca italiana. Ed è questo ciò che vorrei mettere in evidenza, che cioè l'umorismo di Macario non ha nessuno sfondo di amarezza, non è cerebrale, non è insidioso, non è corrosivo; ma è cordiale e pulito. La sua arte irradia la più generosa letizia per istintiva e immediata virtù.

— Cosa stai facendo adesso per il cinema?

— Ho appunto finito la sceneggiatura del secondo film per Macario, che l'Alfa metterà in settimana in cantiere e che Mario Mattoli dirigerà. Il film si intitolerà «Lo vedi come sei?» ed è tratto da uno spunto di Francini che lo ho elaborato e sceneggiato prima in collaborazione con Steno e poi con Marchesi. Con Mattoli abbiamo quindi riesaminata e discussa tutta la sceneggiatura arrivando così, attraverso al vaglio preventivo e tempestivo del lavoro fatto, ad una edizione perfezionata e definitiva.

Mi accorgo che il bacillo del cinema ha fatto un'altra vittima. Povero Metz! Ho appena il coraggio di fargli la domanda di rigore:

— E dimmi un po', cosa ne pensa tua moglie?

— Meglio non parlarne — risponde il creatore degli «articoli di stagione». — Figurati che stamattina mi ha telefonato e, con quel suo modo di parlare che ha quando è arrabbiato, mi ha detto: «Ti ho telefonato per dirti che iom da mia madre. Ho saputo che tu conosca un cert Silvan Jachin...». «Ma calma, cara — disse senza perdere la mia abituale calma. — Silvana Jachin non la conosco neppure. So soltanto che farà la protagonista del film di Macario «Lo vedi come sei?».

«Io sì, che l'ho visto con sei! Sei un depravato, vizioso, sporaccione. Semp'far sceneggiatura di film con protagonista un'attrice o una diva o una bel donna. Mai un film con protagonista un cavallo...». E, detto questo, mia moglie attaccò con forza il ricevitore.

— Fin qui il racconto di Metz, lo ero rimasto alquanto disorientato e cercai di riportare il discorso sul piano iniziale.

— In conclusione — domandai — date le tue idee sulla sceneggiatura, sul regista e sugli attori, qual'è la tua opinione sul cinema?

La sua risposta fu definitiva:

— Credi pure, gira e rigira, per me il cinema non è che un grosso gatto.

Un umorista aveva parlato. Ancora una volta lo sorrisi e mi misi a pensare.

Silvano Castellani

La compagna di viaggio

NOVELLA TEATRALE

La ragazza seduta nella poltrona di velluto accanto a Sam Fisher, piangeva con tranquilla abbondanza nel suo fazzoletto. Si premeva il fazzoletto, chiuso in una piccola mano, sulla punta del naso e fissava intensamente, attraverso il cristallo del finestrino, la vallata dell'Hudson.

Piccola tragedia da treno di lusso. La gente che viaggia sui treni, rifletteva Sam, è sempre in preda ad una emozione: sempre triste o allegra, avvilita o elettrizzata. Vedendo lui, Sam Fisher, filosoficamente occupato a masticare l'estremità di un sigaro, chi avrebbe potuto per esempio, sospettare che cosa gli era capitato la sera avanti a Syracuse, o indovinare la tragica notizia recatogli mezz'ora prima dal telegramo, ad Albany?

A Sam importava poco di perdere ventimila dollari. No, non era il denaro, ma piuttosto l'idea di far ridere che lo amareggiava.

A Syracuse aveva veduto, da una poltrona di orchestra del Teatro Onondaga «La rete matrimoniale» svolgersi senza intoppi attraverso due atti di un interesse drammatico sempre crescente. Ma era arrivato al culmine del terzo atto, la grande scena emotiva di Mary Varden; le disperate lacrime della moglie quando si scopre incapace di trattenere accanto a sé il marito che ama... E il pubblico di Syracuse era scoppiato in una irresistibile, americana risata.

Più tardi Sam, seduto in un affumicato scotolino dell'albergo aveva ascoltato fino all'alba le lamentelle del giovane autore.

— Avreste potuto almeno mettere alla prova la piccola Morrow.

— Morrow? E chi l'ha mai udita nominare? Non dirigo mica una scuola di recitazione, io!

— E che cosa credete di dirigere: un ospizio per vecchie?

— Ho scritturato Mary Varden e, per ora, non cambierei idea. Saprà risollevarsi.

E così via, per ore e ore.

Ma in cuor suo, Sam sapeva che la Varden avrebbe continuato a sussultare con le spalle e a divincolarsi fra i cuscini fino al naufragio definitivo di «Rete matrimoniale», in una tempesta di risate. Si accorgeva troppo tardi, Sam, che la recitazione di Mary apparteneva ormai al passato remoto.

C'era poi il telegramma; Sam lo lesse per la terza volta:

SAM FISHER MOHAWK LIMITED

ALBANY N. Y.

CHURCHILL MI TELEGRAFA SEI DECISO A TENERE WARDEN MALGRADO DISTRASSTO SYRACUSE STOP SE INSISTI ESORDIRE NEW YORK CON LEI TI BUTTO A MARE STOP STAVOLTA NON SCHERZO STOP - BILL SNYDER.

Il suo vecchio amico, il suo socio e il suo consigliere lo abbandonava.

Il «Mohawk Limited» sostò brevemente a Poughkeepsie, prima di riprendere la sua corsa verso il sud. La ragazza nella poltrona dirimpetto a Sam piangeva sempre, dolcemente e senza rumore. Egli si domandò se gli convenisse dirle qualcosa, tentare di calmarla. Dopo tutto, era abbastanza vecchio, lui, per esserle padre.

— Sentite, bambina — l'interpellò gentilmente — tranne un lutto in famiglia, nulla merita tutte quelle lacrime. E se qualcuno è morto, non dovreste portare orecchini simili.

La ragazza scosse il capo con tristezza.

— Non mi è morto nessuno — dichiarò.

Sam le stava dando, mentalmente, vent'anni; non aveva mai visto un viso più pateticamente giovane e angosciato.

— Confidatevi: vi farà bene.

Ella gli raccontò allora la sua storia con una voce bassa, un po' rauca, che si udiva appena. Di tanto in tanto, le lacrime le gonfiavano di nuovo gli occhi e allora il fazzoletto spieghettato risaliva a schiacciarsi contro il naso.

Viveva in un sobborgo di Schenectady... tenendo in ordine una misera casetta e preparando i pasti di suo marito, un meccanico sempre troppo stanco la sera per andare al cinematografo. Aveva letto, in una rivista illustrata, di un certo «Club dell'Amicizia». Si mandavano venticinque cents in francobolli e si ricevevano lettere di «anime solitarie»...

Era stato divertente, sulle prime, quell'allegro e insensato flirt epistolare con uno sconosciuto di New York. Poi il romance lontano aveva cominciato a prendere le cose seriamente. Essa avrebbe dovuto dirgli che era maritata, non avrebbe dovuto trattenere i venti dollari mandateli da lui, ma le cose continuarono a progredire, finché...

Sam aveva già indovinato il resto. L'uomo di New York, stanco di attendere, minacciando la donna di servirsi di quelle famose lettere, la costringeva ora a venire a New York ad accordarsi con lui. La vita non è che una commedia. Le disse:

— Dunque ve ne andate nella metropoli a discutere le condizioni di quel... signore? La ragazza annuì.

— Bisogna che riabbia le mie stupide lettere... Mi aspetterà al cancello della stazione con un garofano all'occhiello.

I suoi occhi erano di nuovo gonfi di lacrime. L'assurdo fazzoletto era premuto contro il naso.

— Non ci pensate, piccola — si decise infine a dichiarare Sam. — Non vi abbandonerò. Terremo testa insieme a questo ricattatore...

Alla stazione centrale attesero finché tutti gli altri viaggiatori ebbero lasciato il treno. Ai cancelli dell'uscita attendeva soltanto un uomo: Bill Snyder. Aveva un garofano bianco all'occhiello.

— Ciao, signorina Morrow! — salutò — Vedo che avete fatto amicizia!

Sam si volse e scrutò interrogativamente la sua compagna. Gli occhi azzurri di lei, nuotavano colmi di lacrime, lo fissavano implorando il perdono.

— Siete miei invitati, stasera — disse Sam. — Ma prima devo spedire un telegramma.

I due lo seguirono in silenzio fino all'ufficio telegrafico e Bill Snyder, chinandosi sulla spalla dell'amico, lesse, soddisfatto, il seguente messaggio:

JAMES CHURCHILL, TEATRO ONONDAGA SYRACUSE N. Y. LICENZIATE MARY WARDEN STOP TROVATO RAGAZZA CHE SA PIANGERE MAGNIFICAMENTE - SAM FISHER.

Emmet Crozier

(Traduzione di Maria Martone)



Viviane Romanze e George Flamont in "I compagni di Ulisse" che si sta girando alla Scala (Fotografia Pesce)

PERCHÈ NON SI REALIZZA

"L' Aretino innamorato"?

(Soggetto di Pier Luigi Melani e D. Meccoli)

Anno 1527. Le orde dei lanzichenecchi, al servizio di Carlo V, mettono a sacco Roma. Le case sono spogliate, le chiese violate nelle immagini e negli ori: si fa bottino di broccati, di preziosi voti, di arredi e vasi sacri strappati agli altari. La soldataglia inferocisce e banchetta. Si uccide, si tortura, ci si abbandona alle orgie; bagliori di roghi illuminano Roma.

Pietro. Il dialogo si fa serrato, vivace, violento. E Doretta lascia Pietro: — Bada, Pietro, che un giorno la mia vendetta potrebbe colpirti.

chato che si trova in Venezia Astolfo di Treviso, messo di Isabella di Spagna, Pierina già conobbe Astolfo: l'amore che ne nacque è adesso ancor più vivo nel cuore dei due giovani. Ed ora si ritroveranno. Doretta le ha detto che Astolfo vuol vederla, non fosse che per un istante solo. E Pierina andrà al convegno appena l'Aretino sia uscito per recarsi dal Tiziano che ha già iniziato il suo ritratto.

A Venezia, Ca' Bolani, è la reggia di Pietro Aretino. Il palazzo si specchia sul Canal Grande. Lì ha luogo la vita fastosa del «Flagellum Principum». Le bellissime «Aretine», sono le perle di questa vita fastosa: Marietta, dolce e sentimentale; Paolina, civetta e superba; Angela, modesta e casalinga; Marina, secentosa; molte altre, quali languide, quali decenti, quali scaltamente ammantate di pudicizia allentate. Il salone dove si radunano per lavorare e per cianciare, è magnifico. Pavimento di mosaico, ricchi tappeti, statue, armi, stoffe orientali, lampade preziose, tutto ciò che l'arte e la ricchezza possono dare ad una grande casa veneziana del '500. Alte finestre trifore, dai ricami marmorei, danno sul Canal Grande. Sulle pareti spicca il motto di Pietro Aretino: «Flagellum principum acerrimus virtutum atque vitiatorum demonstrator».

Pierina è felice: Doretta, perseguendo il suo scopo di staccarla dall'Aretino e tessendo le prime fila della sua vendetta, le ha annun-

Una bianca colomba è fuggita a Pierina. Alvi si slancia dietro la colomba; corre, si affanna; infine l'afferra, ma inciampa, cade, si ferisce alla fronte che sanguina. Non ha lasciato però la colomba e la reca a Pierina. La donna è commossa di tanta devozione. Lo medica, lo fascia e gli domanda quale premio desideri.



Jacqueline Prevot in "L'amore si fa così", regia di C. L. Braggaglia; produzione Atlas Film (esclusività I.C.I.)

asservire lo ingegno a chi meglio lo paga! L'Aretino riconosce che questa è la verità e si giustifica, dicendo come egli voglia che il dono divino dell'ingegno gli rechi utilità immediata e aggiunge infine che questo mezzo di proccacciarsi ricchezze è meno disonesto di altri. E' il punto a cui voleva giungere l'Aretino: i 600 scudi del Re di Francia perduti dal famiglia Ambrogio nel castello del Cardinale. Egli dice che non intende rinunciare a quel danaro. Il Gaddi fa oscure minacce; l'Aretino controbatte che denuncerà al mondo il furto patito, che furto egli considera la perdita degli scudi. Il Gaddi non si impressiona per questo e lo avverte che troverà bene qualcuno, fra i tanti nemici che l'Aretino s'è fatto, capace di dargli, con lo stocco o con il bastone, una lezione come è già successo altre volte. Al dilemma, pace o guerra, l'Aretino, rifatto servile, rinuncia al danaro aggiungendo di preferire a qualsiasi somma la amicizia e la grazia di un così alto prelato. Il Gaddi, soddisfatto di vedere il suo nemico umiliato e strisciante, gli getta una borsa: — Te' prendi, ingordo!

Le feste in onore di Astolfo continuano nella villa di Pietro Aretino sul Brenta. Da Venezia sono giunti molti ospiti: il tempo passa in giochi, cacce e cavalcate. Una cavalcata. Il cavallo di Pierina prende improvvisamente la mano e si butta ad uno sfrenato galoppo. Astolfo che le era vicino subito la insegue; e la insegua, ma di lontano, Alvi che ne ha visto anche lui la scena. Ad uno scarto del cavallo Pierina cade. Astolfo arriva di galoppo. Con un salto è a terra vicino alla donna, chiamandola «trepidante». Si china su di lei, Pierina, illesa, getta ilare le braccia al collo dell'amato. Grande è la gioia di Astolfo che non cessa di baciarla. Le parole di amore si confondono con i baci. Alvi giunge, scende di cavallo, cerca fra i cespugli e le alte erbe. A un tratto si arresta come colpito: ha colto parole d'amore dei due amanti che, immemori di tutto, son lì a pochi passi da lui. Gli amanti decidono di fuggire non appena Pierina sarà tornata a Venezia da dove la nave di Astolfo deve salpare per la Spagna.

Nella notte una gondola è ferma sul Canal Grande davanti al palazzo dell'Aretino. Lontano serenate; richiami di gondolieri. Un'altra gondola si accosta alla prima. I passeggeri confabulano: nella prima sono i famigli di Astolfo, nella seconda Astolfo stesso. E' prossima l'ora fissata per la fuga. Da una finestra appare una luce come segnale; allora la gondola di Astolfo, attracca alla cavana. Alvi veglia nascosto nell'atrio. Ecco Pierina che scende lo scalone. Sulla banchina Astolfo, seguito da un famiglio, le si fa incontro. Alvi con un balzo è tra di loro. E' un attimo: il famiglio di Astolfo gli si para dinanzi e lo colpisce di pugnale. Astolfo soffoca sulla bocca di Pierina il grido che sta per uscire e trascina la donna sulla gondola che si allontana velocemente.

L'Aretino riceve il Cardinale con grande onore, gli bacia l'anello e invoca la sua benedizione sulle «Aretine». Siamo nel Cinquecento!!! Il Cardinale benedice le donne. L'Aretino fa in modo di appartarsi col Gaddi. Gli parla. Lo ringrazia con ornata parola di aver partecipato alla festa e il Gaddi, a sua volta, lo complimenta della casa e della sua genialità. Comincia a delinearsi la schermaglia. Il Gaddi rimprovera all'Aretino di

ITALIA LLOYD TRIESTINA ADRIATICA TIRRENA LINEE ITALIANE PER TUTTO IL MONDO

Elizabeth Arden S. A. ITALIANA PRODOTTI DI BELLEZZA PER LA CURA DELL'EPIDERMIDE PRODOTTI SPECIALI PER L'ESTATE AL LIDO DI VENEZIA presso la profumeria LINETTI, Gran Viale, 14° un Assistente specializzata di Elizabeth Arden è a Vostra disposizione per dare consultazioni gratuite e per applicare gli stessi trattamenti di bellezza che hanno reso celebri i Saloni di Nuova York, Parigi, Londra e Berlino

SVIZZERA IL PAESE IDEALE PER VIAGGI E SOGGIORNI RIDUZIONI 30-45% sulle Ferrovie e automobili postali per chi soggiorna almeno 6 giorni in Svizzera Biglietti di fine settimana dalle stazioni di frontiera Biglietti ridotti per comitive, già per gruppi di 6 persone e ulteriore riduzione del 15% per comitive che soggiornino almeno 6 giorni in Svizzera Passaporti turistici valevoli un mese prezzo L. 20 Alberghi accessibili a tutte le borse BENZINA A PREZZO RIDOTTO PER AUTOMOBILISTI STRANIERI Centri famosi di educazione e istruzione Località balneari di rinomanza mondiale Il grande avvenimento del 1939 ESPOSIZIONE NAZIONALE SVIZZERA ZURIGO (Maggio-Ottobre) WATT RADIO TORINO l'apparecchio di paragone

film



Vittorio De Sica

IN UN PROVINO DEL NUOVO FILM EXCELSIOR
"FINISCE SEMPRE COSÌ"

(Fotografia Pasca)



Lida Baarova e Albrecht Schonhals in una drammatica scena del "Giuocatore". (Distribuzione Artisti Associati).

UN FILM DRAMMATICO

"Il giuocatore"

Il giovane ma maturo attore Albrecht Schonhals porta sulle spalle il peso dei più complessi personaggi che ci abbia offerto fino ad oggi la cinematografia tedesca: Alexis, la creatura dostojewskiana, il « giuocatore » impenitente, avvelenato, prima ancora che dal gioco, dal grande male d'amore. Lida Baarova, ossuta e angolata nell'orgoglio, dolcissima e luminosa nelle braccia dell'uomo che, finalmente, sarà degno di esserle compagno di vita, è il perno della vicenda. Il regista Gerardo Lamprecht ha saputo inserire, con mano maestra, durante lo svolgimento del dramma, alcune punte di sottile umorismo che servono a difendere lo spettatore dalla tipica oppressione dei romanzi russi.

Il generale Irvin Kiriloff, appassionato giuocatore e vecchio bellimbusto, per corteggiare la frivola contessa Bianca du Placet ha dovuto ricorrere all'aiuto del barone Vincenzo, notissimo strozzino, amante e « socio » della contessa; i debiti del generale crescono in modo vertiginoso e Nina, la figlia, per salvare l'onore del padre, supplica il segretario Alexis di venderle alcuni gioielli di famiglia e, a sua volta, di giocare alla roulette le poche migliaia di franchi che ne ricaverà. Naturalmente anche quella piccola riserva va in fumo; il barone minaccia uno scandalo; le cambiali stanno per scadere; il generale, incosciente, si lascia trascinare dalla contessa e, per difendersi dalle minacce dell'usuraio, deve promettere la mano di Nina. Finalmente, però, giunge un telegramma che annuncia « Babuska intrapreso suo grande viaggio ». Il generale che aspettava ansiosamente la morte della suocera,

ricchissima, pare impazzire dalla gioia. La contessa accetta di sposarlo ed egli può, così, continuare la sua vita di spreco e di godimento. La vicenda, però, si complica perché si viene a sapere che i gioielli di Nina erano stati innocentemente venduti a un filibustiere, socio del barone, il quale, adesso, può rivenderti al barone stesso e dare a questo un'arma che gli permette di accusare il povero Alexis di furto. Ne segue una scena furibonda che provoca il licenziamento di Alexis.

Alexis, uscendo dall'appartamento del generale, incontra Babuska la quale, seguita dai suoi servi e trascinata su una carrozzina, arriva trionfante della trappola in cui è caduto il genero e annunciando che il « grande viaggio » era semplicemente quello dal suo castello alla stazione termale nella quale si svolge la vicenda. Perciò addio eredità, addio speranze. Babuska godrà tutti i suoi soldi e, riassunto Alexis come suo personale segretario, si fa condurre al tavolo da gioco dove, allegramente, perde tutto il danaro che si era portata dietro, togliendo al genero e alla quasi-nuora ogni speranza anche per l'avvenire. Così, senza un rublo ma annunciando che a casa v'è ancora di che vivere con molta agiatezza, Babuska parte nominando sua unica erede, la bella Nina. Ma Nina è troppo affezionata al padre per abbandonarlo in un simile disastro e corre a rifugiarsi nella camera di Alexis. Alexis torna a giocare e vince, vince tanto da pagare tutti i debiti del generale e da offrire a Nina una vita serena. Ma Nina, che non ha mai saputo nascondere la sua tenerezza per Alexis, ha, improvvisamente, un senso di ribellione verso questo piccolo essere infatuato

che l'ha adorata e che, per lei, si è buttato allo sbaraglio. Corre, quindi, febbricitante, eccitata, combattuta tra l'orgoglio e il rimorso, a rifugiarsi in casa di un medico che le era sempre stato vicino, amico saggio e innamorato, per chiedere aiuto. Il medico la mette a letto, la cura, le fa riprendere forza e serenità e le chiede di diventare sua moglie.

Intanto Alexis si era unito a Bianca nella speranza di poter distruggere le cambiali che — scappando all'estero perché immischiato in loschi affari — il barone le aveva lasciate. Ma Bianca è più furba di lui e gli consegna delle cambiali false, cosicchè, quando Alexis, orgoglioso del suo stratagemma, va a consegnare al generale il bottino, si vede buttare sulla faccia un altro mazzo di tratte! Alexis si precipita da Bianca per ucciderla ma il dottore, in nome di Nina, riesce a trattenerlo e a consegnargli il danaro che servirà a farlo partire da quel luogo di perdizione e a fargli riprendere la retta via. Alexis giura che obbedirà così che, Nina, libera da ogni rimorso e sofferendo ogni strascico di amore, sposa il dottore. Ma Alexis è giuocatore e al tavolo della roulette la sua rovina lo attende, per sempre.

Il film è sfarzoso per ambienti e per costumi, ma, pur nella grandiosità della realizzazione, Lamprecht è riuscito a mantenere l'atmosfera dostojewskiana e a darci, con le sole e rare scene della cameretta di Alexis, tutta la misura del dramma. Il colpo di scena dell'arrivo della vecchia è reso con un umorismo che solleva l'anima dello spettatore pur senza distoglierlo del tutto dal grigiore che l'autore ha voluto infondere ai suoi immortali personaggi.



Retroscena di un tavolo da gioco, nel film "Il Giuocatore". (Distribuzione Artisti Associati).

Follie di Londra

Romanzo di Beverley Nichols

E' probabile che la rivista organizzata da Humbert Finch, su musica di Robin, stia per andare in scena per davvero. Thelma, la stella più capriciosa dell'impero britannico, si è decisa a mettere un po' di giudizio adesso che il suo partner moschile (un jugoslavo peloso e focoso che non parla una parola d'inglese) è stato scritturato. Ma ancora il sipario non è stato alzato...

Durante il tragitto Starr disse che soffrendo d'indigestione era costretto a viaggiare con un cartoccio di biscotti al carbone, che gli annerivano, purtroppo, i denti. Subito, a mo' di dimostrazione, tirò fuori di tasca due biscotti che sembravano due pezzi di antracite, se li mise in bocca e dopo qualche minuto di masticazione si affacciò al finestrino sorridendo con così nera ferocia, che il metropolitano di servizio a Trafalgar Square ebbe per un istante l'impulso di telefonare alla Centrale per avvisare ch'era scappato un gorilla dallo Zoo.

L'anglais — annunziò con orgoglio Dushan Starr — je ne le connais pas. Pas un mot. Nein. Das ist nicht wahr. Ich Kenne many wards. Mais ils ne sont pas gemütlich. Au revoir. Water closet. Good bye. Weel you lo! me to-night? No?

Arrivarono finalmente al Savoy, dove con sollievo inesprimibile Robin e Humbert affiorarono il loro viso alle cure di un portiere che parlava perfettamente l'ugoslavo. Prima di separarsi da loro, Dushan Starr li informò che era molto felice. Che aveva tutto quel che poteva desiderare. Che per tre settimane, prima dell'inizio delle prove, si sarebbe dedicato interamente allo studio dell'idioma di Shakespeare. In tre settimane, affermò con superba sicurezza, avrebbe parlato l'inglese « come l'Oxford ».

Parlerà come l'Oxford — ripeté trasognato Robin uscendo dal Savoy. — Che dirà Thelma quando lo vedrà? — Parlerà, temo, come una lavandaia! Ciò detto corsero a bere un whisky.

CAPITOLO VI Prima audizione

Tre giorni dopo Robin era seduto in una poltrona di seconda fila del Burlington Theatre, a fianco del signor Llewellyn, che sostituisce il finanziere, Winterston, colpito da appendicite. Llewellyn era antipatico a Humbert, che lo tollerava, tuttavia, per il suo straordinario futo in materia di attori e specialmente di attrici.

Squallido e desolato, il teatro era immerso in una malinconica semioscurità. Il sipario era calato. Due o tre lumi nudi brillavano nel mezzo dell'orchestra e qualche raggio di sole filtrava attraverso le porte d'uscita.

Dappertutto regnava una gran calma. Una vecchia si aggirava nei palchi semibui scopando via mozziconi di sigarette, brandelli di cellophane, scatole vuote di cioccolattini: residui della sera precedente. Ogni tanto Lilian piegandosi sul pianoforte dell'orchestra, suonava due o tre battute della musica che stava trascrivendo. Si udiva qualche mormorio, e il ronzio soffocato del traffico cittadino.

A un tratto il signor Llewellyn emise una specie di ruggito: — Bert!

La testa meravigliata del direttore di scena sbucò tra le pieghe del sipario. — Sissignore? — Che cosa si aspetta, in nome di Dio? — Aspettavamo voi, signor Llewellyn.

Ma se siamo qui da mezz'ora, accidenti! — Eccoci pronti, signor Llewellyn! — La testa sparì. Il signor Llewellyn brontolava irritato. Dietro il sipario si cominciò ad avvertire un'attività febbrile. Uno scalpiccio sordo di molti piedi. Voci, bisbigli, risatine, strillati.

— In fila, signorine. Una fila, ho detto! — Era la voce di Bert. Altro scalpiccio.

— Bè, su due file, se preferite. Ma sbrighiamoci! — Rumori confusi, qualche protesta a mezza voce. — Pronto? Rimanete così. Su il sipario!

La prima impressione di Robin, quando il sipario si alzò, fu che tutte le donne del mondo si fossero raccolte sul palcoscenico del Burlington Theatre. In realtà, secondo i dati precisi di quel memorabile pomeriggio, solo centoventitré signore e signorine erano presenti. Ma l'effetto sull'inesperto Robin fu quello di una massa impressionante di femminilità.

— Quante ne avete lì? — chiese il signor Llewellyn. Fu una domanda ragionevole, ma a Robin sembrò che parlasse di bestiame. — Dieci dozzine circa, signor Llewellyn.

— Bè, mandatene via undici dozzine e cominceremo! — urlò di rimando Llewellyn. Tutte le girls inalberarono sorrisi meccanici, quasi fosse stato fatto loro un gran complimento.

Robin si sentiva imbarazzato e leggermente nauseato. Non era giusto, né umano, ragionava, trattare con tanta volgare scortesia un gruppo di donne che non poteva difendersi. Non si rendeva conto che quelle donne erano abituate ad essere trattate male, che un'eccessiva cortesia da parte del signor Llewellyn le avrebbe concertate. Ma Robin era un dilettante nel mondo teatrale, e a un dilettante una « prima audizione » deve certamente fare un effetto orribile.

A un tratto, udendo alle sue spalle una risata, Robin si voltò, e vide un giovanotto pallido in giacca e due petti: uno di quei misteriosi focanasi che chissà come si trovano sempre alle prime audizioni dei « cori ».

— Un momento — grugnì Robin. — L'altro lo fissava sconcertato. — Scusatemi? — Voi siete qui per divertirvi? — L'altro lo fissava sconcertato. — Voi siete qui per divertirvi? — Scusatemi? — Perché, se siete qui per divertirvi non dimenticate che quelle donne sono qui per lavorare. E levatevi quel sorriso idiota dalla faccia!

Il giovanotto rimase senza parola. « Sarà un finanziere » disse Robin. « Correrà a casa, ora, e annullerà il suo assegno ». Incrocio le braccia e decise, qualunque cosa accadesse, di rimanere tranquillo. Ma era difficile. Quelle donne, era innegabile, non erano lì per divertirsi. Non certo per divertirsi erano scorse dai sobborghi di Londra e dalla provincia stringendo la maniglia di una valigetta spacciata. Non certo con animo gaio e spensierato avevano indossato quegli strani costumi: calzoncini corti, magliette da bagno, tutti sperchi da ballerine, eccetera. — Siamo sfortunati!

Questo commento fatto con voce rimbombante era dovuto al signor Llewellyn. Egli credeva forse di averlo sussurrato, ma si sbagliava. Le girls certo lo udirono, ma il sorriso meccanico non svanì dai loro visi.

Ora Bert le stava dividendo in varie file, secondo l'altezza. Muovendosi le ragazze, la assoluta « impossibilità » di molte di esse risaliva ancora più. Brutte gambe, grosse e storte. Pettini piatti. Menti puntuti. Colli magri.

Come potevano immaginare che qualcuno desiderasse scriverle? — Robin non era mai stato in un music hall della provincia inglese. Non si era mai mescolato alla folla ibrida di un « pierrot show » su una spiaggia popolare, né aveva frequentato mai un « cabaret » dei quartieri poveri dell'East Side londinese. Altrimenti non si sarebbe rivolta questa ingenua domanda. Avrebbe capito che anche quelle stanche, maltrattate donne avevano un mercato. Solo perché erano donne. Avrebbe saputo che non c'è parodia di donna troppo grossolana per non avere valore, per certi uomini, a patto che la parodia sia coperta di trucco spesso e che gli uomini abbiano bevuto abbastanza.

Non te la prendere, caro, sono meno affamate di quel che credi. — Robin si volse e vide Humbert. — Una prima riunione è sempre così orribile?

— Qualche volta assai peggio di così. — Con un gesto stanco Humbert si passò le mani sugli occhi. — Llewellyn non è cattivo, sai. Comunque, ogni volta che mi trovo con lui a una prima audizione, vorrei essere invece in un mestiere calmo e decente. La pulitura a secco, per esempio.

III

Durante quasi tutta l'ora che seguì, le ragazze furono misurate da Bert con una stecca e quelle alte più di un metro e sessantacinque escluse. Thelma Ganges aveva emesso un ultimatum: nessuna girl scritturata doveva superare quella statura. Docile, Humbert aveva dato l'ordine a Bert.

La sensazione di Robin, di essere in un mercato di bestiame, divenne più forte. Bert percorreva le file delle girls battendo ogni tanto la mano sulla spalla di una ragazza. Il sorriso svaniva dalla faccia dell'esclusa, che si voltava lentamente per apprendere da Bert il suo fato.

Qualcuna, prevedendo ciò che stava per capitare, se ne andò senza aspettare il colpettino fatale. Altre, sebbene troppo alte, sebbene sicure di essere rimandate, aspettavano fissando le poltrone vuote con un sorriso sulla labbra. Il sorriso diventava più largo e più stupefatto a misura che s'avvicinava Bert.

Finalmente l'ultima girl alta fu mandata via. Rimanevano solo due file di ragazze. — Di quante ci siamo sbarazzati? — urlò Llewellyn.

— Quarantuno. — Quante ne rimangono? — Ottantadue. — Llewellyn si alzò. — Volete — chiese a Humbert — che vada a fare la penultima scelta? Humbert annuì.

— Se qualcuna non andrà proprio, agiterò il fazzoletto. — Robin guardò Llewellyn avanzare verso il palcoscenico lieto di non dover assolvere lui un compito così odioso.

Llewellyn si piantò nel canale a pochi metri dalla scena. La sua vicinanza ebbe sulle ragazze un effetto immediato: un brivido sembrò passare nelle file delle rimaste. Nervose cominciarono a scalpicciare e a stirarsi gonfolline e bluse.

— Sorridete, signorine! — Un sergente maggiore, si sarebbe detto, alle prese con un'infornata di reclute non dirizzate.

Le girls trasalirono. Qualcuna sorrise. Qualcuna aveva un'aria molto spaventata. — Sorridete, signorine, per favore! Le ragazze sorrisero.

Robin ebbe l'impressione, guardandole, di veder svanire a un tratto i loro corpi. Delle ottantadue girls non rimanevano che due file infinite di denti. Denti scoperti in uno sforzo terribile, come se le labbra che li nascondevano fossero state tirate indietro con qualche mezzo meccanico.

— Benissimo, — ordinò il signor Llewellyn. — Riposo! — Egli non faceva che il suo dovere, dopo tutto.

IV

Il signor Llewellyn decise, quel pomeriggio, di cambiare il suo solito sistema. Invece di eliminare le « impossibili », decise di isolare le « idonee ». Invece di dire cioè ai numeri cinque, sei e sette di « svignarsela », umiliandole di fronte all'intera compagnia, avrebbe detto (in questo consisteva il cambiamento) al numero nove (o a qualsiasi altro numero fortunato) di fare un passo avanti.

Sistema encomiabile, che in pratica provocò purtroppo alcuni errori raccapriccianti (per Robin).

Il signor Llewellyn che intanto si era spinto fino a un'estremità della scena, tornò lentamente sui suoi passi passando in rassegna le girls. A un tratto si arrestò davanti a una ragazza bionda molto carina in calzoni corti celesti. Accanto a lei stava una donna dall'aria molto stanca, trentacinquenne almeno.

— Numero dieci, un passo avanti! — ordinò Llewellyn. La donna appassita e stanca arrossì di piacere e fece un passo avanti, quasi un salto. La ragazza bionda sbatteva le palpebre. — Scusa, cara. Numero dieci, ho detto. Il sorriso svanì dalle labbra screpolate della donna.

— Ma il numero dieci sono io — protestò. — No. La fila è stata allungata. Torna indietro. — E fece cenno alla biondina. — Tu, — precisò, — con i calzoncini celesti.

Robin fremeva. Era una scena odiosa. La donna più anziana era sull'orlo delle lacrime... era evidente che moriva di vergogna. Llewellyn aveva ragione, certo, di preferire la bionda. Ma quest'ultima era carina, giovane... Poteva sempre trovar lavoro.

L'errore del numero dieci si ripeté col numero diciotto e col ventiseite e col trentadue e con molti altri numeri, fino all'ottantadue. Comunque, la prova ebbe finalmente termine. Una fila di ragazze ragionevolmente giovani e carine stava ora davanti alla ribalta. La maggior parte delle scartate era andata a casa: il resto formava qua e là piccoli gruppi consolati, che attendevano forse un miracolo.

— Quante ne abbiamo? — urlò Llewellyn. Bert le contò. — Trentasei. — Okay. Ora elimina le brune. Erano già le cinque. E (ancora difficile crederlo) l'audizione non era ancora cominciata.

Eliminare le brune. — Era questa una delle ingegnose trovate di Humbert.

Produttore geniale, egli considerava oggettivamente Thelma come un pezzo di materia grezza da modellarsi con arte. Non un particolare, anche insignificante, gli sfuggiva. La sua prima iniziativa rivelò la semplicità del genio: Thelma, un'aggressiva rossa italiana, doveva esser sempre, sempre, chissà, data da bionde.

— E' la legge del contrasto, — spiegò Humbert alla diva appena ebbe quell'idea. — Del contrasto artistico — aggiunse, diplomatico.

Per Thelma era sovrannamente indifferente essere circondata da bionde, da brune o magari da albine. Era così sicura del proprio magnetismo, che era certa, finché era sulla scena, di attirare tutti gli sguardi del pubblico. Lasciò, dunque, che Humbert facesse a modo suo. Come se gli accordasse una grande concessione, s'intende.

In realtà Humbert aveva visto giusto. La visione della celebre aureola rossa di Thelma, fiammeggiante su uno sfondo di diverse sfumature di biondo platino, doveva rivelarsi straordinariamente efficace. I capelli della diva intensificavano la sua personalità: erano una promessa di passione. Facevano venire certe idee ai giovanotti...

— Stamenti ora a sentire, care, — mormorò Humbert avanzandosi e prendendo il comando della situazione, — le brune non piacciono alla signorina Ganges!

L'intera fila delle girls trasalì. Per fortuna Thelma non c'era.

— Io non capisco perché! — continuò Humbert con una voce inusitata di serpente che echeggiò tuttavia nell'intero teatro. — Per conto mio le adoro. Ma la signorina Ganges ha dei gusti complicati. Quindi, tutte le brune che saranno scelte dovranno promettere di trasformarsi entro domani in bionde. Avete obiezioni?

