

ANNO I N. 20 - ROMA, 23 DICEMBRE 1944

SPEDIZIONE IN ARROVAMENTO POSTALE

SEDI CI PAGINE LIRE QU

STAR 5

ANNO I N. 6 - ROMA, 16 SETTEMBRE 1944

PER TRASPORTO

SEDI CI PAGINE LIRE DICECI

SPEDIZIONE  
DI

# STAR

SETTIMANALE DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI



Rita Hayworth

terra:  
albert  
lyne

c o

# FRANCE la DOLCE

romanzo di PAUL MORAND

Riassunto delle precedenti puntate

Quattro avventurosi e squattrinati produttori cinematografici (Jacobi, Sacher, Kalltrich, Hormet) decidono di fare un film sulla Chanson de Roland. La regia del film è affidata a un giovane profugo dalla Germania nazista, il cui nome è identico a quello di un famoso regista: Max Kron. Così, date le sue condizioni finanziarie, non rifiutava l'offerta ed accettò, quantunque non abbia mai avuto nulla a che fare col cinema. Girate le prime scene a Beaufort tutta la troupe si trasferisce nei bassi Pirinei per gli esterni. Nel frattempo, terminate le riserve liquide messe a disposizione dal finanziatore, conte di Kergadé, s'inizia il giro vorticoso dei cambi che infastidiscono i trivolti.

Mentre aspettava che l'amministratore della banca parlasse, Tardif girava lo sguardo sulle pareti, su quei graffiti rossi e neri che indicavano la russellante temperatura delle diverse produzioni cinematografiche. Né meno preoccupante era la grande iscrizione della porta a vetri: « Servizio per l'apertura dei crediti », che dissimulava un'altra porta, meno invitante, sulla quale si poteva leggere, a caratteri piccolissimi, la parola: « Contenzioso ». Da lì, lo sguardo di Tardif si posava su quadri meno austori: le foto delle più belle divette malinconiche, la fatale, la ingenua, la procace, la papaya, l'insolente, l'ipocrita, la delusa, ce n'era per tutti i gusti e per tutti i prezzi.

Caro signore e amico — fece Bergmann-François rivolgendosi a Tardif (che vedeva ora per la prima volta) e tenendogli la cambiale Kergadé, soporta di fimo come un muro pompolano di graffiti, vi restituiscò la vostra cambiale. È proprio da cornice, il più brutto pezzo del mercato, conservatela come curiosità. Ci sono appunto propri titoli i nomi che non dovrebbero esser soli.

Il Tribunale di Commercio mi sonerà.

Credetemi, non val la pena di spondere i soldi della carta da bollo.

Farei acchiappare il tracollo, gli avvocati, e, in caso...

Non vi vedo inconvenienti, ma basta che perdiate tempo!

Io ho pazienza, signore, molta pazienza. Sono un brontone di granito e del resto gli studi notarili sono come la Chiesa Cattolica, i secoli non contano per essi.

Ma pensiamo bene: chi farete arrestare? E' un pezzo che quel signore se la sono squagliata tutti quanti. Perquisizione della sede sociale! Una tavola, quattro sedie, una macchina da scrivere e un ciono del telefono. Confini domiciliari! Una camera a cinquanta franchi al giorno in un palazzo dell'Etoile e un baule-armadio non fanno un domino. Gli incassi del film? Ma tutto è sequestrato, pignorato, volatilizzato almeno con un anno d'anticipo.

Ma i giranti?

Frik è in fuga; Ehrenhaus in liquidazione giudiziaria. E' sul punto di ottenere un concordato se voi esibite questo credito, il suo sindaco li riceverà sulla masssa e vi toccherà, Dio sa quando, una percezione irrisoria.

Ma gli altri creditori?

Sono dei saggi, signor Tardif, dei saggi a differenza di voi. Non sono novizi. Un solo film riuscito li ha ripagati di tutto quello per cui hanno firmato questa cambiale, ed è un pezzo che si sono rassegnati al colpo di spugna. Dovreste sapere che, in un anno, ci sono si e no due pellicole fortunate che pagano le spese di tutte le altre.

Conoscete questi nomi?

Ahime se li conoscete! Vedete, signor

Tardif, talvolta sulle cambiali si scopro qualche nome buono: generalmente si tratta di un nome sconosciuto, la firma di un figlio di famiglia con una buona mamma che si mette paura e fa fronte. Voi non avete avuta questa fortuna. Pensate forse che la vecchia signora Katzfluid paghi per Katzfluid?

So pensano di trovare in me un uomo accomodante, la vedremo! Io sono terribile.

Oggi, caro amico, i poveri creditori hanno dovuto rinunciare ad essere terribili, perché non c'è che una posizione onorevole, quella di debitore. L'ideale è di arrivare a un debito di almeno 200 milioni: allora la vostra impresa diventa d'interesse nazionale e siamo salvo: interviene lo Stato, lo quale ricevono l'ordine di sostenervi, il contribuente paga e tutti sono contenti come pasque!

Se fossi venuto a trovarvi prima della scadenza, mi avreste scontato questo pezzo di carta? — domandò il notaio.

No. Ma forse vi avrei indicato un intermediario amico che, proprio per favorirmi e accontentandosi del due per cento d'interesse dichiarato, avrebbe comunque protetto il 75% di... di...

... strozzaggio, usura!

Credetemi, personalmente io riprovo questi costumi.

Anch'io — disse con severità Tardif. ... e, sotto l'egida di una Compagnia d'Assicurazioni privata, a cui avranno firmato un certo numero d'effetti, dopo aver fornito solide garanzie...

Ma allora, voi a chi prestate, signor Bergmann-François?

Ma..., per esempio alla gente furba che aspetta l'ora propizia per mettere in campo i capitali dell'ultimo momento, indispensabili per ultimare un film in difficoltà. Come interessi, ci accontentiamo dei due terzi dell'utile... Se possiamo esservi utili...?

Tardif capì a volo l'illusione.

Sapreste dirmi che cosa ne sia d'un certo film col quale un mio cointelto, il conte di Kergadé, ha mangiato il suo ultimo milione?

Che titolo ha? — chiese con un sorriso bugiardo Bergmann-François.

Si chiama France-la-douce.

Che l'elefante bianco!

Ne avete sentito parlare, allora?

Ma se è la favola del mercato,

Che cosa sapete di preciso su questo film, che in fondo è il mio pegno?

Ho sentito dire che non è stato finito e che ora, purtroppo, è fermo.

Questo peggio non intendo mollarlo.

Amico mio, un film o una cambiale cinematografica è tutt'uno. Vo' dire che poco fa, entrambi sono biglietti d'una lotteria e quando il numero non è uscito si butta via la cartella. Non sapete stare al gioco.

Tardif non si ritenne ancora battuto. Insieme.

Qual è la società di produzione?

L'Etherfilm, credo.

Chi la dirige?

Jacobi, Kalltrich, Sacher... non parlarne di Hormeticos. Tutti messeri che spendono un milione l'anno, senza che nessuno abbia visto di loro proprio un soldo, o la firma, o il domicilio, o il conto in banca.

Li farò arrestare...

Quelli passano per lo sbarrone.

Sequestrano le loro automobili...

Quelli viaggiano su vetture a credito.

... i loro yacht...

Yacht senza dipartimento e senza licenza!

... i loro fondi di commercio!

Ma se non hanno mai pagato una patente! Viaggiano senza passaporto e so no infilzando del permesso di soggiorno. Credetemi, sono gli ultimi privilegi. Annidati nella vita francese come larve in una grossa pianta, sanno diventare sottili come membrane, dilugarsi...

— Noi confischeremo... — cominciò Tardif.

... un bel nulla, perché si sono già confiscati da sé stessi, trasformati in briciole, in vapore. Sono gli individui più volatili che conosca. Ecco i dirigenti dell'Etherfilm: anche l'etero è un prodotto meno volatile.

— Il loro indirizzo?

Ecco una cosa difficile. Aspettate che guardo sulla rubrica. Clé Trevise, 12 (No, questo è un indirizzo vacchio di almeno sei mesi, quando erano gente modesta)... Rue Marbeuf, 33 (no, non ci stanno più)... Ecco, ecco: Champs-Elysées, 145, Arcades. E' segno d'un certo splendore. Un attimo e ve lo confermo.

Formò un numero al telefono e chiese se la sede dell'Etherfilm era al Campi Elisi, 145, Arcades.

Non ci stanno più da mercoleddi scorso, sorriso il signore Bergmann-François. Adesso risiedono al n. 11 tor del vicolo Niel. Il che è già meno brillante.

— Come viaggiano! — sospirò Tardif.

Tardif, passato il fazzoletto sulla fronte e trangugliato un bicchierino alla birreria Mollard, si presentò alla sede dell'Etherfilm e chiese di parlare col signor Jacobi.

Il signor Jacobi è in consiglio — rispose con sussiego il portiere negro.

Aspetterò — disse semplicemente Tardif.

Seduto, col mento appoggiato al manico dell'imbottiglia, deciso a stare all'agguato fino a mezzanotte se era necessario. Da notare che il portiere aveva dovuto portargli una sedia, perché Tardif vedeva di mal'occhio i divani e le poltrone di cuoio. Adesso, per quanto fosse sotto in anticamera, non si annoiava affatto, perduto com'era in una sorta di osmosi intima. Di quando in quando, con strani giovanili del tipo spicciolamento mediterraneo, provvisti di cappellini nocciola e di capelli impennati e arricciati fino al collo, lo sguardo impudente addolcito dalla gilla falsa, lo scarso con lo sorseggio nasconde quasi interamente dalle larghe pieghe dei calzoni, erano introdotti attraverso porte girevoli nel meandro dei corridoi da battagliere biondo cenere. Ragazzini corravano portando sotto il braccio scatoloni rotondi di zinco lucido; non si vedeva una persona anziana. Il portiere negro, simile alla statua o al feticcio dell'oblio, rispondeva a telefonate fiammiferi con l'attenza e volubilità.

Alle sette, Tardif non era ancora stato ricevuto.

Il signor Jacobi è a colloquio con l'avvocatessa Mado Téart, la nuova paracaidista dalla stratosfera — gli disse il portiere negro, che aggiungeva confidenzialmente: — L'assunse per France-la-douce al posto della signorina Silvana che non faceva più al caso nostro.

Come! una paracaidista sostituita ad un'attrice della Comédie! — Tardif era esterrefatto.

Perché no? In Atala il campione olimpionico di nuoto spopola.

Stenografo passavano velocemente portando metri e metri di nastri di carta, mentre certi agenti pubblicitari, che avevano allora allora visto qualcosa in protezione in una salottina laboratorio invisibile, si scambiavano proposti cordiali di aiuto reciproco, proposti smontati dai loro volti rupi.

Tardif non aveva fatto colazione; per poco ancora che la faccenda durasse, non avrebbe nemmeno pranzato. A Ploërmel le sette lo trovavano regolarmente a tavola; qui nessuno pareva curarsi della necessità di mangiare. Di che era fatta quella gente? La vita francese ruota lentamente attorno all'asse della cucina (i cui poli sono costituiti dai due pasti principali). Questi qua, a Parigi, vivono in una sorta di stato d'assedio permanente, assesi da un'agitazione nervosa che non ricordava per niente l'attività, quale almeno Tardif la concepiva. Lo stesso personale, corrotto da tanta indisciplina, inghiottiva una banana telefonato, sgranocchiava un pasticciaccio, trangugliava una salsa, smilie ai nomadi che, senza porder tempo a montare la tenda, mangiano, in piedi accanto al camion, i libri pendenti dalle loro selle. Il piccolo notaro sognava le salse, le piante farcite, lo sfumato di lingua di bue, il suo studio celebre in tutta Ploërmel, che si metteva al fuoco alle cinque del mattino e il cui odore riempiva lo studio dolcissimo: si sentiva venir meno. Intorno a lui, ormai costumi nuovi, teste strane, modi brutali e tristi, raro parolo. Gli pareva di non essere più quel ritmo ordinato al quale obbedisce l'anima borghese. La giornata sa n'andava in anticamera, e d'un tratto, scoppiava una follia, una indigestione furiosa di parole e di gesti; poi tutto ripplodeva nella sonnolenza fino alla prossima crisi. Succedevano così tutti i giorni! Quella gente non conosceva domeniche, non giocava a tombola, non passeggiava per le vie alberate.

Alle otto di sera, Tardif pazientava ancora. La porta di marechiaro rosso restava chiusa.

Il signor Jacobi telefonò con New York — sputò il negro. Poi, ripetendo una frase cara al suo padrone, aggiunse con molta enfasi: — I progressi della tecnica moderna sono incommensurabili.

Tardif pensava che era molto più facile avvischiare il Prefetto del Morbihan o anche il Presidente della Corte d'Appello di Rennes, che non questo zar del cinema. Questo anonimato, questi segreti da serraglio custoditi da invincibili giannizzeri, questi occhi e queste orecchie nei muri avevano qualcosa di bizantino che contrastava stranamente col passaggio parigino del vicolo Niel, su cui s'aprivano le finestre. In tutto ciò che passava all'interno ai suoi occhi, Tardif, col suo istinto professionale, fluttuava il cadavere d'una cattiva azione. Alle otto e mezza il negro si spazzolò la giacca, color topo sostituiti ai capi filateli d'oro un berretto tirolese di velluto. Si chiudeva.

Il signor Jacobi! Ma è un pezzo che è uscito! Volete lasciargli detto qualcosa?

I suoi occhi carabinieri brillavano per l'impazienza di andarsene a ballare in una qualche « plantagione » di Montparnasse.

Davo parlargli personalmente. Sono un accompagnatore.

Un accompagnatore! — ripeté il negro. — Un accompagnatore! —

nuovo! — chiese con un appello da cannibale.

Tardif esitò un momento prima di darsela.

Nuovissimo — rispose.

Il negro, inchinandosi fino a terra, lo introdusse seduta stante.

XI

Due giorni di Parigi erano bastati a far capire a Tardif qual'era la situazione. Armato dora una nuova esperienza e del suo prestigio di accompagnatore improvvisato, aveva acquistato l'offerta di Jacobi e compagni di accompagnarlo a Roncesvalles, ma s'era snaturata alla loro affrettosità, partendo con ventiquattr'ore d'antelogo.

Fino allora non si era mai spinto più a sud di Bordeaux. Quando ebbe perso di vista i vigneti e il tronco la frizione elettrica, niente né più egli udiva il grido festoso della sirena s'indirizzò lungo la strada, allora ebbe per la prima volta l'impressione di essere buttato a capofitto in un'avventura straordinaria e piena di rischi per un uomo della sua età e della sua condizione. Tanti sforzi di più debiti, esauriti lacrima di rosina e in attesa di essere trasformati in palli del toro, lo sorprese ancora.

Il signor Jacobi è a colloquio con l'avvocatessa Mado Téart, la nuova paracaidista dalla stratosfera — gli disse il portiere negro, che aggiungeva confidenzialmente: — L'assunse per France-la-douce al posto della signorina Silvana che non faceva più al caso nostro.

Come! una paracaidista sostituita ad un'attrice della Comédie! — Tardif era esterrefatto.

Perché no? In Atala il campione olimpionico di nuoto spopola.

Stenografo passavano velocemente portando metri e metri di nastri di carta, mentre certi agenti pubblicitari, che avevano allora visto qualcosa in protezione in una salottina laboratorio invisibile, si scambiavano proposti cordiali di aiuto reciproco, proposti smontati dai loro volti rupi.

Tardif non aveva fatto colazione; per poco ancora che la faccenda durasse, non avrebbe nemmeno pranzato. A Ploërmel le sette lo trovavano regolarmente a tavola; qui nessuno pareva curarsi della necessità di mangiare. Di che era fatta quella gente? La vita francese ruota lentamente attorno all'asse della cucina (i cui poli sono costituiti dai due pasti principali).

Questi qua, a Parigi, vivono in una sorta di stato d'assedio permanente, assesi da un'agitazione nervosa che non ricordava per niente l'attività, quale almeno Tardif la concepiva. Lo stesso personale, corrotto da tanta indisciplina, inghiottiva una banana telefonato, sgranocchiava un pasticciaccio, trangugliava una salsa, smilie ai nomadi che, senza porder tempo a montare la tenda, mangiano, in piedi accanto al camion, i libri pendenti dalle loro selle.

Il piccolo notaro sognava le salse, le piante farcite, lo sfumato di lingua di bue, il suo studio celebre in tutta Ploërmel, che si metteva al fuoco alle cinque del mattino e il cui odore riempiva lo studio dolcissimo: si sentiva venir meno. Intorno a lui, ormai costumi nuovi, teste strane, modi brutali e tristi, raro parolo. Gli pareva di non essere più quel ritmo ordinato al quale obbedisce l'anima borghese.

La giornata sa n'andava in anticamera, e d'un tratto, scoppiava una follia, una indigestione furiosa di parole e di gesti; poi tutto ripplodeva nella sonnolenza fino alla prossima crisi. Succedevano così tutti i giorni! Quella gente non conosceva domeniche, non giocava a tombola, non passeggiava per le vie alberate.

Tardif uscì fuori

CAROLE LANDIS



## MEGLIO LA QUIRINETTA

Nell'articolo «Un nostro cinema» apparso nel terzo numero di questo giornale, ad un certo punto citavo il film «Avanti c'è posto». Alcuni, mostrando di leggere con molta superficialità, hanno creduto nientemeno che lo volessi indicare quel film come modello che tutti dovrebbero seguire nell'eventualità di una ripresa cinematografica italiana. Siccome qualcuno lo ha scritto perfino sui giornali sono costretto a chiarire una cosa di per sé chiarissima.

Anche un lettore completamente dliguo di questioni cinematografiche avrebbe dovuto capire che lo volevo dimostrare che vale più un film sbagliato ma non cucinato su una ricetta altrui, di uno anche più abile, ma stupidamente imitato da altri stranieri. La citazione di «Avanti c'è posto» era fatta per assurdo. E appunto perché non sorgessero equivoci avevo scelto un film decisamente brutto come quello di Fabrizi per dire che, perfino quello, pur così grossolano e sbagliato, ma eseguito senza modelli da rifare «aveva più ragione di esistere» di un film tipo «Sasserà niente di nuovo», più abile magari, ma anodino, senza nessun carattere e suscettibile di essere batuto dai modelli ai quali si era ispirato. Mentre il film di Fabrizi poteva vantare al suo attivo una certa aria romanesca, sia pure grossolana, che rappresentava qualcosa al cospetto della totale nullità di altre pellicole. L'esempio mi sembrava chiarissimo. E più avanti chiarivo ancora che l'avvenire del nuovo cinema italiano bisognava cercarlo nella qualità, nel cercare cioè di fare dei film in cui si dicesse o si confessasse di dire qualcosa

con mezzi propri, con intelligenza e onestà. Era lontanissima da me l'idea di suggerire film regolari (che fra l'altro personalmente detestavo). Consideravo soltanto film fatti con intelligenza e personalità. Quando un film possiede queste qualità qualunque argomento è buono. Si tratti di un film di propaganda, di uno sui partigiani, di una commedia comico-sentimentale o di una farsa. Quello che conta è che questi argomenti vengano trattati da gente che sa quello che vuole e che ha qualche cosa da dire.

