

ANNO I N. 7 - ROMA, 23 SETTEMBRE 1944

SEDICI PAGINE LIRE DIECI

Star

SETTIMANALE DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI



JULIE GIBSON, NOEL NEILL, GLORIA SAUNDERS E KAY SCOTT
IN «UT OF THIS WORLD» (COSE DI QUESTO MONDO).

FRANCE *La* DOULCE *romanzo di* PAUL MORAND

— Avanzo cinquantadue pasti a trenta franchi — urlava l'oste. — O pagate subito o chiamo le guardie.
Il debitore esotico prese Tardif a testimone.

— Concedetemi, signore, la vostra protezione. Io ho l'onore d'essere il direttore aggiunto del film *France-la-douce*.
— Voi? — stupì Tardif. Quello era l'incontro che si voleva per lui.
— Venite qui — disse cordialmente — e raccontatemi tutto.

XII

— Per farla breve, signori, gli autocarri rovesciati hanno preso fuoco. E per di più non erano neanche assicurati: prezzo: settantamila franchi. C'è mancato poco che più di centoquanta di quegli sciagurati morissero arrostiti.

Così parlava Tardif di ritorno a Parigi.

I quattro compari, raggruppati intorno a lui, contemplavano atterriti quel nuovo accomandante accolto con gioia e che ora si comportava ai loro occhi da creditore di vecchia data.

— Tutto quanto ci riferisce il signor Tardif è perfettamente esatto — interruppe Jacobo indifferente a tutto ciò che non era il film.

— La mia requisitoria non è finita — continuò inesorabile Tardif. — Stanotte ho studiato la nota delle spese. E' insensata. Esemplifico a caso: affitto di una capanna da pastore: 13.000 franchi alla settimana. Corona di fiori per Alda la bella: 5.000 franchi. Una spada 300 franchi, e nel prezzo non è compresa la lama. Carta igienica: 300 franchi. E' grottesco. Bisogna rifiutare di pagare e, prima di tutto, liquidare Kron.

Quel piccolo borghese bretonne, per il quale un soldo era un soldo, figlio di una landa arida ove i raccolti, strappati alla roccia, spuntavano con difficoltà all'ombra delle colonne druidiche, che aveva lottato tutta la vita per comprare e difendere qualche campicello magro di segale o di granturco, s'indignava davanti alla manna del cinema, alle messi d'oro della Terra Promessa.

Jacobi si strappò una ciocca del capelli rossi, spiegò ancora come non restasse ormai che perseverare nell'errore: se conservare Kron era costoso, buttarlo fuori era rovinoso per via della liquidazione.

— Rifiuterebbe di cedere il posto — gemette Kalitrich.

— Se ne andrà quando avrà ricevuto la lettera che ho intenzione di spedirgli immediatamente.

Jacobi prese la lettera e la scorse borbottando:

— ...avete mancato ai vostri impegni... perturbatore... modo di fare che si potrebbe definire truffaldino... ritenetevi contento, signore, se io non vi faccio arrestare... ».

— Ma è pazzesco, Kron non se ne andrà mai!

— Se ne andrà, è affar mio — disse seccato Tardif.

— E in che modo?

— Lo fare espellere — concluse il notaio con la sua voce pacata.

A queste parole i tre stranieri ereditarono di sentire il Prefetto di Polizia la persona battere alla porta. Si guardarono terrorizzati.

— Ma da chi volete farlo espellere?

— Ho un amico, deputato di Morbihan. Ci diamo del tu: lui ora è il Ministro degli Interni.

— Signor Tardif — disse rispettosamente Jacobo — noi ci rimettiamo interamente nelle vostre mani: fate di Kron quello che vi piace. M'incarico di trovare un altro regista.

— E' già trovato — esclamò Kalitrich. — Tatarin! Vi ho sempre detto che saremmo finiti per tornare a quel magnifico artista!

— Sta bene.

— E' a Vienna: vado subito a telefonargli.

La giornata passò nella ricerca a distanza di Tatarin per tutta l'Europa. Finalmente, verso sera, si finì per scoprirlo a Piatyan, in Cecoslovacchia. Accettava, in linea di massima, di finire *France-la-douce*: ma chiedeva un anticipo di 300.000 franchi.

— Mezzo milione! Ma è l'appannaggio d'un re! — gridò Tardif. E' inimmaginabile! E' paradossale.

Era l'unico a mostrarsi scosso.

Tatarin ha molti ammiratori — osservò Kalitrich. — Adesso lo mi metto in campagna e, sul suo nome solamente, sono sicuro di raccapezzare tre milioni entro domani sera. Ho già qualche offerta.