Le brucette incominciarono a sussurrarsi commenti; le bionde assumevano intanto una aria di superiorità.

— Presto, care, decidetevi! — Robin si sentì un'altra volta acutamente imbarazzato. Era un'ingiustizia solenne, gli sembrava, che una graziosa ed abile ragazza, pronta a sgobbare per farsi onore, fosse messa alla porta solo perché era bruna.

Bert si avanzò, pieno di tatto. — Pixie Waterford rifiuta di tingersi i capelli. — Chi? — Pixie. (Pixie era una gran favorita di Humbert in scena e fuori di scena.)

Stringendo le labbra ma con la stessa dolce voce di serpente, Humbert bisbigliò: — Pixie cara... Nessuna risposta. — Pixie, bambolina mia... Nessuna risposta.

— Non siamo un po' difficili, care? — mormorò Humbert, paziente — La mamma sarebbe contenta di noi, cara?

Niente affatto interdetta da quelle esortazioni, Pixie uscì dalla porta. Un istante dopo un tonfo violento della porta d'uscita segnalava la sua ritirata. Robin si scoprì molto soddisfatto di quella piccola dimostrazione d'indipendenza. Forse, pensò, le ragazze non erano tutte disperate come sembravano. Pure quando esaminò di nuovo le rimaste, il dubbio lo riprese.

Humbert alzò filosofico le spalle: — Si direbbe — sospirò — che dovremo fare a meno, dopo tutto, della nostra piccola Pixie. C'è nessun'altra che ha qualcosa da obiettare?

Silenziò. — Nessuna proprio? — Silenziò. — Benissimo, forse ora si potrà cominciare. E Humbert sparì di nuovo nell'oscurità delle poltrone.

A questo punto l'audizione cominciò veramente.

VI

Ormai Robin era preparato al peggio. Ma le sue previsioni non si verificarono subito. Le prime candidate si dimostrarono brave quasi fino alla noia: cantavano le loro canzoncine con una padronanza di sé quasi irritante. I loro sorrisi non costavano, pare, nessuno sforzo. I loro piedi agili battevano il ritmo del tap quasi con entusiasmo. Erano ansiose di piacere, insinuanti, civette; signora di loro sarebbe entrata senza un istante di esitazione nei panni della stella.

Quando Robin cominciava a sentirsi quasi sollevato, qualcosa di terribile accadeva. — La signorina Wendy Thomas, — annunciò Bert.

Una figura grottesca uscì dalla fila; come diavolo fosse capitata lì nessuno lo saprà mai. « Liquidata » presumibilmente nel primo round, si era forse trattenuta, sfuggendo all'attenzione di Bert e del signor Llewellyn, nella speranza disperata di esser scritturata per miracolo. Rimaneva il fatto che era « impossibile ». Troppo vecchia, troppo grassa, troppo... troppo ogni cosa.

— Ma che diavolo! — cominciò il signor Llewellyn.

Era troppo tardi: la candidata aveva cominciato a cantare. Sul suo viso era fissato il sorriso di un animale torturato; Robin non che tremava tutta.

La signorina Wendy Thomas cantò e grazie per la memoria... Questa canzone, forse la conoscevate, è un tenue motivo ossessivo. Le sue parole, forse insignificanti, hanno per alcuni di noi il potere di evocare una certa nostalgia. Ma cantate da Wendy Thomas risultavano rauche e ridicole:

« Grazie per la memoria: dolci serate sul Reno, caselli antichi e vecchi vini, comi, riso e vioglio... »

Il signor Llewellyn si dimenava sulla sua poltrona facendo cenno a Bert d'interrupere a tutti i costi la cantante.

Ma Wendy Thomas continuò ostinata. La brutta voce aumentò di volume e salì di tono, e malgrado il tremito delle membra, il sorriso non svanì:

« Grazie per la memoria di assolati mattini a Singapore, sabbia calda, mare azzurro, amore... Sconcertante sempre, mai noiosa, grazie arcove... »

Robin si coprì gli occhi con le mani: quella scena era intollerabile! Sentiva il desiderio di accompagnare fuori quella brutta donna, di trementare, di buttare un mantello su quel corpo inutilmente denudato e di mandarla, calata, a letto... Una disgraziata come lei, evocare quelle sconosciute raffinatezze e delizie dei privilegiati! Che cagna!

Beverley Nichols

(Traduzione di Maria Martone) (Continua) 7. (Proprietà riservata di «L'Espresso»)



"ABUNA MESSIAS"

Regista: GOFFREDO ALESSANDRINI
Direttore di produzione: LUIGI GIACOSI
PRODUZIONE: R. E. F.
DISTRIBUZIONE: GENERALCINE

Film
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Una stupenda inquadratura
di "Abuna Messias"

COME ABBIAMO FATTO

Parla il Direttore di produzione

Anche quest'anno, sul più bello dell'estate canicolare, sono di ritorno dall'Africa. Dopo il passaggio del Mar Rosso e dell'Istmo, dopo la sosta, sia pur breve, nei cinquantadue gradi di calore etiopici, non oserei dire che me ne torno fresco fresco. (Conseguenze dell'Africa e della canicola: si diventa fredduristi!). Se dovessi dare ascolto ai miei sentimenti, direi che questo secondo ritorno non è casualmente solo ad un anno di distanza dal primo, spero di fare il Mar Rosso e il Mediterraneo, ogni anno, sulla via del ritorno dall'Africa imperiale.

Naturalmente, anch'io ho preso la malattia dell'Africa, per lo meno vera e forte come quella di cui è ammalato Alessandrini, che nell'Africa c'è nato. Sono, prima di tutto, lieto di avere sperimentato anche io la forza dell'istinto africano e colonizzatore che è in tutti noi italiani.

Forse questa passione africanista deriva anche dal fatto che in Etiopia mi è accaduto di fare il mio debutto come direttore di produzione. Naturalmente non vi nascondo, — e dispererei di me stesso se così non fosse, — che mille e mille progetti africani mi mulinano nella testa: il filone africano, per la cinematografia italiana, per Alessandrini, per me, è appena appena cominciato.

Vi dirò di «Abuna Messias» — cosa sulla quale sarà necessario insistere nell'interesse di tutta la produzione, — che l'aspetto più interessante, da un punto di vista tecnico, e dal punto di vista particolare della direzione di produzione, è che tutto il film, esteri ed interni, è stato girato in Africa. Salvo l'indimenticabile «Tabù» di Mumau, che del resto era privo di interni propriamente detti, cioè di scene in edifici di muratura, credo che il caso non abbia precedenti.

Questo esperimento, che noi abbiamo compiuto con grandissimo vantaggio, sarà indicativo anche per gli altri produttori che vorranno girare in Colonia e nell'Impero: si ottiene, soprattutto, di montare tutta la lavorazione nella medesima atmosfera tipica, e di non tradire mai la «verità» poetica del soggetto.

Ora dovrei dirvi qualcosa sul valore del film. E' un po' difficile. Voi sapete, e i vostri lettori sanno meglio di voi, che il direttore di produzione, mentre l'opera è in cantiere, pare che non abbia di meglio da fare che cantare gli osanna del regista e della sua genialità. E il regista, dal canto suo, si affanna a giurare che non esiste direttore di produzione più abile del suo. Naturalmente, varato il film, e fatto — se c'è da farlo — il bilancio degli errori e delle falle, anche piccoli, ognuno getta il passivo sulle spalle del compagno.

Malgrado questa inevitabile, retorica procedura nei rapporti tra regista e direttore di produzione, io non posso fare a meno di dichiarare che Alessandrini ha superato letteralmente se stesso. Del resto, il numero dei giorni nei quali è stato realizzato il film, le masse enormi che hanno preso parte, con meraviglioso risultato, alla lavorazione, il clima nel quale si compiva lo sforzo, sono documenti chiarissimi del coraggio e della tenacia alla quale Goffredo Alessandrini ha dovuto fare appello. Lavoratore instancabile, si può dire che era sulla breccia venti ore sulle ventiquattro: quando non dirigeva qualche ripresa, era intento a rielaborare la sceneggiatura.

Questo per l'Africa, ma bisogna aggiungere che, se pure abbiamo lavorato lontano da Cinecittà, Cinecittà è stata, per così dire con noi e ci ha assistito in un modo mirabile. Dobbiamo proprio dire che senza i cordiali camerati del Quadraro, non saremmo riusciti a fare il film; e quando si aggiunga che al nostro ritorno abbiamo perfino trovato gli «ambienti» pronti per i ricordi da girare, non ci sarà altro da aggiungere.

Un'altra miracolosa sorpresa è il successo di Aldo Toni, il piccolo e silenzioso nostro operatore che è anche lui un promotore della nostra campagna d'Africa: l'anno scorso era aiuto di Arata in «Luciano Serra». Lo fotografico del film è letteralmente stupendo.

Devo anche aggiungere che non si è sprecato un solo metro di pellicola. A conti fatti, si è consumato solo la quarta parte del metraggio che ordinariamente si consuma per un film di questo importo finanziario e di questa mole. La lavorazione di questo film è durata così poco che è assolutamente mancato il tempo per i pettegolezzi, i chiacchieroni dei caffè di Via Veneto non hanno materialmente avuto il tempo di parlarne. La carovana delle «Abuna Messias» è partita fulmineamente e fulmineamente, a tempo di marcia militare, ha condotto la lavorazione alla fine.

Ed ora, al solito, dovrei parlarvi dei miei progetti per l'avvenire. Mi è stato proposto un grande film sull'Albania. Vi dirò che ho già allo studio il piano di lavorazione. Non si tratta, però, di un lavoro imminente. Prima farò un altro film, che direi di ricordo, destinato anche a tenere insieme la mia gente, perché sarebbe un vero peccato lasciar disperdere un complesso di lavoratori che ha dato un così splendido esempio di abnegazione e di fede. Sarà un piccolo film, ma un film piccolo e per piccoli: una novità nella nostra cinematografia.

Luigi Giacosi



Menelik e l'Imperatore Johannes.

Che cosa dice il regista Goffredo Alessandrini

Ancora poche settimane e «Abuna Messias» sarà terminato. Quattro mesi di lavorazione, non un giorno di più. Come sapete, la lavorazione ha avuto luogo in Africa, terra benedetta che io adoro e dove mi trovo come a casa mia perché vi sono nato e cresciuto; siamo tornati tutti e sessantasette in ottima salute, più forti e più sani di quando siamo partiti. Se avessimo dovuto girare un film di questo calibro, saremmo dimagriti di almeno cinque chili per uno... Il lavoro magnificamente estenuante che ci accompagnava dalla mattina alla sera è stata la nostra cura. Abbiamo fatto spostamenti di quattro o cinquecento chilometri per volta, passando da una «sede» di lavorazione all'altra, ac-



Goffredo Alessandrini

compagnati, quasi sempre, dalle più imponenti masse che film abbia mai avuto nel mondo fino ad oggi.

La lavorazione è andata avanti con un ritmo regolare come mai avevo veduto nella mia carriera di cinematografaro e non solo di regista. Vera un solo scopo, un solo ideale: la riuscita dell'opera. La compagnia lavorava con un'omogeneità, un'armonia esemplari: l'entusiasmo era nel cuore di tutti. Non v'è stato un solo momento di debolezza e, se anche vi è stato, nessuno ha mai permesso che fosse visibile.

Devo qui dire una cosa che parrà molto superba ma che è indispensabile ai fini del mio ragionamento: in questo film, cioè nella lavorazione di esso, ha trionfato il «comando unico». Non comandavo che io; tutti gli altri, dal primo all'ultimo dei miei collaboratori, erano tosti sui quali poggiavo le dita: tosti portentosi ai quali chiedevo dieci per ottenere cento, ma sempre tosti al mio comando. La produzione (vedi Giacosi) mi ha seguito ed esaudito in modo miracoloso; tutto quello che era stato previsto nel piano di lavorazione e che io avevo chiesto fin dai giorni che hanno preceduto la mia partenza, mi è stato offerto appena ho fatto il più piccolo gesto di richiesta. Naturalmente, ho la fortuna di poter dire che il Governo e le autorità religiose hanno fatto il possibile per aiutare la riuscita di questo film non facile.

Devo subito dire che «Luciano Serra, pilota» ci è servito moltissimo. L'armonia della nostra troupe veniva, appunto, dal fatto che ci ritrovavamo, quasi tutti, tra vecchi compagni di lavoro africano, con la stessa mira: fare un bel film. Poi, laggiù, abbiamo ritrovato vecchi amici e tutti ricordavano la nostra fatica di un anno e mezzo fa. Il film era stato proiettato poche settimane prima all'Asmara con un successo inimmaginabile, tale da soddi-

stare tutti i coloniali che si sono messi a nostra disposizione, orgogliosi di aver trovato questo nuovo mezzo per mettere in valore la terra e la gente che essi amano. Su questa fiducia e su questo credito sono state avallate le cambiali del loro apogeo morale e materiale. Ne è venuto fuori un film spettacolare di carattere assolutamente eccezionale.

Poiché devo parlare della fase di questa mia opera, dirò che quando mi si sono presentati questi due giovani missionari con l'idea di fare un film religioso, sono rimasto un po' perplesso. Quando, però, ho letto il treatment, mi ha impressionato la ricchezza delle possibilità che esso offriva. Sono stato, soprattutto, suggestionato dall'idea di poter mettere in scena un'Africa mai vista ancora nel cinematografo: l'Africa dell'epoca feudale con le corti di Menelik e dell'Imperatore Johannes. Ed il mio film è appunto questo: una rappresentazione della grande Etiopia feudale in cui si è svolta la mirabile vicenda del Cardinale Massias.

Episodi? Ce ne son mille.

Per la grande battaglia, ad esempio, io avevo chiesto quattromila Galla. Ne ho veduti arrivare undicimila. A vederne un numero così esorbitante, confesso che non sapevo più se dovevo rallegrare o preoccupare. Difatti, al momento della ripresa, non sapevo come fare a tener dietro alle ultime migliaia come tenevo dietro alle prime. E' stato un problema che, da principio mi è parso insolubile. Il terreno, tutto bosaglia e dislivelli, non poteva essere percorso in automobile; così sono montato su un cavallino che mi ero comprato il 6, di galoppo, seguito dagli interpreti, essi pure a cavallo, ho potuto disporre tutta la battaglia, che è riuscita, come vedrete, la più grande scena di masse mai girata in Italia. Purtroppo, la battaglia è stata sospesa, a un certo punto, per ordine del generale Muratori il quale aveva molta ammirazione per il cinematografo ma, logicamente, si preoccupava più dei suoi ascari che di noi e non voleva che, alla fine, nel calore della mischia, ci fosse anche qualche ferito «sul serio».

Insisto a dire che se il film è riuscito, non solo dal punto di vista spettacolare, ma anche come «colore» d'Africa, come atmosfera africana, è proprio perché in Africa ci sto come a casa mia e non posso dimenticare di essere nato sotto quel sole. Ho voluto con me, per qualche giorno, Simionelli — il quale adesso sta montando il film — perché soltanto sul luogo avrei potuto spiegargli il ritmo di quel popolo. Vedrete nelle grandi scene di masse che sono il nucleo del film, il tipico movimento delle masse indigene, sia nell'ansimante procedere dei Tedeli in processione, sia nelle corse dei combattenti attaccanti. Col contrasto degli sciamani bianchi, dei cavalli bianchi, delle armi contro la terra e contro il cielo (che cortesemente mi ha offerto una serie di nuvole fotografiche al cento per cento) ho tentato di dare l'impressione del chiaroscuro nel modo più evidente, così da supplire, fin dove era possibile, all'unica irreparabile lacuna di questo film: il colore. Non si può descrivere, se non col colore, l'ineguagliabile bellezza dei paramenti sacri, delle vesti degli indigeni, delle tinte naturali della terra, degli alberi e del cielo. Che cosa sarebbero state, col colore, le partenze dei due nemici, Johannes e Menelik e la grande scena dell'interno del tempio di Axum! Agli amici che mi vogliono bene chiedo un augurio per me: un film a co-

lori da girare in Africa, un film che mi faccia dimenticare l'unica ma durissima sofferenza di «Abuna Messias»: il bianco e nero.

La mia conoscenza dell'arabo è stata utilissima perché ho potuto parlare moltissimo con tutti i musulmani che incontravo e che, poi, pensavano a tradurre le mie parole ai loro compagni nei vari dialetti tigrini, galla, eccetera.

Le scene di carattere religioso spettacolare sono state girate ad Axum col concorso di quindicimila persone. Ed è a Axum che è stato costruito il grande ghebb imperiale, di dimensioni addirittura eccezionali anche per un imperatore abissino della ricchezza di Johannes. Ad Adua, invece, è stata ricostruita la dimora di Menelik.

Dapprincipio la Chiesa Copta ci ha minacciato di numerose scomuniche, ma, poi, si è talmente entusiasmata del nostro lavoro che ci ha concesso di fare tutto il nostro comodo e, perfino, di girare nell'interno del tempio. Il grande Abuna ha fatto vestire i suoi sacerdoti di tutto punto, con i gioielli di inestimabile valore che ha nel suo tesoro, così da immortalare la sua Chiesa nel pieno dello splendore.

«Abuna Messias» è una pietra miliare nella storia del cinematografo coloniale in quanto non erano mai stati girati sul luogo anche gli interni. Nel nostro film gli interni sono tutti girati all'Asmara, con lampade e operai di Cinecittà, con tutta l'attrezzatura

tecnica normale che si ha in un perfetto stabilimento cinematografico. Poiché l'unico edificio adatto al nostro uso era una chiesa in costruzione, abbiamo fatto fare in fretta un tetto, poi abbiamo chiamato la chiesa col nome di Teatro N. 12 (siccome a Cinecittà i teatri sono undici) e vi abbiamo montato le più belle e più ricche scene che si potessero immaginare, ricostruite a puntino dall'architetto Pouchain, con affreschi murali ammirabili.

Benché comandassi io, come ho detto, il nostro «deus ex machina» era, naturalmente, il mio direttore di produzione, Luigi Giacosi, così, che non so quante ore abbia potuto dormire, ma certamente è stato a letto molto poco. La mattina era con me, il pomeriggio correva all'Asmara a quattrocento chilometri di distanza ad approntare gli interni e la sera, prima di addormentarmi, me lo vedevo accanto alla branda, ubriaco di sole e di ore di volo ma sempre vispo e pronto a farmi il racconto delle cose fatte e combinate.

Giacosi era l'uomo-miracolo: riusciva a dare forza e ristoro a undicimila galla e a dieci o quindicimila tigrini, fornendo in pieno viaggio novantamila litri d'acqua per i cavalli e tutti i quintali di farina per gli uomini e stando dietro agli autotreni che viaggiavano notte e giorno e che arrivavano sempre a destinazione con una puntualità cronometrica.

Gli attori sono stati tutti bravissimi e vorrei poter parlare di tutti, uno per uno. Ma, poiché lo spazio non me lo consente, desidero dire tutto il mio entusiasmo per Camillo Pilotto, Enrico Giori e Mario Ferreri, attori impareggiabili. Non era facile, per Pilotto, entrare nel personaggio di un sacerdote quasi santo; era un ruolo eccezionalmente difficile e Pilotto non aveva che la corporatura per soccorrerlo. Ma, da quell'uomo del mestiere che egli è, sono bastate poche ore perché aderisse perfettamente a quello che io gli chiedevo, sapendo sfruttare il suo temperamento esuberante e generoso, assai lontano dal temperamento estatico e mistico di un sacerdote — per quanto questo fosse un uomo di lotta — con misura perfetta.

Ferrari ha saputo compenetrarsi in pieno del suo personaggio anche e soprattutto perché, il personaggio dell'irascibile e irruento Abuna Atanasio era stato creato su misura per lui. Egli ha tonato magnificamente dall'alto dei colli e dei pulpiti, lanciando sonanti e impressionanti maledizioni e anatemi al prete italiano. Devo dire che la personalità e la persuasività della sua recitazione hanno servito al massimo a persuadere gli indigeni che il cinematografo è una cosa molto seria.

Il personaggio di Giori (Menelik) era probabilmente il più difficile da interpretare. L'ambiguità del suo carattere e della sua educazione lo portavano ad avere diversi atteggiamenti, ad essere etiopico in certi momenti, europeo in certi altri, specie quando si trovava a contatto con gente d'Europa. Questo complesso ha costretto Giori a fare delle vere e proprie acrobazie interpretative.

La cosa più curiosa di tutta la lavorazione di questo film è stato il verificarsi di casi, quasi quotidiani, nei quali si vedevano gli indigeni barcamenarsi come meglio consentiva la loro comprensione tra la realtà e la finzione. Non sapevano fino a che punto giungesse l'una e dove cominciava l'altra. La scena più tipica è avvenuta a Cobò dove, in un giorno di mercato e con la partecipazione di circa quattromila persone, si sono girate le scene del mercato degli schiavi.

Adesso non abbiamo che da girare alcuni interni di raccordo, interni che avrei agevolmente potuto girare laggiù se non avessi avuto fretta di venire a soprintendere al montaggio, alle musiche e a tutte le importantissime cose che costituiscono la fine della lavorazione di un film.

Il 28 il film sarà proiettato a Venezia e sino a quel giorno la compagnia di «Abuna Messias» non conoscerà un minuto di sosta, come non l'ha conosciuto per quattro mesi consecutivi. Ma il 28 ci renderemo conto che ne valeva la pena.

Goffredo Alessandrini

Parla il Pilotta

Ultimata la lavorazione di «Abuna Messias», ritorno dall'Africa con un'impressione di grandiosità. Ho vissuto per dei mesi fra 10.000 Galla di Adua che hanno preso parte al film, i 7000 indigeni di Axum, i 12.000 preti copti... Una vera indigestione di masse!

Contrariamente a quanto spesso accade in questa produzione, la massa ha veramente un enorme rilievo ed è la grande diva del film. E ciò è dovuto essenzialmente alla arduosa preparazione del film.

Nella mia qualità di missionario, ho avuto a contatto con l'indigeno come qui potrei esserlo con il generico e la comparsa; ho fatto il giaciglio nel suo stesso tukki; per giorni e giorni ho vissuto la sua stessa vita.

Di fronte al mio personaggio, gli indigeni furono sempre incerti se propendere per la sua realtà o divertirsi alla sua finzione. Fra i due partiti, nella maggioranza dei casi, preferirono attenersi al primo.

Un episodio, a questo riguardo, può essere significativo.

Quando Massias è cacciato dall'Etiopia per le mene dell'Abuna Atanasio, faccio una scena in cui le popolazioni, isolate per la mia partenza, mi vengono incontro lanciando i caratteristici trilli di riconoscenza e lasciandomi i piedi con slancio.

Ultimata la ripresa faticosissima, mi aspettai in un angolo, tornando ad essere, almeno spiritualmente, un borghese. Ma gli indigeni non lo pensarono così. Quelli che non erano riusciti a prostrarsi ai miei piedi durante la scena, lo fecero disinvoltamente dopo, con mio enorme stupore.

Del resto, mi accade quotidianamente di vedermi baciar le mani con devozione nei momenti più impensati. Lasciai sempre, senza accennare a ribellioni, per mantenere intatto l'incantesimo nel quale sembravano essersi tuffate le masse.

A Zazzega restammo una ventina di giorni per girare le scene in cui Massias, capitando nei paesi colpiti dall'infezione del vaiolo, si affrettava a prescrivere le misure necessarie per una prima difesa.

La sera, ultimate le riprese, salivò in automobile senza struccarmi e me ne andavo fra la deferenza degli indigeni. Essi erano convinti che io possedessi veramente la barba, i baffi, i capelli grigi...

L'ultimo dei venti giorni fu il più disastroso. Un vento infernale soffò senza tregua, strisciando e facendoci lacrimare gli occhi. All'«alt» di Alessandrini, finito per la fatica, mi strappai con gesto risoluto la barba e i baffi.

La strana operazione venne commentata dagli indigeni con un grande urlo. Le donne e i vecchi mi si affollarono intorno, guardandomi increduli e stupefatti. Temetti, anzi, per un momento, che l'inganno nel quale per tutti giorni erano ingenuamente caduti, si riducesse a qualche sconsiderato gesto di ribellione nei miei riguardi. Ma non accadde nulla, all'infuori di un gran chiasso. Essi si limitarono a considerarmi come l'uomo meraviglioso che ha il coraggio di strapparsi tutti i peli della barba con un solo energico strattone...

Tutta la complessa lavorazione dell'«Abuna Messias» si è svolta senza il più piccolo scricchiolio, in una magica atmosfera di cameratismo e di intelligente comprensione: un piccolo miracolo, questo, degno di essere posto in rilievo. Guidati da Alessandrini (ecco un regista con il quale è impossibile battere la battuta) ci prodigammo tutti — attori, tecnici, elettricisti, operai — per raggiungere la meta prefissa.

Ebbi la fortuna d'incontrare nell'«Abuna Messias» un personaggio buono, profondamente umano, perfettamente aderente al suo spirito. Quando, di ritorno dagli «esterni», rientravo all'Asmara e facevo il mio solenne ingresso nell'elegante bar del «Ciao» indove ancora i rituali paludamenti vescovili la sorpresa e lo spasso degli ospiti dell'albergo erano immensi...

Camillo Pilotto



Due scene

TO "ABUNA MESSIAS"

Parla
Ferrari

Scrivere di *Abuna Messias* non è facile. È un film che deraglia genialmente dai buchi della consuetudine, non facilmente ripetibile, unico fino ad oggi. Unico per il genere; e per il soggetto; e per l'esiguo numero di attori bianchi fra i moltissimi indigeni impiegati; e per l'utilizzazione che delle masse enormi è stata fatta; e per i problemi organizzativi che si sono dovuti risolvere; e, finalmente, per le difficoltà artistiche e tecniche che regista, attori ed operatori hanno dovuto superare.

Abuna Messias, ne sono sicuro, resterà nella storia del cinematografo italiano come un'autentica pietra miliare delle nostre capacità produttive.

Vi furono momenti, durante la lavorazione del film, in cui provammo le stesse emozioni di Cammarano, il combattente pittore. Perché oggi, il cinema, in molti casi, sostituisce vantaggiosamente la pittura e l'affresco in particolare. Basti pensare alla ricostruzione della battaglia di Chilotà. Veramente la parola «ricostruzione» è inesatta: in realtà, si è trattato di una seconda edizione di una battaglia che non è mai stata combattuta nella storia...

Al fatto d'armi partecipavano le bande del generale Muratori. Per scrupolo di coscienza, qualche timido tentativo venne compiuto per convincere le bande degli orgogliosi e pugnaci Galla a battersi con lance finte ed inoffensive.

Ogni insistenza, però, si dimostrò completamente inutile. I guerrieri pretesero di essere dotati di autentiche armi e vollero — arditi cavalieri — azzuffarsi maneggiando le loro grandi e micidiali zagaglie.

Quando Alessandrini fischiò la fine della ripresa, ufficiali e sottufficiali dovettero impiegare non poca fatica ed affrontare gravi rischi personali per separare i contendenti troppo immedesimati della parte.

Non è compito di mia spettanza quello di denotare le cifre del film: cifre che significano masse sterminate di uomini; chilometri percorsi in ferrovia, in piroscalo, in auto, in aereo, a cavallo ed a piedi da tutti noi; tonnellate di viveri d'ogni genere; ettoltri d'acqua, di benzina, di nafta e d'olio; lire italiane e talleri di Maria Teresa. Posso tuttavia affermare, in piena coscienza, che questo film rappresenta una *faticosa* e bellissima battaglia che tutti noi abbiamo combattuto (e, speriamo, vinta) in nome della cinematografia italiana.

Nei momenti nevralgici, mi era sufficiente rivolgere uno sguardo a Giacosi e ad Alessandrini per tranquillizzarmi immediatamente. Mai, come nella compagnia di *Abuna Messias*, ho vissuto in un'atmosfera di così autentico cameratismo; mai mi sono trovato alle prese con un personaggio così difficile e così arido come quello di Abuna Atanasio.

E mai, come questa volta, ho sentito così viva la tristezza del lavoro finito, del distacco dai camerati e dal personaggio ostico e difficile, con il quale non c'è più da combattere e da discutere e che ha popolato e reso inquieti i molti sogni delle mie notti africane.

Abuna Messias è finito! I tangibili risultati delle nostre ansie, delle nostre fatiche, delle nostre aspirazioni maggiori, del nostro amorosissimo studio di quasi cinque mesi, sono in due camere di montaggio, a Cinecittà, dove Smoelli, il certosino della situazione, li sta pazientemente coordinando affinché fra pochi giorni il pubblico di Venezia possa dare il suo giudizio, dire se la nostra passione ha raggiunto le sue mete.

Le magnifiche maestranze di Cinecittà, veramente superiori ad ogni elogio, possono essere orgogliose del lavoro compiuto. Infaticabili, pronte ad ogni ora del giorno e della notte, hanno lavorato sotto il sole equatoriale con la stessa tranquilla e serena sicurezza che avrebbero avuto al Quadraro, per costruire tutto quello che vedrete in *Abuna Messias*, strade comprese.

Per quanto mi riguarda direttamente, posso affermare di aver dedicato al mio complesso personaggio una cura anche più attenta di quella che mi è abituale; e ciò per le grandi difficoltà che la figura di Abuna Atanasio presentava.

Quanti sforzi e quanta diplomazia sono occorsi per persuadere i rigidissimi monaci coputi a posare innanzi all'obiettivo! Merito principale di questo straordinario risultato va dato al Governatore dell'Eritrea, Daodiace, e al Commissario di Adua, Pignatelli.

Ma c'era una più grossa difficoltà da superare. Persuadere il clero copto ad accettare un attore cattolico, Mario Ferrari, in vesti e in funzioni di Abuna! Basti dire che, innanzi a tali enormità, più di un prete copto si lasciò prendere da vere convulsioni!

Dopo molte trattative e molte elemosine, si raggiunse l'intento. Tuttavia, come Abuna Atanasio, dovette sostenere una non comune fatica; il clero copto esige che la mia mano stringesse la croce proprio in un certo modo; qualsiasi movimento estraneo al rito suscitava proteste e indignazioni.

L'ultimo ostacolo — e questo quasi insormontabile — venne offerto dai tre recinti della chiesa di Axum. La scena detta «dell'interdizione» andava girata nel terzo recinto, dove l'ingresso non era consentito che ai sacerdoti. Ma diplomazia e generose elemosine vinsero anche questa barriera e la scena dell'interdizione vide una processione di oltre diecimila persone.

Avevo accarezzato, per un momento, l'idea ardita e nuova di fondere in un tutto armonico la dizione italiana con i toni di voce e i gesti caratteristici di quella gente. Alessandrini aveva approvato l'idea con entusiasmo. Quando poi dalla teoria passai alla pratica, studiando da vicino, nelle chiese copte e nei conventi abissini, la vita, gli usi e i costumi dei miei... colleghi, mi resi conto dell'assoluta impossibilità in cui mi trovavo di attuare il progetto.

Allora cambiai rotta. Cercai (e credo di essere riuscito a trovarla) una via di compromesso che possa indurre lo spettatore a dimenticare che sotto i paludamenti (come è quanto pesanti!) di Abuna Atanasio, uomo d'oriente, vive Mario Ferrari, uomo d'occidente.

Le prime visioni del materiale girato hanno confermato le mie speranze: il «tipo» fisico c'è. Il sorriso soddisfatto — quel particolare modo di sorridere di Alessandrini quando è contento dei suoi attori — mi ha detto, più e meglio di ogni altro elogio, che, per la parte interpretativa, anche il regista condivide la mia opinione.

E' questo il mio terzo film con Alessandrini. E' questa la seconda volta che lo seguo nella sua campagna cinematografica africana.

«Luciano Serra pilota» è ancora vivo in noi. Lo abbiamo ritrovato a ogni passo di questa nostra lavorazione, vivo e presente anche presso gli indigeni, presso i coloniali che, dopo la visione del film all'Asmara, faticavano a ritrovare quell'ufficiale italiano sotto le spoglie dell'abuna copto. Dei tre personaggi principali, io ero l'unico a dover combattere anche questo strano scoglio: la tripla personalità. E lo scoglio della personalità è stato, durante la nostra vita africana, il più duro e il più inattuabile.

Talvolta ci ponevamo il problema, ma non v'era speranza di risolverlo: ingannare gli indigeni, quasi tradire la loro fede, e ottenere il massimo rendimento, o far loro capire che eravamo sacerdoti per finta che dovevano venerazione al nostro personaggio, non a noi uomini?

Il verdetto di Venezia è imminente. Il Signor Pubblico sta per pronunciare la sua sentenza. Auguro a tutti quelli che hanno collaborato all'*Abuna Messias* lo stesso successo che, nella medesima sede, ha premiato due altre opere di Alessandrini: *Cavalleria* e *Luciano Serra, pilota*.

Qualche maligno potrà insinuare che questo mio augurio è egotistico. Ma chi oserà condannarmi, pensando che proprio ad Alessandrini ed a quei due film famosi io debbo le più belle vittorie e i più lusinghieri successi personali della mia carriera cinematografica?

Mario Ferrari



Una bella scena di masse.

Aldo Tonti
Giorgio C. Simonelli
Vanzin e Bernardi

Quella di «Abuna Messias» è stata, per me, una meravigliosa esperienza professionale, ricca di ammaestramenti per il futuro.

Per la prima volta nella mia carriera di operatore cinematografico, ho sempre contemporaneamente lavorato, con quattro macchine da ripresa. Questo sistema offre al regista l'inestimabile vantaggio di poter fare, parallelamente, campi e controcampi, senza essere obbligato a spostare le masse.

Altri importanti vantaggi della ripresa quadrupla sono quelli dell'economia nel tempo di lavorazione e nel montaggio del negativo. Per «Abuna Messias» sono stati girati quarantamila metri di pellicola in Africa e quindicimila in Italia: cifre assolutamente normali per un film di mole così cospicua.

Di solito gli operatori sono contrari a questo sistema che moltiplica notevolmente le difficoltà da superarsi per ottenere un uniforme tonalità di ripresa fotografica. Personalmente ne sono, invece, entusiasta ed ho le migliori ragioni di credere che Alessandrini sia rimasto soddisfatto del lavoro compiuto in questo importante settore della produzione.

Non fui mai tradito durante la lavorazione da sorprese spiacevoli. A mano a mano che la produzione procedeva verso il traguardo d'arrivo, le scatole di pellicola impressionata venivano spedite in Italia, via aerea, per lo sviluppo e la stampa. Sempre buone notizie ebbero da Cinecittà: buone notizie che i successivi arrivi di ritagli del film avvalorarono indiscutibilmente.

Aldo Tonti

Con molto senso di opportunità, Alessandrini ha voluto che io restassi al suo fianco durante la preparazione e la realizzazione delle maggiori scene di «Abuna Messias». Dall'esperienza, come montatore del film, ho tratto grandissimo vantaggio.

Fino a ieri il montatore era sempre rimasto relegato nel suo sgabuzzino, in attesa che il materiale gli pervenisse da lontano, da regioni magari a lui perfettamente sconosciute. Ne risultava un lavoro improbo, approssimativo, appena aiutato da una sceneggiatura che, in molti casi, trattandosi di un film girato a migliaia di chilometri di distanza, non poteva essere molto aderente e precisa.

Assistendo, invece, alle principali riprese di «Abuna Messias», ho potuto farmi un concetto preciso delle località, degli indigeni, delle loro abitudini. Ho perfino imparato a distinguere l'uno dall'altro... Naturalmente, quando poi mi sono trovato alla moviola, alle prese con il materiale, il mio lavoro ne è risultato enormemente avvantaggiato.

In una sola settimana, dopo aver dedicato un paio di giorni alla visione del materiale girato, sono riuscito a sistemare quasi definitivamente quattro rulli, circa mille metri di film. Nel mio compito sono stato molto facilitato dalle eccellenti colonne sonore girate in Africa, ottime per timbro ed atmosfera.

In questo «Abuna Messias» vi è qualcosa che supera indubbiamente ogni precedente lavoro di Alessandrini.