Questo soltanto si diceva in quell'articolo e abbastanza chiaramente.

Ma dalle colonne di «Gioventù nuova», settimanale del movimento comunista giovanile, supplemento dell'*«Unità»*, è paruta subito l'accusa: «Che cosa vuol dare Patti al popolo italiano? Tanti «Avanti c'è posto», tanti Fabrizi, tanti filmelli provinciali dello schema limitato ad uso inferno». E più sotto, con l'abituale tono esoso e vessatorio proprio dei giornalini del G.U.F.: «Questo popolo è cambiato perché ha combattuto, a Roma, a Napoli ecc... con i GAP ecc... ecc... nella vita clandestina ecc... ecc... nelle montagne col partigiani ecc... ecc... ecc... Patti non ha capito il nuovo clima ecc... ecc... Il carcere non gli è servito a niente eccetera... discorsi che si fanno alla Quirinella bevendo l'aperitivo ecc... ecc...». E il pezzo è minacciosamente intitolato «Quirinella o partigiani» intendendo così porre un dilemma nel quale lo rappresenterei la Quirinella (cioè frivolezza, superficialità, incomprendere del clima del «nostro tem-

po») mentre l'articolista rappresenterebbe i partigiani (cioè coraggio, serietà, eroismo, austernità, profondità, competenza). Aveva capito di che si tratta. Siamo alle solite.

A questo punto debbo dichiarare decisamente che, posto il dilemma nei termini sinistri e vessatori in cui si esprime il giovane esponente della gioventù comunista (il pezzo è firmato M. M.) io rispondo senza esitare: «Quirinella». Passo armi e bagagli dalla parte della Quirinella e ci rimango a fronte alta. Ci rimango con la coscienza di far più bene all'Italia discutendo e bevendo l'aperitivo, con amici che capiscono, anziché favorire quello stile sconfortante, ammonitrone e inutile che il fascismo andandosene ci ha lasciato in eredità attraverso i littori che militano nelle file del partito comunista.

Sembrerebbe sproporzionato scrivere tanto e dare tanto spazio ad un articolo pubblicato su un giornalino che probabilmente non legge nessuno, scritto da un giovane M. M. che fra l'altro mostra così scarse attitudini allo scrivere. Ma il fenomeno merita un discorso più lungo perché va al di là del giovane e maldestro M. M. e investe tutta una categoria di ragazzi che dal GUF in poi hanno preso ad esprimersi in questo modo. E' una questione di stile, di mentalità e di gusto. E questo lo diciamo con sincero scontento. Questi ragazzi raffriscono la nostra esistenza già duramente provata dagli eventi.

Il fascismo gridando retoricamente «largo ai giovani» ha creato un disperato goliardismo inutilmente agguerrito, provocatorio e stupido. Ricordate quei tristi giornalini littori che lanciavano continue accuse di incomprendere, attaccavano, accusavano la gente di non aver capito il «nuovo clima dell'Italia» «dell'Italia di Mussolini?». Il «tempo nostro?» Che esaltavano, con voce minacciosa, la guerra di Spagna e bollando a sangue per l'appunto i frequentatori della Quirinella esigevano da tutti un'austerità assolutamente ingiustificata! Essi erano i depositari della competenza, dell'eroismo, della serietà. Nella politica, nell'arte, nella letteratura e nel cinematografo davano la voce a tutti e sempre con quel tono di chi è in condizione di poter mettere con le spalle al muro chiunque.

Questo tono intatto è passato da quel folto littoriale a certi giornalini di oggi: soltanto che al posto del duce e del fascismo adesso c'è il comunismo e i partigiani. Questi ragazzi continuano ancora a volerci far paura con la stessa voce, continuano a minacciare, continuano ad accusare di incomprendere del tempo nostro, a tenere quel tono retorico, asfissiante e luttuoso che se si diffondesse su giornali di più vasta portata potrebbe arrecare seri danni alla Nazione. La voce di questi ragazzi suona sinistramente al nostro orecchio perché ci ricorda che molte cose sono rimaste come prima, che ci vorrà ancora chissà quanto tempo prima di rimetterci su un piano di vera democrazia, che una generazione intera è stata rovinata dal fascismo. Che vale essere antifascisti con quella mentalità? Sarebbero magari comunisti convinti ma il loro cervello, a loro insaputa, funziona su reazioni ordinate da Starace. E' il cervello dell'*«Italiano di Mussolini»*.

Sono innocenti magari questi giovani, ma scontenti. Parlano in nome del popolo considerando il popolo un loro dominio personale e ce lo mostrano come una massa bruta assetata di vendetta. E non hanno nessuna cordialità, nessun senso di umanità, sono esosi, litigano di far venire a nata argomenti belli e disinteressati come quelli dei partigiani, della gente che per sincera e irrefrenabile reazione alla tirannia ha dato o rischiato la vita disinteressatamente e che aspira ad un ritorno di vita libera e aperta come questi giovani littori non hanno mai conosciuta. Minacciano questi giovani, vogliono far paura a gente che non ha nessuna paura di loro, col risultato, in definitiva, di rompere le scalette alla gente.

Non si potrebbe, per il bene della Nazione, farli tacere? Non saranno colpevoli, ma fatti facili.

Rivolghiamo questo suggerimento ai responsabili, ai direttori dei loro organi principali. Recentemente il *«Risorgimento Libera»*, dando un apero esempio di buon senso, di giustizia e di vera democrazia ha sconfessato e depurato pubblicamente un pezzo apparso sul supplemento del lunedì dello stesso *«Risorgimento»* redatto da giovani e inculti liberali. E' un ottimo esempio da seguire. Farebbe opera altamente meritaria l'*«Unità»* se si comportasse nello stesso modo nei riguardi dei giovani che compilano il suo supplemento del lunedì. Ma probabilmente l'*«Unità»* questo non lo farà mai.

ERGONIO PARTI

Star 5

Star 3

A C O L I

di guerra:  
Colbert  
Payne

## OCCCHIO MAGICO

Ho ascoltato con molto interesse una di quelle trasmissioni di propaganda con le quali gli Alleati sembra vogliono indicare agli italiani i modi, i sistemi e i risultati di un ben condizionato clima democratico. La trasmissione è quella intitolata «Conosciamo le Nazioni Unite». Essa ci trasporta in un ufficio di collocamento per gente di mare. In questo ufficio gli ingaggi avvengono in base alla maggiore anzianità di disoccupazione, ma quello che impressiona è la semplicità burocratica del sistema, perché sono gli stessi arruolandi che gridano davanti allo sportello la data sotto la quale sono sbucati, taliché si addivinano automaticamente alla scelta di quelli che hanno più diritto a ottener lavoro.

Molto bello, non c'è che dire, soprattutto per quel che riguarda la educazione e il grado di coscienza sindacale raggiunto dalle masse. Circa l'effetto che noi italiani possiamo riportarne, ci sia concessa fare una modesta considerazione. Ascoltando questa propaganda ci è sorto un dubbio. Immaginate degli ascoltatori a stomaco vuoto, invitati ad ascoltare un sermone di questo genere: «La forchetta va tenuta con la sinistra e il coltello con la destra. Con il coltello non si deve toccare il pesce...».

Non so se mi sono spiegato.

E adesso i lettori vorranno perdonarmi se a chiusa delle mie notizie mi concedo una lettera aperta:

**Caro Anton,**  
non sono un comediografo ed è quindi escluso da parte mia qualunque risentimento professionale. Chi lo sia nazionalista è del pari escluso e nessuno lo può sapere meglio di te che mi conosci da tanti anni. Ci deve essere quindi qualche altra ragione per la quale il tuo « chiarimento » redatto nello stile di un « comunicato » (vedi Voce numero 6 del 2 settembre) mi ha lasciato perplesso.

Che contro Dostojewski, Shaw, O'Neill, Cocteau, Giraudoux, Claudel, eccetera, il teatro italiano non possa allineare altri che Pirandello può darsi. Io, ignorante, vado rimuginando altri nomi, che se non sono proprio segni di star vicini a quei grandissimi da te schierati nel cartellone dell'Etar, per lo meno non mi sembrano così disprezzabili da doverci far vergognare. Ma può darsi benissimo che io mi sbagli. Non e' questo sono le ragioni della mia perplessità. In tanto c'è quel modo di allineare gli autori come i giocatori delle squadre di calcio, che non mi persuade. E' mi par di vederti al centro, con il fischetto dell'arbitro fra le labbra un po' sprezzanti, in attesa della squadra avversaria che manco osa comparire, mentre i tifosi sul prato urlano: — Fifoni! Abbasso la squadra italiana! — o altre contumelie.

Ma a parte questo, c'è il tono del tuo « uscace » che mi pare per lo meno anacronistico. Per polemizzare con il fascismo mi sembra in abbia adottato un linguaggio da gerarca, difetto questo comune a molti giovani nati durante il periodo fascista. E se è vero che nel « chiarimento » prometti di programmare in un secondo tempo anche autori italiani, fa precedere questa concessione da tante e così offensive condizioni, che se lo fossi il più modesto degli autori teatrali italiani, ti preferirei di escludermi per sempre da ogni programma. A parte ciò, sei proprio sicuro che il nostro pubblico abbia bisogno esclusivamente di « geni » per sollevare lo spirito depresso dalle mille angustie nelle quali tutti ci dibattiamo? Sei proprio sicuro per esempio, che in materia musicale, soltanto Beethoven sia in grado di dare quella briciola di alimento spirituale che ci aiuti a sopportare l'altro alimento, quello corporale, ridotto per quantità e qualità ai suoi termini più miserandi?

A costo di passare per eresia-sociale, io dico che anche la canzoncina di un organetto...

Ma qui mi fermo per tema di essere « purato » come radio ascoltatore.

Molto cordialmente, tuo

D'ERRICO



## OMBRRE BIANCHE

**A S. E. RONOMI.** — Sua Eccellenza abbia la bontà di perdonarmi se instano ricalcarle la parola, su un foglio in rotacalca, per richiamare la sua benevolente attenzione su un argomento che i giornali di opposizione definirebbero «fatto». Vorremmo parlarle di Cinecittà, Eccellenza. Prima di noi, è stato già fatto in questa sede. Ma perché ella ha di recente visitato gli stabilimenti del Quadraro, per portare la sua parola di conforto agli sfollati così rianelli, vorremmo dire che c'è ancora a Cinecittà qualche impianto cinematografico recuperabile; et sara, a Roma, alcuni industriali disposti a produrre dei film: ci sono gli attori, i registi, gli operai. Non occorre una nuova visita, eccellenza: in meno di una settimana gli sfollati di Cinecittà potrebbero prender posto nelle case dei gerarchi trasferiti nel nord, oppure nel palazzo di Viale Attilio, dove era stata destinata il fu portavoce fascista prima e il ministero degli esteri poi; et è qualche altro edificio adatto di quella che doveva essere l's. E. 423; alcuni uelli di gruppi rionali fascisti, che probabilmente erano destinati alla povera gente evangeli per l'Italia, dopo che Cinecittà, con l'interessamento di S. E. Spataro, potrebbe ospitare qualche altro migliaio di povera gente: gli operai specializzati, che attendono di lavorare dall'agosto del '43. Quelche migliaio di disoccupati in mano, eccellenza, e una industria di più, anche se destinata a scopi apparentemente voluttuari.

**IL FILM DEL MISTERO.** — Ci è giunta notizia di un film realizzato sotto gli auspici del Centro cattolico cinematografico durante l'occupazione nazista di Roma. Pare si trattasse di un film italiano; si dice che il soggetto, fallottato in casa dell'Angolo, sia dovuto a Bergellini; l'Ufficiale De Sica non sarebbe estraneo alla cosa. Poiché il periodo di vita clandestina è esistito anche per i partiti politici, che pure svolgevano un'attività piuttosto rischiosa, saremmo grati se volessero fornirci qualche notizia in merito.

**IL MARITO DELLA DIVA.** — Louis Benny era un giovane professionista di Chicago, il quale, alcuni anni fa, invaghitosi follemente di Blanche Barnes, abbandonò lo studio e i clienti per recarsi a Londra col proposito di impadronirsi della donna del suo amore. A parte il fatto che Blanche Barnes ignorava sia l'esistenza che l'amore del signor Benny, quando costui riuscì ad avvicinarla, l'attrice trovò che il giovane americano possedeva un certo fascino; gli permise di accompagnarla a cena, lo introdusse nei teatri di Denham dove si girava un suo film, e, dopo alcuni mesi, Blanche diede all'incontro una conclusione simile a quella di tanti film da lei interpretati: sposò il suo ammiratore. Secondo tempi gli sposi — dopo due anni di permanenza a Londra — si recano a Hollywood, dove Blanche è stata scritturata. L'attrice interpreta alcuni film alla presenza del marito, che la segue da per tutto, binomiosissimo; i produttori di Hollywood notano la presenza dell'intruso e, piuttosto che allontanarlo dai teatri, gli offrono un provino prima, una piccola parte poi e un grosso contratto in seguito. Oggi l'avvocato Louis Benny, marito della famosa star londinese Blanche Barnes, guadagna come attore cinematografico a Hollywood, per un solo film, più di quanto la moglie abbia guadagnato in un anno di intiera attività. Sua moglie, invece, un po' trascurata dai produttori americani, si dedica allo faccende di casa e manda avanti lo studio legato del marito a Chicago.

**GLI SPOSI NOVELLA.** — Mickey Rooney, il giovane interprete di Commedia umane, fidanzato da alcuni anni con la coetanea stellina Judy Garland, ha sposato al recente Aya Gardner.

**INSTANCABILE LAUGHTON.** — Da una novella di H. G. Wells è stato tratto il film *The History of Mr. Polly* interpretato da Charles Laughton.

Star 5

Dappresso vidi Pavetic a tavola. Ero stato invitato casualmente a casa sua, a pranzo, con l'allora Ministro d'Italia Casertano e un tale scrittore che aveva modelato un gruppo dei suoi figlioli). Ci sedemmo, una cameriera in abito nero e grembiule bianco ci servì una «zuppa rossa». Mentre mangiavamo la zuppa reale entro il primo morto. Il primo morto passò, per la verità, attraverso la bocca della signora Pavetic che — il cucchiaio a mezz'aria — chiese al marito: «E quel colonnello lo ha poi fucilato?». Pavetic si torbò la bocca e disse a bassa voce: «Sì, è stato fucilato». «Quando?», domandò con blando interessamento. Il figlio giovinetto di Pavetic — ieri sera — disse Ante Pavetic — ieri sera».

Nel mangiare la zuppa reale coi cucchiai d'argento. «Lo ha fucilato — pensai — ieri sera». La moglie glielo chiede come la moglie d'un pittore chiederebbe al marito: «Quel tale passaggio, nel, in quel fiume?». Il figlio di Pavetic disse al padre: «Hai fatto bene a fucilarlo, papà; quello era un traditore». Pavetic scosse la testa guardando con spaco sorriso il Ministro d'Italia come a dire: «Questi benedetti ragazzi vogliono mettere bocca in tutto». La signora Pavetic disse distrattamente: «Era proprio necessario fucilarlo». Pavetic disse: «Era necessario, era necessario».

Avvammo finto di mangiare la zuppa reale, il colonnello fucilato la sera precedente giaceva sul tavolo, sulla tovaglia bianca, fra i bicchieri di cristallo e la posateria d'argento. La cameriera cambiò i piatti, comparve quindi con un grande vassoi sul quale giaceva un magnifico storno della Sava. Prendemmo a mangiare lo storno, una grave tristezza stagnava sulla tavola. Pavetic appariva oppresso, sembrava rossastro a fatica, le sue orecchie inveteratamente sviluppate e come priva di cartilagine tremavano contro le tempie marroni. Parlammo vagamente di qualche libro, di qualche viaggio. Pavetic interloquiva a monosillabi, era chiaro non avesse eccessiva dimestichezza col libro, col viaggio, sulla sua fronte un'ombra cupa, molta, la concrezione d'un coniglio di sangue, i suoi occhi rivelavano una distrazione amara, si sarebbe detto insognosa una visione trista, oscura. Domandò improvvisamente al figlio: «E il tuo amico, è morto?». Con quella frase un altro morto entrò nella stanza.

Il figlio disse con disinvoltura: «È morto, lo l'ho già detto». Il padre disse: «No, io non ne sapevo niente». «Ma sì», disse il figlio stizzito — mi pareva di avergli detto la sentinella ha sparato, lo ha colpito al fianco; il bullo è che non era ferita grave; ma il suo cuore lo ha tenuto tutta la notte al corpo di guardia per interrogarlo, e così lui è morto dissanguato». La moglie di Pavetic intervenne: «Ante — disse con dolcezza — tu devi dire al comandante che quando lo suo sentinelle colpiscono qualcuno, se non lo hanno ucciso lo facolano trasportare subito al pronto soccorso». Pavetic sembrò non averla udita, sorrise sospiratore. L'espressione del suo viso era sempre più buia. Ci spiegò che il figlio faceva della musica, aveva organizzato una vera e propria orchestra con dei suoi amici; e che uno d'essi, violinista, venendo appunto a casa sua per far della musica col figlio non ora stato riconosciuto da una sen-

# ANTE PAVELIC

davanti allo schermo

tinella, che aveva sparato. «La mia residenza è ben guardata — disse con un certo compiacimento — bisogna fare molta attenzione». Poi il discorso trovò altro rivolo di argomenti; ma il giovinetto uccisito dalla sentinella giaceva sulla tavola, a fianco del colonnello fucilato. Il pasto era faticoso, pesante.

Il terzo morto venne fuori al caffè. Ci eravamo seduti in un salottino attiguo alla sala da pranzo, sorbivamo il caffè. Improvvissamente Pavetic disse con impegno al Ministro d'Italia: «Quella richiesta di grazia non ha potuto avere seguito, ne ha fatto dare comunicazione anche al vescovo. Il primo a doversene sono io. Il capitano Sto\*\*\* era uno dei miei più cari collaboratori, mi aveva seguito in Italia, i miei ragazzi lo amavano. Ma oggi era un temporaneo impulso, ha fatto sventrare gli abitanti di un intero villaggio, non avevo nessun modo di salvargli». «Papà — disse il figlio di Pavetic — lo hai fatto già fucilarlo?». Pavetic consultò l'orologio: «No — disse — La sentenza sarà eseguita fra tre ore». «Papà — disse il figlio di Pavetic — tu dovresti farmi un piacere personale». Pavetic guardò il figlio senza interesse, il figlio disse: «Non farlo fucilare, te lo chiedo come un piacere personale». Intervenne una delle figlie: «Perché chiedi queste cose a papà? Perché ti imbocchi nelle cose dei grandi?». Il figlio di Pavetic si alzò indispettito, disse: «E va bene, fate come volete». La signora Pavetic si levò in piedi anch'essa, come avendo un'idea che acchiarisse quel bisticcio di ragazzi disse: «Vogliamo andare a vedere un film». Uschiamo da quella stanza. Quella stanza era piena di morti, per noi non c'era più posto.