Infatti Kalitrich trovò, sul nome magnetico del Russo, nuovi capitali per *France-la-douce*. Tatarin ebbe i suoi cinquecentomila franchi, in parte da prelevare, però, sugli incassi, e gli venne offerto, per il suo vecchio padre, un posto d'amministratore delegato. Gli errori di Kron vennero riparati, come vedremo. Circondato dal rispetto e accento degli amministratori dell'*Etherfilm*, Tardif proseguì la sua offensiva. Ebbe la felice idea, senza attendersi a ottenere dal Tribunale di Commercio una sentenza impossibile a rendere esecutiva, di rinquistare, o meglio di collettore (giacché in realtà pote procurarsi quasi per nulla), la maggior parte dei crediti di *France-la-douce*, sparpagliati qua e là. Ciò fatto, se ne tornò a Ploemel dove i suoi giovani d'ufficio cominciavano ad allarmarsi per un'assenza così prolungata.

Non doveva rimanere a lungo. Un telegramma venne a svegliarlo di notte sotto il suo piumino rosso. Accese la candela, si mise gli occhiali e lesse.

Parigi, ore 10,10.

Senza aspettare effetto espulsione miserabile Kron imbarcato per New York porta via unico negativo France la douce. Venite subito.

Etherfilm

Non era ormai meglio interrompere il film, visto che la metà, o quasi, era sparita? si chiesero gli amministratori dell'*Etherfilm*.

— Bisogna continuare — concluse Kalitrich che non mancava di tenacia.

— Non facciamo i dialettisti. Siamo a sei milioni, con un settimo milione vedremo la fine — aggiunse passeggiando su e giù per l'ufficio seguito dalla signorina Lea che stenografava le sue parole.

— Il gesto di Kron è soltanto una bravata, è il furto di un piccolo kangaroo. Quello ha bisogno di soldi: parliamone con lui e state certi che, al momento buono, spunterà fuori la pellicola. Tatarin è in piena attività ai teatri di Beaulieu, e i risultati, signori, i risultati sono sorprendenti...

Effettivamente sorprendenti. Da tedesca, *France-la-douce* s'era rapidamente trasformata in russa, da diurna in notturna. Tauhehn, Jägerberg e anche Warum erano stati fatti fuori e sostituiti da Nikloff, Petroff, Dolgoruchin e Ivanoff; Beaulieu divenne un nido di Russi bianchi, col ritratto dello Zar sopra la scrivania del regista e leone dappertutto. La più infima sarta era principessa, l'ultima delle comparse era generale, l'elettricista più trascurabile colonnello d'aviazione.

Ma bisognava bene sopportare questa Moscovia, dal momento che si era scelto Tatarin, questo Narciso incerto, e tutto il suo genio. Il quale genio non era contestabile. Il fantastico, il leggendario, l'allucinante apparvero in ogni metro della pellicola: egli seppe dare una bellezza classica alla Tatarin, il talento a Hauducœur. Dal momento che Tatarin si svegliava soltanto al tramonto, si era riniziato a girare col sole. Nell'ombra calma di Beaulieu, fra il rumore armonioso del mare e l'affluire dei gelosini e degli aranci, i paesanti scorrevano, dal Capo d'Alti al Colle di Villafraanca, un gran fuoco purpureo fiammeggiante, che offuscava in luna e faceva impallidire la notte

stellata: il mago Tatarin era all'opera.

Seduto nella sua spaziosa poltrona, elegantissimo, in camicia di seta color salmone, sembrava sognare, con dei gesti lenti. Io penso sempre, non dormo mai — si confidava, molto liricamente.

Talvolta gli accadeva di concentrarsi a tal punto da essere costretto a riposarsi nel suo ufficio dove aveva impiantato un lettuccio da campo con lenzuola di crespò ricamate col suo monogramma.

Tutti aspettavano che l'emieranza di Tatarin passasse. E lui tornava, pieno di idee con la borsa dell'acqua calda sul ventre e i riflettori concentravano di nuovo i loro fasci verdastri su Carlemagno o su Alda la bella. Le lampade azzurre del truck sonoro rilucevano lugubramente. I gruppi elettrogeni non ne potevano più; gli archi cantavano, facevano uno strano rumore di gamella, la lamiera surriscaldata scricchiolava. Gli elettricisti sfiniti si addormentavano qualche volta sul lavoro e si lasciavano penzolare dall'alto dei praticelli. Hauducœur non pensava neppure più a declamare in stile prezioso.

— Qui ci lasciamo la pelle, gemeva.

— A chi lo dite? gli faceva coro la Tatarin.

Nelle mie mani gli attori sono degli oggetti, diceva Tatarin, indifferente a tanto martirio; si tratta di piazzare bene uno sport, ecco tutto.

E li faceva correre, col fischietto in bocca, simile all'agente che regola il traffico.

E' sconveniente fischiare in questo modo! sussurrava Hauducœur.

Il personale locale si struggeva in sospiri.

Volete o non volete fare dell'arte? gridava loro Tatarin.