Abuna Messias consentirà agli spettatori una perfetta e totale conoscenza dell'Impero. In esso, infatti, hanno parte tutte le sue genti: gli artigiani, i guerrieri, i pastori, i preti. Intere tribù di 10-15.000 uomini hanno manovrato per giorni interi, disciplinatissime, agli ordini del generale Muratori, che è stato uno degli aiuti più validi di Goffredo Alessandrini.

Anche buona parte degli interni è stata girata sul posto, in un teatro sonoro improvvisato in una chiesa in costruzione all'Asmara. L'idea — che ha notevolmente facilitato la lavorazione, intensificandone il ritmo attraverso rapidi spostamenti dall'esterno all'interno — è dovuta alla genialità inesauribile del direttore di produzione Giacosi che ha saputo non arrestarsi mai di fronte a nessun ostacolo.

In queste realizzazioni di fortuna, Giacosi è stato preziosamente aiutato dalle straordinarie maestranze di Cinecittà. In un tempo brevissimo, sono sorte, come per incanto, copie fedeli ed imponenti delle grandi costruzioni che caratterizzano l'Etiopia feudale: tipiche fra tutte, la reggia di Menelik a Licé e quella di Johannes ad Axum.

Ora *Abuna Messias* sta per essere finito. Delle giornate intense del montaggio, non mi rimarrà che il ricordo. Talvolta, nel dormiveglia, riappare come per incanto il quadrato della «moviola» sul quale i miei occhi si sono appuntati durante tante ore.

Ecco: una montagna; ai suoi piedi una folla smisurata di teste nere, galleggianti in un oceano di mantelli bianchi, sale lentamente verso la cima; il cielo grave e minaccioso addensa le sue nubi sulla marea che scende; solo, davanti a tutti, sale l'Abuna Atanasio, tenendo alta la croce copta; dietro di lui, tutto il clero segue in corteo. La folla strapiante invade tutto il monte, lo annotta quasi... E dal monte, l'Abuna Atanasio, lancia l'anatema contro il Cardinal Massais.

Allora, nell'incubo, sono tentato di manovrare la «moviola» per farla funzionare in senso opposto e rivedere la scena. Fantasticherie: *Abuna Messias* me lo rivedrò fra pochi giorni a Venezia, come uno spettatore qualunque, e mi riserberà intatte, ne sono sicuro, tutte le emozioni.

«Abuna Messias», mistico ed eroico, ha carattere prettamente italiano; ma per la sua struttura morale, per la sua mole, va oltre il film di classe cosiddetta internazionale, per diventare film universale.

Giorgio C. Simonelli

Le vicende del popolo italiano sono unite alla propagazione della civiltà cristiana da una connessione che trascende ogni contingenza casuale. I principali protagonisti della sua storia non raramente hanno svolto un compito che si riallaccia indissolubilmente all'espansione della fede cattolica romana in altri Paesi e perciò assume un carattere universale. Portare sullo schermo la loro vita vuol dire, pertanto, esaltare la stirpe che li ha generati e nello stesso tempo valorizzare la fede che ha forgiato la stirpe.

Il Cardinale Guglielmo Massais è una di tali figure. La sua statura umana e cristiana domina vari decenni della storia etiopica e



Luigi Giacosi, direttore di produzione

la sua opera ha tracciato una pista che fatalmente e providenzialmente doveva trasformarsi in un'autostrada.

Vari problemi dovevano essere risolti per realizzare cinematograficamente la sua avventurosa e lunga esistenza. Bisognava scegliere un episodio centrale tra i numerosissimi che costellano la sua vita missionaria. Un episodio altamente significativo e drammatico che riassumesse possibilmente la sua attività di sette lustri e fosse un simbolo concreto del suo ideale. La lotta tra lui e il rappresentante principale della religione che combatteva, ha appunto il pregio di fissare sullo schermo il nucleo essenziale dell'opera massaisiana e di simboleggiare il fine superiore dell'apostolato cattolico; la lotta del bene contro il male.

I due antagonisti, Abuna Messias e Abuna Atanasio, degni in certo modo l'uno dell'altro, non si combattono direttamente. Due figure di primo piano, Menelik e Joannes, compaiono sulla scena, protettori e malleadori dei rivali. La loro azione è motivata da sentimenti e principi complessi, ma si riflette sugli antagonisti determinando le fasi e la risoluzione del conflitto. Viene così attenuato, pur rimanendo il fondamento, il carattere religioso del film. Il Massais è esiliato perché Menelik è vinto in guerra dall'Imperatore, ma la sua vittoria morale è valorizzata dal crollo materiale del suo protettore ed ha nel suo sacrificio personale la base di una futura rivendicazione.

Era pure necessario che la realizzazione cinematografica di *Abuna Messias* possedesse quei requisiti spettacolistici atti a renderla degna di tutti i locali nazionali e internazionali, perché solo così la figura del protagonista avrebbe potuto avere uno sfruttamento artistico ed economico adeguato. La battaglia tra Menelik e Joannes con l'intervento della cavalleria Galla, la partecipazione della Chiesa Copta con le massime gerarchie nella

Gli sceneggiatori

Il fatto particolare da mettere in rilievo per la sceneggiatura di *Abuna Messias* è che gli sceneggiatori hanno seguito il film durante tutta la lavorazione. In alcune polemiche che si ebbero prima dell'inizio della lavorazione, si sostenne la poca opportunità di questo fatto. Si parlò, però, ad un'affermazione errata: che la sceneggiatura non ci fosse, che si andasse alla cieca. Vero questo, la polemica sarebbe stata senz'altro giusta. In realtà, invece, al momento della partenza per l'Africa, tutta la vasta materia del soggetto di *Abuna Messias* era stata accuratamente studiata, elaborata e drammaticamente sistemata anche sulla base di una ampia documentazione fatta soprattutto sulle memorie dei nostri viaggiatori che percorsero l'Abissinia press'a poco nel periodo di tempo in cui è stata immaginata la vicenda.

Di più, alla sistemazione della materia aveva partecipato lo stesso regista Alessandrini, evitando in tal modo quelle incresciose incomprendimenti che nei nostri film formano troppo spesso ragione di contrasto fra sceneggiatori e regista il quale, per tale motivo, si sente in dovere di mettere del tutto da parte o di modificare la sceneggiatura presentatagli. Abbiamo pensato, cioè, alla sceneggiatura non come a un'opera in se stessa conclusa ma come alla base di una realizzazione fatta da un'altra persona.

Facciamo quindi una prima ampia rielaborazione del soggetto e stendiamo una sceneggiatura di massima che doveva servire non soltanto a calcolare la portata del film e l'esatto sviluppo drammatico ma anche a dar modo alla produzione di formare un piano organizzativo, il fabbisogno generico, le ricostruzioni da eseguire e la quantità degli interni.

Alessandrini richiese la nostra presenza in Africa affinché potessimo studiare l'ambiente, la natura degli Abissini e, dalla diretta conoscenza dei luoghi scelti per le riprese, potessimo trarre spunto al perfezionamento della sceneggiatura. Ci volle sottoporre cioè all'influenza ambientale sentendo la necessità di distruggere ogni eventuale retorica romantica o, comunque, ogni sentito dire e ogni conseguente superficialità.

Riconosciamo che questo ci è stato di grande utilità. La materia del film *Abuna Messias* è storica, ma dall'epoca di Guglielmo Massais a oggi molti modi e abitudini non hanno subito sostanziali modificazioni. Così abbiamo potuto ricostruire quella vita feudale che è alla base del racconto del film.

Tuttavia non c'è stato bisogno di importanti modifiche alla struttura drammatica già fissata.

Gli avvenimenti storici non si predispongono secondo la necessità drammatica di un'opera d'arte. Occorre un difficile e delicato lavoro di organizzazione e di interpretazione per far sì che in questi avvenimenti ci sia la nascita, lo sviluppo e la liberazione del dramma. Il grande problema è di non tradire lo spirito della storia. E a risolvere questo problema nei suoi dettati ci ha appunto aiutato la conoscenza dell'ambiente.

Inoltre, da un punto di vista più strettamente pratico, la conoscenza dell'ambiente ci ha permesso di immaginare nella sua forma definitiva il fatto scenico secondo la misura della realtà: paesaggio, disponibilità di masse o di singoli elementi, altri vantaggi o inconvenienti che potevano presentarsi nel corso della lavorazione. E ciò — come è naturale — sempre d'accordo col regista.

Si noterà, in *Abuna Messias*, un tipo di narrazione ampio, disegnato a blocchi. Il dramma vi si imposta fin dalle prime scene, netto, preciso; e si sviluppa come contrasto di idee e di uomini, si stringe sempre di più per concentrarsi nei personaggi principali, arrivando nel finale alla lotta di Massais — eroicamente solo — per impedire la guerra fra l'Imperatore Johannes e il Re Menelik.

Tale tipo di narrazione ci è parso particolarmente utile e necessario per un film di questo genere, in cui non doveva spirare lo spirito minuto del piccolo avvenimento quotidiano, bensì quello ampio dei grandi uomini e dei grandi avvenimenti.

Domenico Mèccoli
Vittorio Cottafavi

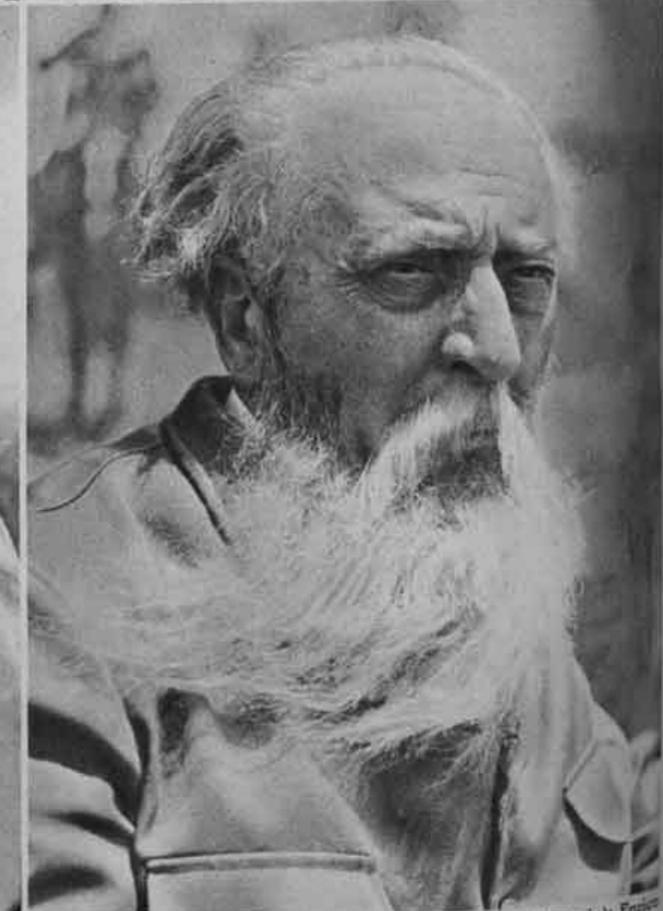
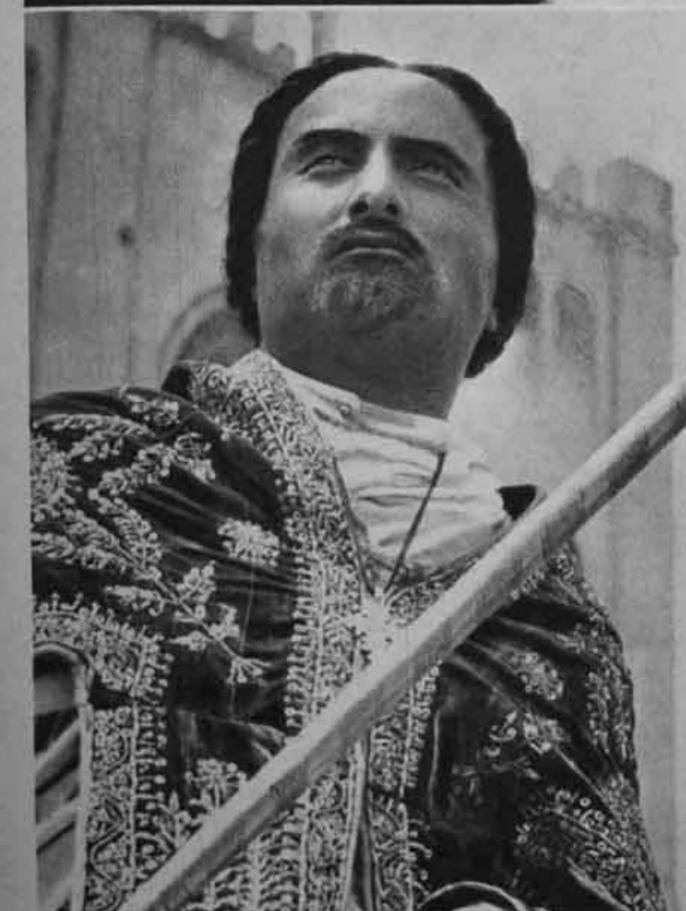
grandiosità delle sue cerimonie e le scene alle due corti, reale ed imperiale, costituiscono gli elementi sufficienti ad un successo spettacolare. Elementi non di puro colore africano, ma soprattutto di reale documentazione storica; legati alla vicenda del film dalla necessità del racconto e non sovrapposti per fini spettacolistici. Massais è presente in tali scene come causa essenziale più che come spettatore passivo e tale presenza invisibile è potente ed efficace appunto perché la sua persona non compare.

D'altronde due fattori rendevano attuale la vita del Cardinale Massais. Il ritrovamento, dopo 60 anni, di un nucleo di suoi convertiti assieme all'ottuagenario Sacerdote indigeno a cui il Missionario aveva affidato la custodia delle sue opere e la partecipazione alla campagna etiopica di un suo protettore, il Padre Giuliani, immolatosi per la redenzione dell'Abissinia. Questi collegamenti sono accennati nell'epilogo e danno all'opera un profondo carattere di completezza mentre costituiscono la vera spota del protagonista. Alla sua esaltazione partecipa direttamente la Patria che, riprendendo la missione affidata da vent'anni dalla Provvidenza, continua nel mondo un'opera incomparabile di fede e di civiltà.

Vanzin e Bernardi



Abuna Messias



I personaggi principali di "Abuna Messias", il grande film R.E.F. che sarà distribuito dalla Generalcine. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: Camillo Pilotto (il cardinal Massaja); Mario Ferrari (l'Abuna Atanasio); Enrico Glori (Menelick); Carrado Racca (Cavour); Amedeo Trilli (il confessore di Corte di Menelick); Zaitù (la principessa Alem); Ippolito Silvestri (l'imperatore Johannes); Oscar Andriani (Padre Giuliani); Francesco Sale (l'esploratore Antinori). (Fotografie Bernardi)

Cinque minuti con Elli Parvo

Elli Parvo ha sempre avuto una passione per Dolores del Rio (le ha fatto, a dir la verità, un corino con Lupe Vélez). Quando lesse sui giornali che, per un eccesso di zelo da parte del truccatore, la diva aveva rischiato di rimanere cieca e ancora si temeva per la sua vista, ne ebbe un dolore profondissimo che le fece versare molte lagrime. Passava i pomeriggi rannicchiata sulla poltroncina di un cinematografo a studiare tutti gli atteggiamenti della sua diletta Dolores. Ebbe, perfino, il desiderio di sposare da grande un architetto celebre come Gibbons. La sera, a casa, quando tutti erano a letto, accendeva il lume dello specchio grande, quello riservato alla mamma, e tentava di imitare sorrisi, smorfie, baci, abbandoni, affanni della bruna diva. Le rinfacciava un po' di avere i capelli castani ma, tutto sommato, capiva che anche lei...

A quindici anni, ancora bambinetta, siccome conosceva Sylos e Besozzi, ottenne un provino per fare la dama in « Teresa Gonzales ».

Attila Cimica del Gul di Milano insisté molto perché non abbandonasse il suo sogno e partecipasse anche a « Uomini che mangiano ». — Ci dice la giovane stella « tutt'occhi », ancora nera del sole di Riccione. — Ma la prima parte un po' di rilievo è quella che ho avuta nel « Ferruccio Saladino » di Bonnard.

— Eravate abbonata ai film di Musco? — Sì, infatti ho preso parte anche a « Gatta ci cova » dopo un provino che ha deciso della mia carriera quasi quanto quello di « Lasciate ogni speranza ».

— Siete fatalista? — Sì, Difatti è proprio per una fatalità che non ho abbandonato, sul più bello, la sognatissima carriera. Ero fidanzata e avevo, così, deciso di rinunciare per sempre a fare la « stella », dovevo partire per il mare la mattina dopo all'alba, con la mia famiglia e l'amato bene. La notte, a mezzanotte, giunse un telegramma di Righelli che mi chiamava a Roma (ho dimenticato di dirvi, ma forse lo sapevate, che sono milanese) per « Lasciate ogni speranza ». Piantai baracca e burattini, ché neppure l'amore poteva vincere davanti alla passione per lo schermo, e venni a Roma. Ora eccomi qua.

— Ma quanti film avete sulla coscienza? — Le abbiamo chiesto.

— Parecchi, per così pochi anni: dopo cinque che ho nominato devo ricordare anche « Mia moglie si diverte » in doppia versione italiana e tedesca, e il « Marchese di Ruvolito ».

— E quanti in programma? — Tanti, tanti, tanti quanti sono i film che so in « gestazione » nel cinematografo italiano... Ma, di sicuro, ho un film di Campogalliani, con Dria Paola e Mino Doro. Cominciamo a lavorare in settembre.

— Vi sono molti sogni nella vostra vita? — Più che nella vita, nell'arte: vorrei, vorrei, tante cose. Intanto vorrei recitare così come sono, una brava figliola italiana, florida, sana, in abiti moderni; sempre in costume, ho dovuto recitare, salvo in casi rarissimi, e proprio ne ho abbastanza. Nel film di Campogalliani, (dove, però, sono felice di lavorare) sarò vestita da contadina...

— Abbiamo capito: siccome a Riccione vi hanno detto che avevate un abito mol-



Il regista Jack Conway spiega le parti a Hedy Lamarr e a Bob Taylor ne « La signora dei Tropici », film che — com'è noto — era stato destinato, in un primissimo tempo, a Isa Miranda.

Gli operatori di "attualità"

Accanto agli operatori di teatro di posa, ci sono gli operatori di attualità. Ci sono sempre stati, da quando esiste il cinematografo. Una volta le « attualità » giungevano in ritardo al pubblico. Interessava al la gente vedere persone e oggetti che si muovevano. Poi il pubblico divenne più esigente. Ci furono anche i finti operatori di attualità: in uno stabilimento improvvisato su un grattacielo di New York venne girato nel 1897 un finto film di attualità di guerra. E andò benissimo. Ma negli anni che seguirono, fino ad oggi, e oggi soprattutto, operatori di attualità vennero mandati in giro per il mondo. La storia si fa attraverso il cinema; le curiosità, gli avvenimenti politici e artistici, tutto registra la macchina da presa. L'operatore di attualità è sempre pronto.

In un mediocre film americano ne era giustamente rappresentato uno: un giovanotto simpatico e scanzonato, con la sua macchina da presa, in un paese dove succedeva la guerra civile. L'operatore si addormenta e si sveglia al rimbombare delle cannonate.

— Accidenti, io devo girare le attualità — e si precipita in mezzo alla strada.

L'operatore di attualità, il cosiddetto « reporter cinematografico » deve stare sempre attento e vigile, non deve mai perdersi, deve correre tutti i rischi.

Vita laticosa dunque, senz'altra soddisfazione che quella di essere riuscito a « prendere » questo o quell'avvenimento.

L'operatore di attualità sostituisce il fotografo. Egli stesso è provvisto di una macchina fotografica; le fotografie che egli prende servono di corredo al film. Talvolta non c'è nemmeno il tempo per farle. Talvolta c'è fin troppo tempo a disposizione. L'operatore giunge nella città dove si svolge la cerimonia. Ne conosce l'itinerario, ha già studiato gli appuntamenti. Ci sono due o tre ore, prima che la cerimonia abbia inizio. Occorre, però, « ambientarsi »: mostrare qualcosa della città dove ha luogo, della città preparata per quella manifestazione, magari « costruire » fin da questo momento, approfittando del tempo che si ha a disposizione, qualche dettaglio, da inserire, poi, nel film che si girerà. E il film vero e proprio, l'attualità insomma, l'avvenimento, andrà girato in fretta, senza perdere tempo. L'operatore si apposta nei luoghi più impensati, scomodi, magari, pur di poter « captare » meglio lo svolgimento della manifestazione. Da una finestra, da un aeroplano, da una impalcatura, sopra il tetto del camion sonoro. L'operatore di attualità va di qua e di là.

Il suo film va poi montato in stabilimento. Ci sono operatori di attualità che prevedono il montaggio, altri che non lo prevedono affatto.

— Sono da tenere presenti, mi diceva un montatore, le difficoltà che talvolta si possono sormontare con l'intuito, con la prontezza di spirito. Ho sott'occhio una lettera di un mio collaboratore di anni fa, arrivato oggi ad una bella posizione di operatore di attualità. La sua carriera viene da lui stesso riassunta così: « Ho cominciato con le macchine a molla; poi con quelle elettriche, poi con quelle sonore ed ho cercato soprattutto di rendermi conto del perché di ogni cosa. La vita dell'operatore di attualità non è affatto una vita comoda; richiede anzi sacrificio, pazienza, talvolta rischio; è per questo che lo fa pre-

"Salti e tuffi nel mio passato" di Domenico Gambino ("Saetta")

AVREI POTUTO ESSERE "L'AVVOCATO GAMBINO" - ARTI E MESTIERI - FACCIO LA SERVETTA È NAPOLEONE I - UN DEBITO IMMORTALE - STORIA DI UNA BARELLA - IO E L'ORSO

Fra il 1915 e il 1930, Domenico Gambino detto "Saetta" godette di un'immensa popolarità. I suoi dinamici film, materici di folle audacia, emozionarono le platee di tutto il mondo, creando intorno al protagonista un alone di leggenda. "Saetta" divenne rapidamente il campione della generosità, il vendicatore degli oppressi, il protettore dei deboli. Nacque un "tipo" cinematografico indimenticabile, al quale, abbondantemente, gli americani ispirarono le loro "creazioni". Oggi "Saetta" non vive più che nel ricordo degli uomini che hanno superato i trent'anni, il protagonista di tante avventurose vicende ha ceduto il passo a Domenico Gambino, accorto ed intelligente regista. Ma Gambino, come tutti gli uomini seri, è un romantico. Egli ha voluto fare ancora, per i lettori di "Film", un salto e un tuffo nel suo passato così folto di episodi comici ed avventurosi. Due risate e tre brividi sono garantiti in ogni puntata di queste memorie di cui iniziamo oggi la pubblicazione.

Era il primo di aprile del 1910 e quello di Giannetto poteva benissimo essere uno scherzo. Era infatti uno scherzo: uno scherzo che dura da circa trent'anni. Quel fatidico primo di aprile, nell'anticamera della primissima casa cinematografica italiana, ad attendere, ci trovammo Alberto Collo, Emilio Ghione ed io. Per non perdere troppo tempo, l'ingegnere Sciamengo ci affidò a Cretinetti. E Cretinetti, dopo un sommario accertamento somatico, distribuì i ruoli. Ghione, allampagnato e con un cattivo lampo negli occhi, avrebbe « fatto » gli apache e le suocere. (Chi ancora, nel 1939, è uso a distillare spiritosaggini sulle suocere, ne tragga pure le debite conseguenze). Alberto Collo, rosso e grassoccio, si vide affidare la « spesse ». A me, irrequieto saltarello, toccarono le « servette ».

Mio padre, da tempo, aveva posto gli occhi sulla figlia di un noto grossista di paste alimentari, destinandomele mentalmente in moglie. Fu quindi perfettamente inutile parlargli del « diritto imprescindibile della passione », degli « occhi di fuoco » di Viola Grazia e di tante altre belle cose: senza esitare neppure un momento, oppose il più deciso e definitivo dei « no ».

Il problema, allora, perse un poco del sentimentale carattere che aveva e si colorò di minacciose tinte finanziarie. In povertissime parole: mi occorrevo del quattrino che non possedevo. Ricorsi senza indugiare a Sottocorno. A dispetto del nome e della carica di cassiere, era un'ottima persona che, nei momenti di allegria, concedeva anticipi con discreta facilità.

Mille lire, riuscii a strappargli dopo un'epica lotta. Mille lire da scontarsi a ventacinque lire la quindicina. E fu proprio a questo punto che cominciarono i guai. Le mie quindicine di paga non erano così copiose da consentire un simile disassoggettamento. Per rimborsare l'anticipo ero quindi costretto a ricorrere all'anticipo: una situazione senza via di uscita. Il mio debito era insalvabile. In capo a vari mesi, dopo aver fatto le acrobazie contabili più straordinarie, si era ridotto a 975 lire...

Presi allora il coraggio a quattro mani e la penna con una e compilai una commoventissima lettera indirizzata all'ingegnere Sciamengo, nella quale, con parole sensazionali, parlavo della mia precaria situazione. La missiva finiva precisamente così: « Vorrei, illustre ingegnere, che voi, nella vostra dovuta bontà, bonificaste in parte il mio debito o almeno tutto... ».

L'indomani, nel cortile dell'Italia, mi imbattei nel destinatario. Sciamengo mi squadrò con fierissimo cipiglio e poi mi chiese:

— Quanto mi devi, Gambino? — Mille lire, signor... — balbettai.

— Mille lire? Vieni nel mio ufficio, allora. « Addio — pensai. — Adesso l'ingegnere si è offeso e mi caccia via ». Invece le mie fosche previsioni risultarono totalmente errate. Appena in ufficio, Sciamengo aprì la cassaforte, ne trasse un fascio di biglietti di banca e me lo porse.

— Ecco mille lire, Gambino. Ti serviranno a pagare il debito a 25 lire la quindicina.

Ma quel credito dell'Italia Film era decisamente nato sotto un cattivo influsso. Erano appena trascorsi pochi giorni dall'episodio e mi trovavo nello stabilimento occupato a provare una difficile « sensazione ». (Nel nostro gergo, chiamiamo « sensazioni » tutte le occasioni che ci vengono offerte per romperci il collo). L'esercizio non mi riusciva. Quando giungeva il momento di abbandonare la corda e lanciarmi nel vuoto, riflettevo quel tanto che era sufficiente a farmi desistere.

Mentre iniziavo il quarto tentativo, apparve in teatro Sciamengo. Afferò subito la situazione e riuscii a risolverla con una frase.

— Gambino, — mi gridò, atteggiando le mani a portavoce — se riesci il salto, non dovrai più scontare le 25 lire quindicinali.

Non vultu intendersi altro e mi lanciavo nel vuoto alla velocità di un razzo. Non sempre, però, i miei salti ebbero esito tanto brillante. Quello dal cavalcavia sul treno in corsa, per esempio, per poco non si trasformò in autentica tragedia.

Era la prima volta che la « sensazione » era offerta alla macchina da presa, ed io dovevo realizzarla alla Stazione di Porta Susa di Torino come controfigura dell'attore Nepoti. Le pratiche per ottenere le necessarie autorizzazioni ministeriali erano state laboriosissime. A questo riguardo, l'interessamento dell'allora capo stazione Edilio Ehrenfreund, appassionato cultore della settima arte, era riuscito prezioso. Il



Asia Busni, la bella attrice che vedremo in "Finisce sempre così" della Excelsior Film.



Elli Parvo (Foto Luxardo).

to bello volete fare un film elegante, vestito in « borghese ».

— E perché no? E, poi, vorrei fare molti film in doppia versione sfruttando la mia perfetta conoscenza del tedesco che scrivo e parlo come l'italiano poiché la mia mamma è tedesca. Poi so bene il francese e ho studiato l'inglese.

— Siete una miniera... — Non esageriamo! Ma so anche cantare e lo canto alla radio. Adesso, con la televisione...

— Altro sogno, vero? — Sì, ma modesto. Quello grande è di fare una parte drammatica, forte, dove dimostrarne tutte le qualità femminili che credo di possedere.

— Brava, una parte alla... diciamo in coro! — Ebbene, ah! Alla... Dolores Del Rio!

Y. X.

Ordini a Napoleone? La cosa mi parve alquanto ridicola. Così approfittando di un momento di distrazione della mia guardia del corpo, saltai sul destriero per una galoppatina fuori programma. L'epilogo della cavalcata di contrabbando fu tristissimo. Percorsi pochi metri, il cavallo bianco mi disarcionò, depositandomi con poco buon gusto su un mucchio di letame. Dalla mia ridicola posizione udivo De Niseau gridare ad altissima voce: « Ou est-il le Napoléon? ». Finalmente l'intentimento passò e riuscii, sia pure con grande fatica, a raggiungere il quartier generale.

— Napoleone? Le voilà!

Ma questo, in realtà, non è precisamente un tuffo nel passato (è, piuttosto, un tuffo nel concime...).

Smaltita la mediocre epopea napoleonica, ritornai a « fare » le mie servette e qualche parte di protagonista comico con Lucien Nouguet sotto il nome sufficientemente descrittivo di « Saltarello, l'uomo di caucciù ».

Cretinetti aveva avuto in quei giorni la discutibile idea di ambientare una delle sue catastrofiche produzioni in Paradiso. Giunto il momento della distribuzione delle parti, a me toccò quella di San Giovanni. Lo confesso sfacciatamente: ero veramente un bel San Giovanni. Così bello da indurre a tentazioni amorose anche la magnifica Viola Grazia, nota attrice partenopea di allora. A coronamento del paradisiaco idillio, ci fidanzammo. A questo punto, però, intervenne mio padre.

terisco all'altra vita molto più comoda del cinema di produzione dove abbondano gli assistenti ». Chi scrive così è Mario Damicozzi, uno dei più giovani operatori di « giornali » cinematografici, uno dei tanti anonimi operatori di attualità. Egli tuttavia, come altri, tende ad avere uno « stile » proprio. È uno di quelli che danno meno fastidi ai tecnici del « montaggio ». Forse a tale scopo gli è servita una attività preparatoria, di carattere culturale e spirituale.

Ma, secondo me, l'operatore di attualità che è un po' anche il regista del film che gira, (a meno che non si tratti di particolari manifestazioni da ritrarre, in cui un regista è indispensabile per la omogeneità del film) non dovrebbe essere anonimo.

Da quella posizione cerca con lo sguardo la barella. Non la vidi più. Forse era stata utilizzata per portar via l'operatore svenuto...

Un'altra volta, con un orso, me la vidi anche più brutta.

L'orso (un oroscione nero dal carattere impossibile) faceva parte integrante della troupe che si era trasferita in Val di Lanzo per girare alcuni esterni di « Gyp » con Fernanda Negri Pouget. Ultimato il lavoro in una località selvaggia di alta montagna ci accingemmo al ritorno.

L'orso era prudentemente ospitato in una « carovana » rimorchia da un mulo. La prima parte del tragitto si svolse senza incidenti degni di rilievo. A un certo punto, però, il bestione cominciò a dar segni di malumore. Il mulo, di temperamento facilmente impressionabile non volle più proseguire. S'irrigidì sulle zampe e non fu più possibile ammuoverlo.

Cominciò a calare la sera: una brutta malinconica sera. Con un pretesto qualunque, il ragazzo che pilotava il mulo si avvide di corsa verso il fondo valle. Ci guardammo in faccia. Come risolvere la situazione? Gli attori e le attrici tremavano per il freddo e l'orso diventava sempre più intrattabile. Decisi allora di restare a tenergli compagnia durante la notte in attesa di soccorso ed invitai i compagni a proseguire.

Rimasto solo, accesi un bel fuoco, mangiai un po' di cena e quindi mi buttai a dormire in un angolo della « carovana » di fianco alla gabbia. Nella notte, verso le due, fui risvegliato dal fragore assordante del tuono. Era scoppiato un furioso temporale accompagnato da lampi accecanti e da scoppi paurosi.

Ad un tratto, nell'oscurità, vidi brillare due tizzoni accesi. Poi, a poca distanza, avvertii un bestiale ansimare. L'orso, terrorizzato dalla bufera che si era scatenata con violenza inaudita, si era liberato da ogni impaccio e veniva a farmi visita...

Lo confesso francamente: non accolsi l'opite con troppi riguardi. Lo trattai, anzi, malissimo. A scariche di legnate in testa che lo stordirono e mi consentirono di ritornare vivo dall'amena Valle di Lanzo.

Il mattino, all'arrivo dei soccorsi, il proprietario dell'animale, vedendo la sua diletta creatura conciata a quel modo, si adirò moltissimo.

— Chi non ama le bestie — disse a mo' di conclusione di una interminabile trititera — chi non ama le bestie, caro signore, non ama i cristiani!

Domenico Gambino
(Continua)

Francesco Pasinetti



Un'inquadratura di "Casa lontana", il film diretto da Johannes Meyer a Cinecittà per conto dell' "Italia Film" che ha come protagonisti Beniamino Gigli e Kristen Heiberg. (Distribuzione Generalcine).



Jacqueline Prevot e Gigi Almirante in una scena di "L'amore si fa così" (Produttore Atlas Film, distribuzione I.C.I.)



Germana Montero, pura espressione della razza iberica, interprete di "Donne di Spagna" (Safic - I.C.I.)



Pietro Caporilli e Augusto Genina fotografati presso le rovine dell'Alcazar di Toledo dove si svolgerà il loro film.



Tra le più belle interpreti di "Finisce sempre così", Eugenia Zareska ha un particolare risalto (Excelsior Film).

UN FILM EROICO "L'assedio dell'Alcazar"

I nostri lettori ricorderanno il breve disappunto di Pietro Caporilli pubblicato due numeri or sono. In esso si dava notizia della decisione — presa in occasione della visita di Galeazzo Ciano all'Alcazar di Toledo — di realizzare, invece del progettato "Capitano della III Bandera", un film su quel glorioso episodio dell'epopea spagnola. Abbiamo subito chiesto al nostro collaboratore qualche notizia più ampia sulla progettata realizzazione, ed ecco quanto egli scrive oggi per i lettori di "Film".

Madrid, agosto

E' andata così. Eravamo partiti — con Augusto Genina e il produttore Carlo José Bassoli — per un lavoro di ricognizione e di messa a punto alla sceneggiatura del «Capitano della III Bandera» ed abbiamo, invece, finito col mettere da parte il «Capitano» per occuparci di un altro film. Sono cose che avvengono nel cinematografo, ma credo sia però anche l'unica volta che autore, regista e produttore si trovano perfettamente d'accordo.

Eravamo capitati qui a Madrid contemporaneamente al Ministro squadrato Galeazzo Ciano. Al Ritz, cordiale incontro di amici e di colleghi.

Domattina c'è visita a Toledo alle rovine del leggendario Alcazar, — ci avviano detto.

Decidemmo di andare anche noi. L'idea era già in agguato.

Alle sette Genina venne a buttarmi giù dal letto gridando:

— Ecco il film, ecco il film che dobbiamo fare!

Io lo guardai trasecolato. Egli aveva in mano il mio libro «Spagna rossa» — in cui sono narrate tutte le vicende dell'eroico assedio — che gli avevo prestato la sera innanzi perché era desideroso di rinfrescare i suoi ricordi sull'argomento.

Per chi non lo sapesse, Genina è uno che quando si pianta in testa un'idea è fatica sprecata tentare di levarla. Pensai tra me e me che questo, caso mai, era compito di Bassoli e già mi figuravo la scena selvaggia che si sarebbe svolta fra noi quando Genina avrebbe comunicato al produttore le decisioni maturate in quella notte madrilen.

Invece, quando scoppiò la bomba, Bassoli non batté ciglio. Io credevo di vederlo svenire da un momento all'altro.

Imperturbato, Genina continuò il fuoco di fila della sua verbosa esaltazione. Io non avevo bisogno di essere convinto della bontà dell'idea e della sua risonanza mondiale, tanto che avevo deciso di approfittare di questo viaggio in Spagna per incontrare Moscardò e scrivere sull'argomento un libro organico. Lo scoglio era Bassoli che avrebbe visto, se non naufragato, almeno rinviare sine die tutto il lavoro fatto per «Il capitano della III Bandera» e ricominciare da capo.