Per recarsi al cinematografo privato di Pavetic si traversava un giardino fatto di alberi di steipi e di cespugli. La residenza del Poglavnio di Crotone, Ante Pavetic, era situata sul colle di Tusciano, un quartiere di Zagabria, abbastanza scampagnato, un elegante quartiere di ville, e constava precisamente d'un gruppo di ville già appartenenti ad altri, eressi da un alto e robusto steccato verniciato bluastro lungo il quale si susseguivano garitte di sentinelle armate di fucile mitragliatore. Era una serata di luna; tra fronda e fronda, tra cespuglio e cespuglio, tra steipe e steipe si vedevano brillare balenotti di sentinelle, simili a lunghi diritti coriacei fiori. Muovendo il passo fra quella verzura, io mi sentivo tremare lievissimamente le gambe, come quando si esce di pattuglia, in guerra, fuori dalla linea, sulla cosiddetta terra di nessuno, che ci si aspetta ogni poco un pezzo di piombo in mezzo al cuore. Lo scrittore disse a bassa voce al Ministro d'Italia: «Non c'è caso che una delle sentinelle sparri».

Il Ministro si strinse nelle spalle come a dire: «Sia fatta la volontà di Dio». Frattanto Pavetic veniva spiegando che quelle ville avevano appartenuto ad agiate famiglie obreche, le quali ormai erano state giustiziate a furor di popolo; e poi erano state requisiti per causa di pubblica utilità. Anche quel giardino, anche quelle ville erano prege di morti, si camminava male, la luna metteva attorno quella certa luminescenza un poco gelida che metteva in evidenza dei campionati.

Entrammo in una di quelle villette, la villetta del cinematografo, salimmo al primo piano, in una sala di proiezione piccina, ma moderna, assai confortevole. Pavetic disse: «Io posso visionare i film di tutto il mondo, anche le ultime novità d'America». Ci sedemmo. Si sarebbe proiettato un film americano, tratto dal romanzo «Furore», di Steinbeck.

Ebbe inizio la proiezione. Io sedeva su una poltrona dalla quale avevo agio di studiare la figura del Pavetic, i suoi gesti. Una vecchia illuminava il locale con debolezza, una luce viola, un poco funebre. Il film narrava la storia di una famiglia di coloni la quale va vagando in cerca di terra e di lavoro attraverso i territori degli Stati Uniti, a bordo di un vecchio autocarro sgangherato. E' una narrazione dolorosa, anche un poco monotona, prega di tragedie, sulla quale aleggiava perenne il fiato della miseria congiunto con quello della morte. La pollicola è buia, si fa qualche fatica a selezionare dal plasma d'ombra del cosiddetto background le sagome delle persone e delle cose, a distinguerle dal fondo. Non sapevo se i Pavetic conoscessero l'inglese, in particolare, tanto mal aperto e come arrotolato nel palato degli attori americani. Il fatto è che i figli del piccolo dittatore seguivano correntemente la vicenda, mentre egli appariva come amarillo, ottusamente attontato. Alla debole luce viola della veillouse le rotelle degli spericolini d'argento saltati ai tacchi delle sue calzature nere brillavano come due luci celesti. Dopo qualche minuto dall'inizio della proiezione Pavetic prese a sbadigliare, sbadigliava con sconpostezza, allargando pesantemente la bocca, come sotto lo stimolo d'una convulsione. Vedovo le sue lunghissime orecchie, ormai por quella testa, carnose, rossastre, molli come foglie di ninfea, tremore, contrarsi. A un certo momento mi avvidi che dormiva, il mento contro il petto, mentre un pesante respiro dalla venatura rauca si mescolava col ronzio di moscone del protettore. «Dorme — pensai — i casi del film non lo interessano». Nel film figurava gente che moriva, una vecchia madre, ad esemp-

pio, la quale moriva abbastanza squalidamente. E io pensai: «Neanche i morti lo interessano, non sono morti suoi, non sono morti fucilati».

Ma mi sbagliavo. Pavetic sembrava dormire pesantemente, con quel rancido respiro, o meglio quel rancido sospirò; e tuttavia, comparendo sullo schermo le scene di una qualche morte, egli aveva l'aria di assaporarne nel sonno l'essenza, l'odore, si agitava, le spalle gli si scostavano, la testa si rizzava sul collo; io non potevo accortarmi se egli continuasse a dormire o meno, vedeva soltanto che egli reviveva, fors'anche nel sonno, a quelle scene di morte, vedeva che quella scena di morte lo elettrizzava, lo eccitava, eran cosa sua, della quale egli registrava la presenza, sia pure subcoscientemente.

Finito il primo tempo si fece luce nella sala. Pavetic appariva acciambellato dalla noia o dal sonno. Disse confusamente: «E' un film comunista, l'ho fatto proibire». Ma parlava con voce assonante, quasi davanti agli occhi avesse fissato qualcosa che lo distraesse ineluttabilmente da tutto ciò che non fosse la sua dittatura, le sue fucilazioni, i suoi morti. Egli cercava di sorridere, ma anche il suo sorriso risultava tetro, lugrato a un lugubre destino. «Del resto, — disse a un tratto come se parlasse in delirio, — lo sarà spiegato. Il film è fucilato tutti». Quasi a scuotere quella frase, frutta d'uno stato di ipnosi, la signora Pavetic spiegò allo scultore che il marito lavorava dall'alba al tramonto; e che la sera si addormentava sul piatto. Frattanto ci fu servito un dolce al cucchiaio e del vino vecchio, mangiammo il dolce con riluttanza, bevemmo il vino contraviglia, in luce si spense ancora. La proiezione riprese, Pavetic ricadeva nel suo sonno tormentoso. Finita la proiezione di «Furore», il piccolo dittatore si riscosse, chiese un cartone animato.

Comparve sullo schermo la sequenza comica di una chiacchia coi suoi putiferi. Con mia grande maraviglia il Pavetic la seguì con trasporto veramente sproporzionale alla sua età e al suo range. Non appena la chiacchia si stampò sulla tela egli proruppe in una fragorosa risata, una risata isterica, da monteacqua. E si agitava, fuggiva gli occhi sulle immagini con ingordigia: «Gustoso! — esclamava... Mirabilmente!». Alle disavventure della chiacchia egli parava addirittura — commuoversi, turbarsi. Dopo le vicende i dolori e le traversie degli uomini lo lasciavano imperturbato e perfino notato, lo avvenimenti di quell'animafo lo prendevano alle viscere. I suoi famigliari mostravano di non apprezzare gran che quelle avventure, sembravano come sorpresi dalle reazioni inconsuete del loro autoritativo congiunto. Io stesso non riusivo a connettere la buia tristezza di quel fiume con quella irrefrenabile inusitata e anche squillante isteria; non riuscivo, dice, a darlo una qualsiasi interpretazione logica che leggesse la chiusa nera atmosfera intrisa di sangue nella quale affondava la naufragia umana di quel piccolo dittatore con quella esplosione di fersennato entusiasmo puerile. (Ricordavo vagamente certe pagine di criminologi positivistici italiani, il Forli, il Garofalo, il Floratti, nelle quali si parla di un substrato infantile del criminale, dell'amore morboso del criminale per gli animali domestici, della sua inclinazione al fantastico mondo della puerizia).

MARIO FERMINO

di guerra:  
lette Colbert  
in Payne



# SALA DI PROIEZIONE

## "LA PRIMULA SMITH"

*A gun and a girl*, un revolver e una ragazza: disse tanti anni fa il più coraggioso dei registi, « Per il pubblico ci vuole, in sostanza, un revolver e una ragazza. Il pubblico, in quanto pubblico, ha la mentalità di un bambino di nove anni, poco più poco meno e, per fare del film che abbiano successo, che raggiungono il loro scopo, bisogna che siano adatti e conformi al meccanismo di questa mentalità, della quale, anzi, il film è una stretta conseguenza. Una certa percentuale del pubblico si perfeziona, ma questa minoranza rimane sommersa dall'onda dei nuovi venuti. Io credo fermamente che la media del pubblico è sempre stata e resterà sempre la stessa. Lo schermo non potrà mai riuscire, almeno per molte e molte generazioni ancora, la larghezza di espressione che è permessa al teatro e alla letteratura ».

Questo'affermazione, fatto da Griffith nel 1922, al tempo in cui raffinati intellettuali, come, poniamo, Colette parlavano dell'« atmosfera di puerilità che si respira ai cinematografi », sono piuttosto sorprendenti. Ad ogni modo conferrebbero in se stesse la propria smentita, se non adombrassero almeno una verità fondamentale: e cioè che il cinema, per raggiungere la sua propria efficacia, quella che lo è destinata, ha da tener presente il meccanismo emotivo, o psicologico, della gente. Che è un meccanismo in apparenza puerile, perché è avido e monotono, prevedibile sempre in tutti i suoi pochi movimenti elementari, ma è anche così esperto e spontaneo da non ammettere errore o contraddizione: è il meccanismo naturale della meraviglia, di quella meraviglia omelia che non s'affievolisce nelle anime semplici, non imbavagliate da esagerazioni mentali, culturali o letterarie; è il meccanismo della curiosità del batticuore, dell'ansia, del fato sospeso o mozzato in gola: è il meccanismo della morale elementare, quella che vede subito il bene e il male, e soffre a tutta le porosità che il bene incontra prima di tribunale.

Può darsi che i registi, o soprattutto Griffith, i quali hanno per primi individuata questa situazio-

ne, scoprendo nello stesso tempo una delle fondamentali leggi della espressione cinematografica, fossero persuasi di aver scoperto non una legge espressiva, cioè un fattore sintattico di importanza artistica, ma un trucco da far fruttare, da sfruttare, da sottoporre a una violenta e continua usura visto che il trucco, così come si presenta, agiva sempre.

Era una regoletta grammaticale, una specie di interiezione sintattica che, a titi l'abbi imparata bene, vien facile applicare.

Noi diremmo che tutta intera la espressione cinematografica, il suo movimento, il suo ritmo, consiste in questa regoletta delle sospensioni, delle sorprese, degli stimoli, delle catarsi. E speriamo che nessuno pretenda qui una dimostrazione di questa affermazione: basti appena specificare che l'espressione cinematografica, però, non si ottiene applicando la formula grammaticale così schematicamente, tanto per ottenere un effetto qualunque, ma intuendone volta per volta una più profonda squisita e sensibile possibilità — dato che le possibilità di quella formula, in sé così semplice e monotona, ci sembrano praticamente illimitate.

Questa premessa sembra di rigore, strettamente conseguente, di fronte a questo film che basa tutte le ragioni del suo successo sulla intelligente dosatura di «effetti» con cui è raccontata una vicenda avventurosa.

La storia narrata è pressappoco quella della « Primula rossa »; con la differenza che mentre in quel caso si trattava in un nobile inglese che rischia la vita per salvare dalla ghigliottina, durante gli anni del Terrore, tutto un gruppo di aristocratici francesi, qui è un giovane archeologo che compie le stesse imprese per strappare intellettuali, musicisti, artisti ai campi di concentramento hitleriani. Come si vede, la stessa vicenda è trasferita dalla Francia del '98 alla Germania del '39: i tragici errori della Rivoluzione Francese e gli orrori della reazione nazista (e speriamo che nessuno abbia pensato a stabilire un parallelo tra i due fenomeni).

Sono immaginabili tutte le peripezie che il giovane archeologo, braccato dalla Gestapo, subisce nel

compiere la sua coraggiosa impresa.

La curiosità del pubblico è stimolata ad ogni scena con la presentazione di motivi che vorranno risultati successivamente: e ogni «svolgimento» costituisce una sorpresa, cioè una soluzione imprevista che appena conosciuta dallo spettatore, gli appare come l'unica possibile, coerente e necessaria.

Un esempio di questa «progressione emotiva» sono dissennati in ogni sequenza. Basterà ricordarne alcuni delle ultime scene dei film: quando la polizia irrompe nella stanza della ragazza, tutti gli spettatori sono convinti che i due protagonisti siano fuggiti dalla finestra. Invece, non appena la polizia, seguendo gli stessi indizi che hanno convinto il pubblico (la finestra spalancata, il vaso di fiori rovesciato, ecc.) si è allontanata, ecco i due giovani sbucar fuori da una tenda, e allontanarsi indisturbati; quando, alla frontiera, essi scendono dal treno, il pubblico crede che finalmente siano in salvo, e invece eccoli all'improvviso circondati dalle S. S.; quando sembra che non ci sia più scampo per il giovane archeologo, basta un volger d'occhi del suo persecutore, ed ecco che egli è fuggito al di là del confine!

Questo meccanismo, che tiene continuamente dotta l'attenzione, e magari il cuore della gente, riesce a rendere autentico e credibile anche una vicenda così poco probabile. Ma il pubblico, che partecipa tutto intero alla vita del film, non ha mai la possibilità di riprenderne l'atto, si abbandona ad un entusiasmo umano e solidale e brucia le tappe nell'attesa di veder approdare in un più tranquillo porto l'eroe e l'eroina per i quali ha palpitato.

Rilovare l'artificiosità fondamentale di certe situazioni, di certi svolgimenti, di certe psicologie, sarebbe perfettamente inutile. Son tutte cose, queste, che saltano agli occhi di qualunque spettatore che vi riflette appena un po'.

L'importante — lo scopo che il film si proponeva — era di attrarre e di incatenare lo spettatore in una orbita di attenzione visiva o psicologica. E Leslie Howard, produttore, regista e interprete, c'è perfettamente riuscito, aiutato da una sceneggiatura perfetta, calibrata in ogni particolare, tutta basata su un

«tempo» calcolato fino al secondo.

Leslie Howard è morto quattordici mesi fa e con lui il cinema ha perduto uno dei suoi uomini più sensibili e più preparati. Rappresentante di un mondo sofisticatissimo e raffinato, con in sua aria borghese di ex-allievo di college, sicuro ed elegante nei gesti e nei movimenti, misuratissimo nel portato *self-control* del grande attore, egli ha dato vita ad alcuno tra le più caratteristiche figure del cinema di questi ultimi anni.

La sua natura fredda e distaccata lo portava necessariamente ad interpretare meglio personaggi comici o bizzarri piuttosto che drammatici; infatti, mentre in questi, pur nella grande precisione delle espressioni e degli atteggiamenti, si rivolgeva qualche volta la mocennata del mestiere, in quelli la scarsa di partecipazione o quindi la costante e sveglia coscienza critica, lo portavano ad interpretazioni così fantastose e cariche di *humour* da ridere sempre lo schematismo costruttivo in cui troppo volte ora condizionato il personaggio (*Avventura a mezzanotte*, *Ed ora sposiamoci*).

In questa «Primula Smith», la sua intelligenza di regista e la sua sensibilità di attore trovano una conferma assoluta. Un ritmo serrato e deciso, la libertà e l'assolutezza dello inquadrature che si combinano in fluida sequenza di montaggio, la ironica e vivida caratterizzazione dei personaggi (spiccia i nazisti), sono le principali qualità del film. La recitazione del protagonista è così abile da sconfignare quasi nella prostidigitazione, rimanendo sempre di una esemplare naturalezza; quella degli altri interpreti — soprattutto dalla sua — si limita ad una «dignità» corretta e senza scarti.

I motivi ideali e dirompenti propagandistici del film fanno corpo così solidamente con la vicenda da esplorare la loro efficienza nella maniera più diretta e penetrante. E le drammatiche parole che il protagonista pronuncia nel finale, sostenendo le ragioni della libertà e della comprensione umana e profetizzando il crollo di un regime basato sulla violenza, l'odio e la sopraffazione, nequistano, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

ANTONIO PIETRANGELO

Non è precisamente fotogenica. Graziosa su per giù, piuttosto bella di figura la Durbin non è quella che ti potrebbe dire molto di sé. Il suo bagaglio femminile non esorbita da quello di una comune personina. Insomma non è nata per il cinematografo.

Senza il caldo cerone, senza le ciglia aggiunte, la sua faccia non lampeggia sul velone; almeno sullo schermo, di lei nessun effetto che l'illude d'una «vamp».

Dunque non è una diva; è solo una ragazza viva, senza eccezioni; una qualunque ragazza di mediocrissimo prestigio.

Né cerotto, né ciglia aggiunte, potrai rettificare l'imparzialità di quel volto troppo vero, troppo innocente e troppo «privato».

Esca pubblicitaria e radiosa in costei né poco né punto.

L'ombra e il filo dei suoi infantili umori non toccheranno mai, magari sfiorandola, l'attenzione degli spettatori.

Allora, se la Durbin c'è, visto che non si presta, e d'altrui non si dà pensiero, è sia il tutto per sé, troppo egoista, forse perché tanto giovane,

Se lei non si vuol modificare, sarà invece il cinematografo costretto di venire a patti: con tutti gli accorgimenti e gli espedienti del caso.

Come fu risolto il problema, anzi scoperto? Con una risorsa da nulla: ricorrendo al sonoro. Così l'esito fu miracoloso.

L'attrice più invulnerabile del mondo è proprio quella che canta, estranea al film che gira. La Durbin sembra addirittura un'attrice senza patente.

Quando recita, non recita. Se recita non ce ne rendiamo conto. Di recitare nemmeno lei stessa lo sa. Si direbbe che ignora di farlo; immersa

tutta nella più naturale ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue, e la ritira, come a fare un documentario, esterno monologo, oggi che la resa dei conti della Germania è vicina, uno straordinario sapore di attualità.

l'ignoranza di farlo; e per questo che l'ammiriamo.

Non vede gli spostamenti, le sovrastanti manovre della macchina da presa (specie di artiglieria) che la inquadra, e la segue,



IL SOGNO DI MIRIA

Quando, fondendo l'Impero, il protettore dell'Islam decise di fondare una villa per la Petacci, forse con lo scopo squisitamente politico di dimostrare ai musulmani quanto anch'egli prediligesse la pellamala, dovette rivolgersi a Luigi Freddi. Solo a Cinecittà, infatti, nel mondo della cinematografia del litorio, Mussolini poteva trovare gli uomini, architetti regalisti decoratori tecnici delle luci, che facessero al caso suo. L'uomo che doveva inventare Miria di San Servolo, solo al cinematografo poteva ispirarsi nella creazione del suo «buen retiro», sacro alla custodia della «presidenzialità». Il gran regista, che di tutta l'Italia aveva fatto un immenso palcoscenico rischiarato da migliaia di riflettori, che faceva sfilare gli stessi soldati, gli identici carri armati, i medesimi cannoni oggi a Roma, domani a Torino, dopodomani a Napoli, per illudersi d'avere otto milioni di balonette al suo comando, giunto alla soglia della vecchiezza, sentì il bisogno d'un teatro di posa per le fatiche amatorie. E, siccome le casse dello Stato eran lì, a portata di mano, ordinò che fossero fatte le cose alla grande.