Senonché, i sacerdoti del Bello non sanno spicciarsi. Essi sono ugualmente incapaci di preoccuparsi per le difficoltà finanziarie. Tatarin cacciò via tutte le comparse ebre, strappò la sceneggiatura riveduta dalla Jacobo. I contratti, annullati da lui, giacevano a pezzi. Fecce venire dei Saraceni in aeroplano dall'Arabia, ordinò che si buttassero giù e si ricostruissero gli appartamenti di Alda la bella. Dall'Algeria arrivarono dei corsieri, strappati a peso d'oro dalle tende degli emiri. Si ordinarono, per telefono, serpenti in India e leoni in Abissinia. Lo champagne correva a fiumi sino all'alba e si raggiunse la cifra primario di 50.000 franchi al giorno. Convocati d'urgenza a Parigi, Tatarin e il suo stato maggiore, vi si recarono in treno speciale.

Il Russo apprese senza scomporsi che il settimo milione era stato consumato.

Per una superproduzione e davvero un'inezia, rispose. Ma i Francesi hanno la vista corta.

XIII

Kron sbarcò a New York dopo sei giorni di una tempesta che fece epoca, col suo frammento di film sottobraceo. Quelle scene sparse di *France-la-douce* erano veramente una cosa sua: nelle notti di mare grosso le aveva nascoste sotto il cuscino e aveva dormito sopra le scatole di zinco che le racchiudevano. Rappresentavano per lui notti di lavoro, giorni di miseria, le ore tristi di un mestiere che non era il suo, in un paese straniero.

Kron non aveva peraltro perduta la fiducia in se stesso, persuaso che, malgrado la sua inesperienza, certe scene avessero del miracoloso. Oh, se gli si fosse dato il modo di farle conoscere! Una volta truffata la dogana, l'America sarebbe sua.

Per economia, Kron, non appena arrivato, si installò in una pensioncina della Terza Strada. La birra che si beveva nel quartiere aveva un gusto di malto e i tirolesi in costume che cantavano la sera davanti agli shop sulle tavole a quadratoni e si battevano i polpacci e le natiche, gli riportavano le dolcezze di Berlino e del Vaterland.

Corse New York dagli uffici di Times Square ai teatri di posa di Long Island; ritrovò nella Città Bassa l'autentico ghetto. Si sentiva a casa sua. Questa città era l'unica capace di comprenderlo, d'intuire, alla sola vista di quegli esemplari di pellicola, il suo genio. Sugli scatoloni di zinco Kron scrisse a caratteri cubitali il suo nome e il suo indirizzo, perché la Fortuna non si sbagliasse.

Aspettò a lungo di essere ricevuto in quegli uffici situati ad altezza vertiginosa dove risiedono i cinematografari occupati a imbandire al loro padrone, il Pubblico, piatti conditi con la salsa Broadway. Quello che Kron chiamava la salsa Broadway era una zuppa di spirito alla viennese, con una sensualità vischiosa e brutale che veniva dritta dalla Germania e un profumo di vetrino che denuncitava l'origine russa. Vide pagliai, profeti, mostri, padroni di cani parlanti, veggenti, sensali; fu invitato dalle loro mogli e salì tutti gli scalini del gran mondo delle «pictures» della Quinta Avenue a Riverside Drive. Portò a passeggio *France-la-douce* in aeroplano, in autobus, nei bar negri, nelle banche.

7 (Continua)

PAUL MORAND

LA DOMUS AUREA

comunica che prosegue la vendita dalle 8 alle 19,30 di Camera da letto - Stoffs per mobili Sale da pranzo - Rhodia per tende - Salotti e soggiorni Studi antichi e moderni - Mobili bar - Poltrone letto ecc. Si eseguono mobili su disegno

Via Ripetta 147-148 - Tel. 50,393

In tutte le edicole è in vendita il secondo numero di

ATLANTE

UOMINI E FATTI DEL MONDO

DIRETTO DA

VITTORIO G. ROSSI

IN TUTTE LE EDICOLE L. 10

DOMENICA

SETTIMANALE

POLITICA LETTERATURA E ARTE

Pubblica il romanzo di William Saroyan "LA COMMEDIA UMANA"

Crescente successo di curiosità per la geniale anticipazione di Cassius

IL PROCESSO DI MUSSOLINI

Il verbale del primo grande processo di criminali di guerra tenuto a Londra un giorno dell'anno 1944 o 1945

IN TUTTE LE EDICOLE L. 8

PERIODICI EPOCA

E' IN VENDITA

In tutte le Librerie ed Edicole

MERCURIO

MENSILE DI POLITICA ARTE E SCIENZE

DIRETTO DA ALBA DE CESPEDES

VI COLLABORANO: Sforza, Cianca, Sprigge, Lupinacci, Moravia, Hemingway, Kessel, Brett Young, Ehrenburg, Kafka, Whitman, Russi, Monterosso, Caronia, Raffaele, Gabrielli, Shaw, P. Grammatico, Bush.