Prendemmo posto su una apocalittica automobile e via verso Toledo. Strada facendo si compì il processo di maturazione. Bassoli mano mano si riebbe dall'emozione provata e, quando giungemmo nella città sacerdotale, eravamo tutti d'accordo sul nuovo film. Per me novellino pensai:

— Queste sono proprio cose da cinematografo!

Genina, poi, mi confessò:

— E' la prima volta che mi capita un produttore ideale.

Il nostro primo incontro con José Moscardò Iruarte è stato fra le stesse macerie dell'Alcazar. Abbiamo poi continuato i nostri colloqui a Madrid.

Come tutti i grandi eroi, Moscardò non ha nulla nella persona che riveli la eccezionalità dello spirito. La sua espressione è dolce, modesta, paterna quasi. Solo la mobilità degli occhi dietro le grandi lenti e la impazienza delle labbra rivelano all'attenta indagine dell'osservatore, la inflessibile energia del carattere. Uomo dello stampo di Consalvo da Cordova, di cui sembrava in questi ultimi secoli qui in Spagna si fossero perdute le tracce!

E' impossibile descrivere la somma di impressioni e di emozioni che noi abbiamo provato seguendo il nostro Ministro guidato, nella visita all'Alcazar, dal protagonista della leggendaria difesa.

Certo il momento più commovente fu quando entrammo nella stanza sbocconcellata dai colpi che ospitò il Comandante durante l'assedio. Io stavo informando proprio in quel momento il Ministro Ciano sullo scopo della nostra presenza a Toledo e sulla iniziativa presa, cosa di cui egli mi fece l'onore di compiacersi.

Qui è stata apposta una lapide che ricorda il tragico colloquio fra Moscardò e il figlio Luis di sedici anni che i rossi fucliarono e che costituirà una delle scene più salienti del film.

Ci sono anche due quadri a olio raffiguranti il padre e il figlio e sotto ad essi sono stati posti gli apparecchi telefonici attraverso i quali si svolge la storica conversazione tra i due eroi.

Moscardò, che aveva sempre accompagnato il Ministro Ciano, nel momento in cui, tra la indicibile commozione di tutti, i nostri sguardi erano fissi alla lettura della lapide, si era allontanato dal gruppo, appartandosi presso una finestra. C'era nei suoi occhi un senso infinito di melanconia!

Quando a Madrid comunicammo a Moscardò l'idea del film, egli ne fu contento. Si rese perfettamente conto della necessità cinematografica di legare gli episodi alla tenue trama — che egli ha approvata — di un idillio fiorito nell'Alcazar tra un cadetto e una ragazza e conclusosi poi con un matrimonio «in extremis».

Bisogna qui dar atto che, nei sopralluoghi alle rovine e nei lunghi contatti avuti, sia con Moscardò che con moltissimi tra i difensori, ufficiali, guardie civili, donne, suore e ragazzi, tutti hanno gareggiato nel fornirci notizie, episodi e aneddoti, per lo più inediti, perché la fatica del regista riesca in tutto degna della grande epopea. Il Governo Spagnolo e il Dipartimento della Propaganda hanno dato anche il loro assenso alla grande realizzazione mettendo a disposizione tutti gli archivi ex-rossi per la visione di un interessantissimo materiale cinematografico e fotografico assolutamente inedito.

Un ufficiale, che fu tra i difensori di questo che è assurdo a tempo del martirio spagnolo, verrà in Italia per collaborare alla fedele ricostruzione delle scene e portarvi tutto il pathos dell'atmosfera eroica in cui gli episodi si svolsero.

Una sola condizione ha posto Moscardò: — Io non debbo figurare. Qui quella che conta è la Spagna!

E' una riserva umana di cui abbiamo preso atto. Ed il fatto di fare solamente «sentire» il protagonista, costituirà certo una originalità di cui il film avrà tutto da guadagnare.

Pietro Caporilli

"Donne di Spagna"

Non è ancora spenta l'eco del grande tormento della nazione amica, che già la inesauribile sua terra e i forti suoi uomini, offrono agli artisti spunti continui. Forse però nessun popolo al mondo può meglio comprendere quella terra e quei caratteri come il nostro. Ambedue mediterranei, il popolo italiano e il popolo spagnolo, come in una felicissima immagine è stato detto in un recente incontro di grandi personalità dei due paesi, sembrano uniti da un destino.

Fioriscono dunque le iniziative italiane per meglio far conoscere l'amica Spagna: e sono pittori e scultori e architetti e scrittori, che rivelano attraverso le loro opere questo amore di razze, e sono uomini di teatro che scrivono trame ispirate al popolo iberico, e sono uomini di cinema che, col meraviglioso mezzo di ombre e di luci a loro disposizione, illustrano gesta e leggende.

Barzelle

Caro direttore, stamani alcuni amici mi hanno alleggeramente segnalato una specie di corsivo intitolato «Come lanciamo le attrici» che il «Giornale dello spettacolo» ha dedicato niente di meno che ad una barzelletta apparsa su «Film» in una mia recente lettera da Riccione. Ora, debbo confessarti che quegli amici mi hanno fatto restare un po' male perché mi hanno detto che il «pezzetto» del «Giornale dello spettacolo» faceva ridere molto di più della mia barzelletta. Accidenti! E come si fa?

Senonché, leggendo con un po' di fatica il suddetto corsivo, ho visto che conteneva apprezzamenti alquanto offensivi verso quella mia personalità (sia pur modesta) di giornalista fascista che quindici

«Donne di Spagna» è un primo luminoso esempio tratto dal celebre romanzo di Palacio Valdés, «Santa Rogelia» che è stato tradotto in italiano dall'Accademico Arturo Farinelli, per la collezione dei grandi classici stranieri. «Donne di Spagna» è stato affidato, per la regia, a Carlo Borghese, il quale ha recentemente diretto «Due milioni per un sorriso» e, per la interpretazione, a Germana Montero, una delle più vive ed efficaci attrici spagnole, a Felice Minotti, assai simpaticamente noto per le sue creazioni e a Juan de Landa, il famosissimo protagonista del film americano «Carceri». Supervisore è l'avv. Angelo Besozzi.

Questo film che è prodotto dalla S.A.F.I.C. è una esclusività della S. A. Industrie Cinematografiche Italiane e verrà distribuito in tutta Italia dalla DELE.

anni di buon lavoro in Italia e all'estero hanno potuto ben collaudare. «Ma non vale la pena di rispondere! — mi hanno fatto osservare gli amici. — Se l'autore del corsivo non ha capito una barzelletta, come vuoi che riesca a capire una risposta seria?». Ma, cosa vuoi che ti dica, caro direttore, a me sembra sia doveroso rispondere a tono. Così per non affaticare troppo la mente del corsivista del «Giornale dello spettacolo» con una lezione di sensibilità giornalistica che difficilmente potrebbe comprendere, gli manderò una risposta che mi sembra adeguata e (voglio sperare) per lui più comprensibile. Ti prego, pertanto, di voler pubblicare quanto segue: «B-a-ba, b-e-be; Beniamino è un bel bambino; chioma-chioetta-chic-chirich; dai, no-diana-diadema; Zaira e Zenaida accendono gli zampironi quando ronza la zanzara». Grazie dell'ospitalità e cordiali saluti.

Silvano Castellani

"Santa canaglia"

il film della Rivoluzione genovese del 1746

REGISTA:
GOFFREDO ALESSANDRINI

PRODUTTORE:
FABIO FRANCHINI

SOGGETTO DI:
PIETRO CAPORILLI

(Vedi notizie e pag. 2)

Agfa Karat

F: 6,3
F: 4,5
F: 3,5

La macchina di piccolo formato e di grande valore

Queste eleganti macchine Agfa possiedono tutti i dispositivi di un moderno apparecchio di piccolo formato: scelto sul corpo della macchina - sicurezza automatica contro le doppie esposizioni e scatti a vuoto - contatore automatico delle pose - mirino a cannocchiale - nella Karat 1 - 3,5 atturatore Compur Rapid fino a 1/500 di sec. - fotografie nitidissime - ingrandimenti fortissimi - fotografie a colori con pellicola Agfacolor - 12 fotografie con caricatore Karat.

Richiedete catalogo macchine Agfa e numero saggio della rivista «Moto fotografica» indispensabile per chi vuol fotografare con successo dal Vostro fotografo o alla

Agfa Foto S. A. - PRODOTTI FOTOGRAFICI
MILANO (B. 31) - Piazza Vesuvio, 19

5000 LIRE PER UN SORRISO

Sapete sorridere?

Albertarelli, Boccasile, Corra, De Sica, Fraccaroli, Ramperti, Rèpaci, Ridenti, D. Villani, Zavattini, vogliono assegnarvi uno dei 130 premi e magari il primo di 5000 lire per il più bel sorriso.

A sorridere il vostro più bel sorriso e indurvi o mandarcene la fotografia vi aiuterà la Pasta Dentifricia Erba Giviemme della quale si sono venduti finora cinquanta milioni di tubetti. Questo famoso dentifricio contiene perfettamente dosate, sostanze che sterilizzano e detergono senza corrodere e danno ai denti una bianchezza luminosa

PASTA DENTIFRICIA
ERBA
giviemme

Quando fa caldo...

OGNI 12 TAGLIANDI CONTENUTI NELLE SCATOLE DI POLVERI IDRIZ AVRETE UNA SCATOLA GRATUITA

scatola gialla: tipo semplice
scatola azzurra: tipo al litio

POLVERI IDRIZ ERBA

... rendono l'acqua deliziosa!

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Barbara Nardi

che debutta in "Troppo tardi l'ho conosciuta"
film della A.C.I. diretto da Emanuele Caracciolo

(Fotografia Emanuel)



Ruggiero Ruggeri e Maria Denis, in una scena di "Documento". Il nuovo film diretto da Mario Camerini (Produzione Secet Amato - Distribuzione I.C.I.)

Da "Documento" a "L'amore si fa così"

Per la prima volta insieme, Ruggiero Ruggeri e Armando Falconi, hanno capito subito che Camerini aveva avuto buon fiuto. Sono proprio i vecchi sogni del cinema che, inaspettatamente, certe volte diventano realtà. Proprio così: chissà quante volte il pubblico che si appassiona ai suoi beniamini ha pensato: «Come sarebbe bello vedere insieme, questi attori!» E Camerini ha accontentato questo pubblico. Poiché sulle scene è impossibile vedere un binomio così formidabile, non c'era che il cinema che potesse creare questo miracolo. Il soggetto poi è quanto mai adatto, poiché vedremo Armando Falconi nei panni di un attempato conte e Ruggiero Ruggeri in quelli di un ambiguo, fantastico maggiordomo. Ma non è forse solo questa la maggiore attrattiva di «Documento» che la Secet-Sealera ha prodotto e che la S. A. Industrie Cinematografiche Italiane, attraverso la Delf, distribuirà in tutta Italia nella prossima stagione. Basta dare un rapido sguardo alla distribuzione per accorgersi subito che «Documento» è un vero film d'eccezione. Oltre a Ruggiero Ruggeri e ad Armando Falconi, vedremo Maria Denis, più bella e più cara che mai, e Lauro Gazzolo, Giuseppe Pierozzi, Tullio Galvani e Arturo Bragaglia, che costituiscono un affiatato quartetto di tipi.

La cura dell'ambientazione di «Documento» è stata seguita in ogni minimo dettaglio e questa è stata una particolare fatica dell'architetto Gastone Medin, e di Titina Rota, il cui stile nel disegnare i costumi per il film, ha superato qualsiasi previsione in merito. Se a questo si aggiunge il nome di Camerini, possiamo essere certi che «Documento» sarà un gioiello della produzione italiana della prossima stagione. La personalità di Mario Camerini è, del resto, troppo nota perché occorra illustrarla. Da «Gli uomini che mascalzoni!» a «Tamerò sempre», da «Darò un milione» a «Batticuore», egli ha sempre dimostrato di avere un gusto inconfondibile, gusto dei mezzi toni, gusto delle situazioni delicate, gusto della tenerezza, se si può dire. All'estero Mario Camerini è fra i più quotati registi italiani e non a torto si pone il suo fra i nomi più famosi. Con «Documento» Camerini ha compiuto una gemma di più per la lunga corona di gemme da lui creata.

I giornali e Gigi Biondi girarono vorticosamente, la notte del 22 dicembre. I giornali sulle rotative, stampando a centinaia di migliaia di copie un annuncio dell'Aurora Film; l'altro nel suo letto, per via di certi funghi mangiati la sera prima e rimasti fermi sullo stomaco come due ferri da stiro. Una nottataccia. Quando si destò, aveva un mal di testa da uccidere un bue. Sbadigliando sonoramente gettò le gambe dal letto, si lavò, si vestì, scese in bottega.

Il muro davanti

NOVELLA CINEMATOGRAFICA

Gigi Biondi faceva il calzolaio. Seduto al deschetto considerava, stralunando gli occhi, ancora pieni di sonno e di sogni paurosi, una scarpa da donna alla quale era stato letteralmente asportato un tacco. — Gigi, Gigi! — gridò in quel momento la moglie dall'alto della botola che serviva da comunicazione con la bottega — Gigi, santo cielo, vieni su! Il calzolaio crollò due o tre volte la testa, ma non rispose. — Gigi, vieni su! Vieni a vedere! Non c'è pericolo, disse Gigi Biondi tra sé, non c'è pericolo che mi lasci venir giù una volta, per poi non richiamarmi. Ma rispose: — Cosa vuoi?! — Una cosa straordinaria! Vieni su! — Ma cos'è? — Mille lire! Ci sono mille lire e la tua faccia! Gigi volse gli occhi al cielo, e si mosse. — Sei tu! Sei tu! — gridò la moglie appena lo vide spuntare dalla botola. — Sei tu! Gigi la guardava con curiosità: — Certo che sono io, è per questo che mi hai chiamato? — Ma no! Qui, la fotografia sul giornale. Guarda! — All'inferno! — gridò Gigi Biondi strappando il giornale dalla mano della moglie e sbarrando gli occhi sulla fotografia. — Sì, che sono proprio io! — Mille lire! — disse la moglie — Mille lire!

— Oh! Ecco qua — aveva detto nel pomeriggio del giorno prima il grande regista stendendo sul tavolo una fotografia. — Signori — aveva soggiunto rivolgendosi ai due aiuti registi — io, per quel rajà, ho bisogno di una faccia, una faccia che... è inutile dirvelo, so io. L'ho cercata tra mille attori, l'ho cercata in tutte le strade: nulla, non sono venuto a capo di nulla. La parte è lì, e l'attore adatto non c'è. Quando è stata fatta questa fotografia? — domandò poi alla signorina. — Domenica scorsa allo stadio, maestro, durante la partita. — Bene, bene. Ci saranno qui ventimila facce, non esagero, ventimila. Ma la fotografia è limpida e con un po' di buona volontà... Del resto è un'idea come un'altra. Se non trovo la faccia che cerco, non farò il film. Se le facce non sono come piacciono a me, non si fa nulla. Il grande regista levò dal cassetto una lente, si era messo ad esaminare ad una ad una le facce della folla che gremiva lo stadio. — E' una faccenda lunga — aveva detto quasi tra sé. Poi, alzati gli occhi: — Potete andare, signori, anche voi signorina. I tre erano appena arrivati all'uscio, quando il grande regista li aveva richiamati con un grido: — Ah! Eccola la faccia, eccola! — Con un dito puntava la fotografia. — Signori, osservatela: questa! E' un uomo di quarant'anni, deve essere di statura media. Osservate che faccia, signori! I tratti, gli occhi! Questo atteggiamento delle labbra... Eh? Cosa ne dite? I tre si erano passati la lente a turno: — Eccellente, maestro, una faccia interessantissima davvero. Complimenti! Ma il grande regista già era passato alla valanga degli ordini: — Su, alla macchina. Scrivete, poi portate subito alle amministrazioni dei giornali. Dunque... scrivete: il signore di cui riproduciamo la fotografia... *

Il giorno dopo i giornali avevano pubblicato l'avviso, titolo su due colonne: «Il signore di cui riproduciamo la fotografia e che è stato ritratto allo Stadio il 13 corrente durante la partita di calcio, è pregato di presentarsi al più presto agli stabilimenti dell'Aurora Film, per eseguire un provino».

trando. — Una parte breve, vero? Ma ricca di scorcii interessanti, una parte delicatissima. Io vi vedo: primo piano del testamento, carellata lunga sul letto di morte... Oh, che dono saper vedere! — Subito? — Sì, è tutto pronto: il costume, il truccatore; proveremo anche la voce; venite. Lo sguardarono, gli cospersero la faccia di una cosa che faceva nausea, gli misero l'abito da rajà. Gigi Biondi, quando comparve davanti alla macchina da presa, non credeva neppure di essere al mondo. — Sedete! — fece uno passando. Trascorse qualche minuto; il calzolaio se ne stava seduto timido, buono, e gli sembrava che chi andava e veniva, dicesse le cose più giuste di questo mondo, e che scemo fosse solo lui, lì, seduto su una sedia di ferro, vestito da rajà. Luci si accendevano e si spegnevano. Chi passava si appoggiava a lui come se fosse stato un paracarro. C'era, Gigi Biondi; c'era, ma sotto quel vestito, con quella roba sulla faccia, chi l'avrebbe conosciuto? Tanto fa, allora, diceva tra sé, prendere un altro. C'erano due ragazze con le gambe nude sedute su un pianoforte, ma gli uomini non le guardavano neppure. Arrivò il grande regista. — Andiamo! Faremo il primo piano della faccia. Leggetevi due o tre volte il finale, voi! — gridò a Gigi Biondi che se ne stava seduto con l'aria d'essere chissà dove. — Il punto: «In questo momento tutta la vita mi passa davanti agli occhi». Aria, ragazze là dietro! Mettete il gobbo!

Ogni cosa aveva il suo posto, tutti andavano e venivano, stendendo fili neri come serpenti, accendevano e spegnevano lampade. Solo Gigi Biondi sulla sedia, annichilito, col copione in mano, alzando ogni tanto i piedi perché qualcuno o qualche cosa doveva passare, cercava di cacciarsi nel cervello quelle parole: «In questo momento tutta la mia vita mi passa davanti agli occhi, sono contento di aver fatto la mia anima...» Ah, no, saltava le righe. Ma cosa volevano dire tutte quelle parole? — Avanti, voi! Lo misero in posa, gli impostarono le mani; con la mano sul cranio mentre il grande regista gli dava dei consigli, gli aggiustarono la testa sul collo, come si fa con le bambole: — Pronti! Quanti metri? — Uno esatto! — Via!

Si sentì il fruscio della pellicola. Gigi Biondi aprì gli occhi, che tutti quei riflettori gli avevano abbagliato, e cosa vide? Vide se stesso in un grande specchio messo lì per l'ultima truccatura degli attori. Si vide tutto illuminato, vestito da rajà, il turbante, quella roba sulla faccia; tentò di parlare, di dire qualcosa: «In questo momento...» la vita mi passa davanti... l'anima soletta...» Cento occhi erano su di lui, la pellicola registrava, registrava tutto, non perdonava, e registrava anche la paura. Cento occhi, cento occhi su di lui, fissi, ostili, curiosi. Guardò il grande regista: schizzava veleno; guardò gli altri e lesse nei loro occhi una condanna aperta, inesorabile. Le due ragazze, dalle gambe nude, ridevano piano, senza far rumore, solo con la bocca. Gigi Biondi non era capace, ecco, non era capace, non ce la faceva; e si mise a piangere, lentamente, senza sussulti; le lacrime, scorrendo sulla roba della faccia, diventavano rosa rosa, come la pasta per i denti.

— Fermi! Fermi! — gridò il maestro. — Ma cosa credete? — andò a gridare sulla faccia di Gigi Biondi. — Di essere a scuola? Piangete? Buttiamo via tempo e denaro qui, non lo sapete? E piange, lui, piange! — Scusatemi, scusatemi — diceva a bassa voce Gigi Biondi, — scusatemi, ma io non ci ho provato mai, ecco... — E cercava qualcuno che gli desse un fazzoletto da naso. — Scusatemi, maestro — disse l'operatore con voce fredda — giriamo ancora? — All'inferno tutto e tutti! All'inferno questo film maledetto! — gridò il grande regista a Gigi Biondi. — Andatevene via, voi e la vostra faccia da rimbambito. Dategli il suo denaro e mandatelo al diavolo! Rimase soltanto la signorina? — Eccovi il denaro — gli disse senza cattiveria.

— Non credevo, non credevo proprio — diceva Gigi Biondi e guardava con gli occhi pieni di lacrime la signorina che era bella, molto bella, e che era stata l'unica a non trattarlo male. Quando fu in istrada con le mille lire in

Proviamo subito. — Subito? — Sì, è tutto pronto: il costume, il truccatore; proveremo anche la voce; venite. Lo sguardarono, gli cospersero la faccia di una cosa che faceva nausea, gli misero l'abito da rajà. Gigi Biondi, quando comparve davanti alla macchina da presa, non credeva neppure di essere al mondo. — Sedete! — fece uno passando. Trascorse qualche minuto; il calzolaio se ne stava seduto timido, buono, e gli sembrava che chi andava e veniva, dicesse le cose più giuste di questo mondo, e che scemo fosse solo lui, lì, seduto su una sedia di ferro, vestito da rajà. Luci si accendevano e si spegnevano. Chi passava si appoggiava a lui come se fosse stato un paracarro. C'era, Gigi Biondi; c'era, ma sotto quel vestito, con quella roba sulla faccia, chi l'avrebbe conosciuto? Tanto fa, allora, diceva tra sé, prendere un altro. C'erano due ragazze con le gambe nude sedute su un pianoforte, ma gli uomini non le guardavano neppure. Arrivò il grande regista. — Andiamo! Faremo il primo piano della faccia. Leggetevi due o tre volte il finale, voi! — gridò a Gigi Biondi che se ne stava seduto con l'aria d'essere chissà dove. — Il punto: «In questo momento tutta la vita mi passa davanti agli occhi». Aria, ragazze là dietro! Mettete il gobbo!

Ogni cosa aveva il suo posto, tutti andavano e venivano, stendendo fili neri come serpenti, accendevano e spegnevano lampade. Solo Gigi Biondi sulla sedia, annichilito, col copione in mano, alzando ogni tanto i piedi perché qualcuno o qualche cosa doveva passare, cercava di cacciarsi nel cervello quelle parole: «In questo momento tutta la mia vita mi passa davanti agli occhi, sono contento di aver fatto la mia anima...» Ah, no, saltava le righe. Ma cosa volevano dire tutte quelle parole? — Avanti, voi! Lo misero in posa, gli impostarono le mani; con la mano sul cranio mentre il grande regista gli dava dei consigli, gli aggiustarono la testa sul collo, come si fa con le bambole: — Pronti! Quanti metri? — Uno esatto! — Via!

Si sentì il fruscio della pellicola. Gigi Biondi aprì gli occhi, che tutti quei riflettori gli avevano abbagliato, e cosa vide? Vide se stesso in un grande specchio messo lì per l'ultima truccatura degli attori. Si vide tutto illuminato, vestito da rajà, il turbante, quella roba sulla faccia; tentò di parlare, di dire qualcosa: «In questo momento...» la vita mi passa davanti... l'anima soletta...» Cento occhi erano su di lui, la pellicola registrava, registrava tutto, non perdonava, e registrava anche la paura. Cento occhi, cento occhi su di lui, fissi, ostili, curiosi. Guardò il grande regista: schizzava veleno; guardò gli altri e lesse nei loro occhi una condanna aperta, inesorabile. Le due ragazze, dalle gambe nude, ridevano piano, senza far rumore, solo con la bocca. Gigi Biondi non era capace, ecco, non era capace, non ce la faceva; e si mise a piangere, lentamente, senza sussulti; le lacrime, scorrendo sulla roba della faccia, diventavano rosa rosa, come la pasta per i denti. — Fermi! Fermi! — gridò il maestro. — Ma cosa credete? — andò a gridare sulla faccia di Gigi Biondi. — Di essere a scuola? Piangete? Buttiamo via tempo e denaro qui, non lo sapete? E piange, lui, piange! — Scusatemi, scusatemi — diceva a bassa voce Gigi Biondi, — scusatemi, ma io non ci ho provato mai, ecco... — E cercava qualcuno che gli desse un fazzoletto da naso. — Scusatemi, maestro — disse l'operatore con voce fredda — giriamo ancora? — All'inferno tutto e tutti! All'inferno questo film maledetto! — gridò il grande regista a Gigi Biondi. — Andatevene via, voi e la vostra faccia da rimbambito. Dategli il suo denaro e mandatelo al diavolo! Rimase soltanto la signorina? — Eccovi il denaro — gli disse senza cattiveria. — Non credevo, non credevo proprio — diceva Gigi Biondi e guardava con gli occhi pieni di lacrime la signorina che era bella, molto bella, e che era stata l'unica a non trattarlo male. Quando fu in istrada con le mille lire in



Come scegliere il vostro profumo

Non bisogna considerare il profumo come un costoso capriccio, ma come un elemento essenziale della vostra eleganza. Per coloro che vi ammirano, per coloro che vi amano, il vostro profumo - come il vostro sguardo, il vostro sorriso, il vostro passo - rivela il carattere. Non scegliete alla leggera, ma date la preferenza a quello che meglio può esaltare la vostra personalità.

Giovane sportiva, dallo spirito indipendente e allegro, ecco per voi, brillante impetuoso, moderno LE VERTIGE

Romantica, che amate i sogni e le storie d'amore, ecco un profumo dalle onde misteriose LE CHYPRE

Intellettuale, colta, che cercate la raffinatezza, il vostro profumo sarà, fine, piccante, personale L'EMERAUDE

Civettuola, ardente, che volete l'ammirazione mescolata, che adorate la vita, un profumo nervoso, caldo, magnetico è stato creato per voi L'AIMANT

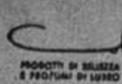
Giovinetta, gaia, felice di vivere, voi adatterete per la sua freschezza primaverile, PARIS oppure L'OR

Donna di mondo, che amate il teatro, i brillanti ricevimenti, che siete decisa, sicura di voi, il profumo delle gran vite sarà il vostro, L'ORIGAN



Per la borsetta chiedete il modello speciale "FLACSAC" da L. 15

Voi potete scegliere questi ed altri profumi in presentazione di lusso e normale da L. 9,50 in poi



S.A.I. COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

PROFUMI

COTY

I pori della vostra pelle sono ostruiti?



Non esitate!

ricorrete a questo sistema per evitare l'asfissia cutanea

Per la donna moderna, il trucco è più che una necessità... nulla di male! Però attente! bisogna saper intervenire a tempo per evitare l'asfissia cutanea, causata dai residui di cipria e belletto che ostruiscono i pori, impedendo alla pelle di respirare liberamente. Per eliminare tempestivamente tutte le impurità che insidiano la vostra pelle, ricorrete a LUX, sapone scientificamente preparato, la cui schiuma, agendo in profondità, assicura la pulizia razionale dell'epidermide.



LUX
SAPONE PROFUMATO

è una specialità Lever

F.LLI LEVER - MILANO

RADIOMARELLI
L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA

A. S. Poniatosky

Lettere

Alberto Consiglio
a Viviane Romance

Come vi chiamate? Sul serio. Come vi chiamate? Perché non pretenderete che quel nome sia davvero il vostro: essere come siete, fatta come siete, e poi avere il suono della vivacità nel nome, e il suono del romanzo, del romanticismo nel cognome, vuol dire un po' troppo.

Del resto, troppe cose di voi, del vostro fascino, della vostra personalità di donna e di attrice, mi appaiono fuori del tempo e dello spazio. Bisogna essere come sono fatto io, per sentire queste cose: avere quarant'anni, oggi, con la sensibilità del milleottocentonovanta. Vecchiaia? Roba passata? Non è vero, Calma ragazzi. Se è ovvio, se è fatale che la vita d'oggi abbia molti aspetti migliori della vita d'ieri, è anche fatale che la vita d'ieri avesse qualcosa di buono che oggi non c'è più, che i contemporanei non riescono ad avere. Che se il mondo andasse di meglio in meglio, scoppierebbe, creperebbe, cioè sarebbe crepato da un pezzo di felicità e di prosperità.

Dunque, Viviane, voi non siete pane per i loro denti. Aprite un giornale del continente, (non parliamo delle isole britanniche!). Dove sono più i cassieri che fuggono con la cassa, i padri di famiglia che fuggono nottetempo verso le città della Riviera, i figliuoli prodighi che hanno falsificata la firma paterna in calce ad un biglietto all'ordine, i principi ereditari, i re che sacrificano le corone per begli occhi... Cioè... Mi sbaglio, il mio pessimismo è un po' eccessivo. Siamo almeno in due ad avere quest'anima in ritardo, lo (Vostra Altezza mi perdoni) e Edoardo Alberto primo Duca di Windsor.

Viviane, non crediate che il cervello mi dia di volta, lo non sono uno di quegli italiani sensazionali che quando vedono la vostra bocca rotonda gli occhi come se avessero il morbo di Basedow. In fondo io sono rimasto un intellettuale. Se penso a voi, mi sento filosofo. E mi dico che la nostra razza, la nostra civiltà, si fonda veramente sulla nozione di femmina. Che siamo, noi maschi, di fronte a voi femmine? Non (che scherziamo?) degli esseri inferiori, come insinuano le zitelle anglosassoni. Tutt'altro. Noi siamo soprattutto protesi verso il cielo, cadiamo facilmente nell'astratto, nel mistico. Abbandonato a se stesso, il maschio, l'uomo cosiddetto civile, si farebbe massacrare più per un contrasto di religione, che per una miniera d'oro.

Bellissimo? Magnifico? Andiamoci piano. Chè la saggezza, la civiltà, il progresso, stanno nel giusto mezzo, e l'Iddio si celebra non rinunciando alla terra, non maledicendo la terra, ma glorificando la terra che ci ha data e facendola più bella e più feconda. Ora, oltre la terra, l'Onnipotente ci ha dato la donna, perchè noi non perdessimo il senso della terra. Tra le donne, Viviane, voi appunto siete quella che dite più acuto, più gioioso, questo senso di terrore. Soprattutto perchè siete della nostra razza, mediterranea come noi, figlia di questo mare che nutrì l'eroe della Terra, l'umanissimo eroe Ulisse.

Spesso hanno fatto di voi, sullo schermo, una donna di peccato, di perdizione. No. Parole. Reticenze, il senso del peccato è anche e soprattutto il senso della terra. Peccare è un modo di sentirsi umano. Peccare, in un certo modo e in una certa misura, significa farsi perdonare dai concorrenti e dagli invidiosi, significa rendersi simpatici ai virtuosi cui la virtù pesa, a coloro che devono elargirvi la loro indulgenza, a coloro che hanno peccato più di voi, meno di voi, o come voi, infine a Nostra Signora, che disse, «beati gli ultimi perchè di essi sarà il regno dei Cieli», ed anche, «beati coloro che peccano per amore perchè molto ad essi sarà perdonato».

Come chiameremo questa lettera? Elogio del peccato e della peccatrice? Ma no, Viviane! Io so benissimo che voi siete una di quelle donne che tolgono dalle mani



dell'uomo il bicchiere troppo pieno, che gli sorvegliano il conto in banca, che lo accompagnano in tempo dal medico, che lo toccano quando è in tempo di tacere, che hanno in serbo la rissa e il coraggio per giorni neri, che sanno preparare un pranzo con le loro mani, e che sanno dare al loro uomo l'illusione d'essere il padrone. Soivo a svolgere inesorabilmente il loro programma: rendergli la vita meno dura, senza che egli s'accorga che quella bella femmina procace dalle labbra terribili, si logora la vita per aiutarlo a reggere il fardello.

Viviane, io so che voi non vorreste essere maschio, a nessun prezzo. Perché siete orgogliosa, orgogliosa del vostro terribile, difficile mestiere di femmina.

Viviane, quando siete venuta in Italia ero io che dovevo intervistarvi. Poi, per un contrattempo, non mi fu possibile. Quando chi mi sostituì mi raccontò che Viviane, da vicino, era proprio così, mi sentii proprio in felice: c'è una certa soddisfazione a sentir dire che una stella della bellezza famosa ha, in realtà, un viso asimmetrico e la pelle deturpata dalle lentiggini. E poi ho saputo che amate un uomo. Come deve essere felice Capite? L'uomo più odiato del mondo.

Alberto Consiglio



Ecco Isa Miranda, durante una pausa di lavorazione del suo nuovo film americano, "Diamonds are dangerous", fotografata con George Brent, suo compagno nel film, e con l'italiano Clemente Lacoco, impresario argentino, che è venuto a farle visita

POSTA D'AMERICA

A Hollywood si è iniziato il nuovo film di Isa Miranda

(Dalla nostra corrispondente)

Hollywood, agosto

Diamonds are dangerous, il secondo film americano di Isa Miranda è andato oggi in lavorazione, dopo un'accurata e laboriosa preparazione di circa cinque mesi.

Terminato *Hôtel Imperial* ed esaminate le reazioni dei diversi pubblici di tutto il mondo, i dirigenti della Paramount non hanno fatto fatica a convincersi che la personalità artistica di Miranda è scupata in film sia pure ottimi, ma a solo carattere commerciale. E con molta lealtà hanno riconosciuto che le continue proteste e gli infiniti suggerimenti di Alfredo Guarini, il produttore italiano che ha condotto Miranda in America, erano perfettamente fondate. Ed a Guarini hanno dato senz'altro l'incarico della scelta del soggetto per il secondo grande film della nostra attrice. Compiuto tutt'altro che facile, ma che, dopo alcune settimane di assidua ricerca, è stato assolto brillantemente con la proposta di una interessantissima, avventurosa vicenda, che si svolge nell'Africa del Sud sullo sfondo delle miniere diamantifere del Transvaal. La trama ha qualche lieve affinità con *Desiderio*, il famoso film di Marlene Dietrich, ma l'ambiente è più nuovo ed originale.

Naturalmente, il soggetto di Frank O'Connor (il cui titolo fu cambiato varie volte, trasformandosi da *Templed in Modem Mystery*, poi in *Portrait in Diamonds* ed ora infine in *Diamonds are dangerous*) aveva bisogno di essere trasformato e perfezionato, ed a questo si accinsero gli sceneggiatori: Franz Schulz, Leonard Lee ed il nostro Guarini. Guarini ebbe soprattutto cura di creare la linea principale della trama nonché una precisa caratterizzazione dei personaggi, che nell'originale era alquanto vaga e confusa. E tale intento fu infatti raggiunto, naturalmente dopo mesi di diligente lavoro e dopo aver varie volte rifatto completamente da capo la sceneggiatura, come, del resto, avviene regolarmente per tutti i film di classe a Hollywood.

Finito questo lavoro, cioè l'effettiva creazione del film a tavolino, il copione fu affidato per il perfezionamento dei dialoghi a Charles Brackett, uno dei più costanti e geniali collaboratori di Ernst Lubitsch, autore delle sceneggiature di *Jungle Princess*, *Piccadilly Jim*, *Desire*, *Ninotchka* ed altri grandi film. Ed anche questa volta Brackett ha completato lavoro con dei dialoghi veramente spi-

ritosi e brillanti, conferendo delle sfumature e dei ritocchi squisiti all'interessante vicenda.

Nel frattempo, sotto l'attenta cura del regista, Isa Miranda si occupava della preparazione dell'elegantissimo e vastissimo corredo: lunghe conferenze, dunque, con Edith Head, la creatrice dei modelli per le «stars» della Paramount, prove e provini di stoffe, di vestiti, di cappelli, di pettinature, di trucco con Charles Lang, uno dei migliori operatori per attrici di cui disponga Hollywood, che ha sempre fotografato la Dietrich ed ora era passato in eredità alla Colbert.

Vennero anche eseguiti alcuni provini per il secondo ruolo maschile che, essendo piuttosto importante, richiedeva un attore di prim'ordine. Furono così messi alla prova John Howard (protagonista di *Disputed Passage* di Frank Borzage), Francis Lederer, Reginald Gardner. Nessuno risultò adatto ed allora, non potendosi scritturare un «divo» di Hollywood per una parte importante si ma non molto simpatica (mi richiamo alla nota di Alfredo Guarini pubblicata su «Film» non molto tempo fa a proposito di questo argomento), fu deciso di far venire dall'Inghilterra John Loder, perfettamente corrispondente al tipo ricercato e che nello stesso tempo — pur avendo interpretato parti di protagonista in Inghilterra ed in Francia (a fianco di Anna Neagle, Danielle Darrieux, ecc.) — non aveva le pretese degli «astri» hollywoodiani.