Nacque così sulle pendici di Monte Mario, sfrontatamente in faccia alla meraviglia di Romé, «Villa Clarefia». Giorno per giorno, fra una conferenza diplomatica e uno schema di decreto-legge, l'ex vagabondo della Svizzera dava direttive: le siepi del viale d'accesso, anziché di muretta, dovevano esser di spesso cristallo; una piscina vagamente azzurra a un campo di tennis avevano da inquadrare, l'uno a destra l'altro a sinistra, il prospetto dell'edificio biancheggiante in mezzo al verde; e per questa costruzione, a due piani, una materia sola doveva dare il tono all'edificio, una materia predilecta dall'architettura cinematografica: il vetro in tutta le sue estrinsecazioni più strambe. In seguito a quella parentoria diretta, invano cerchereste — adesso che «Villa Clarefia» è trasformata in un asilo di bimbi poveri, e così facilmente accessibile — un'oscura porta sulla facciata della fabbrica: dietro la stucchevole griglia tipo «Cim», un'ambigua parete di vetro integrata da pesanti tendaggi azzurri fa pensare alla carrellata d'introduzione in un film da passeggi. Vetro nel diaframma che divide l'ambulacro con la fonte — l'amorino del salone da ballo; vetro negli



LA MILIZIA VIGILI

bile scala che le adultere gettavano all'amato: ai templi di Paolo e Francesca, qualcosa che suggerisse l'idea d'un prodigioso salto del dittatore dal pianterreno all'alcova. Così, su precise direttive, nacque anche questa specie di passerella novecentesca, di scala pensile, d'arco da mille e una notte che, librato nello spazio, taglia in due, come una rasata, il prospetto della villa.

Quando il grande amatore non aveva troppa fretta, giungendo nella villa a bordo della solita velocissima automobile, passava invece, nella «hall», dava un'occhiata al lungo pianoforte da concerto acquistato una mattina a via Fontanella di Borgese, si divertiva ad accendere, nella sala da ballo, l'assurdo lume di legno dorato fatto a guisa d'un ombrello senza stoffa, d'un parapiglia rovesciato in clima alle cui stecche fiorivano lampade opalescenti. Poi, col passo bersagliesco di chi è uso a spezzare le reni, saliva al secondo piano per la scala interna sagomata in due rampe arditamente senza ringhiera, forse in omaggio del «vivere pericolosamente» divorava gli ampi gradini a «cordone», come quelli di Campidoglio, sui quali si sarebbero mossi così bene Doris Duranti e Osvaldo Valenti, Lilia Silvi e Rossano Brazzi.

In fondo un po' Rossano Brazzi, in una scena del «Re si diverte», l'ex maestro di Forlimpopoli doveva sentirsi; per questo, sulle verande, insieme alle sdraie e alle amache giganti, aveva voluto quadrati poltrone di marmo — sì, come quelle del

## BIBLIOTECA

Star 7

## INTERNO PER DITTA TORE

OVVERO

LA BOMBONIERA  
DEL VECCHIO GAGÀ

specchi che in tale ambiente, uno di fronte all'altro, fanno il gioco caro a tutti i «saloni» da barbiere; vetro nel bar col banco di mosaico azzurro e i muri decorati a «roulettes», mazzi di carte francesi, tappeti verdi, rastrelli da «croupier»; vetro nelle porte a «coulisse» che menano nel salotto destinato all'intimo raccoglimento delle coppie danzanti, ove cinematografico è il caminetto, cinematografici sono i motivi di fasci di legno che ornano le pareti; e peccato che non sia di vetro anche la scala esterna che dal piazzale porta con un balzo surrealista al primo piano.

Intendiamoci: in una villa ove tutto è «funzionale» per le delizie d'una coppia d'eccezione, un particolare architettonico ci voleva; qualche cosa che ricordasse la la-

legislatura fuori del palazzo di giustizia — e capaci tavoli della stessa materia; per questo sulla terrazza superiore, mezza della quale è coperta da una pensilina da stazione ferroviaria, aveva fatto portare tenditori, manubri, vogatori, un «punchball», con cui tonificare i muscoli, dopo gli amori.

(Menò male che adesso, in quest'ambiente da teatro di posa, le suore del SS, Crocirosso han sistemato una cinquantina di bimbi abbandonati; e nella sala da ballo s'allineano lettini rosa; e presso il caminetto del salotto s'ammucchiavano cavalli a dondolo, pupazzi, pallottolieri; e nel bar novecento le monache affaccendate cucinano; e nel bagno di Claretta, un bagno tutto nero, da «flori del male», si lavano pannolini, brachette, bavorelle; e nel salone da pranzo è stata improvvisata la cappella; insomma un'aria di pulizia da per tutto, finalmente).

Ma il fulcro focale della casa di vetro edificata dal fungimirante, l'ambiente a cui certo pensarono tutti gli italiani parlando degli Islandabili amori del condottiero, è la camera da letto. Aprile, vi prego, la porta di massiccio cristallo di rocca tagliato in un unico blocco, richiudete, immergetevi in questo silenzio equivoco, spalancate gli occhi. No, nessuno stupefacente deformi le vostre sensazioni, nessun eccitante solletica il vostro sistema nervoso: guardate con calma i lastroni di marmo nero, venato di grigio, che formano il pavimento; considerate con freddezza le pareti interamente coperte di specchi; levate pacatamente gli occhi verso il soffitto anch'esso rivestito di specchiere unite da rotondi chiodi d'argento. C'è una luce torbida, fra azzurrina e violacea, una fosforescenza da acquario, in questa grossa bomboniera ove la vostra immagine si riflette in cento scorsi, si ripete in coniurbanti posizioni, si proietta in una specie di allucinazione con infiniti deformazioni: una specie d'incubo febbrile, ecco, una crudezza d'immagini che rivelà del vostro stesso corpo aspetti insospettabili, un maleficio che dà la sensazione di essere nudi e vi fa vergognare.

Pensate alle aberrazioni di certi locali notturni proibiti, alla viziosa fantasia d'un regista spregiudicato, all'ossessione d'un sogno d'haschisch, alla angoscia provocata dalla calma, o più semplicemente alla soprasseta di due lire che, al principio del secolo, facevan pagare a Milano, in via San Pietro all'Orto, per una bomboniera del genere. Poi, rimessivi dello stupore, riflettete che qui, in questa scatola da «luna park», passava il meglio del suo tempo colui che si propagò per vent'anni il restauratore della famiglia, della fedeltà coniugale, della moralità umana: colui che spinse gli italiani a far figli su figli, che proibì ai giornali di parlare d'adulteri, che fece requisire nelle biblioteche migliaia d'opere d'arte sospette di licenziosità; colui che un bel giorno, uscito da questa stanza posiribolare, s'affacciò al balcone di palazzo Venezia ed annunciò di aver dichiarato la guerra.

(Fortuna che fuori della camera maledetta ci sono i bambini che sfilano pian piano, tenendosi per mano, e cantano una filastrocca piena d'innocenza).

Poi, uscendo all'aperto, per il viale flancheggiato dalla stecca pallizzata di vetro, si ricordano tutti quegli specchi come strumenti d'un supplizio e ci si convince che l'Italia è stata ridotta a rovine lacrime e sangue non da un tiranno assetato di strage, né da un megalomane pazzo, né da un difattore invasato dalla mania di dominio, ma soltanto da un piccolo e vecchio «Papa».

Inventario 88121 DON FERRANTE

le di guerra:  
dette Colbert  
in Payne

TACOLI



Michèle Morgan



Neil O'Day



Patricia Morrison e Richard Dix



TACCOLI

le di guerra:  
dette Colbert  
in Payne

**I** ho conosciuto per ragioni d'affari quasi tutto lo segretario delle celebrità Hollywoodiane, ho avuto con esso frequenti rapporti, e ho constatato che, sebbene siano diver-  
sissime fra loro, hanno tutte certe  
dotti in comune: sono duttili e nello  
stesso tempo autoritarie. Hanno es-  
sere volta a volta confessori, alle-  
natori, informatori, neurologhi, criti-  
ci o animatori. Non ci vuol niente  
di meno per restar nelle grazie di  
persone viziata da una fortuna sfac-  
ciata; persone che spesso volte, no-  
nostante gli imbonimenti degli uffi-  
cianti, sono gratté, invidiosi, va-  
ni, e, comunque, sono sempre  
confusionali.

L'ultima della sorte fa al one lo

segretario più modesto ed equilibrato

stato afflitto da principali in-

demoniati: esempio quell'annirevole

Rachel Linden, segretaria dei

quattro fratelli Marx. In loro com-  
pagnia, Rachel è dura di non an-  
notarsi mai, ma nello stesso tempo

non può trarre dure critiche

minaccia la sua tranquillità, né si

qual idea, senza i quattro fratelli

esigano l'umile attenzione. Ab-  
bada una volta un episodio che pa-  
sta un colpo a far cadere come aca-  
mico ogni triste turbosita

tra i quattro fratelli: stavano pas-  
sando, in palestra, una ora alla  
sutura come l'altro al cinema, gli

stava due sulle paralleli. A un certo  
punto, uno cominciò a cantare, su-  
onava l'unica canzone che vo-  
leva un cavallo, un vero cavallo

da danzare, una vincente. I gran-  
de, e grande, e grande, e grande,

era stato l'altro al cinema, gli

stava un po' di tempo dopo

i Marx chiamavano a gran voce la

segretaria.

Rachel, vogliamo un cavallo,

proclamò un cavallo da corsa,

raccomandava trionfo, bene i

audi principali per corso di don

Vincenzo. Diceva di sì, come anche i

fare una accompagnata, e il giorno

dopo, diceva ai Marx: « Trovato

un cavallo, invito domani alle do-

cime ». Naturalmente quei telegram-  
mi non erano mai trasposti, o co-  
lono cominciò a raccontare di un  
cavallo, e via per giunta.

Si trattava di un cavallo di

#### LE SEGRETAIE DELLE DIVES

# servizio di lusso

carriera della segretaria di Myrna Loy, scoperta personalmente dall'attrice. La ragazza, nata al Messico, non sapeva una sillaba d'inglese, non sapeva una sillaba d'inglese, non sapeva una sillaba d'inglese. Myrna, dal canto suo, ignorava totalmente lo spagnolo. Inoltre la segretaria non sapeva scrivere a macchina, né telefonare, né riempire un modulo d'assogni e ancor meno era in grado di rispondere alla volumosa corrispondenza della diva. La seguitò a sé per lungo tempo, a vedersi quelle due donne insieme, sembrava che la segretaria fosse Myrna, toccava a lei lavorare, cercando di farsi capire dalla missiva da con gesti a parole balbettante, come si fa per i bambini. Ma oggi, per quanto la cosa sembra invece simile, la segretaria di Myrna Loy sa perfettamente le proprie mani, era un ingenuo, in-

tufo, e l'attrice non lo odorebbe ad alcuno tanto lo è affezionata. Senza contare che Myrna ha imparato lo spagnolo, e apprezza da conoscenza le chiacchiere americane che in sua segretaria lo prepara nel taglio del tempo.

Quando Gary Cooper divenne un divo parecchi anni fa, la povera Colleen Moore gli disse: « Ormai hai bisogno di una segretaria. Te ne mando io una che è una vera perla ».

Già la mandò infatti, era una ra-

gazza giovane, volenterosa, e piena

di vita, proveniente da una città di provincia e decisa a lavorare. Si chiamava Mary Field.

Un giorno ricevetti una telefo-

na da Gary Cooper, che somigliava

molto allo spagnolo. « Vieni a casa

mi per lavorare », disse.

Lo raggiunsi in quello stesso po-

meriggio e Cooper non sapeva come

entrare in armonia. Mi condusse nel giardino e mi diede una finestra.

« Guarda », disse. Guardai. Una re-

gazza stava seduta davanti a un tavolo, rigida e impotita, senza fare assolutamente nulla.

« Chi è? », domandai.

« La mia segretaria », rispose Cooper. « Credo che mi odii ».

Riuscii a scoprire la verità: la segretaria voleva a ogni costo lavorare per guadagnarsi lo stipendio; e Cooper, in quel'epoca, molto giovane e ingenuo, si vergognava moltissimo a far lavorare una donna.

Catechizzai Gary per mezz'ora.

Dapprima egli non voleva sapere, ma alla fine si decise, prese un enorme pacco di corrispondenza e la sollevò con aria burbera sul ta-

volo della segretaria.

Rispondete a questo lettero —

disse. Envio domani debbono es-

sere finiti ».

Mary si buttò su quella monta-

gne di carte, e parve rivivere. La-

voro fino alle tre di notte e al na-

to seguente si alzò all'alba. Era

felice, e da allora Cooper e Mary

furono le chiacchieere americane che

in sua segretaria lo prepara nel ti-

taglio del tempo.

Molte fra le « dives » nutrono di-

fidenza verso le segretarie, e car-

cano di farne a meno. Joan Craw-

ford affida la propria corrisponden-

za a un impiegato dell'ufficio pub-

blico della Metro, e per il resto

s'arrangia da sola. « Senza segre-

taria — dice — dove lavorare un'ora

al giorno di più. Con una segre-

taria invece dovrei lavorare cinque o

sei ore al giorno di più, per rime-

diare ai miei pasticci ».

Norma Shearer non ha mai potuto

accettare l'idea d'aver continua-

mente accanto a sé un estraneo, af-

ferma che ciò la renderebbe nervo-

sa; in compenso ella è molto ordi-

nata. Mae West è invece disordi-

nissima, ma anche lei diffida delle

segretarie, riconoscendo tutte ovotte

E Mae partendo principi che, in

caso sua, dev'essere lei la sola a

svettare. « La mia fedele negra mi

rende dei servizi assai più preziosi

di tutti quelli smorfioso ben potti-

to che picchiano sulla macchina

da scrivere come se dovessero ven-

dicarsi di qualcuno », dice l'attrice.

Pedro March, ha risolto in modo

originale il problema del segretario,

affidando l'incarico alla sua contro-

figura, che gli somiglia moltissimo;

naturalmente ne sono sorti gustosi

equivalenti, perché le ammiratrici di

March sono molto e intraprendenti.

Ogni tanto l'attore riceve un te-

gramma: « Grazie indimenticabile

salute, baci », firmato da una donna

che non ha mai visto in vita sua.

Capisce di chi si tratta, e passa il

telegramma al segretario.

Le segretarie, quasi generalmente,

accompagnano l'attore o l'attrice

durante il periodo della sua cele-

rità. Conoscono tutti i suoi affari,

rispondono alla sua corrispondenza,

lo fanno alzare alle sei del mattino

quando deve lavorare, lo mandano

a letto alle dieci di sera se non deve

stancarsi. Telefonano, prendono ap-

puntamenti, o li invitano, gridano

contro l'ufficio pubblicità delle case

produttori, protestano posti a te-

atro, scelgono fiori per i regali, o gli

auguri. Qualche volta dirigono la

vita di una diva con tiranna auto-

rità; tipico è il caso di Claudette

Colbert, che non tocca nessuno al

mondo, tranne la sua segretaria. Voi

invitate l'attrice a pranzo, e lei

chiude gli occhi. « Non posso acce-

tarlo — dice — Anne mi tiene a

regime e non vuole che pranzi fu-

ri ». Anne, naturalmente, è la se-

gretaria, e chi è pratico d'Holly-

wood, quando vuol ottenere qualco-

sa da Claudette, non si rivolge al-

attrice, ma alla segretaria.

ABEL FRANK

# CINEMA E LIBRO

T' al volta leggendo una novella, un racconto, un romanzo c'indubbiamente in alcune pagine che quasi ci danno l'illusione di vedere, come proiettato sullo schermo, l'episodio che ci appassiona; quasi non fosse un lettore, bensì spettatore di un fatto umano reale e non fantastico. Come mai? E' sottanto un'impressione nostral? E' il cinema che influenza sulla letteratura? E' il cinema che influenza sul lettore?

Forse è una cosa e l'altra. Ma almeno l'autore condivide con noi queste impressioni. Gli scrittori sono davvero immuni dall'influsso del cinema? Che ne pensano? E se lo subissero, proprio involontariamente oppure di proposito? Questi scrittori vivono, son tutti senza scrupoli, oppure si danno uno stile cinematografico? Se così fosse, come mai uno Zola, un Verga, un Dickens, tre barbi di romanziere che non conobbero il cinema, pare, passano per scrittori vivi e «cinematografici»?

Risponderà a simili domande è interessantissimo ai fini stessi della letteratura e soprattutto del cinema.

Perciò — come Maurizio de Lansay ha fatto a pur primo — chiamiamo in causa gli stessi scrittori, specialmente i giovani, sensibili a questa «età del cinema», e appartenenti alle varie tendenze letterarie. Da questa inchiesta risulteranno i più disparati pareri, che fedelmente esporremo.

Cominciamo con André Lichtenberg, che, nella prefazione alla novella «Vendetta di Sonia Kovalet», accusa questa influenza del cinema su «parte della produzione letteraria». Lo scrittore confessa di voler trasformarsi, il figlio bianco della curva nello schermo, su cui vede proletarsi la vicenda. Stralciamo l'interessante nota del Ciné-France che la riporta.

«Noi non sfuggiamo alle fatalità ambientali — egli dice. — Quando mi sono mosso a scrivere la Vendetta di Sonia Kovalet non credo d'essere stato suggerito dal nuovo film esistente, o impresso nel mio subcoscienza; però, ho constatato questo fenomeno sorprendente: tutta la storia, man mano che si spiegava sotto la mia penna, m'appariva sul piano cinematografico. Dapprima tentai di reagire, eppoi, in fede mia, mi son lasciato andare. Una volta finito, il lavoro non ha più per me il fasto di una novella concepita come tanta altro che ha scritto, bensì si compone di una successione d'immagini, analoghe a quelle che si succedono sullo schermo, e il cui ritmo mi fosse stato imperiosamente imposto».

A questo parere, favorevole, opponiamo uno netamente contrario, di J. Fayard, uno dei più valenti critici cinematografici e fortunato autore di *Mal d'amour* e *La chasse aux raves*. Il Fayard s'insiste che il cinema non ha, non può, non deve avere influenza alcuna sulla letteratura. E viceversa, che il cinema non deve subire influenza di sorta da parte della letteratura. Sono due campi affini, che devono, però, conservare «la propria autonomia». Piuttosto, è da prevedersi che molti romanziari impareranno dal cinema a pensare con cose visive». Quanto alla pretesa, egli dice, che il cinema imprimerebbe il suo ritmo alla letteratura corrente, ciò si può anche spiegare, egli pensa, con l'influenza delle strade ferate, dell'automobile, dell'aeroplano.