144 PAGINE LIRE TRENTA

EDITORE D'ARSENIA

Anno I - N. 7 Roma 23 settembre 1944

Star

SETTIMANALE

DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI

Direttore ERCOLE PATTI

EDITRICE PERIODICI EPOCA

Direzione Redazione Amministrazione

Via Torino 121 - Telef. 484645 - 484636

ABBONAMENTI

Un anno L. 500 - Sei mesi L. 300

Una copia L. 10 - Arretrati L. 20

PUBBLICITÀ

SAEP - Via Tritone 101 - Tel. 44113

DISTRIBUZIONE

S. A. DIES concessionaria esclusiva per la vendita, Via Aurora 11

CASA LENA PELLICERIE

INIZIA STAGIONE 1944-45

IL MIGLIORE ASSORTIMENTO

LABORATORIO SPECIALIZZATO

VIA DELLA VITE, N. 54, PP.

(tel. Post. Centrale)

UREA

le ven-
di Cune-
er mobili
odia per
soggiorn
ni - Mo-
letto ecc.
su disegno

Tel. 50.888

è in vendita
ero di

TE
DEL MONDO

ROSSI

COLE L. 10

ICA

ALE

URA E ARTI

William Saroyan

UMANA

curiosità per la

di Cassini

MUSSOLINI

nde processo di

to a Londra nel

1944 o 1945

COLE L. 8

EPOCA

NDITA

ed Roldica

URIO

ORTE E SCIENZE

E CESPEDISI

Sforza, Clanc-

ci, Moravia,

Brett Young,

William, Rask-

Raffaello, Or-

matiano, Bush-

E TRENTA

ARSENALI

settembre 1944

T

ALE

SPETTACOLI

LE PATTI

DICI EPOCA

mmultrastion

tel. 484845 - 484846

ENTI

del mese L. 20

retratti L. 2

TA

103 - Tel. 4011

IONE

ionaria esch-

Via Aurora 11

Il nostro «Bilancio» di due settimane fa si fermava a considerare la personalità di alcuni registi e il valore di opere che, in qualche modo, rappresentavano quanto ha prodotto in Italia l'industria cinematografica negli ultimi anni. Ma, se è evidente che un simile esame coinvolgeva implicitamente molti altri problemi, da quelli organizzativi a quelli tecnici, è altrettanto chiaro che un completo «consuntivo» della nostra attività cinematografica deve più particolarmente soffermarsi anche su altri aspetti della questione. Quali sono i veri attori cinematografici italiani e quale è stato il loro apporto alla realizzazione dei film? Quali le capacità dei più diretti collaboratori del regista, dagli sceneggiatori all'operatore e al direttore di produzione? Qual è lo stato degli studi critici e delle conoscenze tecniche specifiche in Italia?

Ecco le domande cui cercheremo di rispondere nei prossimi numeri del nostro giornale. Fino ad arrivare ad una inchiesta sul funzionamento e sull'attività degli organismi di produzione, cominciando da quel gruppo tripartito Cine-Cinecittà, padrone del mercato nazionale sotto il governo del piccolo tiranno Gigi Reddi. E siamo sicuri che da una simile inchiesta, accanto a qualche caso di onestà, di intelligenza e di rettitudine, salteranno fuori nomi e cose da ogni parte perché, tra Sodoma e Gomorra, la travolgente Cinecittà era governata da straordinari accaparratori di ignoranza, malafede, soprusi, camorre e pravaiezioni. Questo, forse, era un esame da premettere a tutti gli altri. Ma, ad ogni modo, proseguendo il nostro cammino a ritroso, parleremo questa volta degli attori. Per esaminare se e quali siano, nella massa gesticolante e urlante di tante larve inespressive che hanno popolato i nostri schermi, gli autentici artisti, i veri attori cinematografici.

Non è qui il caso di impostare — sia pure per gli innumerevoli sordi d'orecchio e di mente — un'ennesima discussione sulla recitazione cinematografica: problema che per la sua vastità non si lascia cogliere da soluzioni schematiche o aridamente riassuntive. Diremo solo che il vero attore di cinema non è chi, sulla base di una generica cifra d'espressione recitativa, meccanica e fredda, esegue fedelmente il compito assegnatogli dal regista, o tanto peggio chi accende in sé il piccolo fuoco di una diretta partecipazione sentimentale, riducendo alla propria misura le dimensioni di ogni personaggio. Una profonda interiorità, una perfetta padronanza del mezzo espressivo (il proprio corpo), una piena conoscenza dei mezzi specifici del cinema, una fervida fantasia, sono le qualità che contraddistinguono l'attore cinematografico. La sua padronanza del mestiere gli permetterà di tradurre perfettamente felici invenzioni di atteggiamenti e di mimica, attingendo, attraverso il massimo di artificiosità, il massimo di naturalezza; la sua conoscenza dei mezzi espressivi del cinema gli farà variare il ritmo della recitazione in rapporto alla funzione che ogni scena avrà nel contesto del montaggio; la sua immaginazione creativa lo porterà ad inventare una impostazione del personaggio adeguata alla sua sensibilità e alle sue caratteristiche fisiche, e tutta una serie di soluzioni coerenti fra loro per ogni problema che si venga a determinare nel corso delle riprese.

Quest'ultimo aspetto è quello che fa dell'attore dello schermo un artista e lo mette quindi sullo stesso piano di valore degli altri creatori del film coi quali egli è chiamato a collaborare.