Anche la scelta del protagonista maschile fu piuttosto difficile, dato soprattutto che il personaggio di maggiore importanza nel film è naturalmente Miranda mentre l'attuale tendenza degli attori americani è di esigere soggetti impennati sul loro personaggio. Finalmente, però, anche questo problema fu risolto con la scrittura di George Brent, un attore che dopo *Velo dipinto* con Greta Garbo, era stato un po' trascurato dai produttori, ma che ora — in seguito alle sue brillanti interpretazioni in *Jeebel* e *Dark Victory* (a fianco di Bette Davis) — sta trionfalmente risalendo la corrente, mentre altri due grandi film di cui egli è protagonista: *The Old Maid* con Bette Davis e *Miriam Hopkins* e *The Rains Came* con Myrna Loy e Tyrone Power, stanno per essere presentati al pubblico.

Una parte abbastanza importante nel film sarà anche affidata a Nigel Bruce, il bravo caratterista comico che tutti certamente ricorderanno in *Becky Sharp*, *Sotto due bandiere*, *Carica dei Seicento*

e moltissimi altri film di prim'ordine. Inoltre, l'ottimo complesso artistico sarà completato da Elizabeth Patterson, che impersonerà la cameriera personale di Miranda, da un noto pianista improvvisatore (Rex Evans) e da alcuni altri attori di secondo piano.

Ed eccoci, ora, al primo giro di manovella di *Diamonds are dangerous*!

Giungo al teatro n. 4 puntualmente alle nove e mezza, piena di ansia e di emozione al pensiero che si sta per iniziare la lavorazione del secondo film americano di Miranda. Entro e, prima di inoltrarmi verso il lato illuminato della scena, dove vedo il personale affaccendato nella preparazione dell'inquadratura, mi avvicino al camerino portatile di Miranda nella speranza di trovarla ancora. Ma il grazioso camerino non contiene che una grande profusione di fiori, fuori di tutte le varietà graziosamente disposti nelle loro «corbeilles». Mi soffermo un istante ad ammirarli, poi mi affretto senz'altro verso l'impalcatura, sulla quale è stata costruita la scena.

Il primo ambiente del film è il bar di una nave che porta Felice Falcon (Miranda) nel Sud Africa. E' a bordo che avviene il primo incontro con Stephens Dennett (George Brent), un giovane ufficiale aviatore che viene ad incontrare un colonnello suo amico (Nigel Bruce) di ritorno da una licenza in patria. Infatti, scorgo già l'alta e snella figura di Brent appoggiata al bancone del bar accanto al ben asciutto Nigel Bruce che da buon inglese si sta voluttuosamente aspirando la sua pipa. Noto che Charles Lang ha terminato di dare le sue disposizioni per le luci, ed ora George Fitzmaurice dà il via per la ripresa, prima ancora che io abbia avuto il tempo di individuare Miranda tra le varie vaghe forme che si muovono nella semioscurità. Ora, però, vedo apparire l'attrice in piena luce sotto i riflettori, mentre alta, snella, flessuosa, fa ingresso nel bar seguita da un magnifico cane poliziotto. I due uomini che chiacchierano serseggiando i loro cocktails, si volgono a guardarla con ammirazione... E vi assicuro che non, fanno molta fatica ad esprimere tale sentimento perchè Miranda è veramente bellissima ed elegantissima nella sua toletta bianco-nera: un semplice «intero» con un soprabito di lana bianca stretto ai fianchi da una cintura nera di pelle lucida, un cappellino nero artisticamente adornato di penne bianche, borsa, guanti e scarpe nere. Ma ciò che colpisce soprattutto è

Silvio D'Amico, ovvero dell'entusiasmo

UN'ATTIVITÀ SENZA PAUSE - LA "SUA" ACCADEMIA - VOLONTÀ FERMA, IN UN MARE DI DUBBI - LA "PAZZIA SUPREMA"...

Non ho mai visto Silvio D'Amico camminare lentamente e quasi sempre l'ho visto con una grande cartella di cuoio sotto il braccio. Potete giurare che dentro quella cartella c'è almeno un copione che un regista gli ha dato da leggere, qualche articolo — polemico — sul teatro, e le bozze di alcuni capitoli della *Storia del Teatro Drammatico*. Forse c'è anche il progetto di un grande teatro o di qualche organizzazione teatrale. Perché Silvio D'Amico vive e respira il teatro e il sangue che gli circola, in fretta, nelle vene, è sangue teatrale.

Egli interpreta il mondo come spettacolo e rappresentazione: in Spagna considerò le corride come spettacolo di massa e a corte intitolò la cronaca di un pranzo: *Regia del convito*. La sua caratteristica principale è una estrema mobilità di mente e di corpo, per cui non riesce a star fermo un istante e riesce in un giorno a fare mille cose diverse.

A Roma è raro poterli parlare più di due minuti, a causa di tutte le sue occupazioni, e certamente è impossibile trovare il tempo per una intervista.

L'unica occasione è stato questa: bloccarlo chiuso nello scompartimento di un treno.

Silvio D'Amico parla con un ritmo rapido, con molta espressione ed evidenza e comunica il suo entusiasmo come una scossa elettrica: dal suo tono di voce, si capisce che l'Accademia d'Arte Drammatica, di cui è presidente e direttore, è la sua creatura prediletta.

E' cominciata col poco, nei pianterreni del vecchio edificio di Santa Cecilia, in via Vittoria a Roma. Non si può dire che quel rifugio fosse, né per spazio, né per luce, né per igiene, l'ideale. Ma adesso, cioè da due anni, noi abbiamo una sede bellissima: una vasta e dignitosa villa in piazza della Croce Rossa, fornita di tutto il necessario. Quando vi avremo annesso anche un teatro modernamente costruito e attrezzato, saremo in possesso della più bella sede che una scuola di arte drammatica abbia in Europa.

Lo dice con la fierezza di chi ha creato qualche cosa.

E' nata in mezzo a un clima di affettuosa diffidenza. Gli esperti giuravano che gli attori non si fabbricano se non sul palcoscenico; quanto, poi, alla fabbricazione dei registi nessuna impresa era mai apparsa altrettanto pazzia. Invece, i primi saggi di recitazione e di regia, dati nella primavera del '36, attraversarono l'attenzione improvvisa del pubblico e della critica. Nell'estate del '37 accettai un incarico rischioso per tutti e temerario per un gruppo di ragazzi: quello di mettere insieme, da una quantità di laudi drammatiche, tutto un «mistero medievale» e di metterlo in scena con una grandiosa scenografia, sopra un fronte di 40 metri in mezzo a una piazza di Padova... Padova, città dotta, piena di professori eruditi e di studenti smialziati... Ebbi fede, un po' in me stesso, di più nell'artista esimia che con altri maestri suoi eccellenti collaboratori assunse la regia dell'eccezionale spettacolo, e moltissima nei nostri giovani allievi. Avemmo un successo, clamoroso. Eppure, anche gli amici più fidati mi avevano esortato a non commettere una simile pazzia.

Silvio D'Amico dice volentieri questa parola che tra gli allievi dell'Accademia ha assunto un significato tutto particolare: l'attuazione di quello che suggerisce l'entusiasmo.

Un'altra pazzia l'abbiamo fatta questo anno accettando un invito della «Dante Alighieri» di Ginevra, che ci chiese di rappresentare, in quella città, un lavoro italiano classico e uno moderno. Per il lavoro classico scegliemmo un tipico campione di commedia italiana dell'arte sboccata nella fiaba: *Re Cerro*, di Carlo Gozzi, contro il parere, anche questa volta, degli esperti amici nostri, i quali manifestarono i più neri dubbi sulla possibilità di riproporre a un pubblico odierno uno spettacolo di quel genere. E anche questa volta avemmo un successo entusiastico confermato dall'altro spettacolo *Quella sera si recita a soggetto*. Successo che si è rinnovato a Lugano e a Milano, dove ai due lavori italiani abbiamo aggiunto alcune scene del *Faust* e la *Pecca* di O'Neill.

Il sorriso di Silvio D'Amico non è quello di un generale che abbia vinto una campagna, ma piuttosto quello di un atleta pieno di giovanile entusiasmo che voglia ritentare la prova con un salto ancora più alto.

Adesso, stiamo per fare la pazzia suprema. Fra coloro i quali, concependo la nostra Accademia come una qualunque scuola professionale, vorrebbero che i suoi diplomati si disperdessero nelle comuni compagnie vagabonde, e coloro i quali vorrebbero vedere riuniti almeno i migliori a sostenere le parti secondarie di una compagnia dove i ruoli principali fossero affidati ad alcuni attori già illustri, io ho preso la terza via: quella di costituire una compagnia composta esclusivamente di giovani usciti dall'Accademia. Spieghiamoci bene: non si tratta di allievi; si tratta di diplomati. Sono diciotto fra tutti, e il loro numero, la loro varia abilità, le loro diverse figure, li renderanno atti ad interpretare un repertorio che andrà da Shakespeare ai commedianti contemporanei, da Gozzi alla tragedia romantica. Repertorio per il grande pubblico, da teatro normale, che sarà messo in scena da giovani registi, sotto il mio esclusivo controllo. E questi registi, nei lavori diretti dai colleghi, faranno anche da attori, compresi le parti più umili, perchè questa compagnia non ha ruoli, tutti ricevono la stessa paga e tutti entrando dichiarano di accettare qualunque parte sarà loro assegnata comprese quelle, se occorrerà, delle comparse.

Vorremmo sapere qualche cosa del reperto-

il fascino di Miranda, il suo incedere armonioso, la sua grazia puramente latina, la sua finezza.

Getto uno sguardo intorno a me e noto che l'ammirazione... «prescritta» ai due attori è pienamente condivisa da coloro che assistono alla ripresa fuori quadro.

Quando la ripresa termina, e finalmente io posso salutare Miranda, ella mi viene incontro radiosa e tutta vibrante di gioia. Ci sorridiamo senza parlare: è l'unico modo per dirci le tante cose che pensiamo.

Eugenia Handamir

rio, ma non è ancora arrivato il momento. Silvio D'Amico, con la sua vastissima competenza e cultura sta cercando nel teatro di tutti i tempi quanto di meglio e di più adatto si possa trovare per i giovani attori e registi. Egli mette dentro alla sua grande cartella di cuoio due copioni dattilografati che aveva sul divano del vagone e continua a parlare della sua compagnia. Ne parla con gioia e con entusiasmo, con quell'entusiasmo che egli, nei quattro anni dell'Accademia, ha comunicato ad un gruppo di giovani che vivono costantemente nel teatro, con una partecipazione alla vita della scuola quale forse nessuna accademia d'arte ha mai raggiunto. Egli ha creato nell'ambiente di questa scuola, da cui sono usciti degli spettacoli che fino ad ora, con successo maggiore o minore hanno attratto viva attenzione ovunque siano stati presentati, una specie di mimica teatrale. E certo questo entusiasmo passerà, ora, per mezzo della compagnia, direttamente al pubblico dei teatri italiani.

L'impresario che, con generoso coraggio, è venuto incontro a una simile idea è Renzo Rossi, il quale ha cominciato col mettere a nostra disposizione il teatro *Quirino* di Roma, dove la compagnia debutterà il 28 ottobre e rimarrà fino a Natale, per poi fare un giro in Italia e all'estero e tornare a Roma. Al mio fianco sarà, come direttore amministrativo e disciplinatore della compagnia, Piv Campa.

Ma nella cartella di cuoio ci sono anche alcuni capitoli della *Storia del Teatro Drammatico*.

Anche la mia storia del teatro drammatico è nata in Accademia. Quando cominciai ad insegnarvi questa materia che specie per i registi ha una importanza fondamentale, mi accorsi che un testo relativo non esiste in nessuna lingua. Ho dunque proposto all'editore Rizzoli di pubblicare questa grossa opera in quattro volumi, duemila pagine e mille e cin-



Una patetica espressione di Maria Cebotari ne "Il sogno di Butterfly", il nuovo film di Carmine Gallone prodotto dai Grandi Film Storici (Distribuzione I. C. I.)

quente illustrazioni, la quale narra e interpreta la storia del *Dramma rappresentato*. L'editore Rizzoli è stato compensato della larghezza con cui mi è venuto incontro: l'esito della vendita dell'opera, sia a dispendio, sia del primo volume che è già uscito e che sarà tra breve seguito dal secondo, ha mostrato come in Italia, anche tra i lettori di media cultura, ce ne siano parecchie migliaia che si interessano alle cose del teatro. Ora abbiamo avuto la certezza che l'entusiasmo ha già cominciato a dilagare, a suscitare quell'incendio di interesse per il teatro di cui veramente si sente il bisogno.

Il viaggio sta per finire. Prima che Silvio D'Amico chiuda la sua valigia, sfogliamo il noto libro di Antonio Baldini, *Ludovico della tranquillità*. Nella pagina bianca, dopo la copertina, c'è la dedica dell'autore: *A Silvio dell'irrequietezza*.

Che cosa organizzerà Silvio D'Amico dopo la compagnia?

Riccardo Aragno



Umberto Melnati, ovvero:

Benedetto tra le donne.

Completamente dedicato ai

ANTICIPO ALLE MIE MEMORIE

ricordi d'amore e di viaggio

VII.

Se fossi un attore specializzato nel genere drammatico, dovrei dirvi che il mio primo amore fu l'Arte, l'Arte con l'A maiuscola, quella che obbliga la bocca ad aprirsi in uno sbadiglio. Aaaaaarte! Ma per fortuna sono attore brillante, e come tale non ho l'obbligo di dire e di scrivere bugie tanto scandalose.

Il primo amore! Non se ne discorre mai con entusiasmo eccessivo, anche perché, di solito, costituisce un ricordo teneramente idiota.

Il mio, ahimè, risale a parecchi anni addietro. Oh, non crediate che sia un vecchio, adesso: gli è che ero troppo giovane allora! Otto anni, infatti, sono pochi anche per il primo amore di un ragazzo prodigo. Avevano già cominciato a chiamarmi «Melnatino». (Confesso che il vezzeggiativo mi rallegra in misura minima. Non ha la pretesa di essere l'esatta riproduzione del colosso di Rodi: ma, francamente, il diminutivo mi sembra esagerato per uno che, a conti fatti, è alto un metro e sessantotto e pesa sessantasei chili!). Ad otto anni, però, ero veramente «Melnatino»: pallido, smilzo e sentimentale: sentimentale come un violoncello. Nella compagnia in cui agivano i miei non facevo Amleto nell'«Amleto», ma recitavo. Uno dei miei ruoli prediletti era quello di Totò in «Zazà». Ricorderete che Totò è una bella bambina di cinque anni: ebbene, quella bella bambina ero io. La mamma m'infilava una leggiadra vestina di trine rosa e azzurra, mi poneva in testa una parrucca bionda dai lunghi riccioli, mi rimpiccioliva con un lapis rosso la bocca che fin da quei tempi lontani avevo piuttosto grandina, rinvivava con del minio il desolato pallore delle mie guancette e mi spediva in scena.

Quella parte era per me una piccola festa. Sapevo di riuscire straordinariamente grazioso in quel festoso abito e ne traivo un ingenuo piacere. Ma c'è di più. Le attrici della compagnia, sempre tanto carine con me, quando mi vedevano sotto le spoglie di Totò andavano addirittura in estasi: moine, carezze, complimenti interminabili. «Ma guarda che amore... che stella... è proprio un tesoro!». Cosciente del mio fascino, mi lasciavo accarezzare tranquillamente, mentre in me stesso si andava rafforzando sempre di più il convincimento che l'ideale era quello di essere sempre abbigliato da bambina...

Un giorno, arrivando al teatro di Vicenza, vidi una ragazza bruna seduta nello sgabuzzino del custode. Era la figlia del proprietario del caffè, aveva dodici anni e si chiamava Paolina. Vedendomi, Paolina mi sorrise e mi offrì una caramella. (Seppe più tardi che la ragazza aveva l'abitudine di servirsi fraudolentemente di dolciumi nei barattoli del padre). La caramella al ribes e gli occhietti furtivi della bimba m'innamorarono di colpo. Precoce come tutti i bimbi cresciuti in palcoscenico, decisi senz'altro di amarla di quello stesso amore che, in tante occasioni, avevo sentito dichiarare alla ribalta.

Un giorno, deciso a compiere un gesto solenne, staccai dal mazzo inviato alla prima attrice per la sua serata d'onore un garofano e lo porsi a Paolina, non prima di averlo avvolto in un pezzo di carta azzurrina sul quale avevo scritto faticosamente: «Me lo riporterai quando sarò appassito». Il significato della bella frase mi riusciva piuttosto ermetico. Sapevo però che nel momento in cui la signora delle camelle la diceva ad Armando, il pubblico s'inteneriva fino alle lacrime...

Un'altra volta indirizai a Paolina il verso che avevo sentito cantare da Paolo nella «Francesca da Rimini»: «Tamo, Paolina, e disperato è l'amor mio».

Avevo, insomma, l'inebriante sensazione di vivere un perlettissimo amore. Ma purtroppo ci si mise di mezzo Carletto e tutto andò a rovescio. Carletto era il figlio del portacoste: un pezzo di ragazzo tarchiato e rubicondo che aveva il brutto vezzo di tirarmi i capelli biondissimi e di darmi energici buffetti sul naso. I suoi 14 anni eserci-

tavano un fascino irresistibile su Paolina. Giocando a rimpicciatino nella soffitta del teatro, lo ero sempre incaricato di trovare il nascondiglio nel quale il giovane mascazone si era rifugiato con la brunettina. Lo stato di assoluta inferiorità in cui mi trovavo, mi amareggiava non poco. Un giorno non reasi più. Presi Paolina in disparte per dirle che Carletto non mi piaceva affatto. La risposta non fu evasiva: — Scemo! E' mille volte più bello di te... Offesissimo, la stessa sera scrissi a Paolina un biglietto ispirato per espresso da un finale del «Padrone delle ferriere»: «Creatura orgogliosa che non ti vuoi piegare, ti adoro ma t'infrangerò!». Ma la ragazza non s'impressionò minimamente ed invece di comportarsi come Clara di Beaulieu continuò a dedicare le sue attenzioni a Carletto-Duca di Bligny.

Allora mi decisi, l'indomani sera, quando fui negli abiti vaporosi di Totò, mi presentai trionfalmente alla capricciosa Paolina, certissimo che non avrebbe più saputo resistermi.

— Ed ora — le gridai con fierezza — ripeti che Carletto è più bello di me, se lo puoi! Paolina restò per qualche attimo dubbiosa: forse le piacevo, forse non mi aveva subito riconosciuto. Subito, invece, mi riconobbe l'odiato Carletto; e da quel vigharesimo individuo che era, cominciò a ridere come un matto, chiamandomi «signorina Sinfiorosa» e domandandomi se andavo in maschera. Poi tentò anche, il farabutto, di darmi uno dei suoi antipaticissimi buffetti sul naso. Infine afferrò il nastro della mia parrucca mandandola di traverso, con grande soddisfazione di Paolina che si abbandonò alla più clamorosa ilarità. Allora non ci vidi più.

Gli fui sopra d'un balzo e cominciai a picchiarlo furiosamente. Carletto reagì e lo scambio delle botte divenne frenetico. All'arrivo degli attori richiamati dagli strilli di Paolina, del leggiadro aspetto di Totò non restava più nulla. L'abito rosa e celestino era a brandelli e macchiato di sangue, la parrucca recava tracce indubie delle... orme piuttosto notevoli di Carletto. Il mio aspetto complessivo, con un occhio pesto, il volto rigato da numerosi graffi ed il pasticchio che sullo stesso avevano formato le lacrime mescolandosi al trucco ed al belletto, si avvicinava di più a quello di una piccola riproduzione dell'«Ecco Homo» che non a quello consueto all'aggraziata bambina, vanto e decoro della casa dell'amico di Zazà.

Ma questa, direbbe Kipling, è un'altra storia. Un'altra storia che terrà tutta per me. Vi dirò, invece, come mi decisi ad imparare la scherma per ragioni amorose... Ero sul «Conte Verde», di ritorno dal Sud-America. Durante il viaggio, in replicate occasioni, una splendida signorina mi aveva dimostrato la sua viva simpatia. Ne ero orgoglioso e felice. Anche questa volta, però, spuntò all'orizzonte il «Carletto» della situazione sotto forma di un giovanotto che cominciò a guardarmi brutto. Il mio rivale aveva sul viso certi segni disegnati dalle sciabolate che proprio non dicevano nulla di buono. Prudentemente ripiegai, allora, sulle mie posizioni lasciandogli il campo libero. Ma allo sbarco mi affrettai a visitare un maestro di scherma per seguire un corso accelerato d'istruzione.

Questo corso dura ancora. Nelle mie peregrinazioni artistiche per le città italiane, ho conosciuto tutti gli schermatori e non ho mancato di misurarmi con loro. Così se un giorno mi accadrà ancora d'imbattermi nel giovanotto del «Conte Verde», sarò nelle condizioni di affrontare tranquillamente le sue ire e non mi lascerò più porre via la ragazza con tanta facilità... Nella mia memoria, i ricordi d'amore trovano spesso il loro punto di coincidenza con quelli di viaggio. Ma non sempre sono gradevolissimi.

Andando in Turchia, per esempio, a bordo fui presentato ad una signora la quale, conoscendomi di fama, volle subito diventarmi amica. Abitava a Costantinopoli e si fece promettere che le avrei fatto visita nel suo villino. In realtà, però, giurai senza convinzione: mi sembrava bruttissima, trascurabile per un uomo che nutriva tante speranze nelle donne turche! Invece trovai a Costantinopoli un numero incollocabile di bruttissime donne, al confronto delle quali la compagna di bordo poteva dirsi una Venere. Ma ormai il prezioso indirizzo era perduto, ed io doveti accontentarmi di una modestissima avventura con l'amica di un influente personaggio. Dico «modestissima» in quanto l'oggetto del mio amore era poco avvenente e dovette ricorrere, per ammalarmi, a tutto il folclore

locale: divani turchi, tappeti turchi, mezza luna turcha, caffè turco ecc. ecc. in caso contrario, l'ispirazione se ne andava...

Un'altra «bella avventura turca» mi capitò in occasione della visita alle isole Prinkipo. Mi pilotava un signore turco che parlava benissimo l'italiano ed a cui ero stato caldamente raccomandato da amici comuni. La guida era molto forte in storia antica e moderna; in compenso era debolissima in materia di orari di battelli. Cosicché quando ci presentammo all'imbarcadere per il viaggio di ritorno, ci dissero che l'ultimo battello era già partito e che sino all'indomani mattina non avremmo potuto lasciare l'isola. L'amico turco cominciò a disperarsi ed a gemere:

— Ho una moglie gelosissima. Se stasera non rinvado, perdo la pace in famiglia! Noleggeremo un caicco e ci faremo portare sulla riva asiatica. Potremo così prendere il treno delle 22,40 che ci porterà a Scutari dove c'imbarcheremo per Costantinopoli a mezzanotte... Intanto il cielo si era fatto nero. Quelli di Prinkipo mi sconsigliavano la traversata di un'ora e mezza con una barca a remi. Ma l'amico preferiva sfidare l'ira degli elementi piuttosto che la collera della consorte. Ci mettemmo in viaggio, e subito le cateratte del cielo si aprirono, le scette guizzarono. L'imbarcazione avanzava a stento. Tra uno scroscio di pioggia e l'altro, origliavamo per udire il rumore del treno che speravamo in ritardo. Alle undici, per un vero miracolo nautico, riuscimmo a toccare la costa asiatica. Seconda terribile delusione. Il capo treno ci informò che il convoglio faceva servizio soltanto il lunedì, il mercoledì e il venerdì. Ed era domenica! L'amico impreò come un turco e prese a correre nelle tenebre rallegrate da una nuova edizione del diluvio universale.

Quattro cagnacci cominciarono a perseguitarci. Non volevano vederci correre e dovemmo ubbidirli. Finalmente, in paese, trovammo una vecchia «Ford». A trenta chilometri l'ora ci lanciammo su una strada fiancheggiata da interminabili cimiteri. Da Scutari, come Dio volle, riattraversammo il Bosforo su un leggerissimo schifo. Finalmente placato, il turco mi strinse allora la mano, dicendo:

— A rivederci presto.

— Addio per sempre! — risposi a fior di labbra.

Ho portato dalla Germania il ricordo dei suoi vagoni-ristorante ampi, lucidi e dotati di tutte le civetterie e di tutti i conforti di un albergo moderno, quello della sua cucina, e quello, infine, della sua difficile lingua.

Partendo per Berlino avevo detto a me stesso che in un modo o nell'altro mi sarei fatto capire. Quando le tre o quattro parole tedesche che costituivano il mio repertorio linguistico si fossero dimostrate insufficienti, me la sarei abrigata a gesti, sarei ricorso alla mimica, a quel mezzo di espressione, cioè, che se una volta mi valse un caffè (questa storia però non ve la dico) in molte altre servì a trarmi d'impaccio. E poi sapevo anche un po' di esperanto, perché nella mia prima giovinezza avevo avuto l'idea di frequentare una scuola nella quale questa importante «lingua» veniva insegnata. Ma se la mia mimica non ebbe in Germania troppo successo, l'esperanto ne ebbe anche meno. Dovetti infatti rapidamente convincermi che il famoso «linguaggio universale» non era, in realtà, compreso ed usato che da me.

Nel magnifico vagone-ristorante che mi portava a Berlino avevo cercato in tutti i modi di far capire al cameriere che le mie aspirazioni tendevano ad un quarto di pollo. Di fronte all'inutilità dei miei tentativi (ero ricorso perfino a tutti i dialetti italiani...) pensai di descrivere con le mani il volo di un pennuto. Prodigioso effetto della mia mimica! Il cameriere sparì per ricomparire un momento dopo con l'orario delle linee aeree tedesche...

Disperatamente puntai allora l'indice a caso sulla carta dei pasti, ed il caso mi riserbò una zuppa di verdura. Considerai la zuppa come una spiacevole avventura di viaggio e per altre tre volte puntai l'indice sulla terribile carta. La prima volta mi toccò una tazza di brodo, la seconda una patata, la terza un bicchierino di cognac. Senza dubbio stava scritto che quel giorno non doversi proprio mangiare!

Ammaestrato dall'esperienza, durante tutto il mio soggiorno berlinese, me la cavai regolarmente scegliendo le portate adottate dal vicino di tavolo. Così, il giorno in cui al mio fianco si trovò un indiano, corsi il rischio di dover inghiottire un nido di rondini!

Del resto, i rischi impreveduti esercitano un grande fascino sul mio temperamento avventuroso. Non per nulla, nella mia collezione di prodezze sportive, annovero anche quella di una corsa automobilistica... Sì, signori, proprio una vera corsa automobilistica organizzata dal «Raci» di Roma sul percorso Rieti-Terminillo. Diciotto terribili chilometri di una strada tutta curve in salita che io «cavrei» dovuto superare a tempo di primato. Dico «cavrei», in quanto il tempo di primato restò fra le mie più pie intenzioni. Però, in quella fatidica occasione, un piccolo primato riuscì a batterlo anch'io: quello, cioè, del... corridore più impreparato al cinema.

Capitai infatti al traguardo di partenza ancora totalmente ignaro delle caratteristiche e delle difficoltà del percorso, luddico soltanto nella mia buona stella e nello spirito di comprensione della giuria. Un'ora prima del «via», sollecitato da un amico che temeva per la mia incolumità, mi decisi a compiere una breve ricognizione. L'esperienza mi convinse che m'ero cacciato in un bel guaio. Le curve erano molte e capricciose: per girarle con disinvoltura ed ottenere dal mezzo meccanico il rendimento massimo, bisognava ricordarsi d'innestare la «seconda» al tal punto, «entrare forte» nel punto tal altro e così via: tutta un'organizzazione che a me mancava nel modo più assoluto. Allora ebbi un'idea che mi parve luminosissima. Poi che la strada era fiancheggiata da molti cartelloni pubblicitari, estrassi un taccuino e mi fabbricai senz'altro una specie di tabella di marcia: «Chianti Brollo», innestare la seconda; «Maggio musicale fiorentino», curvare in piena velocità; «Magnesia di San Pellegrino», premere a fondo sull'acceleratore ecc. ecc.

All'atto pratico il sistema si rivelò efficacissimo. Fu infatti il quarto arrivato nella mia categoria, e soltanto il trascurabile particolare che alla mia categoria erano iscritti appena quattro corridori guastò un poco la mia affermazione. Tuttavia, quando qualcuno mi rivolge la parola chiamandomi «il dominatore del Terminillo», ebbene lo confesso, ne provo un piacere pazzo...



Una scena di «Ultima giovinezza» (Scalera Film) con Raimu, Jacqueline Delabac e Pierre Brasseur

locali: divani turchi, tappeti turchi, mezza luna turcha, caffè turco ecc. ecc. in caso contrario, l'ispirazione se ne andava... Un'altra «bella avventura turca» mi capitò in occasione della visita alle isole Prinkipo. Mi pilotava un signore turco che parlava benissimo l'italiano ed a cui ero stato caldamente raccomandato da amici comuni. La guida era molto forte in storia antica e moderna; in compenso era debolissima in materia di orari di battelli. Cosicché quando ci presentammo all'imbarcadere per il viaggio di ritorno, ci dissero che l'ultimo battello era già partito e che sino all'indomani mattina non avremmo potuto lasciare l'isola. L'amico turco cominciò a disperarsi ed a gemere: — Ho una moglie gelosissima. Se stasera non rinvado, perdo la pace in famiglia! Noleggeremo un caicco e ci faremo portare sulla riva asiatica. Potremo così prendere il treno delle 22,40 che ci porterà a Scutari dove c'imbarcheremo per Costantinopoli a mezzanotte... Intanto il cielo si era fatto nero. Quelli di Prinkipo mi sconsigliavano la traversata di un'ora e mezza con una barca a remi. Ma l'amico preferiva sfidare l'ira degli elementi piuttosto che la collera della consorte. Ci mettemmo in viaggio, e subito le cateratte del cielo si aprirono, le scette guizzarono. L'imbarcazione avanzava a stento. Tra uno scroscio di pioggia e l'altro, origliavamo per udire il rumore del treno che speravamo in ritardo. Alle undici, per un vero miracolo nautico, riuscimmo a toccare la costa asiatica. Seconda terribile delusione. Il capo treno ci informò che il convoglio faceva servizio soltanto il lunedì, il mercoledì e il venerdì. Ed era domenica! L'amico impreò come un turco e prese a correre nelle tenebre rallegrate da una nuova edizione del diluvio universale.

Quattro cagnacci cominciarono a perseguitarci. Non volevano vederci correre e dovemmo ubbidirli. Finalmente, in paese, trovammo una vecchia «Ford». A trenta chilometri l'ora ci lanciammo su una strada fiancheggiata da interminabili cimiteri. Da Scutari, come Dio volle, riattraversammo il Bosforo su un leggerissimo schifo. Finalmente placato, il turco mi strinse allora la mano, dicendo: — A rivederci presto. — Addio per sempre! — risposi a fior di labbra.

Ho portato dalla Germania il ricordo dei suoi vagoni-ristorante ampi, lucidi e dotati di tutte le civetterie e di tutti i conforti di un albergo moderno, quello della sua cucina, e quello, infine, della sua difficile lingua.

Partendo per Berlino avevo detto a me stesso che in un modo o nell'altro mi sarei fatto capire. Quando le tre o quattro parole tedesche che costituivano il mio repertorio linguistico si fossero dimostrate insufficienti, me la sarei abrigata a gesti, sarei ricorso alla mimica, a quel mezzo di espressione, cioè, che se una volta mi valse un caffè (questa storia però non ve la dico) in molte altre servì a trarmi d'impaccio. E poi sapevo anche un po' di esperanto, perché nella mia prima giovinezza avevo avuto l'idea di frequentare una scuola nella quale questa importante «lingua» veniva insegnata. Ma se la mia mimica non ebbe in Germania troppo successo, l'esperanto ne ebbe anche meno. Dovetti infatti rapidamente convincermi che il famoso «linguaggio universale» non era, in realtà, compreso ed usato che da me.

Nel magnifico vagone-ristorante che mi portava a Berlino avevo cercato in tutti i modi di far capire al cameriere che le mie aspirazioni tendevano ad un quarto di pollo. Di fronte all'inutilità dei miei tentativi (ero ricorso perfino a tutti i dialetti italiani...) pensai di descrivere con le mani il volo di un pennuto. Prodigioso effetto della mia mimica! Il cameriere sparì per ricomparire un momento dopo con l'orario delle linee aeree tedesche...

Disperatamente puntai allora l'indice a caso sulla carta dei pasti, ed il caso mi riserbò una zuppa di verdura. Considerai la zuppa come una spiacevole avventura di viaggio e per altre tre volte puntai l'indice sulla terribile carta. La prima volta mi toccò una tazza di brodo, la seconda una patata, la terza un bicchierino di cognac. Senza dubbio stava scritto che quel giorno non doversi proprio mangiare!

Ammaestrato dall'esperienza, durante tutto il mio soggiorno berlinese, me la cavai regolarmente scegliendo le portate adottate dal vicino di tavolo. Così, il giorno in cui al mio fianco si trovò un indiano, corsi il rischio di dover inghiottire un nido di rondini!

Del resto, i rischi impreveduti esercitano un grande fascino sul mio temperamento avventuroso. Non per nulla, nella mia collezione di prodezze sportive, annovero anche quella di una corsa automobilistica... Sì, signori, proprio una vera corsa automobilistica organizzata dal «Raci» di Roma sul percorso Rieti-Terminillo. Diciotto terribili chilometri di una strada tutta curve in salita che io «cavrei» dovuto superare a tempo di primato. Dico «cavrei», in quanto il tempo di primato restò fra le mie più pie intenzioni. Però, in quella fatidica occasione, un piccolo primato riuscì a batterlo anch'io: quello, cioè, del... corridore più impreparato al cinema.

Capitai infatti al traguardo di partenza ancora totalmente ignaro delle caratteristiche e delle difficoltà del percorso, luddico soltanto nella mia buona stella e nello spirito di comprensione della giuria. Un'ora prima del «via», sollecitato da un amico che temeva per la mia incolumità, mi decisi a compiere una breve ricognizione. L'esperienza mi convinse che m'ero cacciato in un bel guaio. Le curve erano molte e capricciose: per girarle con disinvoltura ed ottenere dal mezzo meccanico il rendimento massimo, bisognava ricordarsi d'innestare la «seconda» al tal punto, «entrare forte» nel punto tal altro e così via: tutta un'organizzazione che a me mancava nel modo più assoluto. Allora ebbi un'idea che mi parve luminosissima. Poi che la strada era fiancheggiata da molti cartelloni pubblicitari, estrassi un taccuino e mi fabbricai senz'altro una specie di tabella di marcia: «Chianti Brollo», innestare la seconda; «Maggio musicale fiorentino», curvare in piena velocità; «Magnesia di San Pellegrino», premere a fondo sull'acceleratore ecc. ecc.

All'atto pratico il sistema si rivelò efficacissimo. Fu infatti il quarto arrivato nella mia categoria, e soltanto il trascurabile particolare che alla mia categoria erano iscritti appena quattro corridori guastò un poco la mia affermazione. Tuttavia, quando qualcuno mi rivolge la parola chiamandomi «il dominatore del Terminillo», ebbene lo confesso, ne provo un piacere pazzo...