Fra queste opposte opinioni, un'altra pure negativa, ma un poco conciliante, di Th. Monnier, il cui romanzo, *La Rue courte*, a giudizio dei critici del pubblico «si sviluppa come un film». L'autore nega di subire una qualiasi influenza del cinema «anche a sua insaputa», e dichiara che se ai suoi scritti non manca che la «ripresa», per essere cinema, ciò si deve al fatto che il cinema è vita, come è vita anche il mondo suscitato dalla scrittura.

**RICCARDO MARIANI**

Leggete

**ATLANTE QUINDICINALE DI VIAGGI**

**"LA COMMEDIA UMANA".** — Sembra che Saroyan non sia estraneo a questo film; l'ambiguo titolo probabilmente è suo, e del resto venne in mente anche a Dante, molti anni fa. Così, che ve ne sembra, anche indipendentemente dal cinematografo, di questo Saroyan? Percorrendo il sassoso viottolo della nostra incomprendibile vita, io mi sono caricato, fra l'altro, di una sorda, crescente diffidenza verso gli scrittori candidi, e ingenui, e angelici che siano: verso i pochi della bontà, tanto improbabili ed erronei, se non deliberatamente ipocriti e fasulli, quanto lo sono i «poeti maledetti», gli artisti crudeli, i quali vanno da Baudelaire a Stocchetti, proprio come nei generi soave hanno potuto trovar posto Saroyan e De Amicis. Sentite, lo gli artisti che guardano da un occhio solo — sia esso umido di tenere lacrime o iniettato di coticcio sangue — li trovo «politi». Li trovo soverchianti, li trovo faziosi, non meno che comunissimi uomini di partito. I loro cantù, anche i più belli ed emotivi, non mi sembrano mai abbastanza limpidi, mi lasciano sempre intravedere, o supporre, un fondo d'ispirazione di sovversivismo diret. La vera, la grande arte è democratica; sta al centro fra gli estremismi del male e del bene, tanta fra essi quella coesistenza, quei punti di incontro che la natura ha già realizzati per suo conto nella vita in generale e nell'animo umano in particolare. Dante percorre l'inferno, ma il suo itinerario comprende il purgatorio e il paradiso, le sue guida si chiamano Virgilio e Beatrice; Manzoni procede fra l'anzio e monatti e Grisi e monache di Monza, ma non manca di imbattersi nel Federico e nel Cristoforo, mentre in giro per Lucia, per l'epilogo, stanno almeno apparentemente (qualora cioè non si voglia scrivere un altro romanzo) pace e bambini. Il pessimismo dello stesso Leopardi, quando si accoglie in umano dolore e non in recriminante teoria, è non so come intuitivo di una finale misericordia. Ma ecco un discorso assolutamente inadatto a gente semplice come siamo lo e voi; mi sta larghissimo questo vestito letterario, dal quale mi affretto ad uscire scherzando: e cioè, amici, non tiratevi in casa un Saroyan, genuino o apocrifo che sia, per placere non fatevi. Saroyan piglia un piccolo scrivano fiorentino e ne ricevuta un odierno fattorino telegrafico di piccola città americana, capace di nutrire (pur continuando a frequentare le scuole scoriali) una madre, una sorella, un fratellino e un'arpa; piglia un proprietario di alberghi di albergo, e lo riempie del desiderio di maturare la frutta col suo alito e con le sue carezze, affinché i ladroni non vengano colpiti, dopo averlo presumibilmente ridotto sul lastriko, mangiandogli anche i rami, da ingiusto e fastidioso febbri intestinali; piglia l'intero libro «Cuore» con tutti i suoi teneri misteri di scuola, con tutti i maturorini e i Corelli e il domenicale amor patrio in esso contenuti, e li colloca in un film che usufruisce perfino di una «sovraposizione» mediante la quale un caro defunto riappaie alla sua vedova per baciarla in fronte, e che conclude sostenuendo, per i morti e per i vivi, che tutto va nel migliore dei modi nel migliore dei mondi possibili. Si, amici, diffidate degli scrittori candidi, e ingenui, e angelici che siano, anche perché non si sa fino a che punto la loro arte li rappresenti. Io mi tacito spesso nelle campagne ideali di Saroyan, fra il grano alto e i gelosi; la sua calda mano è nella mia, i nostri pensieri confluiscono come vena verso l'intanzia di cui soffriamo e godiamo la stessa nostalgia; siamo vicini come sull'inghiacciatola della prima comunione; ma se improvvisamente mi metto a parlargli di un mio vero, profondo e vorrei dire adulto bisogno — la legge affitti e prestiti e per esempio, e un effettivo cambio col dollaro — ecco che Saroyan si incanta a guardare una nuvola, ecco che il suo cuore è negli alpini.

**I BRAGAGLIA.** — A notte alta, Carlo Ludovico entra nello studio del fratello. La cintola di Anton Giulio aveva riflessi lunari, insostenibilmente attici. Stava scrivendo, Anton Giulio, su fogli intestati della «Casa di Arte Bragaglia»; quasi senza volerlo il fratello lesse la prima frase di una lettera, così concepita: «Duce, il teatro italiano è al Vostrì piedi: dogmatico del Vostro cuore misericordioso». Il disgusto severichò Carlo Ludovico, lo resò spietato ed aspro. «Suvvia, caro, un po' di dignità» disse. Usò sdegno: di lì a poco, all'alba, andò a girare «La forza bruta» e «Il brigoniere di Santa Cruz».

**CENTRO SPERIMENTALE.** — Il mancato trasferimento del Centro Sperimentale in alta Italia si spiegherebbe col fatto che i Comini e i Leo Bomba vollero rimanere per patriottismo al titolo di professori (che indubbiamente sarebbero loro toccato), devolvendolo alle Opere Assistenziali!

**PARIOLI.** — Fu il quartiere di molte nostre bellezze cinematografiche. Produttori, registi, addetti agli uffici stampa, perfino qualche operatore sgusciano a notte alta, dal marmorei portoni, fingendo di non riconoscerli quando le loro automobili si sfioravano in Piazza Ungheria. «Tutto per la carriera» sospiravano madri, fidanzati, mariti, turandosi gli orecchi nel più remoto stanziamento dei preziosi appartamenti, cani di lusso rasparono l'industria all'uscio della camera in cui la diva «studia» il copione con il solerte ministro della Cultura Popolare, mentre un innamorato di minor mole si indeboliva il petto con le unghie, nell'armadio a muro del corridoio; telefoni squillavano interrompendo baci, candide spalle si arricciavano travolgendo telefoni, sensibili voci dicevano nelle anticamere: «Non mi farete credere che a quest'ora la signorina abbia la messaggeria!»; e su tutto questo, ai Paroli, negli attoniti viali, era una misericordia di foglie.

**GIARDINO DEI SUPPLIZI.** — Assistere alla rappresentazione di una rivista di Morbelli è niente, se si pensa che gli interpreti hanno dovuto leggerne il copione.

**SOGNO D'ARTE.** — Infine potrebbe anche meritare indulgenza, questa Miria di San Servolo. Essa aspirava ad essere il Clark Gable italiano, aiutata dal suo fisico eccezionale, e da un attento studio del modello, ci sarebbe presto o tardi riuscita.

**LA STATUA DI CARNE.** — Quando l'attrice Zolina (di poco inferiore per bellezza e sex-appeal alla nostra Calamai) capì che il fervido visitatore stava per smettere in lei il solito momento di debolizza, lo respinse dicendo: «Basta con questa storia. Oggi no, oggi voglio essere amata per me stessa».

**NINO TARANTO.** — Forse il numero o il candore del vostri denti sorpassa ogni ragionevole aspettativa odontatrica, Nino; e inoltre mi auguro che, invitato a recitare nel teatrino di un collegio femminile, vorrete così iniziare la vostra più popolare «macchietta»: «Lo sfortunato in amore Carlo Mazza sono io».

**LE DUE STRADE.** — Grazie, Mattoli, di avermi informato del vostri propositi cinematografici per l'annuale ripresa. Arrivederci, carissimo; l'etico di avervi incontrato, e siccome io vado dalla parte opposta, volerò dirvi lealmente dove eravate diretti?

**L'ALIBI DI GALLONE.** — Dove eravate, don Camuccia, nel periodo in cui si girò «Odessa in fiamme»? Potete provarlo?

**SCRITTORI SGARGIANTI.** — Gli scrittori «coloriti» mi lasciano perplesso, anzi li detesto. La loro prosa mi dà fastidio agli occhi; ritengo che, per scriverla, siano costretti a usare occhiali affumicati. Parlando di qualche loro articolo, mi vien fatto di dire che è una crosta. Chi sa quanta gente si siede inavvertitamente su una loro novella, rovinandosi i calzoni con i colori freschi. Ho il sospetto che essi agiscono per conto dell'Industrianti finito per tirare in disparte uno di questi sgargianti scrittori, e per dirgli con dolcezza: «Guardi che un tuo articolo giallo, rosso o viola si possa convenientemente rilungere in noro». Tutto questo avverrà, ve lo prometto.

**VITTORIO ALFIERI.** — Penso spesso a questo nostro grande poeta. Chi sa quanto volto, per non far soffrire le sue golezzine innanti, fu costretto a negare di essere il padre della tragedia italiana. E come passava il suo tempo, quando aveva finito di volere, volere, formidabilmente volere? Dove si procurava, o con quali mezzi, tutti i morti necessari per le sue tragedie? Possibile che non provasse mai il desiderio di scrivere qualche cosa alzata? Si faccia, peraltro, legare alla sedia; tanto ora diffuso, a quel tem-

po, lo stupido e malvagio scherzo di tirar la sedia di sotto al pochi mentre scrivevano. Talvolta, anche, si avvolgono gridando: «Il fastidio! — Il fastidio! — Or come! — Or guardi! — Oh duolot! — e la notte astigliano era scava.

**VIVI GIOI, O L'IMPALPABILE.** — Voi dimagrivate sempre più, Vivi, e ciò non coincide con i supremi indirizzi del Varietà. Comunque, ditemi quando lo bilancio automatico registrano per voi il peso di 88 chilogrammi. In esso si deve intendere compreso il ventino, o escluso?

**ENRICO VIARISIO.** — Dicevo: Enrico Viarisio non è che una vergogna cinematografica.

**UMORISMO ARCHEOLOGICO.** — A corto battuto comincio che si odono sui palcoscenici del Varietà, anche in rivista di grido, verrebbe voglia di chiedere: «Fra i soci che guardavano Napoletano dall'alto delle Piramidi, c'eravate anche voi?».

**CANZONESETTE.** — Spesso mi domando se il fatto che i posti delle canzonette arrivino dagli endoscanali provi che sappiano cantare fino a undici. Comunque ritengo che essi siano in troppi a vivere agitandomi sull'eventualità che un agile bandolero, pallido e sincero, proteso sul sentiero, sventoli il suo cappello nero. Ah se lo cosa in volto, sotto il portone della Radio.

**GLI ERMETICI.** — Dimenticai la verità, Sisignalli, tu che scrivi poemetti la cui complessiva stesura non supera i dodici versi; conosci, oltre alla poesia, altre maniere di far sapere che sei un uomo di poche parole? E per quanto riguarda la chiarezza, leggoresti le tue poesie a una folla di minatori che dopo averle ascoltato in silenzio si alzano lamentando per chiederti spiegazioni?

**DUBBIO STORICO.** — Ancora non sappiamo chi, alla vigilia della battaglia di Rocroi, abbia messo sul cocomero del Principe di Condé un romanzo di Alberto Savinio.

**IL TITANO.** — D'accordo sugli affreschi della Sistina: ma credo che non potrei, incontrando Michelangelo, evitare di dirgli fra l'altro: «Possibile, Maestro, che prima di farci dipingere da voi, tutte le donne si scollino per il seno?».

**LA CARNE E IL DIAVOLO.** — Un avaro mi disse: «L'amore è il più tragico dei sentimenti umani»; e questo perché una volta gli era costato quindici lire.

**COINCIDENZE.** — Mentre Quasimodo scriveva per la sua donna una delle più squisite misteriose e aristocratiche poesie del nostro tempo, successe che, in qualche volume di «Carolina Invernizzi», ella stia leggendo che «... prati verdi, alberi floridi, un cielo di cobalto, tutto il diabolico libertino aveva splendidamente organizzato per sedurre Maria, la sartina di Corso Vinzaglio».

**UNA LETTRICE** qualificandosi molto bella, mi chiede se ha torto a ritenersi sicura di poter intraprendere una brillante carriera cinematografica. Non saprei, rispondo. La bellezza... Ebbene, mi avverto di Laura. Era stupenda e ardita. Vedrete che riuscirà a parlare al commendatore. Una ragazza come me ha la chiave che apre tutte le porte: dice al custode di una casa cinematografica, che non voleva lasciarla passare. L'individuo, questo custode, era sufficientemente giovane e solerio. Egli ghermì Laura, e cominciò a baciarla come in una calda pagina di Alba De Cespedes, disse: «Sì, cara, sì, ma devi sapere che le chiavi qui tutti le lasciano in portineria».

**GENO AVARIO**

## SCHEDARIO Segreto

**L**a cuoca stava preparando un tintingolo. Era calma e seria, sembrava che i suoi gesti avessero grande importanza e fossero dettati da una sapienza antica. Sorvegliava il tegame, aggiungeva qualche gocca d'olio, un pizzico di sale; rimestava col cucchiaino di legno.

Improvvisamente posò il cucchiaino sul tavolo, si accese la fettuccia del grembiule.

— Vado a casa — disse con ferma determinazione.

Giuseppe si scosse. Stava in un angolo della cucina, seduto accanto alla finestra, e guardava davanti a sé, tenendo la grossa testa inclinata in avanti come se pesasse troppo.

— Non puoi — disse. — Fra poco la signora s'è andata per la colazione.

— Vado a casa — ripeté la donna; s'era tolto il grembiule, appendendolo in un armadio. — Segnatevi a sparare e mia figlia è così stupida che non mi fido a lasciarla sola.

Giuseppe fu preso dal panico. Sorse in piedi, e mentre s'avvicinava alla cuoca sputò con un gesto istintivo una tazzina messa perlosamente sull'orlo del tavolo.

Bisogna parlare alla signora, prima — disse, e gli sembrava un argomento irrefutabile; ma la cuoca si limitò ad alzare le spalle, avviandosi alla porta. Il suo viso grasso e nascosto aveva un'espressione ostile. Nata contadina, ella s'era adattata a servire, a patto che la lasciassero tranquilla davanti ai fornelli; ma nel momento del pericolo voleva tornare a casa sua, e la signora non aveva alcuna importanza per lei. Meno ancora ne aveva Giuseppe, cresciuto nella condizione servile come un mollusco nella conchiglia; abituata fin dall'infanzia a considerare forza e indipendenza come le massime virtù maschili, la cuoca disprezzava quel nome ancora giovane e fisicamente valido, che trascurava la vita portando vassoi e compiendo lavori non gravi neppure per la mano d'un fanciullo.

— Arrivederci, signor Giuseppe. La donna uscì. Giuseppe rimase fermo in mezzo alla cucina, con la bocca stupidamente aperta. Quando si decise a rincorrere la cuoca, questa era già incinta anche del giardino, il suo passo pesante faceva scricchiolare la ghiaia del sentiero.

Giuseppe si plissò nervosamente il setto nasale, com'era sua consuetudine nei casi gravi. Da cinque anni era maggiordomo in quella casa, e il suo servizio era sempre stato inappuntabile; ora il mondo cambiava, al solo scopo apparente di intralciare quel servizio.

Un aeroplano ronzava in alto, argento nell'azzurro. Tuonarono le batterie, nuvole bianche sbucarono in cielo, sulla scia dell'apparecchio. Giuseppe tornò in cucina, e trovò l'intingolo bruciato nel tegame.

Allora, la signora s'è scossa per la colazione. Era in vestaglia, aveva in fronte corruga dello cattivo giorno. Bevve due sorbi di consueto, poi respinse la tazza.

— Troppo salo — disse.

Giuseppe sentiva tremare le proprie mani. Parlò a occhi chini, sorvendo la seconda portata.

— La cuoca è andata via — disse contrito, aspettandosi un'esplosione di collera. La signora si limitò ad alzarsi lo spallone.

— E' giusto — disse. — Lei è del paese, e in momenti simili la gente vuol stare a casa sua, in famiglia. Soltanto io sono stata tanto creatina da farmi bloccare qui.

Giuseppe non capiva; la devozione della cuoca gli era sembrata grave, ma assai più grave gli appariva la naturalezza con cui tale devozione veniva accettata dalla padrona.

— Forse oggi arriverà il signor Marco — disse, dato che la signora gli sembrava bisognevole di conforto. Ella invece s'irritò.

— Non dir stupidaggini, se avessi potuto arrivare fin qui l'avrei fatto da un pezzo. Abbiamo la guerra intorno, credi che lascino girare così le macchine borghesi? Siamo bloccati, è inutile farci illusioni.



con la voce il latrato della motocicletta.

— Come? — disse Giuseppe, avvicinandogli.

— Proibito uscire casa. Se fuori, caput. Ordine ufficiali — spiegò il soldato, con un gesto illustrativo ed energico.

Giuseppe infossò la testa fra le spalle, o tornò indietro. Non gli piaceva di dover restare in casa, perché soltanto là sentiva la giustificazione di se stesso, soltanto là aveva una ragion d'essere e un senso di vita. Sprangò la porta di servizio; quella padronale era sprangata da parecchi giorni. Poi pensò che avrebbe dovuto comunicare la disposizione alla signora; ma poiché ella, in quei giorni, non usciva mai, decise di comunicargliela all'ora di pranzo. Provava un certo disagio davanti alla padrona, come se ella potesse rimproverargli il disersivo provocato dalla guerra. Nel suo tardo erano d'animale domestico, era radicata l'idea che un buon maggiordomo deve super eliminare qualsiasi avvenimento sgradabile, quindi anche la guerra. Se una bomba fosse scoppiata in casa, si sarebbe riconosciuto coipetoso di non aver saputo farla attendere in anticamera.

Alla sei tutta la casa cominciò a tremare. Avevano piazzato una batteria semovente sulla strada vicina, e ad ogni salvo sembrava che i muri dovesse disintegrarsi. Squillò il campanello della cucina. Giuseppe accorse in sala di soggiorno. La signora era in piedi davanti alla finestra, guardava i cannoni e gli uomini che li manovravano.

— Sono incoscienti — disse. — Mettersi proprio lì, se li bombardano ci colpiscono di sicuro.

Provava una viva indignazione. Se il comandante della batteria fosse stato a portata di voce, gli avrebbe fatto una scenata. Invece non poteva far nulla, stava ritta accanto alla finestra aperta, serrando le mani attorno al mascolo ad ogni salvo.

— Va' a dire che si spostino — ordinò senza voltarsi, con voce in cui vibrava un antelipo d'isterismo.