Naturalmente, l'opera dell'attore è condizionata da molti fattori che, in diversa misura, esaltano o deprimono, valorizzano o distruggono la validità del suo apporto. E' chiaro alla coscienza di tutti quanto possano influire sul «rendimento» di un attore la maggiore o minore consistenza umana, narrativa e psicologica del personaggio da interpretare; la aderenza o il contrasto tra il ruolo e il fisico dell'attore; l'uso più o meno sapiente dei mezzi della ripresa atti a potenziare la recitazione, e così via. Ma, in sostanza, queste condizioni ci riportano ad un problema più generale che è quello dei rapporti tra regista e attore: rapporti da cui dipende, in grandissima parte, la qualità della recitazione.

Alcuni registi, infatti, o perché spinti dalla frettevolezza delle ragioni commerciali, o per incapacità, o addirittura per ignoranza dei fatti della recitazione, abbandonano completamente gli attori al loro gioco interpretativo (Gallone, Brignone, Bragaglia, Campogalliani, Guarni, Ballerini, Matarazzo, e via dicendo — tutti, cioè, i registi mestieranti). Col bel risultato che ognuno recita per suo conto, secondo impulsi contingenti e privati, con ritmo personalissimo che solo le ragioni del caso e della improvvisazione potranno far concordare con quello del montaggio. In questi casi, se attore e personaggio della vicenda hanno una certa consistenza, una loro verità da sostenere, potrà risultarne una interpretazione che abbia uno spiccato incongruenza nel piatto grigiore del film (Gino Cervi nella troppo famosa sequenza de *La pecoraia*); se invece un attore valente sarà alle prese con un personaggio gonfio di idiozie e di incongruenze, potranno



ADRIANO RIMOLDI E MARIA DENIS
IN «ADDIO, GIOVINEZZA!»

QUATTORDICI ANNI DI CINEMA ITALIANO

GLI ATTORI

salvarsi le ragioni del mestiere (Alida Valli in *Notte vivente* - *Addio, Kira*); se poi, caso più frequente nel film del sunnominati registi, alla inconsistenza del personaggio si associano la impreparazione, la incapacità, le qualità filodrammatiche degli attori, ne deriverà una di quelle innumerevoli orgie di cattivo gusto, di incoscienza e di stupidità che hanno caratterizzato tanta parte della produzione media italiana. Quelle orgie, per intenderci, a cui presiede, con la bocca a nuovo atteggiamento a ghigno satanico, le narici frementi, le lunghe mani bianche «sistematiche» in pose «distinte», il divo Nerio Bernardi. (Vedi le interpretazioni di Valentina Cortese, Carlo Lombardi, Lilla Silvi, Rossano Brazzi, Carlo Romano, Silvia Manto, Beatrice Mancini, Loredana, Silvana Jachino, Vanna Vanni, ecc.).

La scarsa inventiva, la mediocrità pagata solo dalle risorse più facili del mestiere di altri registi (Mattoli, ad esempio, o Mastrolucchi) si limita a pretendere dagli attori una recitazione amorfa e mediocre, senza slanci e senza poteri mortali gli elementi meglio dotati, che potrebbero soccorrere questi registi con le risorse della loro fantasia, non vengono ascoltati, per non «perdere tempo». I cattivi evitano i grossi scogli del loro difetto e così, in commune limbo di indifferenza e di inespressività. (Vedi, nel film di questi registi, le interpretazioni di attori come De Sica, Alida Valli, Clara Calamai, Andrea Checchi, o, dall'altro lato, del Maurizio d'Amore, del Claudio Gora, delle Assia Noris, del Centa, del Ruffini, ecc.).

Un terzo gruppo di registi è costituito da coloro che, in mancanza di idee chiare, invece di dare agli attori precise e sintetiche indicazioni sulla situa-

zione, i movimenti da compiere, le espressioni, ecc., si diffondono in una farragine di dettagli, di suggerimenti prolissi e generici; e non riescono, così, che a provocare confusione e incertezze nei poveri attori che cercano di eseguire le loro, spesso contraddittorie, indicazioni. Sono proprio questi i registi che, in genere, non hanno la «mano ferma» nella condotta dei loro attori: a volte li serrano nella astratta idea della inquadratura che essi hanno in precedenza immaginata, trascurando la concreta persona fisica che sta innanzi a loro; altre volte si lasciano trascinare dalle soluzioni recitative proposte da quelli, senza nemmeno curarsi di sottoporle ad una critica che gliene riveli o meno la coerenza con il resto del film. Dal che deriva una «frammentarietà», una saltuarietà di rendimento che, a zona di ottima recitazione, alterna zone di una plateale disperanza. (E' questo, spesso, il caso di registi come Soldati, Blasetti, o Poggioli, e chiunque del pubblico potrà riscontrarlo, rilandando con la memoria i loro film).