Umberto Melnati
(Proprietà riservata)
(LA FINE AL PROSSIMO NUMERO)

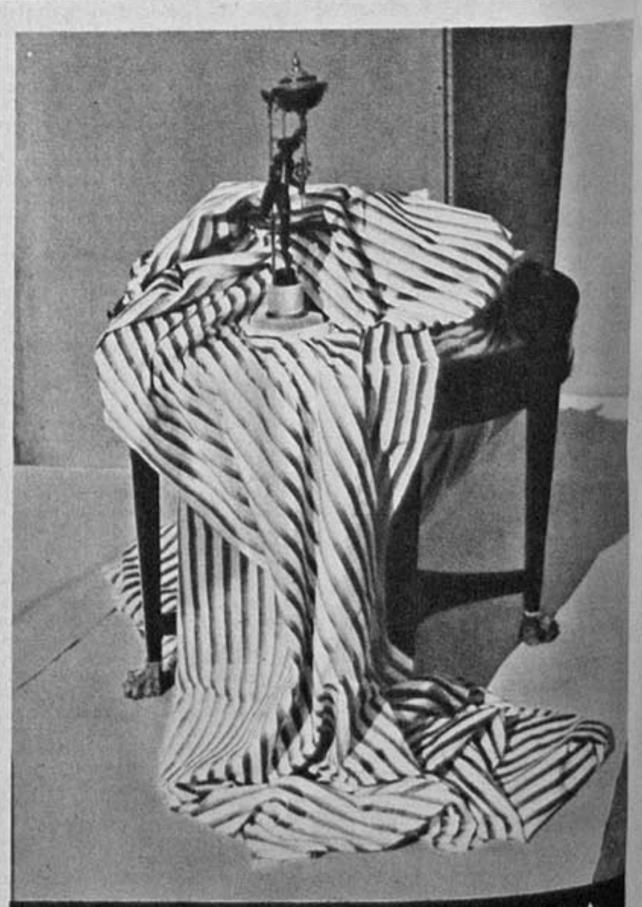
Gli assolutismi di Paola Barbara



La giovane e bella attrice cinematografica italiana, assurda ormai per merito del vivace e personalissimo temperamento, ai ruoli di primo rango dello schermo, ha di recente fissato, in modo assoluto e perentorio, i seguenti suoi punti di vista sul decalogo dell'eleganza e della moda femminile:

- 1) Non si può insegnare ad una donna il «modo» di essere elegante: in quanto un «sistema» qualsiasi non esiste in nessun programma scolastico;
- 2) Gli Istituti di bellezza possono, con artificiose applicazioni, correggere un difetto del volto, mutare una linea fisionomica, cancellare un'alterazione prodotta dal tempo o dalla natura. Le case di moda non possono consigliare nessuno circa un modo con cui un abito può essere indossato;
- 3) L'eleganza è un segreto che molte donne credono di aver penetrato soltanto perchè possono spendere molti denari per vestirsi bene e per acquistare abiti di gran prezzo;
- 4) Tale segreto è molto più facile che si diveli alla sartina che alla gran dama. Per il che, un abito da 150 lire può apparire molto più elegante di quello che ne vale 5000;
- 5) Un bell'abito, senza essere accompagnato da «Calze Franceschi», apparirà sempre come una rosa privata del suo stelo naturale ed infissa, per crudeltà estetica, su di uno stecco qualsiasi;
- 6) Una confezione può essere preferita ad un'altra, ma nessuna calza potrà essere preferita, senza il ricorso di un errore grossolano, a quelle leggiadre, leggere, vaporose «Mille Aghi» che le donne più belle hanno proclamato e continuano a proclamare inimitabili e inconfondibili.

Le calze Franceschi «mille aghi» si fabbricano in due pesi: uno leggerissimo come un lino-guido sottile d'amore; l'altro sensibilmente più sostenuto e quindi più resistente. Tanto l'uno che l'altro costano L. 35 il paio. Alle lettrici di questa Rivista vengono consegnate in un elegante colonnetto portacalze, che eleva queste delicate guaine di seta all'altezza di un gradissimo dono. Unico negozio di vendita in Italia: Franceschi, via Manzoni 18, Milano. Per ricevere a domicilio, in qualunque angolo della terra, inviare l'importo delle calze a mezzo cartolina vaglia aggiungendo L. 1 ogni paio per le spese postali. — AVVERTENZA: Se qualche nostra lettrice non avesse bisogno, in questo momento, di calze molto lussuose e volesse un tipo, sempre bello e di gran classe, ma più economico, consigliamo le calze «San Rossore» che anche queste vengono fabbricate in due pesi, uno leggerissimo, l'altro resistente, e ambidue i tipi sono in vendita, per le nostre affezionate lettrici, al prezzo di L. 25 il paio. Non si vedono in nessun altro negozio d'Italia. Domandarle al negozio Franceschi, via Manzoni 18, Milano. Fuori Milano aggiungere sempre L. 1 ogni paio per la spedizione.



LORENZO RUBELLI & FIGLIO S. A.
STOFFE PER ARREDAMENTO
VENEZIA
PIAZZA S. MARCO PROC. NUOVE 65
FIRENZE - MILANO - ROMA - TRIESTE - TORINO

In tema di credito cinematografico

UNA PROPOSTA

Molti problemi c'erano da risolvere, relativi alla cinematografia italiana. Con l'istituzione del Monopolo per l'importazione e la distribuzione di film esteri in Italia, a quelli si è aggiunto un altro problema; anzi, per essere precisi, esso, che già esisteva, è divenuto più urgente. Intendiamo riferirci al problema del credito cinematografico.

È a tutti noto che lo Stato interviene con il suo credito a sua disposizione, e con decine di milioni, a favore della cinematografia italiana. Fra le varie provvidenze, al fine di dare il più adeguato sviluppo al creato cinematografico, con la legge 13 giugno 1933-XIII n. 1143, si prevede la costituzione, presso la Banca Nazionale del Lavoro, di una Sezione Autonoma per la concessione di mutui, a innanzi di particolare favore, per la produzione di film.

Il fondo di dotazione della Sezione — creato con R. d. l. 14 novembre 1935 XIII n. 2504 — venne formato da una compartecipazione dello Stato per venti milioni e da un apporto di venti milioni della Banca del Lavoro. Esso doveva servire, ed è servito, per concedere mutui non eccedenti la misura del 60% del costo globale di produzione di ogni film; costo da ripartirsi, con giudizio insindacabile, dagli organi della Sezione.

Ora, se fino al settembre 1938 la dotazione di 40 milioni, che aveva a disposizione la Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico, poteva essere più o meno sufficiente, dopo il settembre 1938, cioè dopo l'istituzione del Monopolo, essa è apparsa insufficiente ai nuovi e aumentati bisogni della produzione.

Prima, infatti, la produzione cinematografica italiana era limitata a una media di trenta film all'anno, con un investimento complessivo di capitale di circa 45 milioni di lire. Oggi, in regime di Monopolo, la nostra produzione deve essere almeno quadruplicata per poter sopportare alle necessità del nostro mercato al quale sono venuti a mancare oltre 100 film stranieri, in dipendenza sia delle restrizioni sulla esportazione della valuta (ragione prima e determinante dell'istituzione del Monopolo), sia del ventoso esodo dall'Italia delle quattro grandi case produttrici americane: Metro, Fox, Paramount e Warner. In conseguenza di quanto sopra è stato accennato, dovrà pure essere almeno quadruplicato, in relazione a quello di un tempo, l'investimento di capitali nella produzione cinematografica. E poiché l'industria cinematografica, come tutte le altre industrie, ha bisogno di credito, è evidente che anche il credito cinematografico, concepito e impostato finora per far fronte ad esigenze limitate, debba aumentare, estendersi modificarsi e svelarsi per corrispondere alla nuova situazione.

Se la richiesta della Federazione degli Industriali dello Spettacolo, il Ministero della Cultura Popolare sta studiando di aumentare fino a 100 milioni di lire la dotazione della Sezione Autonoma per il credito cinematografico, inoltre, da quanto si rileva dalle dichiarazioni fatte dal Direttore della Banca del Lavoro a Filippo Sacchi, e pubblicate nel *Corriere della Sera* dell'8 luglio, ai 100 milioni si vorrebbe aggiungere un fondo di garanzia di 10 milioni e un speciale fondo di risconto di altri 50 milioni. Si arriverebbe, così, a un fondo complessivo di 160 milioni, somma questa che, calcolando a un milione e mezzo il costo medio di un film, dovrebbe, secondo l'intervistato, «servire a sostenere la produzione di 100 film all'anno».

Non invece riteniamo che, anche se elevato a 160 milioni, il fondo della Sezione Autonoma per il credito cinematografico non può sostenere un ritmo di produzione continuativa di 100 film all'anno e tanto meno di 130-140, quanti effettivamente ora ne occorrono.

Ammissa, infatti, una produzione sia pure limitata a soli 100 film all'anno, del costo medio di un milione e mezzo ciascuno; ammesso che la Banca del Lavoro faccia per ogni film, durante la lavorazione, anticipazioni varie al 90% del costo, essa dovrebbe anticipare 90 milioni all'anno. Se però questo è possibile per il primo anno, non è più possibile per il secondo, dato che occorrono più di 12 mesi dall'inizio delle programmazioni perché lo sfruttamento di un film possa dare al produttore un ricavo netto in misura tale da consentirgli la restituzione integrale di quanto gli è stato anticipato dalla Banca. Così, mentre da una parte la Banca del Lavoro nel secondo anno non avrà più fondi sufficienti a far fronte a tutte le eventuali richieste di anticipazioni per la nuova produzione di altri 100 film, dall'altra le case produttrici — avendo esaurito, dopo il primo anno di attività, interamente, o quasi, il capitale iniziale — saranno costrette a sospendere la produzione o, nella migliore delle ipotesi, a ridurla notevolmente.

Se vogliamo che la nostra industria cinematografica faccia una produzione continua, che si estenda, che divenga veramente un'industria nella quale si possa investire più o meno professionalmente il capitale e dalla quale il capitale possa trarre un giusto utile, dobbiamo creare condizioni favorevoli di sviluppo, dobbiamo facilitare il compito, dobbiamo darle la possibilità di ricorrere facilmente al credito; in qualunque momento; senza eccessive prevenzioni ed esagerate richieste di garanzie da parte dell'Ente sovvenitore; a condizioni più favorevoli di quelle oggi praticate; e con un meccanismo rapido e semplice che permetta ritenere mobilitati sui film già prodotti ma non ancora programmati, in modo che le case cinematografiche possano avere sempre disponibile il capitale indispensabile per la lavorazione di altri film.

Tutto questo però non sarà mai possibile finché il credito cinematografico rimarrà quello che è oggi, e funzionerà con gli stessi criteri di un'industria.

Oggi il credito cinematografico è soltanto di tipo credito industriale, perché infatti esso viene esercitato come un qualunque altro credito, ed è concesso dalla Banca del Lavoro solo a garanzia di carattere personale così come può concederlo una qualsiasi altra Banca per qualunque altro fine. La Sezione Autonoma per il credito cinematografico — riportiamo le parole del suo Direttore nell'intervista concessa a Filippo Sacchi — «lavora attenendosi ai criteri di rigorosa garanzia necessari in ogni rapporto bancario e secondo le classiche norme e il usuale meccanismo del credito».

Ma, in parole povere, vuol dire che la Sezione Autonoma per il credito cinematografico accetta la fidejussione di film solo e in quanto le cambiali presentate per lo sconto, oltre la firma del legale rappresentante della casa produttrice, nel nome e in proprio, portano la firma di altre persone, soci o azionisti, persone solvibili; e solo e in quanto alle varie cambiali firmate suddette, si accompagnino ulter-

riori garanzie sui premi statali, sui buoni di doppiaggio e perfino sugli incassi.

Come si vede, non si tratta di un vero e proprio credito cinematografico concesso in diretta funzione della specifica qualità dell'industria cinematografica, ma di un credito fiduciario e generico accordato solo in funzione delle garanzie personali che danno i firmatari delle cambiali e di quelle che provengono dall'ultimazione e dallo sfruttamento del film.

Non discutiamo la apprezzabile e forse, in un certo senso, necessaria cautela usata in materia della Banca del Lavoro che, in tal modo, ha potuto recuperare quasi al 100% i crediti accordati alle case produttrici di film. (Su 110 milioni di lire di fidi, concessi negli ultimi due esercizi, ci sono state soltanto 800 mila lire di perdite di gestione ivi compresi gli accantonamenti su rischi). Diciamo soltanto che, se si vuole favorire e potenziare la nostra industria cinematografica, il problema del credito cinematografico va impostato e risolto su altre basi.

Della necessità che sia riveduto l'attuale sistema, è convinto anche il Direttore della Sezione Autonoma per il credito cinematografico quando dice (sempre intervistato Sacchi): «Ormai dobbiamo considerare finito il periodo preparatorio. Con l'intervento decisivo dello Stato Fascista si sono posti i piloni di un'armatura potente: Credito cinematografico, Cinecittà, ENIC, Monopolo, Società degli Autori. Bisogna arrivare a stabilire una buona volta tra di essi un saldo collegamento, attraverso una revisione della loro attività e un'armonizzazione dei loro compiti».

La Federazione degli Industriali dello Spettacolo — ritenuta la necessità per i produttori di film di organizzarsi per una produzione continuativa, organizzazione che richiede forti immobilizzi di capitali prima che i film abbiano potuto rendere almeno in parte la somma che sono costati; ritenuti fondati i rilievi mossi dai produttori al funzionamento della Sezione Autonoma per il credito cinematografico — oltre all'aumento del fondo di dotazione della Sezione stessa, come avanti si è accennato, ha chiesto: la diminuzione del tasso d'interesse; un più agile sistema di controllo su tutti i proventi derivanti dallo sfruttamento dei film; l'accantonamento presso una sola Cassa dei proventi stessi per facilitare e rendere più pronta la loro ripartizione fra gli aventi diritto.

Se si riuscirà a realizzare tutte le richieste della Federazione degli Industriali dello Spettacolo, un importante passo in avanti sarà fatto per la soluzione del problema di cui ci occupiamo; ma la soluzione integrale di esso si avrà soltanto quando il credito cinematografico assumerà la figura e la funzione di un vero e proprio credito, cinematografico, quando cioè ad esso potranno convenientemente, agevolmente e sicuramente ricorrere i produttori per mantenere sempre in efficienza le loro aziende. Perché ciò possa verificarsi occorre che, accanto alla Sezione Autonoma per il credito cinematografico, venga creato un altro Istituto che compia operazioni tali da consentire alle case produttrici il tempestivo e rapido smobilizzo di tutto, o almeno gran parte, il capitale da esse investito nella produzione di un film per reinvestirlo immediatamente dopo nella produzione di un altro film; e così via.

Con la creazione di un Istituto di Credito Cinematografico (simile, per molti aspetti, a quelli di Credito Fondiario) detto ostacolo verrebbe eliminato. Mentre, infatti, la Banca del Lavoro — Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico — continuerebbe ad anticipare il necessario per la produzione, durante la lavorazione del film, con garanzie sufficienti, ma meno complicate, e con interessi inferiori a quelli oggi pretesi; il nuovo Istituto dovrebbe intervenire, a film ultimato e pronto per la programmazione, per dare al produttore almeno i due terzi del suo valore di sfruttamento, valore che, per film buionissimi, potrebbe essere anche superiore al loro effettivo costo. La valutazione del film, agli effetti di tale credito, dovrebbe essere fatta rigorosamente da una commissione di tecnici formata anche dai rappresentanti dei produttori, dei noleggiatori e degli esercenti cinema, e dovrebbe riguardare solo il valore commerciale, sia pur approssimativamente presunto, del film prodotto.

Il danaro concesso dall'Istituto di Credito Cinematografico servirebbe a rimborsare la Banca del Lavoro di quanto essa ha anticipato per la lavorazione del film. In tal modo la Banca del Lavoro ricupererebbe, dopo circa sei mesi, il danaro anticipato, (mentre oggi, per riaverlo, deve attendere spesso più di un anno) e vedrebbe quasi sempre e quasi totalmente coperto il suo fondo di dotazione; e il produttore potrebbe riprendere tranquillamente la sua attività perché avrebbe modo di ricorrere ancora alla Banca del Lavoro per ottenere l'anticipazione sul nuovo film da produrre.

Si determinerebbe, così, automaticamente, la continuità del ciclo produttivo; si organizzerebbe stabilmente le aziende; e aumenterebbe la fiducia dei capitalisti per l'investimento del loro danaro nell'industria cinematografica.

In altre parole la Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico (Banca del Lavoro) dovrebbe praticare il credito cinematografico con ricupero a brevissima scadenza; mentre l'Istituto di Credito Cinematografico dovrebbe praticarlo a scadenza relativamente lunga, almeno di tre anni, quanto dura, cioè, il periodo normale di sfruttamento di un film.

L'Istituto dovrebbe emettere obbligazioni al portatore, garantite, fruttanti il 6%, e perciò di facile collocamento alla pari sul mercato, tanto più che la loro estinzione integrale dovrebbe avvenire al massimo in tre anni, con quote decrescenti di ammortamento o rimborso, e con eventuale facoltà al debitore di estinzione anticipata.

A favore dell'Istituto verrebbe costituito, presso il Registro Cinematografico tenuto dalla SIAE, il pegno sul film, negativo e copie, non che il privilegio di primo grado su tutti i proventi dello sfruttamento, compresi i premi statali d'ogni genere, fino alla concorrenza del credito obbligazionario oltre gli interessi e le spese di emissione.

Opportune provvidenze legislative dovrebbero garantire in modo assoluto il privilegio dell'Istituto di Credito Cinematografico, come avviene per il credito fondiario, anche in caso di fallimento della casa produttrice.

Abbiamo solo prospettato il problema e proposto una forma di soluzione nelle sue linee generali. Agli organi competenti spetterà prenderla in esame, se lo riterranno opportuno, discuterla, approfondirla, elaborarla tecnicamente e, veriamo, attuarla.

Mario Sestito



Un bel gruppo in "L'amore si fa così" (Produzione Atlas; distribuzione I.C.I.); Alida Valli e Antonio Centa in "Ballo al Castello" (Produzione Italcine; distribuzione I.C.I.); Nelly Corradi e Dina Perbellini in "Il ladro sono io" (Mediterraneo Film). La comitiva di "Il piccolo Re" attorno al Direttore di produzione avv. Sylos.

Mosaico del "colore veneziano"

Il. Introduzione al festival

La scena tutti gli anni si ripete puntualmente. Il cinematografo italiano e un po' anche quello straniero, trasportano armi e bagagli a Venezia. Come ogni stazione ha il suo capo così ogni treno ha, in questi giorni, il suo cineasta. Lo riconoscerete fra mille passeggeri, dal modo di vestire di guardare di camminare. Quello è uno che va a Venezia; uno che la sa lunga sui misteri del cinematografo. Specialmente le ragazze lo sbirciano, tra curiose e impacciate, mentre accomoda le proprie valigie sulla reticella dello scompartimento, si toglie di tracolla la «Leica», spiega e legge distrattamente i numerosi giornali, guarda con aria infastidita il paesaggio, fuma con insuperabile grazia delle sigarette cinte d'oro. Non si può sbagliare anche solo vedendolo di sfuggita. I suoi calzoni, le sue camicie, le sue magliette colorate, i suoi occhiali da sole denunciano in lui l'uomo che pratica o si diletta di quest'arte maga, per cui si spende tanto inchiostro e si scrivono tante parole.

Adolfo Franci

Venezia ospita ancora una volta, come tutti gli anni, l'Olimpiade mondiale del cinematografo. E' una gara di gran fondo, sulla distanza di almeno cento chilometri (cento chilometri di pellicola, si capisce) e vi partecipano le agguerritissime squadre delle nazioni cinematografiche. Si può precisare che la gara si corre con il sistema delle «staffette» podistiche, in quanto a ciascun concorrente è affidata una frazione più o meno lunga (varia fra i duecento metri e i duemilacinquecento) che dovrà essere coperta sotto il vigile occhio della giuria. In sostanza, si tratta di circa seicento chilometri di pellicola che il pubblico e la critica si debbono sorbire in venti giorni di proiezione. Non sempre, ma certo in parecchi di questi venti giorni, i critici batteranno il loro «massimo» di cinematografari a grande resistenza che è quello di tre pellicole viste una dopo l'altra. La cosa non dispiace loro affatto: sono venuti a Venezia apposta; sanno quello che li aspetta; digeriranno scrupolosamente tutto, e prenderanno la cosa proprio sul serio. Eppure, non è uno scherzo: vedere in un mese le pellicole di tutto un anno, è una faccenda piuttosto rispettabile. Pazienza: alla peggio, faranno, dopo, una cura disintossicante (se occorrerà); ma non è probabile.

Lucio Ridenti

Aver dato ai più potenti creatori cinematografici, ai più lontani dal nostro idealismo estetico, l'abitudine ed il bisogno di una visita annuale a Venezia, è non un lieto accessorio ma un successo nella sua più solida pienezza. Quella del cinema non è, nella realtà quotidiana, un'arte pura: è un'industria artistica. E aver fatto di Venezia l'estiva Mecca di credenti così poco idealisti e così sovranamente pratici come i grandi industriali americani, è un aver raggiunto il più arduo scopo. Gli interessi cinematografici sono oggi in tutto il mondo così straordinariamente complessi, così intessuti di tecnici accorgimenti, di commerciale scaltrezza, di politica propagandistica, di personale esibizionismo, che aver fatto di Venezia estiva un gran centro di tutti gli interessi cinematografici, vuol dire aver fatto quel che si dice un magnifico regalo all'Italia.

Eugenio Giovannetti

Se è vero che la pubblicità è l'anima del commercio è pur vero che la pubblicità è l'anima, lo scheletro, il corpo e la veste della cinematografia. Spesso è solo la pubblicità che dà la marea di produzione che ogni anno si riversa sugli schermi italiani, stacca e fa risalire uno speciale prodotto, orienta l'attenzione del pubblico verso di esso, lo impone quasi allo spettatore. In questo senso è indiscutibile che la Mostra cinematografica di Venezia costituisca per il prodotto che in essa è presentato un vantaggio di notevole importanza: tutti i giornali italiani se ne occupano, tutti i maggiori critici lo discutono. Su quotidiani e periodici appaiono fotografie; talvolta il film crea discussioni che continuano anche al di là della pura cronaca della Mostra, lascia tracce di sé nelle pagine dei giornali a Mostra finita. Il prodotto, insomma, esce da Venezia già noto al pubblico: basta che abbia in sé un minimo di valore spettacolare ed un minimo di originalità che consenta la discussione, esso ha già incuriosito prima della sua presentazione e, quando appare, molti vanno a vedere «quel film» che è stato a Venezia e che il critico tale o il critico talaltro ha esaltato o anche, ed è pubblicità lo stesso, vigorosamente stroncato.

Jacopo Comin

Errori ed orrori. I veneziani pensano che la Mostra del Cinema non li riguarda. Riguarda gli albergatori. Troppi premi, un mercato, una Giuria in completo, un pubblico circoscritto. Si va oggi verso il popolo. Se c'è un tipo di spettacolo che ha diritto di chiamarsi «dei ventimila» o «dei trentamila», questo è lo spettacolo cinematografico. Della Mostra del Cinema, invece, s'interessano gli invitati non del tutto disinteressati, ed i blasonati in marsina bianca. I veneziani vorrebbero essere giudici in massa. E questo giudizio può derivare da un fatto solo: l'interesse che una pellicola suscita, il concorso del pubblico di ogni ceto sulla base di mezza lira per spettatore, con la statistica onesta delle presenze. Avviene che film premiati al Lido non conquistano il favore delle sale degli altri paesi. Onori prestabiliti e fasci deleteri. Dunque: Venezia vuole il suo giudizio di massa.

Gino Rocca

Preferirei che la premiazione avvenisse in base al criterio della Giuria, che sarà certamente composta di critici e di intenditori necessariamente non spogliati della loro personalità.

Mario Camerini

Dunque ci siamo. Nel meraviglioso inferno veneziano, tra le musiche strane di «Cher Vous» e le voci monoteone della «roulette» ha inizio la Mostra del Cinema, l'Olimpiade

dello schermo, la trisettimana di passione dei cinematografari di tutto il mondo. Ricominceremo a sentire i soliti discorsi: i critici che si atteggiavano a martiri perché devono vedere quattro film al giorno e dettare la nota al telefono dopo mezzanotte; i produttori che morivano di conigliare e di partigianerie; i cineasti che sfoggiavano considerazioni indiscutibili con l'aria di enciclopedisti; il pubblico che sistematicamente dice di sì quando la critica dice di no, e dice di no quando la critica dice di sì...

G. V. Sampieri

Lo scirocco veneziano è arrivato tardi, a differenza di Marlene Dietrich che ormai non si aspetta più, e che arrivando avrebbe causato gli stessi precisi effetti dello scirocco: stringendo cuori, infondendo brividi, causando sudori freddi e insonnie senza fine. In cambio di questa posticipazione del tempo, la Mostra internazionale del Cinema avrà intanto conosciuto le anticipazioni degli uomini, tra un cronista che ci ha descritto la cerimonia inaugurale un giorno prima che essa avvenisse, e un altro che ha dichiarato Corinne Luchaire degna dell'annuale primato femminile, già prima di vedere e di ascoltare le altre.

Ariele

2. La notte, le stelle, ecc.

Ogni sera, sotto il cielo superbamente stellato (le stelle del cielo si ostinano talvolta ad essere le uniche in vista) s'innfilano chilometri e chilometri di pellicola, si ascoltano dialoghi in tutte le lingue, si osservano espressioni di tutti i generi: si fa, insomma, attraverso il sottile nastro di celluloidi che si snoda ronzando davanti alla macchina da proiezione, un giro del mondo oltremodo suggestivo perché, mentre esso fa vedere i panorami e le caratteristiche esteriori dei singoli paesi, consente di avvicinarsi, mediante tipiche espressioni artistiche, alla loro sensibilità e alla loro anima.

Lucio Ridenti

Avete mai pensato come immaginano Venezia gli sposi fuggitivi in viaggio di nozze, o gli amanti? Uno scenario di palazzi marmorei, con bifore, lanterne, gondole e barche, un canale di amoero turchino dove le barche passano pianamente come tirate da un filo, una luna identica a quella delle conchiglie ricordo, i rivi coi muretti dei giardini traboccanti di foglie rosse e gialle come nelle cartoline delle prime Biennali. Luoghi comuni, signora mia; ma l'amore è pieno di luoghi comuni, e a pochissimi è concesso il grande privilegio di avere delle idee originali. Considerate, signora, che avere il coraggio dei propri luoghi comuni è già una bella prova di carattere, e starei per dire di originalità. Perché dunque, vorreste proibire al lontano sognatore dell'Esposizione d'arte cinematografica il diritto di godere di qualche onesto luogo comune?

Giannino Mareselechi

E' cominciato il giro intorno al mondo di celluloidi. Ventidue giorni e ventidue notti di stelle e di immagini: immagini a chilometri, a centinaia di chilometri. Faremo provvista per tutto l'anno e torneremo da Venezia storditi ma informatissimi.

Ferdinando Palmieri

E' ricominciata la festa: auguriamoci che durante questi venti giorni di proiezione la festa si tramuti in gara. La folla, come tutti gli anni, non si è lasciata pregare ed ha preso ieri sera d'assalto — curiosa ed attenta — tanto la fresca sala del Palazzo del Cinema, come il Giardino delle Fontane Luminose. All'ultimo momento, la caccia al biglietto è diventata addirittura accanita...

Fabrizio Sarazani

«e la sera, quando tutti ballano o bevono o giocano o cantano, il giornalista, chiuso nella cabina telefonica, detta allo stenografo lontano le sue note frettolose ma sudatissime. Nomi difficili, titoli strani corrono sui fili del telefono, da una città all'altra, da un capo all'altro d'Italia».

- Come hai detto?
 - Mino Doro.
 - Come?
 - Doro.
 - Non capisco.
- Allora il giornalista, pazientemente traduce:
— D'entente Domodossola. O come Ovada. R come Roma, ecc...

Adolfo Franci

3. Tribunale in costume da bagno

Tramonto oro e porpora sul Lido. L'onda va e viene. Innamigoli il lettore (sempre che lo desideri) un tappeto orientale che sta per essere arrotolato all'infinito. (La pigrizia non mi consente paragoni più ciuti). Un ventile galante fa la corte alla maretta: «s'amuse une heure, et l'oublie». Occupando quest'ora di estorni ozi rivereschi, una fiorita schiera di bagnanti d'ambo i sessi passa in rassegna gli ultimi spettacoli della Mostra Cinematografica, non trascurando la Mostra permanente della mondanità. Proni o supini nella sabbia, sembrano gli strani giudici ora affissarsi a capo eretto nel sole della verità, ora affondar l'orecchio negli inferi argillosi della maldicenza.

— La barca a due posti si sbanda dal gruppo. Chi la guida?
— Mino Doro. Deve aver perso la bussola, guardando negli occhi Basiliola, cioè Laura Adani, che s'è imbarcata con lui.

(Continua nella pagina seguente)

— Vedi Benassi, Cavalca la sua oca di gom- ma, superbo come un Lohengrin trainato dal cigno.

Ariele

—ritroveremo il cineasta sulla spiaggia del Lido. Anche nudo o quasi nudo non perderà nessuna delle sue caratteristiche. Vedete come guarda le donne pesandole e vagliandole con occhio clinico. Si capisce che ogni gesto e atteggiamento di esse, egli li traduce cinematograficamente, cioè li vede sotto un rapporto cinematografico. Il resto non lo interessa. Il resto è fatto per gli sguardi degli uomini. Mentre lo sguardo del cineasta ha da essere limpido e incorruttibile, freddo e matematico come lo sguardo dell'obiettivo. Ecco dunque il nostro giovane eroe sulla spiaggia del Lido dove per venti giorni si radunano le appassite e le fresche glorie dello schermo; uomini e donne che appena incominciano e uomini e donne che, purtroppo, stanno per finire; speranze di là da venire e speranze tramontate. Su tutti sovrasta l'occhio lucido del giovane cineasta. Egli sa tutto, vede tutto. Conosce i film che si daranno, la vita degli interpreti, la storia dei produttori. Nessun particolare gli è ignoto, nessuna strepitosa novità lo trova impreparato. Egli guarda con occhio benevolo e insieme ironico i poveri mortali che lo circondano e fuma una dietro l'altra le sue sigarette dal bocchino d'oro. Quando gli altri si riposano egli lavora: corre di qua e di là, esamina centinaia di fotografie, scartabella decine di giornali e riviste, prende appunti, scrive memorie...

Adolfo Franci

4. Protagonisti e comparse

E le stelle? Oh, eccoci al grande problema: le « stelle » hanno prenotato tutti i più lussuosi appartamenti del Lido e... non sono venute. Il guaio si è che non alludiamo solo alle grandi « stelle », ma anche alle piccole, alle stelline. Niente: nessuna risponde all'appello. Hanno mandato delle grandi fotografie con dediche, hanno prenotato gli appartamenti e sono rimaste a casa: chi sa perché? In fondo, la cosa ci delude fino a un certo punto: piuttosto che dover riconoscere la divina Greta Garbo in una donnina malfatta, dura, legnosa e timida; piuttosto che vedere in Brigitte Helm una biondastria qualunque; piuttosto che dover giudicare Robert Taylor un bellimbusto da strapazzo, è meglio che siano rimasti lontani e che l'illusione possa continuare a vivere. Ad ogni modo, sembra sempre che per i giornalisti convenuti da ogni parte del mondo a Venezia, la faccenda delle stelle sia la più importante: ogni tanto, infatti, essi corrono nell'ufficio di segreteria e chiedono: — Novità? — Altro che! Almeno tre « novità » per sera...

— No; vogliamo dire se sono segnalati altri importanti: Douglas, Marion Davies, la Garbo... — Niente.

Un « oh! » di delusione e, poi, trascorsa mezz'ora, ritornano a rivolgere le medesime domande, per ottenere le medesime risposte. Naturalmente, con tale spasmodica attesa di stelle falte, è inevitabile che qualche volta le voci se ne abbiano a male e decidano di non presentarsi neanche loro all'appello, mandando, invece, degli scrosci di pioggia. Quando si dice la suscettibilità!

Lucio Bidenti

Questa folla varia e curiosa che si raduna a Venezia per la kermesse del Cinema, meritebbe una bella pittura. In cui c'entrassero un po' tutti, i grandi e i piccoli, i potenti e gli umili, gli uomini gravi e solenni e gli scavezzaccolli. Sarebbe un quadro pieno di colore e di chiaroscuro. C'è, per esempio, l'uomo vestito di tutto punto con occhiali cerchiati d'oro e grosso sigaro in bocca. Di solito egli se ne sta in disparte, sdraiato su di una poltrona. Parla poco e medita molto. E' colui che paga, l'industriale, il produttore cinematografico. Per il quale solo le cifre hanno valore. Di fronte al giovane cineasta sempre in moto e sempre in ballo, egli ci fa la figura di un borghese qualunque, un po' impacciato e scontento. Ma non devete fidarvi delle apparenze. Come un buon lettore di libri gialli sa che il personaggio di meno risalto finisce col diventare il personaggio più importante, così il frequentatore di Venezia deve sapere che quegli uomini grigi, silenziosi e annoiati sono loro a tirare i fili.

Adolfo Franci

—Eccola, per l'appunto, la miliardaria infelice: ombrello cinese, soggolo monacale, pedallini da paggio, regipetto d'argento filato... Se il Conte Rewentlow avesse avvicinato Barbara Hutton durante il film di Disney, e cioè in un'ora di semplice commozione, anziché al bar nell'ora dei balli e degli aperitivi complicati, forse a quest'ora i due divorziati avrebbero raggiunto quella conciliazione ch'era impossibile sperare fra un giro di « cucaracha » e un bicchierotto di « ginfish ».

— Guardate, dunque, su quella plancia al largo: Doris Duranti che si lascia rapire dai flutti, Ofelia in pigiama e quadretti! Dopo aver girato la Croce del Sud, Doris vuole ad ogni costo farsi una pelle tropicale. Che ne dite? Sul bel busto inguainato e riverso, spiccano ben due soli a scacchi. La miliardaria guarda invidiando...

— Non è la sola a bagnarsi fuori orario! C'era, fino a ieri, anche Aman Ullah, con quel suo mestro viso da Werther asiatico; e c'era il negro Kavoonoo, re in esilio d'una tribù di ex cannibali, ch'esprieva la nostalgia paesana scegliendo, fra le varie calcolature acquatili di guppapera, un cocodrillo.

— E' vero quel che si racconta: che al re negro sia toccato un premio per la « più bella coloritura della spiaggia »?

— Non state a credere. False notizie. Panza ne di sfaccendati. Lo scirocco veneziano ne fa mettere in giro a dozzine.

Ariele

5. Campionario di panzane

« Greta Garbo, quando si chiamava Elena Morigou, è arrivata un giorno a Venezia a bordo di una macchina gialla che batteva sul cofano una bandiera giapponese... »



Alida Valli in "Ballo al castello" (Produzione Italiana; distribuzione I.C.I.).

LA "I. C. I." all'avanguardia della produzione nazionale

L'abituale frequentatore di sale cinematografiche si è andato facendo tutta una mentalità nei riguardi dei programmi che, coi più svariati mezzi, le case di produzione gli vanno sfidando nell'orecchio. Morto l'ultimo rimpianto per il difetto di film americani dei famosi « big four », il pubblico si è convinto che nel rivolgersi fiducioso al film italiano non ha poi niente da perdere. Così da qualche tempo a questa parte ecco scoprire le capacità effettive dei registi nostri, la fogenia dei nostri attori, la eleganza e il gusto delle nostre scene, il ritmo dell'azione, la novità del racconto. Tutto questo non fa del resto che maggiormente incoraggiare la produzione italiana che, da segni precisi, ormai si avvia ad una effettiva e assoluta indipendenza.

Nella complessa inteliatura della produzione nazionale, si va affermando ormai la linea della grande industria fissata chiaramente dalle direttive del Ministro della Cultura Popolare: compagnie che si raggruppano per formare complessi più robusti capaci di sostenere uno sforzo maggiore per poter raggiungere uno scopo più vasto: la produzione continuativa.