Per lunga abitudine all'obbedienza, Giuseppe s'avviò alla porta, ma la voce della signora lo tratteneva.

— Dove vai adesso? Ti sembra il momento di lasciarmi sola?

Giuseppe restò incerto, col capo inclinato, come un braccio a cui il padrone impedisce un ordine col gesto ed uno opposto con la voce. Chiuse la porta che aveva aperta.

— E' proibito uscire di casa — disse sommessamente. — I soldati hanno ordine di sparare, me l'ha detto un motociclista.

— Sparare, non sanno far altro. La signora aveva le labbra livide, il volto pallido, acceso da due macchie rosse sugli zigomi. La solitudine, la umiliazione, il pericolo; e soprattutto l'umiliazione di non poter fare nulla contro tutto ciò, la esasperavano. L'egoismo aveva radici antiche in lei, e col tempo s'era mutato in una deformazione intellettuale; la signora avrebbe stimato logico che, per riguardo alla sua casa, fossero sospesi i combattimenti.

— Uscirò io — disse. — Voglio vedere se hanno il coraggio...

Un rombo maggiore e diverso dai precedenti avvolse la casa, la scosse. I vetri della finestra caddero in pezzi, il lampadario si staccò fragorosamente, tramontini di cristallo rotolarono su tutto il pavimento. Una nube di polvere greve si levò in giardino, entrò dalla finestra. L'urto sbatté Giuseppe contro il muro. La signora fu sfiorata dalla catena del lampadario, e nel suoi occhi s'accese una luce cattiva. Per la prima volta in vita sua si trovava di fronte ad eventi che non avevano alcun riguardo per lei, e la paura l'abbrancò alla gola.

— Fa' qualche cosa! — urlò a Giuseppe, mettendogli i pugni chiusi e tremanti davanti alla faccia. — Non vedi che mi ammazzano?

Cadde una seconda bomba, e l'urto fu tale che la signora venne proiettata contro Giovannini, gli rimase addosso.

— Mi ammazzano — ripeté con voce isterica. La sua rabbia e la sua paura esplosero contemporaneamente.

## LA SIGNORA

Racconto di ADRIANO BARACCO

La signora non era preoccupata. Era troppo bella e ricca per temere la guerra. Trent'anni d'abitudine alla deferenza e all'umiltà di fronte a chi avevano tolto ogni dubbio. Pensava che mai alcun uomo avrebbe osato mostrarsi così gentile verso di lei; e col tempo, tale convinzione si era estesa anche agli eventi. La signora credeva veramente che nulla al mondo avesse il potere di nuocerle; credeva che sulla soglia della sua casa si sarebbero fermate anche le catastrofi. Abituata al benessere e alla fortuna, considerava tali elementi come proprietà personali. Perciò la guerra non la spaventava, era sicura che le sarebbe passata accanto con gran rispetto. Eppure avrebbe tenuto un terremoto o un'inondazione, considerava simili calamità capaci d'infierire soltanto sui poveri.

La signora non temeva la guerra, ed era riuscita a restare padrona indisturbata della sua villa, sebbene tutte le case della zona fossero state occupate e saccheggiate. Gli ufficiali sono sensibili alle parole d'una donna bella e ricca. Più sensibili di chiunque altro, perché la guerra, costringendoli a vivere in un mondo rude e limitato a soli uomini, crea nel loro animo un convulso desiderio di femminilità elegante.

La signora non aveva paura, dunque, ma era irritata dalla solitudine. Usa ad avere intorno a sé amici, conoscenti, persone del suo mondo, non riusciva ad accettare la clau-

te, cominciò a scrollare il maggior domo, a schiaffeggiarlo, a graffiargli la faccia. Era tanto sconvolta che non riusciva a proferir parole, ma soltanto un mugolio animale.

Tutto ciò impedì a Giuseppe d'aver paura; avvenivano cose tanto gravi che la vita, al loro confronto, non contava. Cercò di ripararsi la faccia dai colpi, ma sembrava che la signora avesse cento mani. Giuseppe si sentiva scottare le guance, e nel suo cervello era una totale vacuità di pensiero. Quando scoppia la terza bomba, e ancora la signora gli fu proiettata addosso, l'afferrò per le braccia. Non l'aveva mai toccata, in cinque anni di consuetudine quotidiana. La strinse con forza sproporzionata.

La signora si dibatteva, mugolando. Con uno scatto del busto si chinò in avanti, affondò i denti nell'avambraccio di Giuseppe, mordendone sangue. Il dolore fu così acuto che Giuseppe urlò; e contemporaneamente scrollava la donna per liberarsene.

La vestaglia s'aprì. La signora indossava soltanto il reggipetto e i calzini; nello sforzo della lotta si vedevano contrarsi i muscoli lunghi delle sue cosce, sotto la pelle bruna.

— Sta ferma — ansimò Giuseppe, con voce alterata. Scoppi, pericolo, disperazione per la casa danneggiata, dolore per il morso; tutto ciò si fondava in lui, piombandolo in uno sconvolgimento totale. Egli non aveva mai lottato con alcuno, uomo o donna che fosse; e nello senatore i polsi minuti della signora sentiva un piacere nero come un'ubriachezza.

La signora continuava a contorcgersi. Lo si strappò il nastro del reggipetto, apparve il seno, brunito anch'esso. I due capezzoli saltellavano come cose vive.

Giuseppe lasciò il polso della signora, posò la mano grassoccia su quel seno. Brancicava con rabbia, sentiva l'elasticità morbida della carne. Istinti che non avevano mai parlato in lui, soffocati dall'impossibilità della vita seriale, fecero sentire la loro voce antica. La signora graffiava, mordeva, miasmava. Giuseppe non si dilettava più, impazziva su quel corpo ghiotto, avrebbe voluto sentirlo tutto, aver le mani tanto grandi da contenere completamente. La molensaggine consueta al maggior domo sparì, egli sentiva l'improvvisa rivelazione dei sensi, nell'affannosa irruenza di quella lotta, a cui la stessa inabilità del protagonista conferiva una spiccio di ferocia.

Ebbe la signora nuda fra le braccia, la spinse fino al divano, affondò in lei come in una morta rabbiosa.

Si rialzarono placidi. Giuseppe ritrovò subito la vergogna di sé, la signora ritrovò subito la sua consueta sconvenienza. Si buttò la vestaglia addosso; e qualcosa le rideva negli occhi, la esilarava grandemente il pensiero che, per quanto in modo goffo, anche Giuseppe fosse un uomo. Provava anche una sorta d'ammirazione per quello stupido che aveva avuto l'intelligenza necessaria per fare ciò che andava fatto in quel momento; per fare la sola cosa capace di riconciare gravemente la paura, l'isterismo, la tensione nervosa.

Era una donna esperta, sapeva come comportarsi in qualunque evenienza, specialmente se erotica.

— Va a vedere cos'è successo nella casa — disse quietamente.

Giuseppe s'avviò, e sembrava un tronco d'albero che avesse acquistato il moto. Uscì dalla stanza, si chiuse la porta alle spalle, percorse il corridoio fino in fondo. Guardava pigramente i vetri rotti, le lampade cadute a terra. Entrò in quattro o cinque camere, e tutte offrivano un desolato aspetto di saccheggi. I quadri erano staccati, i mobili avevano gli sportelli aperti. Una polvere spessa copriva ogni cosa, scricchiolava sotto i piedi.

Giuseppe si rifugiò in cucina, sedette nell'angolo che gli era caro. Gli pulsavano forte le tempie sul cervello torpido. Non sapeva che fare, i suoi due mondi, quello ma-

teriale e quello morale, stavano scrollando. Una forza estranea veniva a sconquassare la casa che gli ora affidata; e un'altra forza ugualmente estranea l'aveva spinto a commettendo un'azione di cui provava vergogna e terrore in ugual misura.

Aveva conosciuto lo donna poco a male in giovinezza, poi la sua vita flaccida gliela aveva fatta dimenticare. L'istinto faceva in lui, aveva sempre pensato che l'amore fosse un passatempo per i signori, i quali erano i soli a concedere le regole del gioco e a divertirsi. Da parte d'un domestico, l'amore gli sembrava un arbitrio, o anche un notevole intralcio al servizio. Ed ora si pizzicava il setto nasale, cercando una giustificazione a se stesso e non trovandola. Una vasta obesità gli annebbiava il cervello. Pensò che avrebbe potuto ripresentarsi alla signora come se nulla fosse accaduto, ma la cosa gli sembrava troppo bella per essere realizzabile. Un terrore freddo lo colse al pensiero che la signora, reclusa con lui in quella villa, avrebbe potuto sollecitare ancora le sue prestazioni erotiche. Egli

sapeva che, in condizioni normali, sarebbe stato incapace di prestarsi efficacemente.

Abituato ad obbedire sempre, pensava che in quel caso l'obbedienza gli sarebbe stata preclusa. Su ciò non aveva dubbi, un violento tremitore l'assaliva al pensiero d'essere ancora tanto irrespettoso da toccare la signora, sfiorare la sua pelle con la mano.

Cercò di ricordare. Altre volte aveva visto la signora quasi nuda. Ella non gli badava, e lui trovava giusto che fosse così. E mai gli era accaduto di provare un brivido di desiderio per quel corpo, non s'era neanche fermato con la fantasia all'eventualità che un legame fisico si potesse stabilire fra lui e la signora. Come padrona non l'amava, perché un buon domestico non ama i padroni, ma si limita a servirli; come donna non aveva mai pensato a lei. Anzi, non la considerava neppure una donna, bensì un essere a sé, «la signora».

Giuseppe sudava, si passò una mano sulla fronte e la ritrasse macilenta. Se la signora avesse voluto ripetere l'esperimento, egli sarebbe

stato costretto a disobbedirle; lo sentiva nel suo stupido corpo, nel suo stupido cervello; e non sapeva se fosse peccato più grave l'avervela posseduta una volta, o sentirsi incapace di possederla ancora.

Aveva la gola arida, beveva un bicchier d'acqua. Gli doleva il morso all'avambraccio. Poi sentì desiderio d'aria pura, andò alla porta, tolse il catenaccio, uscì in giardino.

Intravide, il cannone s'era tacuto, un innaturale silenzio gravava sul luogo. Giuseppe camminò pensosamente, le mani dietro la schiena, il capo ciondolante, la bocca semiaperta.

Aprendo il cancello del giardino. Io sentii stridere, e pensò che ne doveva odiare i cardini. Questo era molto importante, odiare i cardini. Se lo ripeté, inoltrandomi lungo il sentiero. Bisognava odiare i cardini.

La pallottola io colse nella nuca. Giuseppe s'afflosciò compostamente a terra. Due dita più su del solino aveva un'esigua ferita dalla quale, stupendo di sentirsi libera, uscì la sua piccola amba di servo.

**ADRIANO BARACCO**

## POLTRONA ROSSA

### Pieta per Irene

Una delle tragedie più belle e sconcertanti della Bibbia, sebbene una delle meno popolari, è quella del Levita che si ferma a pernottare nell'infida ed aquosa città di Gabaa. Nessuno volle ospitare il Levita, la moglie di lui e il servo. Solo un vecchio li accolse in casa sua: «La pace sia con te; io ti darò tutto ciò che ti è necessario; ma tu ne prego non restare nella piazza». E li introdusse in casa sua e diede foraggio agli asini e dopo che si furono lavati i piedi li ricevette a mensa. Mentre essi mangiavano e dopo la fatiga del viaggio si ristoravano il corpo col cibo e colla bevanda, giunsero gli uomini, di quella città, figlioli di Bellat (vale a dire senza freno) e circondarono la casa del vecchio, cominciarono a battere alla porta e a gridare al padrone di casa dicendo: «Menaci fuori l'uomo che entrò in casa tua, perché abusiamo di lui». Il vecchio se ne uscì verso di loro e disse: «Non vogliate fratelli, non vogliate fare questo male così grande, poiché que s'uomo ha ricevuto da me ospitalità. Non commettete quest'infamia. Ho una figlia vergine e costui ha la moglie; ve la condurrò fuori affinché le disonorate e soddisfaciate la vostra libidine; vi prego soltanto di non compiere su quest'uomo un delitto così grande contro natura». E vedendo che essi non volevano lasciarsi persuadere dalla sua parola, l'uomo condusse a loro la moglie e l'abbandonò ai loro ultraggi; ed essi, dopo averne abusato per tutta la notte, la rimandarono verso il mattino. E la donna al farsi del giorno venne alla porta della casa dove si trovava il suo signore e lei cadde per terra. Fatto il giorno l'uomo si levò e aprì la porta per aspettarla. Il suo cammino e vide la donna sua gloriosa d'estate dinanzi alla porta colta mani sul limitare. E credendola riposare le disse: «Levall a andiamocene». Ma, non ricevendo nessuna risposta, capì che era morta. Presala allora, la pose su un asino e se ne tornò a casa. Entrato nello fu, prese una spada, tagliò il cadavere della moglie colto sue ossa in dodici parti e le mandò in tutto il territorio d'Israele. Tutti quelli che videro si fecero a gridare: «Non è mai stata fatta cosa simile in Israele dal giorno in cui i padri nostri salirono dall'Egitto fino a questo giorno. Raccolgliestevi e consigliate e discutete ciò che si debba fare».

Queste cose si raccontano nella Bibbia che si stampa e ristampa da secoli, anche se arde la peste, o la guerra devasta le contrade, o infuria la rivoluzione, e nessuno si azzarda di pensare sia più alla lontana all'opportunità o meno di ristampare, in ore e continuenti di pubblica calamità storie così atroci. Perché la Bibbia è uno dei più grandi libri dell'umanità, il più grande testamento molti, e non abbiamo difficoltà ad ammetterlo. Si tratta comunque di un libro di verità rivolto, che si fugge al motore e al giudizio secolare.

E sta bene. Ma Edipo il Fato ha deciso che Edipo uccidesse suo padre e sposore sua madre. Edipo fa di tutto per sfuggire a questa sorte tremenda ma non osa riuscire e lo sfogliato si accosta quando apprende che ha commesso i due delitti che l'oracolo aveva predetto. Sofocle ci fa sapere come il crimine commesso da Edipo sia spiegato a poco a poco, a mezzo di un'indagine artificialmente ritardata. Ma intesi i nuovi vennero continuamente fuori. Chi si oppone al proseguimento dell'indagine è Giocaste, la madre sposa di Edipo. Essa dice che in fondo molti uomini hanno soprattutto cose terribili come quella di cui si accusa Edipo, ma che non bisogna dar credito al sogno. Ma è tutto inutile, la verità è quella che è, e i sofismi dell'amore materno a nulla valgono.

L'«Edipo Re», dev'essere stato finito di scrivere da Sofocle quando era già cominciata la rovinosa guerra

del Peloponneso, e assai probabilmente fu rappresentata anche negli anni che precedettero e seguirono la sua rovinosa conclusione. Ma nessuna paura mai, o per lo meno nessuna era autorevole se ne è pervenuta, ad avvisare d'immortalità quel lavoro e humorale rappresentazione di quell'incidente in tempi così gravi per la patria. Perché l'«Edipo» è una delle più alte cose raggiunte dallo spirito umano, la più alta dicono alcuni.

Per Irene invece è tutt'altro discorso. Per Irene si invoca la tristezza, la miseria che ci affliggono, l'isteria e miseria che non consentono di essere aggravata dai spettacoli così indecenti e immorali. Non era più semplicemente che «La prigioniera» (Irene è la protagonista di questo dramma di Bourdot) è una brutta cosa? Perché invocare la miseria dei tempi? «La prigioniera» è brutta e non c'è niente altro da dirsi. Perché se Bourdot fosse rimasto a trasformarsi sinecum per Irene e a trasformare in sostanza Irene la sua pietà, se fosse rimasta sotto a trasfigurare poeticamente il caso della pura Irene prigioniera, anche dopo essersi sposata, dell'insana passione per una sua amica, nessuna disfatta, nessuna armistizio, nessuna inflazione, nessun turmo di energia elettrica, nessuna barca nera ci avrebbe impedito di emozionarci ai casi di Irene, come ci emozionammo a quelli di Edipo o del Levita.

Piuttosto due ipotesi sono lecite che, generalizzate oltre il caso di Irene, mettono in questione tutto il problema degli argomenti scabrosi e delle fantasie troppo deboli per padroneggiarli. La prima è la seguente: dato un argomento inquietante come quello di una donna che non riesce a soffocare la sua passione per un'altra donna, è possibile, ampiamente, che non si abbia la fantasia sovrana di un Sofocle, liberarsi dalle preoccupazioni, dalle convenzioni di complacenza snobistica o di riprovazione borghese che generalmente accompagnano stivali e inversioni, è possibile a uno scrittore madrigare a poco più che meditare dominare un contenuto così poroso a turbido, rendimento con la purezza della fantasia, spogliandosi appunto da ogni preoccupazione moralistica in proposito, in controllo perché sono proprio quelle preoccupazioni che finiscono per sottrarci il turbido di passioni del genere...

Seconda ipotesi: è possibile a uno scrittore poco interessato o avido di successo trascurare i vantaggi commerciali che simili «casi» offrono, è possibile, a meno che non si sia divorziati dal puro amore della verità poetica o della pura gloria, rinunciare ai vantaggi commerciali di un soggetto, di una malattia come quella di Irene? E' così difficile che ciò avvenga, è così facile invece che l'immortalità e la poesia rimangano sul paleoconcreto, nei libri, sullo schermo, immortalando e poesia, che in questo senso e solo in questo sono da ritrovare la complacenza, la moda di quegli argomenti. Occorre rincasarsi. Se Bourdot con una fantasia come quella dell'autore del Libro dei Giudici o di Sofocle avesse redatto poeticamente Irene, nessuno si sarebbe accorto, — o lo avrebbe fatto a rischio della sua reputazione e sfidando il ridicolo — a ricordare i tempi tristi che travolsero e la rovina della patria che non vuol essere afflitta da simili brutture. Non escludo riuscito, essendo rimasto al di sotto o al livello del suo «caso», non è invocando i tempi tristi che si rinuncia l'argomento, ma semplicemente dicendo che il dramma è brutto e i tempi non entrano. Cosa così vecchia che qua ci prende lo scrupolo d'aver sprecato tempo e spazio a ripartirne.

Naturalmente successe e applausi alla Maltagliati più brava del solito, a Cianara, a Cervi, a Vittorio Gios.

**SANDRO DE FE**

PARLA UN CRITICO RUSSO

# CINEMA SOVIETICO DI GUERRA

**A**utunno 1941. Primo autunno di guerra in Russia. Il vento s'ingolfo entro gli studi deserti. Le porte chiudono, strappate dai loro cardini. Nei boschetti di betulle, d'un biancore di neve, i rami s'agitano meimagneticamente. Tutto è vuoto. Tutto è silenzioso.