Un quarto gruppo può essere considerato quello dei registi che, preoccupati esclusivamente dell'aspetto ritmico-figurativo (o soltanto decorativo) del film, ingabbiano i loro attori in una serie di atteggiamenti e di gesti preventivamente fissati e retti da un «tempo» controllato fino al secondo (Renato Castellani, Lattuada, e qualche volta Soldati). Così gli attori migliori, raggiunti in aridi schemi geometrici e decorativi, costretti alla servante ripetizione di complicate evoluzioni, perdono ogni significazione umana e ogni comunicativa; i peggiori, proprio in quella maniera ritmica, nella marionettistica meccanicità cui sono costretti, trovano salvamento dalla loro irrimediabile vuotezza (vedi il caso di Anto-

nio Centa nel film di Castellani). Vittorio De Sica, Mario Camerini e Luciano Visconti, quantunque per vie diversissime, ci sembrano invece, in Italia, i rappresentanti di quella ideale categoria di registi che, stimolando le qualità umane e fantastiche degli attori o, dove queste manchino, sostituendole con precisi e perentori suggerimenti di azione, mimica, gesto, atteggiamento, riescono ad ottenere dai pesimi e dagli ottimi una recitazione a volte esemplare, sempre stilisticamente unitaria.

Ma un fattore più generale, che interviene direttamente non solo ad esaltare o a deprimere le possibilità di un singolo attore, ma addirittura a selezionare e a configurare l'intera classe, è quello organizzativo-industriale.

In Italia, all'inizio della cosiddetta «rinascita», l'industria si rivolse agli attori di teatro per evidenti ragioni di popolarità, di speditezza nel lavoro, di economia e di filistica diffidenza. Il che influi in maniera per lo meno dannosa sulle sorti del nostro cinema e sulla formazione di un costume cinematografico italiano. Che gli attori teatrali, quando rimangono ancorati al linguaggio espressivo proprio del teatro, siano quanto di più anticinematografico possa esistere in materia di recitazione, è un fatto che ha raggiunto i fastigi dell'evidenza pratica e teorica. Ma che poteva importare alla pavidità eleatica e alla rozza testardaggine dei nostri produttori? Così Gandusio e la Galli, Falconi e la Merini, Besozzi e Picasso, Benazzi e Ruggeri, Mainati e Vianello, Beltrone e Donadio, interpretarono centinaia di film confezionati su misura, ed ebbero una parte di prim'ordine nell'imbastardimento del nostro cinema.

Per analoghe ragioni di sfruttamen-



AMEDEO NAZZARI
NE «LA CENA DELLE BEFFE»

to commerciale di una fama, di un nome e perfino di un successo sportivo, la produzione si rivolge ad elementi che a nessun costo è possibile considerare attori e che, per giunta, alla assoluta incapacità a qualsiasi forma di espressione univano le più inverosimili qualità esteriori: Gigli e Schipa, Rabbagliati e Piermonte, Spalla e Tagliavini, Bechi e Carnera.

Gli stessi intenti commercialistici portarono a perdizione attori come Musco, i De Filippo (se si eccettua Capello a *Se parlo a te parlo*) e Totò, ai quali non fu mai dato di trasferire nel cinema, sotto la guida di un regista di talento, quelle grandi qualità di fantasia e di mestiere che li caratterizzano, ma solo un umorismo puramente dialogico e le contorsioni più meccaniche, appariscenti e teatrali.

Col progressivo accrescersi della produzione, si creavano ogni anno nuovi attori sui quali era lecito fare un calcolo di speranza. Ma purtroppo il regno del costume cinematografico italiano era chiuso a tutti gli impulsi della ragione e della verità, era un terreno mobile e mutevole, dove il vento tirava da dove voleva e andava a finire dove gli tornava comodo, impetuoso e dispettoso, pago dei suoi effetti deleteri. Ognuno andava per suo conto, scegliendosi la strada più facile, più comoda, più redditizia. E, ogni anno, le «nuove forme» del cinema erano nella maggior parte scelte in base a una serie di criteri, diciamo extra-artistici, che sono troppo noti perché si debba qui enumerarli. I falsi più inadatti e sgraziati, i volti più insulsi e più inespressivi, che portavano i segni della mancanza assoluta di ogni sensibilità morale ed artistica, popolavano i teatri di posa e vi si innestavano stabilmente, a disperazione del pubblico cosciente e, a volte, degli stessi registi. Da Miria di San Siro a Piero Lilli, da Jole Volari a Massimo Serato, da Dedi Montano a Roberto Villa, da Rossano Brazzi a Vanna Vanni, da Carla Contini a Neva Nal-

di, l'elenco potrebbe continuare all'infinito.