6. Intanto il festival...

Come va il Festival? Eh, non possiamo proprio lamentarci: Lido pieno, teatri esauriti, molti applausi. Applausi, soprattutto, incontrastati. Il pubblico, quest'anno, ha deciso di applaudire sempre. Già l'anno scorso, veramente, si era capito che il pubblico della Mostra cominciava a calare da quella combattività per cui andava tristemente celebre. Io ho l'impressione che, in questo, la nuova sala abbia contribuito ad esercitare un'azione sedativa... Fuori, sulla terrazza, era per forza un'altra cosa. Quando non c'era la luna ad esercitare la sua influenza saturnia, c'era il vento che ha sempre un effetto deprimente sui nervi delle signore. Poi c'era lo stridio dei tranvai, rumore come ognuno sa, particolarmente favorevole alla neurasia. Infine le seggiole che erano di legno, tutt'al più attenuato da un coriaceo strapuntino. Ora è inutile, anche senza arrivare al bottone di Ardigo, c'è un rapporto fra il nostro stato d'animo e la maniera in cui siamo seduti. Sprofondati in queste ben molleggiate poltrone, ovattati in questa sala dalle pareti isolanti e dai calmi toni, l'apparente unanimità dell'applauso è raggiunta, nessuno protesta più.

Filippo Sacchi

Fra le case che primissime hanno compreso questa necessità, va annoverata la S. A. Industrie Cinematografiche Italiane, la ben nota Società che da sette anni è sulla breccia per aiutare l'affermazione della nostra cinematografia. Quando si pensi che il nome I.C.I. è legato a successi mondiali come *Scorpe al sole* e *Cavalleria*, per non citare che due delle sue molteplici produzioni, si comprende subito come sia giusta la nostra affermazione.

Il programma della I.C.I. per la imminente nuova stagione è ricchissimo di film che rappresentano un autentico sforzo per una affermazione del nostro cinema. Soffermandoci sui più importanti, *Il Sogno di Butterfly*, realizzato da Carmine Gallone, su soggetto dello stesso Gallone e di Ernst Marischka, prodotto dalla S. A. Grandi Film Storici, è il film che attende dalla competizione internazionale di Venezia il premio che merita. Delicatissima la trama, avvincente e pieno di commozione il racconto, degna delle più celebrate produzioni internazionali la interpretazione — affidata a nomi quali Maria Cebotari, Fosco Giachetti, Lucia En-

Anonimo di eccezionale buon senso

Abbiamo le valigie piene di opuscoli pubblicitari e la testa piena di pellicole. Nel cervello, reparto memoria, i personaggi dei cinquanta lavori visti danzano una ridda fantastica: situazioni, le più disparate, si intrecciano ad altre situazioni, uomini donne e bambini gestiscono, parlano, piangono e ridono, oppure non fanno niente; signore molto scolate, troppo scolate, applaudono calorosamente e signori in marsina di nascosto, soffiano dentro la chiave di casa. Francamente non credevamo che il nostro cervello, volendo rendere una situazione lievemente confusionaria, fosse un regista così formidabile. Ma tant'è: se tutto quello che passa nella nostra mente adesso, fosse possibile riprodurlo in sintesi sullo schermo, probabilmente mai cinematografia di ossessione e di incubo potrebbe essere così efficace.

Lucio Bidenti

glisch, Germana Paolieri, Luigi Almirante — *Il Sogno di Butterfly* segna veramente un decisivo passo avanti della nostra cinematografia. Mario Camerini ha diretto *Documento* per conto della S.E.C.E.T.-Scalera, e la I.C.I. è lieta di avere questo delizioso film fra le sue esclusive. La trama originalissima immaginata da quel personale e forte scrittore che risponde al nome di Guglielmo Zorzi, è stata affidata per l'interpretazione a un terzetto assolutamente formidabile per il nostro cinema: Ruggero Ruggeri e Armando Falconi, per la prima volta insieme, e Maria Denis. A questi grandi attori, fanno degna corona Laura Gatzolo, Giuseppe Pierozzi, Tullio Galvani e Arturo Bragaglia che, per l'occasione, ha abbandonato la sua famosa macchina fotografica.

Nel programma della I.C.I. ecco poi *Donne di Spagna*, un forte film ispirato alla solida gente del travagliato paese, un film che è un inno d'amore e di sangue e che Carlo Borghese, con la supervisione dell'avv. Angelo Beozzi, sta attualmente dirigendo nei teatri di Cinecittà. Germana Montero, la personalissima attrice spagnola, con Felice Minotti e il celebre Juan de Landa, protagonista di *Carriere*, formano il terzetto dei principali interpreti.

Ballo al Castello si annuncia come il film di Alida Valli che offuscherà il successo di *Mille lire al mese*. Massimiliano Neufeld, il regista che detiene un primato di autentici successi, ha diretto questo film che, oltre alla giovanissima e bellissima Alida, ha come principali interpreti Antonio Centa, Sandra Ravel e Carlo Lombardi.

Carlo Ludovico Bragaglia (chi non ricorda *Belle o brutte si sposano tutte?*) sta affermando per una qualità che finora non avevano che certe speciali commedie americane: il ritmo, i suoi film partono velocissimi e senza rallentare mai, giungono primi al traguardo. Anche *L'amore si fa così* è uno di quei film che per il fuoco di fila delle trovate, per la impeccabile recitazione di attori come Colette Darfeuil, Jacqueline Prevot, Enrico Viarisio e Luigi Almirante, per la ricchezza degli ambienti ideati da Medin, per l'ottima fotografia di Albertelli, è destinato ad arrivare primo.

Fosco Giachetti, di cui si ricordano solo interpretazioni grandi, è impegnato alla I.C.I. per *Cristoforo Colombo*. Solo questo annuncio può dare la misura e l'importanza della produzione che ha un respiro nettamente internazionale e che, in base a nuove documentazioni sulla vita del grande genovese, porterà finalmente alla luce dello schermo una fra le pagine più gloriose della storia di questo « popolo di santi, di eroi, di navigatori ».

Ma l'elenco non è finito, e, anzi, ecco i nuovi annunci: *Dora Nelson*, una brillantissima commedia che Mario Soldati si appresta a mettere in cantiere per l'interpretazione di Assia Noris. Il film, alla lettura della sceneggiatura, si annuncia come uno dei più divertenti dell'annata.

Ecco *Addio Giovinezza*, che riporterà sullo schermo una fra le più belle commedie del nostro teatro romantico, la storia immortale immaginata da Sandro Camasio e Nino Oxilia. Ed ecco un vero colosso, opera anche questa di Carmine Gallone: *Melodie eterne*. Questa produzione della S. A. Grandi Film Storici, segue la tradizione, se così si può dire, della casa: dopo *Il sogno di Butterfly*, ispirato all'opera di Giacomo Puccini, ecco *Melodie eterne* ispirato alla vita di un vero immortale: W. A. Mozart.

Il grande genio tedesco verrà impersonato dal volto pensoso di Vittorio De Sica. Il nostro sommo attore avrà accanto compagni di grande rilievo come Cesco Baseggio, Carlo Ninchi, Carletto Romano, Marcacci, Biliotti, oltre Maria Denis, Victoria von Ballasko e due giovani sicure promesse del Centro Sperimentale di Cinematografia.

A questo primo elenco di film italiani, non si può non aggiungere un piccolo, ma solido, gruppo di esclusive della New Universal, che la I.C.I. — una fra le pochissime case italiane che abbia ancora nel suo programma importanti film americani — sta particolarmente curando per la versione italiana. Questi film sono: *Una notte di odio* del famoso regista James Whale con il grande attore Robert Young, Edward Arnold, Constance Cummings e Sally Eilers, il ritorno di *Frankenstein* sempre diretto da James Whale per l'interpretazione di Boris Karloff, un « giallo » che non ha precedenti: *La bambola nera* con la deliziosa Nan Grey, una delle *Tre ragazze in gamba*, diretto da Larry Fox; *I diavoli del Mare del Sud*, una pagina di eroismo nell'isola di Taro Paga, con Larry Blake e Dick Purcell, diretto da John Rawlins; *L'albergo delle sorprese*, ultracomico con Alice Brady e Charles Winninger diretto da Ray McCarey e, infine, un film interpretato da Constance Moore e John King: *Pattuglia eroica*, diretto da John Rawlins.

Ecco, in rapida sintesi, il vasto programma della S. A. Industrie Cinematografiche Italiane. Non a torto possiamo considerare questa casa come veramente all'avanguardia della produzione nazionale: uno sforzo, simile per mettersi in testa alla nostra cinematografia non era stato fatto che raramente. La I.C.I., dopo sette anni di indefessa attività, può sintetizzare il suo impegno lavoro con un motto famoso, che, già di astronomi o di poeti, per il solo fatto che parla di « stelle, può andare anche per il cinema: « Per aspera ad astra ».

René Clair ha già iniziato, con duecento ragazzi e alcune attricette che fanno la parte delle istruttrici e delle ispettrici il suo grande film sulle colonie estive: « Aria pura ». Il film « La commedia della felicità », tratto dal famoso lavoro teatrale di Evreinoff e diretto da Marcel L'Herbier, sarà interpretato, per la parte del cantante cieco, da Ramon Novarro. Nel 1939-40 gli Artisti Associati avranno, oltre alla Pickford Company, anche il capitale di Capra che abbandona la Columbia per fare il produttore associato. Egli avrà a sua volta, l'associazione di Rianin che ha lavorato con Goldwyn e che è stato collaboratore di Capra nella sceneggiatura di tutti i suoi film più importanti. Nei suoi tredici anni di lavoro alla Columbia, Capra ha diretto film memorabili come: « Accordi una notte », « Orizzonte perduto », « E' arrivata la felicità » e « You Can't Take It With You ». Nel già famosissimo film « Cavalcatra di Hollywood », diretto da Irving Cummings e interpretato da Alice Faye e Don Ameche, brillerà la famosa stella canina « Rin-Tin-Tin » (ma purtroppo sarà il biondino del nostro amico d'infanzia che il vero Rin-Tin-Tin è morto da un pezzo) e con lui si mostrerà anche l'allenatore di cani Lee Duncan. Si fa il nome di una diva americana che ha compiuto un esemplare atto di generosità: ha pensionato un vecchio attore che l'ha aiutata allorché essa debuttò nei varietà come ballerina di fila.

Il miglior apparecchio di riproduzione DA SCARSO RENDIMENTO QUANDO LA SALA MANCA DI UNA RAZIONALE SISTEMAZIONE ACUSTICA POPULIT GAMMA POPULIT ONDA

correttori acustici di forte potere assorbente del suono, eliminano ogni eco, code sonore e tutti i disturbi acustici nei cinema, teatri, sale di riprese sonore, ecc. Di facile e rapida posa in opera, non sono infiammabili e concorrono alla creazione di motivi decorativi

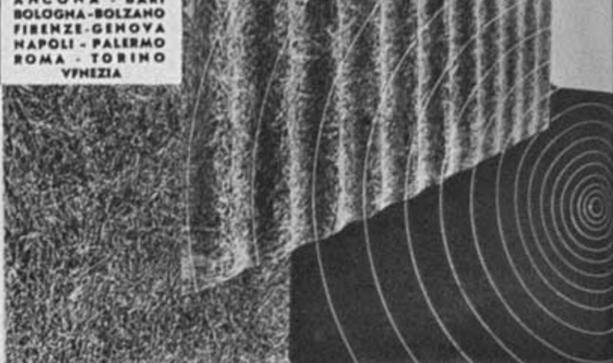
CHIEDETE CHIARIMENTI, PREVENTIVI E REFERENZE

S.A.F.F.A.

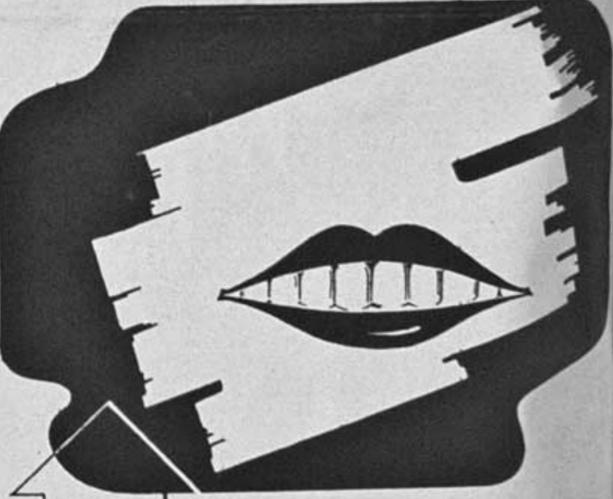
SOC. AN. FABBRICHE FIAMMIFERE ED AFFINI Capitale Lire 125.000.000 Inter. versato

Sede Centrale: MILANO Via Moscova, 18

UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI BOLOGNA - BOLZANO FIRENZE - GENOVA NAPOLI - PALERMO ROMA - TORINO VENEZIA



ULTIME STORIE IMMORALI (XII EDIZIONE) ... libro che non perdona: contro chi?.. Un successo de "I CORVI di Corboe"



La pasta dentifricia che offre ogni garanzia non solo per la bellezza ma anche per la salute dei denti AVORIOLINA Bertelli

MAGLIERIA ELASTICA IN SETA PURA Bemberg LANA IRRESTRINGIBILE Hisco

Mentre si gira "Troppo tardi t'ho conosciuta"



Christi Schroll, la bella attrice viennese che vedremo nel film A.C.I. "Troppo tardi t'ho conosciuta" (Fotografia Emanuel).

I PROCESSI DI "FILM" Doris Duranti alla sbarra

Presidente: IL DIRETTORE DI "FILM"
Perito d'ufficio: FRANCESCO CALLARI
Testimoni: VERA, PAOLA OJETTI, FABRIZIO SARAZANI, "VICE" FILIPPO SACCHI, ALBERTO ROSSI, SANDRO DE FEO, ALBERTO ALBANI, MARIO GROMO

PRESIDENTE — Ha inizio il processo contro Doris Duranti, imputata di «fatalismo esotico» con l'aggravante della concitazione. Mi spiego. L'accusata, a dispetto delle sue eccezionali possibilità di affascinante donna bianca, è, per lungo tempo, apparsa sugli schermi in compiaciate acconciature che, in modo cospicuo, ne diminuirono il potere di seduzione. La parola è a Vera che sull'estetica di queste acconciature ha compiuto uno studio diligente.

VERA — Si è detto tanto male, e lo si è scritto su tutti i giornali, delle acconciature della Duranti che è sempre apparsa o con trecce voluminose disposte in modi strani o con capelli tirati al punto da farle diventare gli occhi obliqui. Si aspettava, quindi, un film nel quale questa attrice apparisse veramente bella ed elegante, secondo uno stile europeo e non più esotico. Ma, di nuovo, in «Diamanti», la troviamo con tutti i capelli tirati, o pettinata con i capelli severamente aggruppati a sommo del capo. Soltanto in alcuni quadri — quello dove la Duranti si sveglia e quello dove essa appare intenta ad acconciarsi — ci viene, finalmente, rivelata una Duranti nuova: con i capelli che, sparsi sulle spalle, donano al viso un'infinita dolcezza, la fanno apparire donna com'è, e quel che più conta, veramente bella. Ora io mi domando: è possibile che truccatori, registi e quanti altri assistono alla ripresa di un film non si siano resi conto che quello è il vero volto di Doris Duranti? Un volto dai tratti «celesti», dalla espressione fresca e dolce, che ha bisogno della cornice dei suoi capelli bruni per dare il cento per cento? No: evidentemente nessuno se ne è reso conto.

PRESIDENTE — Anch'io, dopo aver visto la sua pettinatura nella «Croce del Sud», mi sarei dato del pugno in testa, mi sarei messo a piangere per la rabbia. «Ma perchè hai consentito un tale abominio?», chiesi al produttore, «Perchè l'hai consentito, tu che sei un produttore di tanto gusto? Non c'era nessuno, nella tua "troupe" capace di buttarsi ai tuoi piedi e di dirti: "Commendatore, uccidete! ma fate cambiare pettinatura alla Duranti...?". No: non c'era nessuno. Non c'era nessuno capace di salvare, col sacrificio, magari, della sua vita, una delle nostre più intelligenti, più incisive, più caratteristiche attrici...

DORIS DURANTI — Chiedo la parola per scolarmi. Ricevo quotidianamente molte lettere. Per taluni degli «scrittori» non dovrei fare che la donna fatale; per altri non dovrei essere che una brava, tranquilla, modesta ragazza. Anche se nella vita son proprio «tranquilla» e «modesta», ho poi questo mio viso che mi spinge necessariamente ad accettare più volentieri il consiglio dei primi. Tuttavia, per non scontentare nessuno, cercherò di essere, a volta a volta, la ragazza semplice e la donna fatale. Non va bene?

PRESIDENTE — Benissimo. Ma, in ogni caso, dovrete respingere i consigli di quegli scrittori che, sempre, vi vorrebbero vedere negli scarsi panni di «fatalissima del Continente Nero». Sentiamo adesso Francesco Callari, perito d'ufficio. Egli potrà illuminare la Corte su quelle che sono le reali possibilità di Doris Duranti.

FRANCESCO CALLARI — La Duranti potrebbe interpretare la parte di una santa ed ispirare un pittore per un volto di madonna... I nostri produttori e i nostri registi, invece, si sono fermati al suo volto di taglio orientale, ai suoi occhi scuri e profondi dallo sguardo carezzevole e stanco, alle sue labbra sensuali; non sono andati oltre e hanno deciso il suo destino d'attrice solo adatta a provocare sconvolgenti passioni amorose e ad assumere atteggiamenti equivoci. Quando poco tempo fa ho riveduto Doris Duranti, mi sono maggiormente convinto di quanto sia stata falsata la sua personalità. Il giorno in cui ci decideremo a produrre film di un contenuto umano più vivo e più aderente al nostro tempo, Doris Duranti cesserà di apparire un personaggio artificioso, e potrà essere la nostra Annabella o la nostra Claudette Colbert o — meglio ancora — la nostra Merle Oberon.

PRESIDENTE — Questo augurabile film potrebbe essere benissimo «Ricchezza senza domani». Anzi, a quanto lo so, è proprio così. Sarà interessante ascoltare, in proposito, l'autore del soggetto, Fabrizio Sarazani.

FABRIZIO SARAZANI — Doris Duranti a viso chiaro: finalmente! Ecco una graziosa e assai fotogenica attrice alla quale occorrono parti vive di semplicità e di naturalezza e non tipi fatali di donne appartatrici di passione. E' necessario che la Duranti sappia capire e sentire queste sue possibilità e vada incontro a personaggi che somiglino dunque alla sua garbata e originalissima grazia con umana e moderata disinvoltura.

PRESIDENTE — Infinita soggezza di Sarazani! Parliamo ora i sei principali testimoni. Cominciamo con Paola Ojetti.

PAOLA OJETTI — Non mi stancherò mai di lodare Doris Duranti: per la sua strana ed affascinante bellezza, fino a ieri falsata da un pesante trucco esotico; per la sua recitazione altezzosa e intonata ai film di ambiente moderno; per la sua eleganza che, se sapientemente controllata, può essere messa a confronto con le più ammirate eleganze dello schermo europeo.

PRESIDENTE — La parola è ora a Filippo Sacchi, anzi, al vice di Filippo Sacchi.

VICE DI FILIPPO SACCHI — Doris Duranti «a faccia nuda», cioè spoglia di quegli artigogli orientali e vampiriglianti di cui l'avevano sempre sovraccaricata, si rivela di tutt'altra classe espres-

siva: una morbida ed evasiva dolcezza, una sincera e squisita fotogenia.

PRESIDENTE — Sentiamo il teste Alberto Rossi.

ALBERTO ROSSI — Per averne voluto sfruttare troppo a fondo la fotogenicità, Doris Duranti si è resa talvolta troppo statica, quasi idoleggiata.

PRESIDENTE — Questo errore, però, appartiene al passato. Un passato che, per essere cinematografico, diventa immediatamente remoto. La vita, nei teatri di posa, comincia sempre domani. La parola ai tre

ultimi testi di questo dibattimento: Sandro De Feo, Alberto Albani, Mario Gromo.

SANDRO DE FEO — Doris Duranti è più spontanea quando la sua parte, essendo umana, diventa credibile; più fotogenica quando è priva di iperbolici trucchi.

ALBERTO ALBANI — Se ben vestita e truccata, la bella Duranti conferma quelle maggiori possibilità che le abbiamo sempre riconosciuto...

MARIO GROMO — Doris Duranti ha superato, in «Diamanti», la sua prima

va di rilievo, e l'ha superata con sicurezza, aiutata dalla sua non trascurabile fotogenia, giungendo inoltre a istanti di schietta efficacia...

PRESIDENTE — I trascurabili errori cinematografici del passato (del resto, non suoi) usufruiscono di larghissima prescrizione. Doris Duranti è perciò assoluta da ogni imputazione, e mentre si accinge a interpretare la parte di Lola nella «Cavalleria Rusticana», è seguita dalla nostra fede e dal nostro augurio.

FINE DEL DIBATTIMENTO.

Per chi è uso a intervistare «quelli di Cinecittà», un'intervista a «quelli della Fert», può sembrare una vacanza, tanto è accogliente e familiare l'atmosfera di questo stabilimento, tanto i proverbiali nervi dei cinematografari sembrano essere ridotti a un'umana mansuetudine. Mario Sequi, ad esempio, direttore di produzione del film «Troppo tardi t'ho conosciuta», riesce a conservare il suo sangue freddo e, tra una ridda di telefonate, di visite, di porte sbattute, di lettere da firmare e di ordini del giorno da approvare, sa rispondere a tono e nel modo più esauriente alle nostre domande.

La prima risposta che vogliamo da lui è, naturalmente, autobiografica:

«Troppo tardi t'ho conosciuta» rappresenta la messa a fuoco di tutte le mie precedenti esperienze cinematografiche. Prima comparsa, poi generico, poi attore, poi segretario di edizione, poi aiuto, eccomi ora direttore di produzione, con sulle spalle la strana e dura responsabilità di chi deve conoscere a fondo il temperamento dei suoi collaboratori e le possibilità tecniche dei mezzi che essi, ciascuno nel proprio mestiere, adoperano, per non rischiare di inciampare ad ogni passo. Alla fine del film la fatica del direttore di produzione scompare, nessuno ne parla più: ma sarò felice di nascondermi dietro al lavoro dei miei collaboratori, tanto essi mi appaiono bravi e entusiasti.

— Sì, entusiasti e giovani.

— Infatti, il regista Caracciolo è, addirittura, al suo primo film. E questa sua qualità non è stata da me trovata per caso, o per sola simpatia ma perchè ritengo che tra giovani e anziani vi sia una precisa e capitale differenza: che cosa avevano, gli anziani, di cinematografico alle loro spalle quando incominciarono? Del cinema? No. Soltanto una letteratura romantica, declinante negli intimismi della psicologia moderna. Che hanno, i giovani d'oggi, di cinematografico alle spalle? L'esperienza degli anziani, i loro errori, i loro meriti, le loro medesime teorie. Una tradizione, un clima cinematografico si è formato o si va formando. Si può dire che i giovani i quali vogliono fare del cinema vi nascono dentro, già stimolati a pensare cinematograficamente, ossia con immediatezza di visione, da una contemporanea letteratura, a sua volta influenzata dal cinema. I giovani di domani, dal punto di vista di una tradizione cinematografica, si troveranno ancor più avvantaggiati dei giovani di oggi, poichè si formeranno sempre più concrete esperienze di metodi di preparazione e di cultura. Ritengo che in tali climi soltanto possano nascere i grandi registi, che sono il fiore di quelle collettività, di quelle maestranze cinematografiche affiatate da lunga e comune esperienza, che li hanno nutriti nel loro seno, filtrando in loro il meglio del proprio meglio. Vedj René Clair, conclusione estrema del surrealismo cinematografico francese dei L'Herbier, dei Picabia; vedi i Lang, i Murnau della scuola tedesca, i Capra, i Riskin, i La Cava della Scuola Americana. Caracciolo, il mio regista, è appunto un giovane, nato per il cinema, come lo scioiattolo per i rami degli abeti. La sua sensibilità, la scuola americana. Caracciolo, il mio plicazioni letterarie. Egli è chiaro, semplice, divertente, estremamente «visivo» quando concepisce uno scenario. Lavoratore resistentissimo, uomo corretto, cordiale, «sorridente» anche nei momenti più elettrici della lavorazione, egli possiede una rara virtù: quella di saper sottolineare al proprio collaboratore, con

un proporzionato elogio, il meglio che questi gli porta, potenziandone così il rendimento senza esaltarlo.

— Anche gli immediati collaboratori del regista sono dei giovani?

— Ho cercato di riunire un gruppo di uomini che fossero vicini al suo temperamento. Ad esempio, Emanuel, plastico illuminatore d'ambienti, è quanto di più affine ho potuto affiancare — luministicamente parlando — agli scenari di Caracciolo, così ricchi di materiale fotografico. E' bello per me guardare Emanuel piazzare le luci, girare le sue «madame», i suoi «tremila», i suoi «spotini», infiltrandosi dappertutto con ombre e luci. Proprio come un pittore che sia veramente artista non trascura un millimetro quadrato del suo dipinto, così Emanuel non trascura il benchè minimo rilievo degli arredamenti di Antonino Traverso e delle scene di Bucci. Con un giusto intuito trova la più efficace espressione del materiale fotografico che la regia l'arredamento e la scenografia gli sottopongono. Traverso e Bucci, allievi entrambi del Centro Sperimentale, pittore animalista di grande talento il pri-



La bella Tatiana Pavoni in "Troppo tardi t'ho conosciuta" (A.C.I.)

mo, architetto d'avvenire il secondo, hanno raggiunto una perfetta unità di intesa col regista, e così l'aiuto Sant'Ambrogio e l'ispettore di produzione Dino De Laurentis. Infine, a questo criterio dell'unità di tono fra tutti i componenti la lavorazione del mio film, ho obbedito sin dal lavoro di sceneggiatura, realizzata dalla non comune competenza di Vergano e dalla misurata pazienza di Enrico Ribulsi, fino alla scelta degli interpreti.

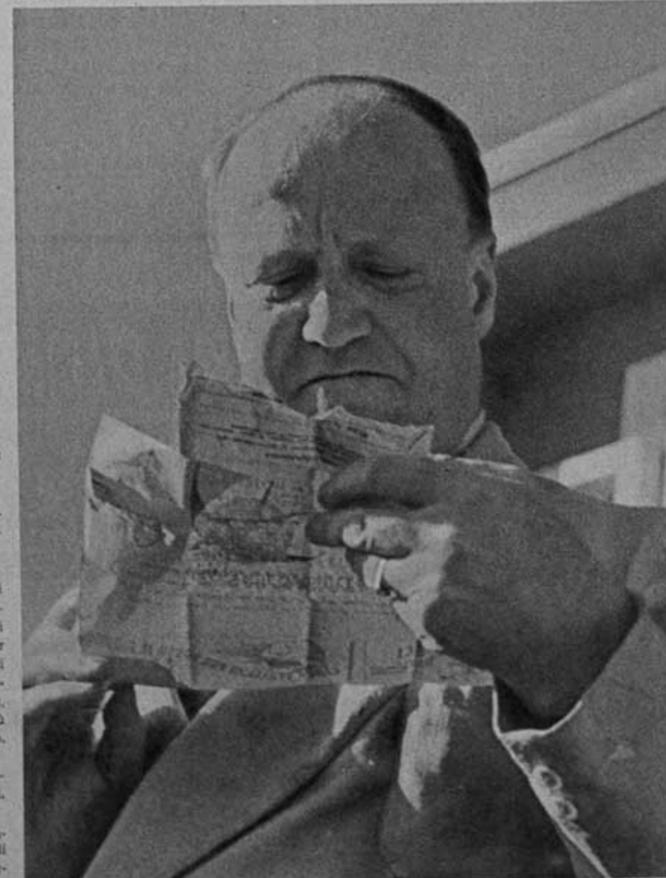
— E gli interpreti? — abbiamo chiesto.

— Le parti di questa avventura musicale e satirica sono state distribuite in maniera da essere caratterizzate nel modo più efficace. Abbiamo, così, l'arte di Alfredo de Sanctis, mio primo maestro di recitazione, il bel canto del tenore Franco Lo Giudice, la comicità del nostro Guersoni, la grazia viennese di Christi Schroll, la magnetica bellezza di Barbara Nardi, il riflessivo talento di Tatiana Pavoni, la sicurezza di Costantini, di Donadoni, di Niro.

— Non è facile, — abbiamo osservato con compiacimento, — poter parlare con un direttore di produzione così soddisfatto della sua fatica.

— Appunto, ma così non sarebbe se non fossi sostenuto dall'intelligenza di un gruppo di produttori di cui sono veramente incantato. La generosa comprensione e il consiglio vigile del nostro consigliere comm. Castiglioni, del nostro Presidente, dott. Boretti, del conte dal Verme e del dott. Alcaro mi consentono di lavorare con assoluta tranquillità d'animo. Io, difatti, credo che questo gruppo di produttori sia predestinato a riunire giovani nuclei di collaboratori per procedere insieme in un comune sforzo di miglioramento artistico e commerciale. Da Roma, dal Ministero, ove sappiamo di essere guardati con simpatia, ci giungono consigli ed aiuti preziosissimi.

Forse Sequi avrebbe continuato ancora un pezzo a tessere le doti del suo film e a narrarci la sua contentezza di lavorare in questa bella produzione, ma Caracciolo lo ha mandato a chiamare in teatro di posa perchè uno degli ennesimi problemi della giornata si fa impellente... D'altra parte non abbiamo ottenuto anche troppo da questo pazientissimo intervistato?



Il dottor Oliva può essere accigliato quando legge i telegrammi.



...ma appena ha in mano "Film", eccolo che sorride!

Da "Melodie eterne" al "Sogno di Butterfly"



Nelly Corradi, Dina Perbellini, Enzo Gainotti in "Il ladro sono io" della Mediterranea Film.

IE. MI. II. Dalla Basilica di Massenzio alle Terme di Caracalla

Seguitando nella bella iniziativa di presentare al pubblico della Basilica di Massenzio i giovani direttori italiani, l'Accademia di S. Cecilia questa volta ha affidato un concerto ad Ermanno Colarocco. Figurava in programma la spigliata avertura della Donna Diana di Reznicek, la «Sinfonia n. 1» di Beethoven, il famoso «Largo» di Haendel, il primo e quarto tempo delle note «Stampe della vecchia Roma» di Rossellini, il «Notturno e Danza» di Porrino, lo schizzo sinfonico «Ireland» di Garofalo e la «Sinfonia» del Guglielmo Tell. Come si vede, con le composizioni di Rossellini, Porrino e Garofalo, è stato fatto largo posto ai musicisti contemporanei italiani: e notiamo con simpatia questo atteggiamento, poco comune negli esordienti, di scostarsi dalla via solita nel combinare un programma. Il pubblico ha applaudito cordialmente questo giovane direttore, facendogli bizzare il «Largo» di Haendel, il tratto più caratteristico di Colarocco è una certa foga entusiastica che, se esercitata con equilibrio, riesce ad esecuzioni animate e romanticamente accese. Si capisce che questo modo infortunato di dirigere trova le sue migliori applicazioni negli «Allegri» ritmici e nelle espressioni dove l'elemento affettivo domina su quello costruttivo. Nei tempi calmi, invece, Colarocco non sembra partecipare alla musica: quasi abbandona l'orchestra a se stessa, riuscendo, così, poco espressivo. Questo gli è successo specialmente nella placida «Pastorale» della Sinfonia di Rossini. Inoltre egli non sempre riesce ad equilibrare quella sua foga, esasperandola ad una tensione eccessiva, col risultato di una mimica frenetica (che con effetto curioso, gli investe specie gli arti inferiori), e di una sonorità troppo forte che «compiglia» la prospettiva sonora. Ma questo difetto, d'altronde spiegabile in un novizio in presenza di un grande pubblico, si mitigherà col sopravvivere dell'abitudine e delle esperienze.

Un successo particolarmente vivo ha arriso al secondo concerto della settimana, sempre alla Basilica diretto da Bernardino Molinari, specie per l'inserzione in programma della «Shéhérazade» di Rimsky-Korsakow che il pubblico ha mostrato di riascoltare con piacere. Questa lunga partitura che Molinari ha preparato e diretto con quella operosità e cura abituali, contiene alcuni nuclei felici per

bellezza melodica e colore esotico, colore che, però, l'autore sviluppa con una certa pedanteria e che, per essere troppo esteso, minaccia di stancare, almeno in concerto. L'opera si esegue di solito con la scena, dove le ripetizioni sono rinnovate dalle variazioni sceniche e giustificate dall'azione. Applaudite sono state la «Piccola Suite» di Gilel, il «Canto di palude» di Rossellini e l'«Interludio del Manuel Mendez» di Filiasi. Quest'ultimo autore, presente al concerto, è stato evocato sul podio. Il concerto, aperto con la ouverture «Coriolano» di Beethoven, si è concluso col «Bolero» di Ravel che il pubblico ha mostrato di particolarmente gradire. L'effetto di luminosità crescente che percorre questa composizione, e che scoppia alla fine in un trionfo di luce abbagliante, è davvero incomparabile e non trova riscontro nemmeno nelle



"Carolina"

sonorità più smaglianti di certe partiture di Stravinskij.

Diretta da De Fabritiis ed interpretata da Iva Pacetti e da Beniamino Gigli, l'«Aida» ha costituito il massimo successo della stagione lirica popolare alle Terme di Caracalla. Quest'opera meravigliosa è troppo nota ai pubblici di ogni genere, perché se ne debba qui parlare diffusamente. Essa realizza il miracolo di una nuova ed improvvisa giovinezza nel centro della maturità dell'artista: un trapianto ineffabile e vivacemente equilibrato tra i due modi fondamentali dell'arte verdiana. E' come una bellezza vergine d'alba immersa nella bellezza struggente e sottile d'un tramonto autunnale.

Nicola Costarelli

Dopo Gurko interviene "Carolina"

L'agitazione fra i cani celebri dura, tuttora, vivissima. La prospettiva di "fare del cinema" turba i loro sonni e li incoraggia a scriverci lunghe lettere. Evidentemente il numero dei cani che vogliono fare gli attori è perlomeno uguale a quello degli attori che non sanno rinunciare ad essere cani...

Oggi, a interloquire, è "Carolina", l'arlecchino di Ugo Ojetti. Anche "Carolina" ha — sembra — delle mire diviatiche.

Anch'io, dopo «Gurko», voglio scriverti, anch'io voglio farmi conoscere. Sono «Carolina», un'alma arlecchina dal corpiccino anello e avitato. Credimi: sono poche le stelle che possono vantare uno simile al mio. Uno dei miei occhi è azzurro chiaro e l'altro è un giallo che per fatto di pagliuzze dorate. E il mio nome non è di quelli soliti ai cani. Carolina mi chiamano, ed anche, più affettuosamente, «Carò», un nome che, benissimo, può servire a battezzare una stella.

A Roma voglio venire, per lavorare in un film e per vedere il mondo. Lo sai che ancora non sono scesa da questa collina sulla quale sono nata quattro anni or sono? Anche la mia città ignora. Soltanto dall'alto l'ho vista. E gli unici amici che confortano la mia solitudine sono i colleghi arlecchini ed i cani feroci che, al cancello, lan la guardia anche a me.

Alle mie necessità spirituali, questa vita non basta. A Roma, lo so, mi vorranno per un provino. E quando mi avranno veduta, quando sapranno come so stare a sedere indifferente alle conversazioni degli amici, come so ridere mostrando una fila di perle, allora tutti i produttori mi vorranno. Vorranno me, Carolina, che so ridere quando devo, tacere, parlare quando devo, mostrare i denti a chi devo.

Allora diventerò preziosa. Ed anche Gurko, se pure con una punta d'invidia, mi vorrà bene. Perché sono bella.

Carolina



Gli ardit del cinema non sono soltanto a Hollywood. Ecco un momento della ripresa, avvenuta a Cinecittà, del volo di Bordonaro da dodici metri di altezza. La scena la vedremo in "Conquista dell'aria" della Mandefilm.

La vita di un artista è stata sempre un ottimo spunto per creare la trama di un film, specie se l'artista ha conquistato una fama che dura da secoli. Basta guardare rapidamente un elenco di film di qualsiasi anno, per accorgersi che questa affermazione risponde a verità.