Allorché la notte pervade lo strada di Mosca, qui, nei sobborghi di Potylikha, sullo spazio di terreno ove sorge il più grande complesso di teatri di posa dell'U.R.S.S. costruito dal governo sovietico — la Mosfilm — i segnali-razzo s'accendono nell'aria, uno dopo l'altro; i bombardieri nemici seminano distruzione e morte, mentre gli artiglieri dell'antiaerea e i cacciatori si rigettano lontani dal cielo della capitale.

Allora, per decisione del governo, lo studio cinematografico Mosfilm venne evacuato al Kazakistan, nella lontana retrovia.

Dozzine di vagoni e di carri ferrovieri trasportarono in Oriente tutta l'attrezzatura di produzione e di elaborazione dei film, gli apparecchi d'illuminazione, da presa e di registrazione del sonoro, l'equipaggiamento meccanico, i costumi, le decorazioni e quanto necessita per il montaggio di un film.

Il sobborgo di Potylikha divenne deserto. Ogni rumore produceva un'eco nei teatri abbandonati. I passi degli uomini dalla scarpa chiodata, in uniforme militare, che traversavano i corridoi e i padiglioni come se fossero in giro d'ispezione, acquistavano una strana sonorità. Chi erano, dunque, questi uomini? perché erano venuti nei teatri di

posa dove la guerra aveva fatto il vuoto?

Non erano stranieri: era stato affidato loro l'onore di vegliare sui teatri stessi, in assenza dei cineasti. Essi non volevano vedere oltre dei teatri morti freddi e deserti. Dopo aver spento centinaia di bombe incendiarie sui tetti dei teatri di posa, durante i più terribili bombardamenti notturni; dopo averli sgomberati, al mattino, dei pezzi di vetro caduti dalle finestre e dai lampadari fucassati; essi crearono una piccola impresa, attiva di giorno, per i bisogni della guerra, servendosi dell'attrezzatura necessaria dei teatri e di alcuno macchinario abbandonato al tempo della spedizione ad Alma-Ata, negli stabilimenti della Mosfilm. Gli operai furono reclutati fra i ragazzi che abitavano nei dintorni, o che la guerra obbligava a lavorare invece che a frequentare la scuola. Questi adolescenti, fra i quattordici e i quindici anni, apprendevano di giorno il mestiere del tornitore, del meccanico, del lucidatore; o la sera, intorno ad una silla di ghisa, ascoltavano le spiegazioni dei loro istruttori sul modo di girare i film. Così, vedevano sorgere avanti a loro le figure di Alessandro Nevskij, di Minin e di Pojarskij, di Suvorov: degli eroi del film di guerra sovietici.

Alla volta, in altre occasioni, i racconti lasciavano il posto alle dimostrazioni pratiche, e questi ragazzi, poco a poco, cominciarono ad apprendere un secondo mestiere che li renderà capaci di partecipare alla produzione cinematografica. Fra i giovani tornitori e meccanici si

fanno notare di già futuri costruttori d'ambienti, truccatori e decoratori. Nel 1943, anno del ritorno della Mosfilm a Potylikha, essi non si stigmatrono in mezzo ai personale tecnico dell'industria cinematografica sovietica.

Mascenka (regista Rayzman), che ottenne in seguito il «premio Stalin», e *Un ragazzo della nostra città* (registi: Stelper e Ivanov). Spesso si poteva vedere, dopo dieci ore di riprese in esterno, tutto il gruppo d'attori e tecnici, regista in testa, andare ai lavori di costruzione della centrale elettrica e dei tontri di posa cui partecipavano fino a mol-



IL CAMMINO VERSO LA VITA, di N. EKK

del sobborgo di Potylikha dal Palazzo della Cultura dell'Università di Kazakistan, che il governo della Repubblica socialista sovietica di Kazakistan mise a disposizione della Mosfilm e della Lenfilm.

I locali più spaziosi e più comodi della città furono messi a disposizione dei più grandi studi cinematografici sovietici. Ma questi locali osteggiavano numerosi lavori d'adattamento perché vi potessero esser girati dei film. E poi, bisognava pensare alla mano d'opera.

allo scoppio della guerra la Mosfilm impiegava duemila persone. Durante i primi mesi delle ostilità, cinquecento persone furono chiamate allo armi. Solo i quadri professionali della produzione cinematografica vennero evacuati ad Alma-Ata. Anche il fronte del lavoro aveva bisogno di grandi risorse umane.

Nei primi giorni dell'evacuazione la direzione della Mosfilm dovette fronteggiare una estrema penuria di mano d'opera. Il personale ridotto e gli operai kazakiani l'aiutarono a risolvere il problema. Tutti, a cominciare dai registi e dagli attori, per finire coi tecnici e agli stessi impiegati dell'amministrazione, tutti lavorarono alla costruzione della centrale elettrica e dei teatri di posa, senza interrompere per questo le riprese; poiché, sin dal primo giorno, la Mosfilm iniziò la sua attività produttiva.

Si cominciò allora a girare il film

E l'indomani mattina, alle prime luci dell'alba, tutti erano nuovamente in piedi per riprendere i lavori del film in esterno.

Dapprima il lavoro riuscì molto difficile. Infatti, com'era possibile fotografare una vallata russa in una città attorniata da tutte le parti di monti coperti di neve, e trovare un paesaggio moscovita là dove l'aspetto generale di tutto le vie è caratterizzato da una lussureggianti vegetazione di paese del Mezzogiorno e dell'architettura orientale o da chilometri di strade ubicate in mezzo alle quali le case spariscano? Come girare grandi scene di massa, là dove la maggior parte della popolazione è composta di kazakiani, mentre l'azione del film si svolge nella Russia centrale?

Ma la Mosfilm, sfollata in Oriente a causa della guerra, dimenticò la parola «impossibile».

Gli operatori e i direttori di produzione trovarono sulle montagne, a grandi altezze, regioni dove crescevano piante e betulle. Questi tratti di terreno non erano molto vasti, ma la ingegnosa scelta dei punti di vista e lo spirito inventivo dei decoratori trasformarono il Kazakistan in una autentica Russia.

Gli attori mancavano, ma furono rimpiazzati con gli studenti delle scuole superiori sfollati, o dagli allievi delle scuole professionali. Con l'autorizzazione del comandante in circoscrizione militare dell'Asia cen-



UNA TIPICA INQUADRATURA DI EISENSTEIN



UNA SCENA DE L'INCROCIATORE POTEMKIN

trale, le nuove reclute dell'Armata Rossa, che s'addestravano ad Alma-Ata e nelle vicinanze, parteciparono alle riprese nello domeniche.

Due o tre mesi appena, dopo l'arrivo della Mosfilm ad Alma-Ata, gli spettatori del fronte e delle retrovie poterono assistere alla proiezione delle prime pellicole realizzate con la nuova marcia produttiva. Il personale si trovò largamente compensato per i suoi sforzi dalle lettere di ringraziamento che ricevettero dagli spettatori del fronte, di Mosca, di Kalinin e più tardi di Kursk e degli Urali. I comandanti dell'Armata Rossa approvarono vigorosamente l'attività dei cineasti sovietici, manifestando loro la propria riconoscenza ed arricchendo i loro depositi di costumi col dono di casse d'armi catturate al nemico e di uniformi tedesche tanto necessarie alla produzione dei film di guerra.

Gennaio 1943. Mosca. Un primo gruppo del personale addetto alle riprese torna nei deserti teatri di posa. Il governo ha deciso di riaprire gli stabilimenti della Mosfilm a Potylika, ed il primo film che vi si gira è il *Concerto per il fronte*, dedicato al XXV anniversario della fondazione dell'Armata Rossa. I registi di questo film sono tre (Gherassimov, Kalatòzov, Zigan) e tre gli operatori (Ghindin, Efimov, An-

DA «L'INCROCIATORE POTEMKIN»



drikhanis). Negli stabilimenti c'è una temperatura molto al di sotto dello zero. Il complesso dei macchinari, spediti da Alma-Ata, è ancora per strada. Il personale compie miracoli d'ingegneria per realizzare bene questo film e ultimarla in tempo.

I primi vagoni che riportano in sede l'attrezzatura tecnica della Mosfilm arrivano in febbraio. Le porte dei teatri e dei padiglioni di Potylika si riaprono ai vari gruppi dei numerosi cinematografari moscoviti che rientrano dopo due anni e più d'assenza.

Nel luglio 1943, il regista Vladimir Petrow inizia le riprese di *Kutuzov*, film grandioso, che richiede gran quantità di costumi, l'impiego di grandi masse e di complicate decorazioni. In quel tempo gli stabilimenti della Mosfilm erano ancora coperti d'impalcature, e dappertutto il lavoro di ricostruzione era al suo acme. Il film fu iniziato in esterni. Era la guerra che dettava i piani di lavorazione; dovendo economizzare il carburante e i mezzi di trasporto, fu decisa di girare in esterno senza uscire dall'area degli stabilimenti e senza che,

però, ne soffrisse la qualità del film. Al contrario.

Il carbone era necessario al fronte, l'energia elettrica alle officine belliche; ciascun kilowatt era calcolato. Il gruppo del film *Kutuzov* decise di rinunciare ai riflettori per le riprese in esterno. Tutte le scene di massa e di combattimenti furono girate alla luce di torce di magnesio, e la perfetta fotografia di queste inquadrature provò che questo nuovo metodo era destinato a rimanere.

I complicati costumi, le decorazioni e tutti gli accessori necessari per ricostruire l'ambiente della guerra nazionale del 1812, sono ricostruiti dallo stesso personale della casa cinematografica; e il film, al pari del *Concerto per il fronte*, fu consegnato alla data fissata.

I teatri di posa ed i padiglioni annessi sono stati rimessi ora tutti a nuovo. Nel gennaio di questo anno c'erano cinque film in cantiere. Sergio Gherassimov (regista di film come *L'Istitutrice*, *Maschera e il setto bruciato*) dirigeva *La grande terra*, che ha per soggetto l'avventura di una grande fabbrica da Leningrado negli Urali, l'amlezia degli ucraini e dei leningradesi, la felicità nell'amore. Ivan Pyryev («presso Stalin», autore di *Una ricca fidanzata*, *I condannati di Ipatrino*, *Il segretario del Comitato distrettuale*), girava un dramma eroico-musicale sulle gesta degli antighieri sovietici e sui prodigi di valore e di eroismo da essi compiuti al fronte e nelle retrovie, che ha per titolo: *Alle sei di sera dopo la guerra*. Igor Savchenko, regista del primo film a tre episodi, *Grunja Kornakova*, ha diretto il terzo film dell'annata: *Ivan Nikulin, marinai russo*, anch'esso realizzato in tre colori; il soggetto è stato tratto da una novella dello scrittore sovietico Leonida Sobolev e tratta di un eroe imposta effettuata da un gruppo di marinai sul Mar Nero, dietro le linee tedesche. Yuli Rayzman è il regista del quarto film, *Il cielo di Mosca*, sulla difesa antiaerea della capitale sovietica. Direttore del quinto film è Boris Babuskin, Artista del Popolo, interprete della parte di Czajajev; attore che per la prima volta s'è esibito anche come regista: Bykovsky, è il titolo del film che si svolge in un villaggio koloziano durante la presente guerra.

Ora, il grande regista russo Vsevolod Pudovkin, autore del famoso film *La madre e Tempesta sull'Asia*, ha ultimato il montaggio dell'*Ammiraglio Nachimov*, dedicato alle gloriose tradizioni della flotta russa. È a buon punto la lavorazione del primo film stereoscopico, *Robinson Crusoe*, diretto da Alessandro Radzunij.

La Mosfilm ha, dunque, ripreso in pieno la sua attività. Nei sobborghi della capitale, a Potylika, la vita cinematografica è più intensa di prima. Si lavora in interno ed in esterno: di giorno e di notte tutti sono all'opera nei vari padiglioni. I segni delle bombe sui muri, le finestre ormaieticamente chiuse per l'oscuramento e l'austera vigilanza degli operai sono le sole cose a ricordare che la guerra è passata anche di là.

(Trad. I. G.)

# REGISTI IN BICICLETTA

Ieri i registi filavano in automobile. Lo consigliava il settimanale. Oggi arrivano in bicicletta; lo consente, ancora per poco, la vendita dell'automobile. Ecco due che s'incontrano. Fratello. Sfida di mano valorosa; aver campano al duol secca la pena.

— Come va...

Si sorridono cinematograficamente. Se avesse sorriso a quel modo un loro attore, in scena, gli avrebbero chiesto: « Chi l'è morio? Ti sente una campana? »

— Beh! E così! Che c'è di nuovo?

— Niente. E tu che fai di bello?

— Niente. Niente da fare. Tutto morto, finito, sottratto, parco sepoltura...

— Che cosa?

— Il cinema, in Italia. Perché Ti fai ancora delle illusioni?

L'interlocutore, che avrebbe omesso la stessa sentenza finché se l'altra non lo avesse proceduto, ossequiato per mestiere alla teoria della dialogazione, italiano e dunque nato per dire il contrario dell'interlocutore, esplose:

— Che cosa? Illusioni? Un imbucile si farebbe delle illusioni (pausa d'ufficio). Io mi faccio delle certezze. Prima assoluta: il cinema in Italia si rifarà. Seconda: molto meglio di prima, senza censure, senza manette, senza lazaruni raccomandati. E dunque, terza: anche più di prima.

— Sì, fra dieci anni...

— Ma nemmeno dieci mesi. Forse prima di dieci settimane.

Ha parlato con l'ormetica fermezza di quello che la sa lunga: ma non ha la più pallida idea degli argomenti sui quali appoggiare la sua profetta.

— Ma come? — reagisce l'altro. — Con questi qui che ti stanno sopravvivendo sul mercato il fiore della loro produzione di cinque anni? Continua di film...

— Prima di tutto niente continuità ma appena un continuo. E poi tu ti fai visi i mali?

— Tutta roba di prim'ordine.

— Anche le scatole vengono in scena sono di prim'ordine perché ce la danno colla bilancia del farmafista. Di che le buttano, tonnella, negli spazi come fanno con le scatole dei film e poi mi racconti che succede quando compare la prima collana di scatole di Noroč.

— Già. Ma il guaio è che a Noroč lo saliscote lo sanno fare sul serio mentre noi i film...

— Storia vecchia, modesta ipocrisia, spericolata da casini. Nell'ultimo anno avevamo radunato una ventina di nomi fra registi, direttori di produzione, attori e attrici che potevano dirsi di classe europea. Venduto all'estero e fissi hanno parlato chiaro.

— Immotstando. Ma io sa che gli americani intorno al cinema requisiti el stanno plantando i cipressi perché dice che li preferiscono con l'ombra! Un olprossissimo film italiano defunto, come al parco della rimembranza!

— Ma che entra questo? Il primo momento, occupazione militare, si capisce. Ma da oggi al giorno che hai fatto un film, che ti ordini? Che andiamo ancora avanti con le 41 clauzette. E la Carta Atlantica? E lo quattro libertà riconfermato pure sul biglietto da una tifia?

— Bravo lui. E i dieci punti di Wu-sion?

— Appunto. Perché credevano che gli «ohifons de papier» portassero soltanto al tedesco. Ma no, non glielo ha insegnato l'Ira di Dio di questi otto anni (o coda) che oh! si costringe la casa della vittoria a pretendere che gli altri dormano pur terra, prima o poi gli altri gli buttano giù la casa e devono ricominciare da capo, oh! già dove insegnare! Nostra sto bat-

fondo l'argomento è giusto; se ne convinse anche lui man mano che le parole gli escono dalla bocca. L'altro, illuminato da una speranza, e dunque sempre più sofferto, incolpava:

— To lo ammetto pure. Ma non per il nostro campo. A noi sal che ci diranno? Vol avevate l'industria del cinema perché avevate l'autarchia che aveva la imbottiglia di provvidenze. Abolite l'autarchia...

— ... resterà il cinema. Il cinema non c'è più nessuno che lo consideri sol-

tanto una industria. Te la immagini una radio italiana che continua a bussare, anche a paia digerita, a programmi della B.B.C. E una stampa italiana che si presenta ogni mattina «ad audiendum» le direttive del P.W.B. E lo librerie monopolizzate da Cossutta, Steinbeck, Solzhenitsyn. Ma se c'è un campo nel quale ci vorranno dare via libera, si spera oltre quello dei film, sarà proprio quella dello spirito, del pensiero, dell'arte. E il cinema, anche se da noi non ha potuto esserla finora, è esattamente questo.

— L'apriete a far sapere... Perché poi i nomici peppori sal dava il trovare mai dentro casa, fra gli italiani. Con tutta l'ostilità che abbiamo sempre avuto nei giornali, fra i letterati, nei salotti.

— Per forza. Sport e cinema erano gli unici tubi di sfaldamento della crisi, gli unici campi nei quali qualche volta si poteva esprimere una opinione. Di un po': Quando strillavate arbitrio cornuto a chi ti credi che erano usciti in partenza quello cornuti agli arbitri che stavano sul campo?

— No, no, storie. Eravamo antipatici proprio perché il cinema era considerato uno strumento di propaganda del regime.

— Forse, ma era un errore. E gli errori verranno tutti a galla. Anche quelli al contrario. Ma se la percentuale del film di propaganda non raggiungeva mai il quindicile, venti per cento? Se eravamo considerati i reprobati, i sordi, i basidi speculatori del film, come scrittole che risultavano di respingere il clima, Propaganda. Ma anche questi qui la fanno, Smuckers, E anche loro, predicatori. Non saranno antipatici come quelli di «Spartaco» e di «Kriegler», ma sono barbari lo stesso.

— Comunque l'industria viveva perché era finanziariamente sostentata come propaganda di una idea. Quell'idea è morta.

— E ne sono nato altro sei, affatto, più altri dodici affatto. Come classificava le sue giornali, vorrei avere, lui sicuramente, i suoi film.

— E dove li va a girare? A San'Onofri? Con tutti i teatri distrutti, saccheggiati, adibiti agli sfollati...

— Nella Stabilità, un'infrazione, trovi i capitoli, stabilità una necessità trovi i mezzi. A Ploski smetteranno di tirar fuori il patollo perché gli impianti sono stati distrutti. E poi, intanto, fin da adesso ci sono già tre teatri completamente attrezzati e altri tre in grado di funzionare fra due mesi.

— E il cinema sconquassati dalle bombe?

— Intelligenza privata. Guarda che fanno organizzazioni quella dei camionisti vice-sfilo-tranvieri.

— E l'energia elettrica non ce n'è per cucinare due uova al burro, bisogna provvedere con l'industria infinitamente più urgente, dove la trovi per accendere singolare lampade!

— Già ci sono gruppi elettronici pronti. E poi c'è l'inverno che viene. Ci prenderà lui a volgarci i lavori per il ripristino dell'energia. Certo che finché c'è la guerra...

— Ah! Bravo! Tu mi parti di dieci sottili.

— E tu credi che la guerra durerà molto più di più? Ma ti leggi i giornali? Quando si beccano una capitola al giorno...