Ogni tanto, però, affluivano ai cine ma elementi che al loro attivo avevano indubbia qualità fisica e un'istintiva sensibilità, da cui si poteva sperare una evoluzione verso forme espressive più mature e scaltre e soprattutto più umane. Ma i primi facili successi spinsero la maggior parte di costoro ad adagiarsi soddisfatti nelle primitive, rudimentali formule, senza un'aspirazione che non fosse quella delle ragioni commerciali (un contratto più remunerativo, la precedenza, il nome, «in testa», ecc.), senza uno slancio che li portasse a migliorare le loro doti naturali, che li spingesse ad un impegno definitivo, magari attraverso quei sacrosanti errori che testimoniano il calore di un tentativo. E, da allora, essi ne seguivano a lavorare e a lavorare, accumulando esperienze come si può avere carbone che resta peso inerte e non si trasforma in calore se una scintilla non interviene ad accenderlo. All'esame dei fatti, possiamo ben dire che, nella quasi totalità dei casi, questa scintilla non vi fu.

Amedeo Nazzari, attraverso una quarantina di film, da *Ginevra degli Almeri* alla *Bella addormentata* e ad *Apparizione*, è rimasto sostanzialmente uguale, sempre racchiuso in uno schema che mai un'invenzione nuova riusciva a scuotere: duro, legnoso, impacciato, s'affannava, gesticola e ammiccia con gli occhi e col corpo, nelle vesti dell'eroe drammatico o romantico, ma non riesce mai a dare un personaggio vivo d'una sua concreta umanità.

Assia Noris ha fissato una volta per tutte, nella monotona e bamboleggiante meccanica d'uno sgranar d'occhi, di un sorriso stereotipato, di un mordicchiarsi «distinto» delle labbra, tipo, carattere e personalità d'ogni personaggio; e, sia essa la dondola equivoca di *Una storia d'amore*, o la maschia di *Un colpo di pistola*, o la commessa di *Grandi magazzini* rimane sempre ugualmente — leale, dolcissima e appiccicaticcia, con frenetici gridolini sentimentali e gli insopportabili belati della sua irriducibile pronuncia tra l'esotico e il manifestato.

Alla stesso modo Maria Denis è tutta congelata in una cifra: una cifra non priva, forse, di una sua segreta, morbida e energia sentimentale, che non tenta mai il gioco psicologico, coi suoi doveri di indagine e di creazione, ma si concede con facilità al flusso semplice delle passioni convenzionali, senza aspirare affatto a redimerne la fondamentale artificialità.

Una asimmetrica ginnastica di sopracigli, un serrarsi spasmodico di mascelle — solo a volta — rischiarato da uno stento sorriso — uno scatto nervoso del capo o delle mani: ecco i mezzi espressivi di Fosco Giachetti, il quale sciupa nel peggiore dei modi la sua «maschera» segnata ed incisiva. Tra gli arabi o i «rossi» spagnoli, in toga avventurata o in tunica romana, la sua rude volgarità si traduce in atteggiamenti implacabili fino al ridicolo.



FOSCO GIACHETTI

innaturali fino alla nausea. I felici atteggiamenti di qualche scena di *Fari nella nebbia* appaiono così un incidente non sostanziale, una parentesi occasionale e involontaria, non una meditata e sofferta conquista.

Agli inizi della sua carriera, Elisa Cegani ci dette un saggio concreto di interpretazione precisa e di un gusto sorvegliato e cosciente: e tutti i successivi lagrimevoli o miagolanti «falsi» (*La contessa di Perma*, *Ettore Fieramosca*, *La corona di ferro*, fino ad *Harlem* in cui era atteggiata a misteriosa ed implacabile gangsteressa) non ci hanno fatto ancora dimenticare la verità sommersa e quotidiana, l'autenticità di certi gesti timidi e ingenui, l'ardore malinconico di certi sguardi della protagonista di *Ma non è una cosa seria*.

Anche da Maurizio d'Ancora, da Adriano Rimoldi e da Leonardo Cortese, i cui più o meno lontani esordi furono felicemente affidati a interpretazioni abbastanza efficaci (*Rotale e Figaro* e la sua gran giornata per d'Ancora; *Addio giovinezza* per Rimoldi) ci saremmo aspettati qualche cosa di più che non quella afflitta di balordi personaggi, mai confortati da un contegno, da un gesto che li tragga dall'anonima e squallida orrida di irresponsabilità, di disinteresse morale e di malcostume dei *Re del circo*, dei *Pirati della Malesia*, dei *Foscari*, dei *Fornaretti* o dei *Lorenzino de' Medici*. E, ultimamente, Rimoldi è riuscito a fallire persino in una realizzazione impegnata e cosciente come *Priolo di De Sica*.

Nonostante le scarse capacità espressive e la non ricca sensibilità, Mariella Lotti ci appare come una creatura segnata da un'ingenua e torbida sensualità, fatta di languori e di abbandoni. Ma sullo schermo mai ci è stato dato di assistere a un incontro, a un momento non casuale di coincidenza tra la sua più autentica natura e un personaggio. Anzi, questa segreta «verità» è stata sempre depauperata e contraffatta nel trito e pletorico «fantocismo» delle sue molte personificazioni.