Con l'avvento del cinema sonoro, il campo si è potuto allargare e le vite dei grandi compositori si sono susseguite sugli schermi di tutto il mondo. Un regista italiano ha capito per primo quale dovizia di nuove possibilità poteva offrire lo schermo per la rappresentazione di vite romanzate dei più grandi musicisti internazionali. E così dopo «Casta Diva», che ha raccontato la pagina breve e dolorosa di Vincenzo Bellini, dopo il «Verdi» che ha portato nei cuori tutto il tormento e la fede del «Cigno di Busseto», dopo «Il sogno di Butterfly» che riproduce magistralmente, attraverso la tragedia di una celebre cantante, la «prima» della più umana opera di Giacomo Puccini, Carmine Gallone si accinge a raccontarci la vita di W. A. Mozart.

Il genio immane, che resta solo nei secoli accanto ad altri granitici geni, ha avuto anch'egli una vita di tormenti indicibili. E più il suo dolore e più la sua passione si sono ingigantite, prima della sua morte precoce, più egli ha saputo trovare nella sua musica accenti inobliabili.

La sua stessa musica ci fa sognare un film di intensa commozione e a questo facilmente il nostro regista, con la semplicità e la limpidezza del suo racconto, ci porterà, accompagnandoci, attraverso le immagini, a quei momenti sublimi della creazione dell'artista, riportandoci nell'atmosfera esatta che Mozart sapeva suscitare attorno a sé, nel far scaturire le magiche note dal suo pianoforte.

Ad interpretare la figura di Mozart è stato chiamato Vittorio De Sica. Siamo certi che questo sarà il più bel ruolo del nostro celebrato attore, il cui volto pensoso, il cui personale asciutto e forte, hanno in partenza le caratteristiche ideali per il romantico personaggio. Ma accanto a Vittorio De Sica, ammireremo la grazia di Maria Denis in un ruolo di grande amore, Victoria Von Ballasko, Cesco Baseggio, Carletto Romano, Marcacci, Biliotti, Carlo Ninchi, Olga Vittoria Gentili. A questo elenco di attori devonvi poi aggiungere due giovani e sicure promesse del Centro Sperimentale di Cinematografia, che si è ormai dimostrato un inesauribile vivaio di nuovi tipi e di nuove personalità.

L'architetto Fiorini, il cui nome è legato ai più importanti film della nostra rinascita, sarà l'autore delle scene, mentre Anchise Brizzi ci darà ancora una volta la sua ottima fotografia e il maestro Ricci coordinerà e dirigerà le musiche.

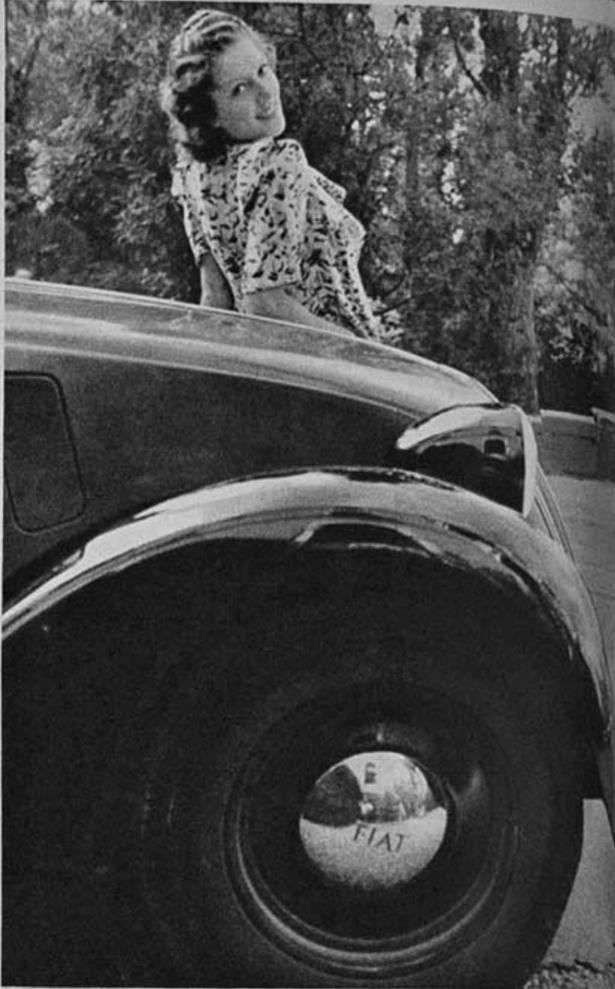
Così impostato «Melodie eterne» che la «S. A. Grandi Film storici» si appresta a produrre, e che la I.C.I. distribuirà in tutta Italia attraverso la D.E.L.F., che è la sua organizzazione di noleggio si appresta a conquistare il primo posto fra le più importanti produzioni di quest'anno

Carmine Gallone può andare fiero del suo ultimo film.

Raramente, nelle piccole sale di proiezione di uno stabilimento per la produzione cinematografica, è dato assistere a un entusiasmo così unanime, come è invece accaduto per il «Sogno di Butterfly». L'incanto eterno della musica di Giacomo Puccini? La commovente storia del soprano Rosa Belloni? Il gioco scenico pieno di dolce grazia di un'attrice come Maria Cebotari? La comicità espressiva di Lucia Engisch? La sicurezza, la purezza di stile di Fosco Giachetti? Gli elegantissimi ambienti creati dalla fantasia dell'architetto Fiorini? E, nel lato tecnico, la smagliante fotografia di Anchise Brizzi, la illuminazione degli ambienti, il ben dosato montaggio? Quali, insomma, di questi elementi hanno concorso maggiormente al successo schietto dell'opera? Affermiamo subito che è appunto il concorso di tutti questi elementi che ci ha dato un film veramente squisito. E' il caso di dire che la raccomandazione che da anni in ogni parte del mondo si fa nelle quotidiane polemiche circa la realizzazione di un'opera cinematografica: il buon film è frutto di collaborazione; è il caso di dire, ripetiamo, che finalmente per il «Sogno di Butterfly» si è seguito appunto questo concetto. Un uomo ha saputo coordinare e armonizzare tutti questi elementi, un uomo ha saputo suscitare da tutti questi elementi una vibrazione veramente vitale, e l'opera è uscita perfetta. Quest'uomo si chiama Carmine Gallone ed è a lui che dovranno pensare tutti quelli che, assistendo alla proiezione de «Il sogno di Butterfly» si commoveranno. E' un «Sogno» che diventa realtà perché, a un certo punto della vicenda, un personaggio, l'attrice Rosa Belloni che sta interpretando «Butterfly», si accorge di vivere la sua stessa finzione scenica. Ed è allora che non finge più. E' allora che vive veramente la parte, perché quello che Butterfly grida, è un grido suo, quello che soffre Butterfly per la partenza e l'oblio di Pinkerton, è la sofferenza sua, esattamente ripetuta, esattamente riprodotta nella desolata realtà della sua vita.

Il «Sogno di Butterfly», affronta il pubblico di Venezia con la certezza di avere tutti i mezzi e tutti gli elementi per una brillante affermazione.

• Jean Gabin ha annunciato in un'intervista che fra due anni, quando, cioè, presumibilmente, il pubblico lo idolatrerà meno di ora perché la moda dei «divi» dura poco, si metterà a fare il regista e permetterà agli attori di metter bocca nella regia dell'opera... • D. W. Griffith, uno dei pionieri del cinematografo, è uscito dal dimenticatoio nel quale gli spietatissimi produttori di Hollywood lo avevano abbandonato ed è diventato consigliere artistico della casa produttrice che aveva fondata vent'anni fa con Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charlie Chaplin. • Le due figlie di Pancho Villa, famoso eroe messicano immortalato dal film di Wallace Beery, lavorano in un cabaret di Filadelfia: Celia gorgheggia e Ponchita balla. • Nel Nebraska, in America, il biglietto d'ingresso in un cinematografo di campagna era pagato con un secchio di cavallette, insetti che hanno infestato la regione. • Max Ophuls sta dirigendo in Francia un grande film «Da Mayerling a Sarajevo» basato sulla tragedia di Francesco Ferdinando degli Asburgo e interpretato, per la parte della protagonista contessa Sofia Chotel, da Edwige Fenech.



Nives Poli e la Fiat 1100

VACANZE LIETE
Portate con voi al mare od in campagna questi

DISCHI COLUMBIA
dei maggiori successi attuali

- DQ 3001 O BELLA BIONDA CHIUDI GLI OCCHI MONELLA - Cantate da Carlo Buti.
- DQ 2976 SULLA CAROZZELLA VORREI - Cantate da Carlo Buti.
- DQ 3000 OH! MAMMA EVVIVA LA TORRE DI PISA - Cantate da Mario Latilla.
- DQ 2984 STELLA ALPINA - Valzer OHILI', OHILE', OHILI', OHILA' - Mazurka paesana - Orchestrina Wolmer.
- DQ 2995 VALZER DELL'ORGANINO CAMPANE DEL VILLAGGIO - Fox trot - Orchestrina Wolmer.
- DQ 2996 LA PICCININA - One step NON MI SFUGGIRAI - Valzer - Orchestrina Wolmer.

DISCHI COLUMBIA - Milano - Via Domenichino, 14
In vendita presso tutti i negozianti di articoli fonografici.

CIPRIA GIACINTO INNAMORATO
Si, vi, e m me
PROFUMI E PRODOTTI DI BELLEZZA - MILANO

Motta
rende dolce la vita.

UN'ECCEZIONALE SUPERPRODUZIONE

ERA-SCALERA FILM

CON

VIVIANE ROMANCE
E
GEORGES FLAMANT

IN UN FILM INTERNAZIONALE DI

JEAN RENOIR

TOSCA

DAL DRAMMA DI VITTORIANO SARDOU

DISTRIBUZIONE SCALERA FILM

ROMA - CIRCONVALLAZIONE APPIA, 110

AGENZIE

BOLOGNA Via Roma, 42 - Telefono 33.773
CATANIA Via Paternò, 17 - Telef. 12.642
FIRENZE Via Brunelleschi, 2 - Tel. 24.674
GENOVA Passo Granello, 5-7-9 - Tel. 55.023
MILANO Via Sammartini, 15 - Tel. 690.338

NAPOLI Via S. Brigida, 51 - Tel. 21-184
PADOVA Piaz.le della Stazione 4 - Tel. 24.315
ROMA Via Varese, 5 - Telefono 480.829
TORINO Via Cavour, 15 - Telef. 47.104
TRIESTE Via Cicerone, 4 - Telefono 65.87

ASMARA ● ADDIS ABEBA ● GIMMA: PALAZZI S.I.C.E.L.P. ● PARIGI: 21 RUE DE BERRY,

MAGINA TRENTUNO



una dentatura sana

è complemento indispensabile alla bellezza! Bisogna quindi averne la massima cura ed affidarla a prodotti che offrono tutte le garanzie del caso. Sapiatamente dosati e fabbricati secondo i più moderni dettami della Scienza, i Dentifrici GIBBS sono prodotti di classe, che assicurano denti sani e candidi, e danno alla bocca una delicata fragranza. GIBBS vi offre un Dentifricio perfetto sotto due diverse presentazioni. Scegliete:

**SAPONE DENTIFRICIO
PASTA DENTIFRICIA**
a base di Sapone Speciale



IGIENE INTERNA

è la purificazione degli organi interni: particolarmente dell'apparato urinario - dalle scorie nocive e dai batteri mediante l'uso regolare delle compresse di

ELMITOLO

È A. STAR. ITALIANI GIBBS - MILANO

LAVANDA ARYS

Prodotto italiano

FRESCA - DELIZIOSA LA MIGLIORE

Recchiude il profumo della primavera

FLACONE DI PROPAGANDA

di grandezza doppia della presente (figura si spedisce franco di porto contro l'invio di L. 2 in francobolli alla:

Soc. An. ARCHIFAR

Via Trivulzio, 18 - Rep. 9 - MILANO

Elenco delle musiche filmistiche incise su dischi "Cetra"

- GP 92128 E PERCHÉ NO? (Easober). Fox trot dal film «No perduto mio dritto» - M. Mio Paradi-So (Innocenti). Fox trot dal film «Ballerine» - Radio orchestra diretta dal m. F. Montagnani.
- GP 92005 LA PROVINCIA-LINA (Stobart). Fox dal film omonimo - SOLO Easober. Fox trot dal film «Una notte all'Opera» - Duo pianistico Bernini-Sempriani e Orchestra Cetre diretta da Pippo Barzanti.
- GP 92676 GRAZIE (Olivieri e Rinaldi). Slow fox dal film «Per uomini soli» con ritornello cantato da Pavese. - SE' O NO (Olivieri e Rinaldi). Fox dal film «Lotte nell'ombra». - Angeli e la sua orchestra da ballo.
- GP 92148 TORNA PICCINA (Bixio). Tempo dal film «Vivere». - Trio vocale sorelle Lescano.
- GP 92667 AMARI QUANDO PIOVE (De Sica, Fratucci, Cherubini). Canzone fox dal film «Hanno rapito un uomo». - Easo Aita, Nuccio Nelli e quartetto Cetra.
- GP 91668 PORTAMI TANTE ROSE (Bixio, Galdieri). Slow dal film «L'addio», con duo voce «mia». - Emilio Livi.
- GP 92404 BIMBA MIA NON MI RESISTERE (Bianchi, Falconi, D'Allessandro). Canzone valzer dal film «La marzuka di papà». - Dine Di Luca e i tre vocali sorelle Lescano. - COME QUELLI D'OGGI DI. Canzone dal film «La marzuka di papà». - Dine Di Luca.
- GP 92313 CANZONE DI MARIA (Becca, Ardici). Canzone valzer dal film «I condottieri». - Aldo Masseglio. - RATAPLAN (Becca, Ardici). Canzone marcia dal film «I condottieri». - Aldo Masseglio e coro.
- GP 92412 CHI È PIÙ FELICE DI ME? (Bixio). Canzone fox dal film omonimo. - Armando Giannotti. - IO E LA LUNA (Bixio, Cherubini). Canzone fox dal film «Chi è più felice di me?». - Aldo Masseglio.
- GP 92637 CON TE LASCIAMI SOGNAR (Innocenti, Rivi). Canzone valzer dal film «Sai tutta la mia vita». - Nuccia Nelli.
- GP 92597 VALZER DI FRIDA (Petrina, Malpassuti). Canzone valzer dal film «Equatore». - Nuccio Nelli e quartetto Cetra.
- GP 92624 NON SEI PIÙ LA MIA BAMBINA (D'Anzi, Brocchi). Canzone slow dal film «Nanna Felicia». - Easo Aita.
- GP 92376 ERAVAMO SETTE SORELLE (Cherubini, Bixio). Canzone fox dal film omonimo. - Trio vocale Lescano.
- GP 92390 L'ISOLA D'AMORE (Bixio, Galdieri). Canzone slow-fox dal film «Il feroce Salidino». - BASTA SOLO TANTO UN FIORE (Bixio, Galdieri). Canzone slow-fox dal film «Il feroce Salidino». - Armando Gramantieri.
- GP 92695 MA GUARDA LA ROSINA (Castrolì). Canzone valzer dal film «Sai tutta la mia vita». - Dine Di Luca e i tre vocali sorelle Lescano. - PER FORTUNA (Castrolì, Zambrelli). Canzone fox dal film «Sai tutta la mia vita». - Dine Di Luca e quartetto Cetra.
- GP 92350 NINNA NANNA DELLA VITA (Bixio, Cherubini). Canzone valzer dal film «Solo per te». - PICCOLO
- CHALET (Fratucci, Cherubini). Canzone slow dal film «Easober sette sorelle». - Luciano Doliver.
- GP 92641 PARTIRE (D'Anzi, Brocchi). Canzone slow dal film omonimo. - Aldo Masseglio.
- GP 92675 PER UOMINI SOLI (Rucione e Bonaventura). Canzone dal film «Per uomini soli». - Carlo Moras.
- GP 92356 IL PRIMO AMORE SEI TU (De Curtis, Fumò). Canzone valzer dal film «La canzone del cuore». - TI VOGLIO TANTO BENE (De Curtis, Fumò). Canzone dal film «Solo per te». - Armando Giannotti.
- GP 92729 IL SUO DESTINO (Mancini, Soprani). Canzone tempo dal film omonimo. - Dine Di Luca.
- GP 92112 VIVERE (Bixio). Canzone slow-fox dal film omonimo. - TORNA PICCINA. Canzone tempo dal film «Vivere». - Emilio Livi.
- GP 92778 TI VOGLIO PER ME (Petrina). Dal film «La donna bianca». - TANGO LANGO (Petrina). Dal film «La donna bianca». - Orchestra Cetra diretta dal Pippo Barzanti.
- GP 92749 AI VOSTRI ORDINI SIGNORA (Bixio). Fox dal film omonimo. - MANON (Bixio). Canzone valzer dal film «Ai vostri ordini, signora». - Dine Di Luca.
- GP 92884 LA VITA SEI TU (Ferri e Bianchini). Canzone valzer dal film «Stella del mare». - Easo Aita.
- GP 92751 DESIDERIO (Bixio). Canzone valzer dal film omonimo. - Easo Aita.
- GP 92789 VALZER DELL'ORGANINO (Bixio e Cherubini). Valzer dal film «Due milioni per un sorriso». - Maria Luisa Dall'Amore.
- GP 92826 E' BELLA LA MONTAGNA. - SEMPRE CON TE. Dal film «Io, suo padre».
- GP 92925 SUL MAR LA LUNA PALLIDA. - SWINGMANIA. Dal film «La sorpresa del divorzio».
- GP 92914 TUTTO BLEU (D'Anzi e Brocchi). Canzone onestep dal film «Bionda sottochiave». - Nuccio Filogamo.
- GP 92911 CANZONE SOSPIRATA (Bixio e Cherubini). Canzone slow dal film «Hanno rapito un uomo». - Enrico Marroni.

Presentiamo poi l'elenco dei filmi italiani le cui canzoni saranno incise su DISCHI CETRA

TITOLO DEL FILM	Casa produttrice	Casa Editrice Musicale
Le sorprese del divorzio	Scalera	Scalera
Io, suo padre	Scalera	Scalera
Folle del secolo	Scalera	Scalera
Il socio	Scalera	Scalera
Papà per una notte	Scalera	Scalera
Retrosceca	Continentaline	Curci
Castelli in aria	Astra	Curci
Una moglie in pericolo	Astra	Curci
Bionda sottochiave	Faro	Curci
Traversata nera	Sovranità	Curci
I figli della notte	Imperator	Curci
I Grandi Magazzini	ERA	Curci
Due occhi per non vedere	Mediterranea	Curci
Le educande di St. Cyr	Mediterranea	Curci
Il ladro sono io	Mediterranea	Curci
Salto al castello	Italeine	Sepil
Cose dell'altro Mondo	Consortium	Sepil
La mia canzone al vento	Sala - Appia	Bixio
Fascino	Viralba	Viralba
Abuna Messias	R.E.F.	R.E.F.
Un passo nella notte	Italia	Italia
La conquista dell'aria	Mander	Mander
Piccolo Hotel	Alla	Alla

S.A. CETRA-PARLOPHON
TORINO - VIA ARSENALE 19
UFFICIO DI ROMA - VIA MONTELEONE, 5
(Palazzo dell'EIAR)

L'olio d'oliva

Vita Nuova per la carnagione

Se le cellule perdono la loro elasticità, l'epidermide diviene arida e sfiorisce. In questi casi, le virtù toniche dell'olio d'oliva danno benefici veramente eccezionali. E altrettanto benefico risulta il Palmolive, il puro sapone di bellezza all'olio d'oliva.

La fine e detergente schiuma del Palmolive penetra profondamente in ogni poro e, asportando tutte le impurità, riattiva la respirazione della pelle. Il suo uso costante vi assicura così una carnagione morbida, radiosa e vellutata.

Diffidate delle imitazioni! Vi è un solo Palmolive, e questo è venduto avvolto in carta crespata verde, sotto fascia nera e col marchio "Palmolive" in lettere dorate.



PRODOTTO IN ITALIA
**LO SHAMPOO PALMOLIVE RENDE MORBIDI E LUCENTI I CAPELLI
COME IL SAPONE RENDE MORBIDA E RADIOSA L'EPIDERMIDE!**

SMOKO

DENTIFRICIO PER FUMATORI
UNICO AL MONDO
EVITA L'INGIALLIMENTO DEI DENTI PRODOTTO DALLA NICOTINA

PERIODICI DI CULTURA POPOLARE

SALUTE

QUINDICINATA ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE MEDICA
PREVENIRE - ASSISTERE - GUARIRE
IN OGNI EDICOLA IL 5 E IL 20 DI OGNI MESE
IN OGNI FASCICOLO:
32 PAGINE - 10 ARTICOLI - 60 ILLUSTRAZIONI
COSTA LIRE 2,50

TUMMINELLI & C. EDITORI STAMPATORI - ROMA

RADIOPROGRAMMI ITALIANI E STRANIERI DALLA DOMENICA 13 AGOSTO AL SABATO 19 AGOSTO (DAL RADIOCORRIERE)

DOMENICA 13	LUNEDI 14	MARTEDI 15	MERCOLEDI 16	GIOVEDI 17	VENERDI 18	SABATO 19
<p>ITALIA</p> <p>11.00 Stazioni secondarie Da Salisburgo. «Concerto di musiche di G. Strauss», eseguite dall'Orchestra Filarm. di Vienna diretta da K. Krauss.</p> <p>12.15 Cronaca dell'arrivo della XV Coppa Acerbo.</p> <p>17.00 PROGRAMMA I, Varietà.</p> <p>PROGRAMMA II, «L'età d'oro», tre atti di D. Faloni.</p> <p>18.00 PROGRAMMA III, Gruppo corale di Budrio.</p> <p>20.30 PROGRAMMA III, «Le avventure di Nicola Scapellato», tre atti di Ubaldo Fornelli (Nov.).</p> <p>21.00 PROGRAMMA I, Dall'«Aria di Verona», «Giulietta e Romeo», opera in tre atti di G. Verdi.</p> <p>PROGRAMMA II, Concerto sinfonico-corale diretto dal M. Fernando Previtali.</p> <p>21.15 PROGRAMMA III, Orchestra del Maestro Forca.</p> <p>22.15 Da Varesoglio Cronaca dell'assegnazione del Premio letterario Via-regio.</p> <p>ESTERO</p> <p>18.00 SOTTENS, Concerto di piano.</p> <p>PARIGI T. E., Piano e violino.</p> <p>19.00 KOENIGSBERG (da Salisburgo); Mozart: «Le nozze di Figaro», opera in quattro atti.</p> <p>19.30 MONACO, Wagner: «Il vascello fantasma», opera in tre atti.</p> <p>20.15 FRANCOFORTE, Radiorchestra.</p> <p>COLONIA, Radiorchestra.</p> <p>DEUTSCHL, Orchestra e coro.</p> <p>20.15 SAARBRUECKEN, Heuberg: «Il ballo all'Opera», operetta (adatt.).</p> <p>RADIO PARIGI, Piano e canto.</p> <p>20.30 OSLO, Violino e piano.</p> <p>MONTECENELI, Streaburg: Concerto corale dalla Cattedrale di Strasbourg.</p> <p>21.00 KALUNDBORG, Orchestra e soli.</p> <p>LONDON REG., Orch. e cant.</p> <p>21.15 BRATISLAVA, Concerto di piano a quattro mani.</p> <p>PARIGI T. E., Serata teatrale.</p> <p>21.30 LONDON REG., Musica leggera e da ballo.</p> <p>FRANCOFORTE, Musica leggera e da ballo.</p> <p>22.00 FRANCOFORTE, Musica leggera e da ballo.</p> <p>BUDAPEST, Musica leggera e da ballo.</p>	<p>ITALIA</p> <p>12.25 Radio Sociale.</p> <p>PROGRAMMA III, Quintetto campestre.</p> <p>20.20 Commento dei fatti del giorno.</p> <p>20.50 PROGRAMMA III, Rassegna di canzoni.</p> <p>PROGRAMMA I, Concerto corale diretto dal M. Achille Conelli.</p> <p>21.00 PROGRAMMA II, «Mugika», operetta in tre atti di Valente e Tagliari.</p> <p>21.30 PROGRAMMA I, Dalla Basilica di Massenzio: Concerto sinfonico diretto dal M. Antonio Pedrotti con il concorso del pianista Pietro Scarpini.</p> <p>21.45 PROGRAMMA III, «Una bella serata», Scena di Edol.</p> <p>ESTERO</p> <p>19.00 PARIGI T. E., Cello e canto.</p> <p>19.30 AMBURGO (da Salisburgo); Mozart: «Il ratto dal serraglio», opera in tre atti.</p> <p>20.00 RENNES, Organo e viola.</p> <p>SOTTENS, Cabaret.</p> <p>20.10 LONDON REG., Varietà e danze.</p> <p>20.15 FRANCOFORTE (da Salisburgo); Weber: «Il franco cacciatore», opera in tre atti.</p> <p>LIPSA, Concerto sinfonico da Spa.</p> <p>BRUXELLES I, Concerto sinfonico da Spa.</p> <p>STRASSBURGO, Rennes.</p> <p>NASSAU, (Dall'Odeon); M. A. Copus: «L'oiseau blesé», commedia in quattro atti.</p> <p>20.35 BUCAREST, Duo pianoforti.</p> <p>21.00 BRUXELLES II, Concerto sinfonico da Ostenda.</p> <p>BUDAPEST, Radiorchestra (Frank-Liszt).</p> <p>21.15 LUSSEMBURGO, Festival Schumann.</p> <p>20.35 KOENIGSBERG, Radiorchestra.</p> <p>20.45 PARIGI T. E., Lilla, Telesse, Bordeaux, Concerto sinfonico da Vichy.</p> <p>21.20 BUDAPEST, Musica leggera e da ballo.</p> <p>22.20 BRUXELLES II, Massenet: «Maman», selezione riprodotta.</p> <p>23.00 PARIGI P.P., Musica da ballo.</p> <p>23.10 KALUNDBORG, Musica da ballo.</p> <p>23.25 BUDAPEST, Musica da ballo.</p> <p>24.3 COLONIA, Musica leggera e da ballo (reg).</p>	<p>ITALIA</p> <p>12.15 PROGRAMMA I MERID., «Il dente del giudizio», scena musicale di Marcello.</p> <p>14.00 PROGRAMMA III, Da Einar Manifesto, Popolare indetta dalla IV Mostra Mercato Vini Pregiati d'Italia.</p> <p>17.00 PROGRAMMA I, Canzoni e ritmi.</p> <p>PROGRAMMA II, «Caro circolo», un atto di Alberto Casella.</p> <p>21.15 PROGRAMMA I, Concerto dell'organista Anzella Forlani.</p> <p>21.30 PROGRAMMA II, Concerto sinfonico diretto dal M. Romeo Ardini.</p> <p>19.25 Notiziario dell'Impero.</p> <p>20.20 Commento dei fatti del giorno.</p> <p>PROGRAMMA I, Concerto dalla Banda degli Agosti di P. E.</p> <p>PROGRAMMA II, Dal Castello Sforzesco di Milano: «Otello», opera in 4 atti di G. Verdi.</p> <p>PROGRAMMA III, Da Saar Bruckten: Selezione di operette.</p> <p>PROGRAMMA I, «Che peccato», Un atto di Oreste Poggio. Prima trasmissione.</p> <p>22.30 PROGRAMMA I, Concerto del violinista R. Principe.</p> <p>ESTERO</p> <p>19.00 PARIGI T. E., Piano e canto.</p> <p>19.50 PRAGA, Radiorchestra.</p> <p>LONDON NAT., Promenade Concert.</p> <p>SOFIA, Schumann: Quintetto con piano.</p> <p>LUBIANA, Concerto di piano.</p> <p>20.15 LIPSA, Varietà: «Ultimo saluto».</p> <p>20.25 RADIO PARIGI, Musica da camera.</p> <p>BUDAPEST, Puccini: «Turandot», opera in tre atti.</p> <p>20.30 PARIGI P.T.T., Varietà musicale: «Successi di altri tempi».</p> <p>SOTTENS, A. Straburg: «Chifferton», commedia in tre atti.</p> <p>20.55 OSLO, Musica norvegese per piano e canto.</p> <p>21.00 BRATISLAVA, France: «Sinfonia in re minore».</p> <p>LUSSEMBURGO, Maurice Hennequin: Albert Williams: «Passionément», commedia in tre atti con musica di Messager.</p> <p>21.10 PRAGA, Smetana: «Libussa», op. atto terzo.</p> <p>21.15 RADIO MERIT, Concerto sinfonico da Montecarlo.</p> <p>RADIO PARIGI, Paul Claudel: «L'annonce faite a Marie», mistero in un atto e 4 atti.</p> <p>22.10 BRUXELLES II, Gounod: «Faust», selezione riprodotta.</p>	<p>21.00 PROGRAMMA II, Concerto da violinista Carlo von Nette.</p> <p>22.15 PROGRAMMA II, Orchestra d'archi di ritmi e danze.</p> <p>ESTERO</p> <p>19.00 VIENNA (Da Salisburgo); Rossini: «Il barbiere di Siviglia», opera in due atti di Rossini.</p> <p>19.45 Rubrica filologica.</p> <p>20.20 Commento dei fatti del giorno.</p> <p>21.00 PROGRAMMA I, Canzoni e ritmi.</p> <p>PROGRAMMA II, «Caro circolo», un atto di Alberto Casella.</p> <p>21.15 PROGRAMMA I, Concerto dell'organista Anzella Forlani.</p> <p>19.20 SOFIA, Rossini: «Il barbiere di Siviglia», opera in tre atti.</p> <p>20.00 BUDAPEST, Trasmissione d'operette.</p> <p>STRASSBURGO, Radiorchestra.</p> <p>LONDON REG., Promenade Concert, diretto da Henry Wood.</p> <p>20.15 PRAGA, Radiorchestra e baritone.</p> <p>20.35 RADIO MERIT, Canzoni diverse con Luciano Bover: Pile e Tabet.</p> <p>BRESLAVIA, Musica leggera e da ballo.</p> <p>PARIGI T. E., Bordeaux. Raz Kolnikoff e Robespierre, dramma storico in quattro atti.</p> <p>21.15 PROGRAMMA III, Musica bellina.</p> <p>PROGRAMMA II, «Denari a palate», tre atti di Arturo Rossano (prima trasmissione).</p> <p>ESTERO</p> <p>19.00 PARIGI T. E., Piano e violino.</p> <p>19.15 DEUTSCHL, Musica leggera.</p> <p>19.30 LONDON REG., Musica leggera per organo.</p> <p>19.30 SAARBRUECKEN (da Salisburgo); Mozart: «Il ratto dal serraglio», opera in tre atti.</p> <p>20.00 LONDON NAT., Promenade Concert.</p> <p>20.00 LONDON REG., Varietà e danze.</p> <p>21.15 KALUNDBORG, Musica leggera per organo.</p> <p>DEUTSCHL, Bruckner.</p> <p>PARIGI P. T. H. R. Lenormand: «L'amore medico», commedia in tre atti.</p> <p>MARSIGLIA, Serata letteraria dedicata ad Alfred De Musset.</p> <p>21.00 BRUXELLES I, Concerto sinfonico da Ostenda.</p> <p>21.15 LUSSEMBURGO, Conc. sinfonico.</p> <p>21.25 BRATISLAVA, Novak: «Sonata eroica per piano op. 21».</p> <p>21.35 SOTTENS, Concerto vocale.</p> <p>21.30 DEUTSCHL R. Strauss: «KALUNDBORG», Concerto di piano (Mozart e Schubert).</p> <p>22.00 VARSAVIA, Radiorchestra.</p> <p>22.10 BRUXELLES II, Strauss: «Il pipistrello», selezione riprodotta.</p> <p>PRAGA, Ostrel: «Suite in do minore, op. 14» per grande orchestra.</p> <p>22.15 OSLO, Festival Schubert.</p> <p>22.35 LONDON NAT., Musica da ballo.</p> <p>23.00 KALUNDBORG, Musica da ballo.</p> <p>BUDAPEST, Musica brillante.</p> <p>23.30 MONACO, R. Strauss: «Sonata in mi bemolle maggiore», per violino e piano.</p>	<p>ITALIA</p> <p>16.40 Da Rimini Trasmissione dalla Colonia Marina A. Mussolini e del Comando Federale della G.I.L. di Reggio Emilia.</p> <p>20.20 Commento dei fatti del giorno.</p> <p>20.30 PROGRAMMA III, Canzoni e ritmi.</p> <p>21.00 PROGRAMMA I, Stagione lirica dell'«Etruria»: «Al Lupo», opera in due atti di Giuseppe Mulè Rossi.</p> <p>PROGRAMMA I, «Cori e Danze. Per le tragedie Antigone e Sette A. Tesse».</p> <p>21.00 PROGRAMMA II, «Denari a palate», tre atti di Arturo Rossano (prima trasmissione).</p> <p>21.15 PROGRAMMA III, Musica bellina.</p> <p>PROGRAMMA II, «Denari a palate», tre atti di Arturo Rossano (prima trasmissione).</p> <p>21.30 PROGRAMMA III, Orchestra d'archi di ritmi e danze.</p> <p>21.40 PROGRAMMA I, Impresioni nel Concorso Nazionale per la consuetudine «Bauchta».</p> <p>22.20 PROGRAMMA I, Canzoni alla sbarra. Rivista musicale di Tettoni.</p> <p>ESTERO</p> <p>18.00 KOENIGSBERG (da Salisburgo); Weber: «Il franco cacciatore», op. in tre atti.</p> <p>19.00 PARIGI T. E., Piano e canto.</p> <p>19.40 BUCAREST, Violino.</p> <p>20.00 LONDON NAT., Varietà e danze.</p> <p>LONDON REG., Promenade Concert diretto da Henry Wood.</p> <p>21.15 FRANCOFORTE, Radiorchestra.</p> <p>PARIGI T. E., Bordeaux. Trasmissione dall'Opera Comique.</p> <p>20.35 BRESLAVIA, Leggenda viennese.</p> <p>20.45 LUSSEMBURGO, Festival List.</p> <p>21.00 BRUXELLES II, Concerto sinfonico da Ostenda.</p> <p>21.25 MONTECENELI, Gino Rocca: «Troppi tardi», commedia in un atto.</p> <p>21.30 PRAGA, Musica brillante.</p> <p>22.20 MONACO, Musica da ballo.</p> <p>22.30 STOCARDA, Musica da ballo.</p> <p>23.00 RADIO PARIGI, Marsiglia, Radio Mediterraneo Musica da ballo.</p> <p>23.10 LUSSEMBURGO, Musica da ballo.</p> <p>23.00 PARIGI P.T.T., Emile Maboud: «Dardanelles», commedia in tre atti.</p> <p>PARIGI P.P., Cabaret.</p> <p>23.30 BUDAPEST, Musica sinfonica.</p>		

LIRE DUE

40 pagine

Nuova Rivista
quindicinale di grande formato.
Tutti i piccoli e i grandi fatti
raccontati dai più noti scrittori
e sorpresi dai migliori fotografi

STORIA

DI IERI E DI OGGI

Attualità, Letteratura, Costumi,
Religione, Viaggi, Note politiche,
Diari, Memorie, Documenti,
Vite di artisti, Aneddoti, Mode.

Tumminelli e C. editori, Roma
Piazza del Collegio Romano 1-a

100 fotografie

LIRE DUE

SI GIRA
A
CINECITTÀ



Dall'alto in basso e da sinistra a destra: Beniamino Gigli e Kirsten Heiberg in una scena di "Casa lontana" — Alida Valli e Lilla Silvi in "Assenza ingiustificata" — Una scena tra Ganduasio e Dina Galli nel film "Chiaro di luna" — Nei dieci mesi di lavorazione di "Assenza ingiustificata" a Cinecittà c'è sempre questa scritta ammonitrice: "Ah! Si gira!" — Camerini al lavoro a Cinecittà — Momento di sosta e di ottimismo: Alida Valli, Peppino Amato e Amedeo Nazzari durante la lavorazione di "Assenza ingiustificata" — Si susseguono a Cinecittà le visite di alte personalità: ecco il Principe di Mysore con la principessa, il direttore degli stabilimenti dott. Guido Oliva e (ultima a destra) il produttore Fontana — Sorrisi al sole di Cinecittà.