— Morata. Tu sei ottimista.

— Debolmente.

— Non è vero. I due si sarebbero inventati tutto le battute se si fossero inventati la prima.

— Però che stat facendo? Ti gratti, — Boh! Per modo di dire. Per ora. Ma già delle proposte (non è vero).

— Cho d'ona. Proposte ne ha anche lo (nemmeno una). Ma bù, insomma, vediamo, Santo Dio! In questi momenti stiamo sempre uno al nord e uno al sud.

— Ma va, va. Dammi una sigaretta.

— Chesterfield, ti piacciono?

— Grazie, abbastanza. Per quanto lo concordia, quello di una volta, ti ricordi, quando eravamo all'università...

— Beh! Con un po' di pastasciuta, ma ritorniamo anche quelle. Ciao.

— Accidenti, pariamo tutti e due mentre si allontanano, certo che a rifare le Macdonald buone come una Chesterfield ci vorrà del tempo. Ma, soprattutto, il tempo è galantuomo.

CHEMINEIANK



MARLENE DIETRICH,  
TENTATA DAI VASCHI

PALCOSCENICO MINORE

## Il cavallo pietrificato

Quel giorno dopo il 25 luglio, il « Messenger » pubblicava una fotografia ritraente un marmo cavallo che aveva perduto il suo cavaliere. La folla, in diritto, spiegava il giornale, aveva dato l'assalto al mastodontico contare che, altristico come la Bestiglia, s'ergova in una piazza di Bologna, e, disarolando il truculento paladino (dell'Islam), ne aveva fatto giustizia sommaria. La vista di quell'orbato destriero metteva gran molananza. Rimaneva tutta una storia. Sintetizzava la tragedia di un popolo. E forse di quella fotografia si sono ricordati, accingendosi al loro nuovo lavoro, il regista cinematografico Castellani e l'unorista Steno autori della rivista che si rappresenta al Valle da una decina di giorni. A quella fotografia, forse, si sono ispirati. Uno spunto azzeccatissimo. Un motivo addirittura poetico. Come far ripetere da Ronzante le avventure del suo padrone, dopo il famoso duello col Cavaliere della Bianca Luce nella spiegata di Barcellona, sulla linea del bagnasaluga. Quel cavallo che, all'improvviso, acquista il dono della parola, come Xanto, « l'immortal corsiero » d'Achille, e ora ch'è venuto il suo turno, parla al mondo, in luogo di « lui » che sente, d'on tratto, rimorchiarsi in petto la nostalgia del paradiso perduto; che guarda allo vicendo degli uomini con la comprensione e il buon senso degli animali sapienti quel cavallino è un'intuizione artistica di prima ordine, una creazione swiftiana dalle tante risorse, suscettibile del più felice sviluppo. E Paolo Stoppi, che per la prima volta si è esibito in una partita equina, ha reso plenamente il patetico, l'umorismo, la malinconia di quel suo carnevalesco travestimento. Un houghmum inceppabile. Peccato che nella sala non vi fossero molti Gulliver disposti a enusiasmarsene. E peccato, diciamolo pure, che non solo gli autori abbiano creduto necessariamente alla grande trovata del cavallo. Sembra, quasi, che, a un certo punto, se ne stiano addirittura pentiti. Diversamente non si spiegherebbe perché mai abbiano sentito, verso la fine, il bisogno di far riapparire il disarolato cavaliere. Forse per strappare — ancora e sempre — l'applauso oceanico e l'incessante acclamazione. (tanto più che il pubblico, pavimenti osannanti, è sempre quello). Però, è bono non dimenticarcene, « lui », il « duobus » nostro, questo portentoso re Mida del comico, è sempre, sempre fra di noi; non è vero che sia

a Salò, o più a nord, il & solamente il suo simulacro; egli è rimasto al suo posto di lavoro, e imparsiso direttivo, congedo udienzo, fa sempre discorsi (e non c'è nulla di strano, se, data la sua età e dati i tempi, è costretto a sorvegliarsi della persona fisica di Totò, Payeso, Campanili e compagni) e soprattutto ingegna lotte su lotte, getta le basi di nuovi programmi. Egli è sempre tra di noi, trasformista irresistibile, protiforme e accomodante. Egli è destinato, come il Old, a vincere una battaglia anche dopo morto. Steno e Castellani hanno avuto ragione in questo. Da piazza Venezia al teatro Valle non vi sono che poche centinaia di metri.

Secondo i principii dettati dal mio venerato maestro Mariano Caffero, in un fulgente capitolo della sua ancora inedita « Estetica del varietà », « Il suo cavallo » di Castellani e Steno non può definire una vera e propria rivista. Mancano apertamente le unità aristoteliche, scenari nitidi e precisi, le rievocazioni che il Caffero (segundo, in questo, la teoria del De Pino) identifica nei cosiddetti spettacoli, vero e proprio valvolo di sicurezza dello spettacolo, funzionanti, qualche volta, anche da « coro » e da « deus ex machina » addirittura. Oh sì! gli autori, d'altronde, hanno tenuto a prestarre che non si tratta di una rivista, ripartendo lo vario scene in « atti » anziché in « tempi ». E tutto lo spettacolo farebbe pensare a un ballotto; se alcuni elementi alerogeni non richiamassero alla memoria espontanei largamente in uso presso gli esperti del teatro cosiddetto minore. Manca l'obbligatorietà per essere questi « due atti », una rassegna degli avvenimenti del giorno; una compiuta freddezza impedisce di pigliar qualsiasi intenzione satirica e libellistica; quasi un pudico ritorno blanca l'esplosione dello scherzo e del riso, respinge nettamente i più comici motivi. Intenzioni nobilitatissime; da addirittura ad esempio. Ma le lacune non sempre sono colmate. Un senso d'Indecisione e d'Intolleranza affiora lo spettatore, quello, soprattutto, meno sensibile e aperto ai richiami della musica, della danza e della scenografia. Perché non tutti, in fondo, faccio male le parole del mio maestro Caffero, sono disposti all'analisi, non tutti coloro i quali vanno a teatro sono in grado di contemplare piuttosto che di godere a bocca piena. E i venu-  
tuno quadri del « Suo cavallo » suggeriscono spesso, accondanno, sovravolano più

che non narrino, rievocano, presentino. I simboli vi s'avvicendano, le allusioni vi prendono il posto del linguaggio il retto, non sempre rinsecando a discenderne o ad echeggiarlo fin nella platea. In uno spettacolo del genere che, tutto sommato, dovrebbe dare l'impressione dell'attualità, ogni gesto, ogni motivo, ogni trovata sembrano fissati per l'eternità, come sono esumate pareti d'un'aula greca. Una cura estrema dei particolari, una diffusa preoccupazione — quasi un'ossessione — di schivare il luogo comune, un meticoloso desiderio di dire una parola nuova ai maniaci del varietà, sono più che evidenti, poi, nella fatiga del Castellani, regista dello spettacolo, oltre che coautore. Si direbbe, quasi, che egli abbia scimmesso di metter su una « rivista » senza contaminarsi, senza progettare del suo nome onorato di cineasta. Qualche cosa di simile fece Mamoulian quando, dopo « Il dottor Jeckill », per scommessa con alcuni amici, ideò e portò a termine in pochi giorni un film leggero (« Amari stanotte ») con Jeanette Mac Donald e quella sposa di Beniamino Gigli di Francia che si chiamava Mauries Chêvrel. Ma Castellani come se l'è cavata! La sua fama di regista cinematografico non esce affatto compromessa dalla sosta nel teatro Valle. Forse non troppo osillato né esce il pubblico. Ne esce certo disorientato. Non manca Mussolini, non manca Hitler (senza dubbio qualcuno farà questo ragionamento); non mancano i gerarchi in divisa, le adunate oceaniche, i giovani fascisti; non manca nonnino Bonomi, né garsiglano i frizzi ai partiti o agli americani; ma solo poche risate, e, lasciate, echeggiano tra i palchi e nella platea. Come mai questa faccenda? Che il pubblico, all'improvviso, sia rimasto, o pentito? Non ci sembra possibile questo miracolo. E' più logico pensare che il regista Castellani non sia riuscito ad aprirsi un varco in quella specie di linea gotica che oscuro forse in perpetuo agguato son soliti d'innalzare tra il palcoscenico e la platea. Gli scenari nitidi e precisi, le rievocazioni e lo allegorio, la satira e l'umorismo, gli accenni labioschi, gli spunti drammatici, le moralità contenuti in questa cavalleresca vicenda restano senza vita, senza comunicativa, quasi macabro illuminazione ottica in un attontito paesaggio lunare. E gli stessi attori, evidentemente sottoposti a un vessatorio Iracchino, risultano simboli piuttosto che interpreti. Sergio Tosani è ricomparso nelle vesti di Ronomi; e non più saltellante e cantinero. Così, Paola Borboni, guastissima in una partita bliosa e flaccida giovane italiana, ha concesso il secondo « atto » con una didascalica irruzione da teatro all'aperto, da far crepare d'indignità Giovanna Scotti. Ricordiamo

mo, ancora, la blonda Lilly Minas che, nell'allegorico quadro cosiddetto della « finestra chiusa », cerca invano di risollevarsi il mogole del nostro non più giovanissimo primo ministro.

Per conto nostro, riconosciamo che il grossolanamente pubblico è ingiusto a non ripagare, in certi casi, almeno il travaglio che provvede alla creazione dello spettacolo. L'insensibilità della platea è ineguagliabile quanto deplorevole. Il Castellani può, d'altronde, ritenersi pago del consenso o del plauso di pochi ma eletti. E noi siamo di questi. Noi che sappiamo qualche cosa del suo intimo fuoco artistico. Riferiamo, a proposito, un episodio che non ci sembra privo di significato. Un nostro imprudente amico, cedendo, una quindicina di giorni or sono, alle insistenze del direttore del Valle, s'era recato ad assistere alla prova generale dei due « atti » di Castellani e Steno. La sala era immersa nella penombra. Gli attori, schierati sul palcoscenico, muti e immobili, facevano pensare a un consesso d'imputati in attesa della sentenza. Di tanto in tanto, segni ordinari echeggiavano dietro l'orchestreria, colpendo ora questo attore ora quell'altro. Il nostro amico era nella sala da quasi un quarto d'ora, quando uno strano tipo dall'accento partenopeo (in ogni spettacolo, di prosa o di rivista che sia, c'è sempre di mezzo un tipo dall'accento partenopeo che fiancheggia l'opera dell'improsario e del capocomico) si avvicinò alla sua poltrona e lo invitò senza altro ad andar via. E poiché l'intruso cercava di spiegare, di chiarire la sua posizione, l'altro gli rispose che c'erano ordini severissimi di Castellani. Il meticoloso regista aveva addirittura minacciato di lasciare la prova a metà se avesse scoperto che alle sue spalle s'indissero prematuri spettatori da lui non autorizzati. La loro presenza l'avrebbe messo in condizioni psicologiche di perdere l'ispirazione. Immediatamente, il nostro amico salì e scomparve. Gli artisti, egli si ricordò, hanno i loro capricci. Guai a disturbarli nel momento della creazione. Rammentate Michelangiolo al tempo della Cappella Sistina! Chi osava avvicinarsi al titano folgorato da visioni sovrumanee! Vi sono attimi nei quali i creatori entrano in trance. Non sono più loro. E' un Dio che s'agitava nelle loro viscere. E ognuno, Castellani compreso, ha un metodo particolare per procedere nella terribile impresa. Qualche volta sono metodi strani, addirittura incredibili. Schiller, per esitarsi, sentiva il bisogno di adorare molto guasto. Beethoven si precipitava nel bosco mentre imperversava la tempesta. De Musset scriveva gli scuri in pieno meggio. Baudelaire si drogava. Oscar Wilde faceva di peggio.

MERCUTIO

## EMITENTE CLANDESTINA VIA DELLA CARITA'

Affermo che a proseguire dalle questioni finanziarie, sempre e dovunque, in un modo o nell'altro, siamo tutti poveri. Qualunque sia la moneta negata dalla natura o dalla sorte, si tratta di qualcosa che non potremo ottenere col lavoro né col furto, o però facciamo un ultimo tentativo cercando un bel viata verso la portafogli, soprattutto la parte di muro che più ci piace, addossiamoci ad essa e stendiamo la mano. La nostra voce stessa oppura un apposito cartello indicheranno al passante il genere della nostra povertà, e si potrà forse paralmente rimediare alla dimenticanza della sorte.

In questo viale potremmo incontrare perfino Pitagora, munito di un cartello con la scritta « Povero Matematico ». Scapigliati studenti spetterebbero ai suoi piedi interi quadri di problemi sbagliati, dove i coni e le piramidi saranno capovolti, dove i calcoli doroboro risultati allucinanti. Giacomo Casanova decisi e indiscutibili « no », Ed ecco qui, addossata ad un fanale, Violetta la Traviata, come spiega laconicamente il cartello. Sul volto di questa donna il cornetto impazzisco e singhiozza, vi sembra caduto sconsolatamente dagli astucci e dai flosci. Fresche giovanelle, passando, lo mettono tra le braccia fasol di candidi gigli e fiori d'arancio avvolti in volti bianchi. Ma ecco più avanti, seduto sull'orlo del marciapiedi, una strana mendicante. Può avere trent'anni e può averne quaranta, ma se ne avesse venti non sarebbe diverso. Il suo sguardo è intelligente e freddo; egli vesta dignitosamente di grigio e non sorride mai. Né pure parla, fidando sulla chiarezza del suo cartello, in cui si legge: « Abbiate pietà di un povero Adulto ». I suoi beneficiatori sono i bambini, che gli disponono, attorno vecchie bambole e piccole automobili rosse che non camminano più, palle colorate e libri di favole. Ma il mendicante più notevole sta al termine del viale. L'angorosa ola disperazione sono nei suoi occhi più che in quelli degli altri poveri. All'avvicinarsi di ogni passante, nei suoi occhi s'accende, più che una speranza, una ansiosa intercessione. I passanti leggono il suo cartello, si formano un ultimo perplessi, e s'allontanano a capo chino. Sul cartello sta scritto: « Nessuno può darmi niente perché ho tutto. Alutatomi ».

ISA MOGHERINI

**B**etty Grable è una giovane artista che s'è fatta largo nell'elenco cinematografico, è la Venere di Hollywood. Bionda e bellissima, a quanto dicono i conoscitori, ha le stesse forme e le medesime proporzioni della famosa Venere di Milo. A giudicare dalle fotografie fino ad ora pervenuteci, le sue gambe ricordano esattamente quelle della dea come è ritratta nella celebre scultura. E questo è molto importante: le gambe sono proprio quello che ci vuole per fare strada, specialmente in cinematografia.

Nata a St. Louis, Missouri, il 18 dicembre del 1916, Elizabeth Ruth Grable è figlia di un agiato rappresentante di commercio; si racconta che, non avendo ancora due anni, venisse condotta ad un cinematografo dove, non appena le figure incominciarono a muoversi sullo schermo, ella si mise a battere le mani ridendo; ciò, dicono gli auguri in ritardo, fu il primo segno della sua vocazione. La quale non trovò ostacoli.

Imparando a danzare nello stesso tempo in cui imparava a camminare, fece comprendere ai genitori quale fosse la sua vera via, e la madre, pur non trascurando di farle dare un'educazione accuratissima al Mary Institute, un aristocratico collegio della sua città natale, volle farla imparire lezioni di ballo.

Nel 1927, quando ella aveva undici anni, la famiglia si recò a passare le ferie ad Hollywood, e laggiù la madre si convinse che quello era il posto ideale per fare della ragazza una ballerina perfetta.

Nel 1929 Betty, allora trent'anni e piuttosto sviluppata per la sua età, trovo il primo impiego per i suoi talenti, in un film della Fox; ma era pagata poco, sessanta dollari alla settimana, e per ottenerne il lavoro, aveva dovuto dire di aver già quindici anni. Il contratto fu prolungato, visto il successo, ma essendosi scoperta la sua vera età, Betty fu condannata a tornare alla scuola speciale per i giovani attori, dove ebbe a compagni sue celebri erbe: Judy Garland e Mickey Rooney.

Il suo primo amore, se fu veramente tale trattandosi di una ragazzina, fu George Raft, il quale la invitò ad andare con lui a vedere l'arrivo della gara di ciclismo; Betty ci andò, con il consenso della madre, ma accompagnata dalla sorella. Raft fu presto dimostrato, e la ragazza si mise a lavorare seriamente sapendo che, in arte, la via è lunga e difficile.

Nel 1932, dopo una serie di spettacoli di varietà in cui comparve come cantante e danzatrice, interpretò qualche particina per la Warner.

Più tardi, finalmente, Betty, ebbe la fortuna di partecipare al film di Fred Astaire «Gay Divorce». Da allora rimase con la Paramount sotto contratto.

Nel 1936 l'amore entra davvero nella sua vita. In quell'anno ella fece conoscenza con Jackie Coogan, poco tempo dopo la morte tragica del padre dell'attore, e Betty gli si dimostrò tanto buona camerata che l'amore non tardò a sbocciare per sfiorare in un matrimonio. Ma tutti i fiori hanno una vita effimera, e, dopo di avere sposato il giovanotto il 21 novembre del 1937, nel gennaio del 1939 si separarono. Fu un affare drammatico, seguito da una riconciliazione effimera quanto il matrimonio, e poi da un divorzio definitivo.

A quella separazione seguì un contratto per uno spettacolo musicale a New York; allo scadere del contratto c'è di nuovo Betty a Los Angeles con un altro contratto, della 20th Century.

Betty, che ora è madre di Victoria Elizabeth, una bella bambina, nata il 3 marzo, sembrava non dovesse essere affatto fortunata in amore: dopo il suo divorzio da Jackie Coogan, c'era stato un ritorno di flama con Raft, ma egli era già sposato. Allora ella gettò gli occhi su Artie Shaw, famoso direttore di banda ma Artie, dopo un breve fidanzamento con lei, sposò Luana Turner. A lui seguirono il conte Olug Cassini (che sposò Gene Tierney), poi Bob Stack, Ken Murray o Vic Mature.

Con quest'ultimo intessé un idillio rotto poi così clamorosamente che tutti i giornali americani ne parlaron. Ma quella reclamazione fu il sogno della fortuna amorosa di Betty: in quei giorni venne a conoscere Harry James, e fu il colpo di fulmine.

James era sposato, ma queste, a Hollywood, sono quisquille: la moglie di Harry fu tanto compiacente di fare un viaggetto al Messico, dove ottenne un rapidissimo divorzio, e il 4 luglio dell'anno scorso, James, attualmente trombettiere in un reggimento degli Stati Uniti, giungeva a Las Vegas.

Al mattino seguente, alle 4.15, erano legittimamente sposati. E sembra che, almeno fino ad ora, tutto proceda regolarmente.

LUIGI A. GARRONE

## STAR



### LA VENERE DI HOLLYWOOD