OCCCHIO MAGICO

In questa colonna non avremo altro compito che quello di annotare le poche riflessioni suggerite dalle trasmissioni di *Radio Roma* quando il turno di corrente ce ne permette l'ascolto. Queste riflessioni dovrebbero convergere sulla qualità artistica delle singole parti del programma, ma non è colpa nostra se *Radio Roma* si lascia qualche volta prendere la mano dall'estro politico, costringendoci, come l'8 settembre, ad ascoltare un commento che non ci ha affatto persuasi.

Citando il «Popolo» e nessun altro quotidiano (non diversamente in regime fascista quando si parlava della larga eco avuta da un discorso del Capo si tirava in ballo l'*Avriba* e il *Pampero*) citando soltanto il *Popolo*, dicevamo, il commentatore ha sudato quattro canicie per dimostrare a base di E' vero o non è vero (anche questo periodare a dilemmi sa di *Appellus* a un miglio di distanza) che l'8 settembre va considerata una data quasi gloriosa della Storia di Italia.

Noi seguitiamo a non esserne affatto persuasi, anzi siamo di parere nettamente opposto. Ma evidentemente la nostra modesta opinione di ventennali antifascisti non può avere gran peso. Lo sappiamo, lo sappiamo...

Per consolarci parleremo una volta tanto di «Italia combattente», trasmissione tonica quanto altramati, cui l'Inno di Mameli serve magnificamente da sfondo sonoro. Quando si saprà la vera storia di questa trasmissione improvvisata a Bari da un patriota di altissimo sentire, e in seguito dallo stesso potenziata e perfezionata, si capirà l'importanza veramente decisiva avuta da «Italia combattente» nella formazione e nell'accrescimento delle «bande» e nel collegamento fra i gruppi di partigiani e i Comandi Alleati.

Ma questa storia oggi non si può fare per evidenti motivi di opportunità e di riservatezza connessi alla guerra in atto. Ci limiteremo a constatare che fra i suoi non piccoli meriti, «Italia combattente» ha quello di dare la massima pubblicità all'arresto e alla segnalazione delle spie, in contrasto all'inspiegabile pudore col quale i quotidiani usano minimizzare queste notizie in poche righe di fondo colonna.

Noi che abitiamo in una zona periferica e popolare, possiamo meglio di ogni altro testimoniare della passione con la quale le famiglie dei lavoratori ascoltano la trasmissione di «Italia combattente», quasi intussero che nel concerto di chiacchiere, di proposte, di voti, di minacce inattuati, di scrupoli giuridici più o meno interessati e di epurazioni applicate col ritmo prudenziale della testuggine, l'unica e forse l'ultima speranza degli italiani è riposta nell'azione delle bande armate, di cui «Italia combattente» è l'energico e appassionato portavoce.

Abbiamo ascoltato con reverente sopportazione «Pet di carota». La traduzione del capolavoro di Renard in film, ci lasciò a suo tempo perplessi, ma poi ci rassegnammo pensando che il cinema ha lo specifico incarico di abbassare i capolavori della letteratura al livello del gusto delle platee; la riduzione del romanzo in atto unico (un atto unico che altro non è se non una serie di confessioni più o meno piagnucolose con le quali ogni personaggio racconta i fatti propri) ci ha addirittura esasperati. E pensare che la riduzione è stata fatta dallo stesso Jules Renard... Come ha potuto il delicatissimo e scanzonato autore delle «*Historiettes naturelles*» operare simile scempio sulla più poetica delle sue creature? E perché trasmettere questo infortunio di un grande scrittore? Ma ci è stato detto che era «una cosa già pronta», una specie di «avanzo» che si è voluto utilizzare. E va bene.

D'ERRICO



ASSIA NORIS E ANTONIO CENTA IN «UN COLPO DI PISTOLA»

Un attore e non soltanto un bel ragazzo avrebbe potuto essere Massimo Girotti che alle qualità fisiche aggiunge alcune doti istintive di un certo peso. Le quali, però, non hanno certo tratto giovamento dalla insistente pratica di interpretazioni «tarzanesche», «piratesche» e peggio. Il solo personaggio che sia scampato ad una recitazione di dubbia consistenza o addirittura filodrammatica (vedi i recenti *Harlem* e *Apparizione*), per acquistare una certa umanità e raggiungere, in qualche momento, un elevato livello espressivo, portava il segno di una grande regia (*Ossessione*). A significare che, nelle instancabili e tenaci mani di veri registi, anche Girotti può trarre dal piacere e sonnolento lago della sua interiorità, altri valori che non quelli che fino ad oggi ci ha offerti.

Il volto aperto e mobilissimo di Vivi Gioi, il suo fisico sottile e nervoso, le sue doti di mestiere, avrebbero potuto salvarla da tutta una serie di interpretazioni scolitorie e senza rilievo, animate da una deprimente allegria filodrammatica e da stupefatti vivacità pupazzesche. Ma il cinema italiano non è mai stato troppo prodigo verso alcune autentiche possibilità, e il caso di Vivi Gioi è tutt'altro che isolato. Si pensi alle insulse partecine di contorno in cui è stata relegata un'attrice di sicuro temperamento come Anna Magnani; si pensi alle qualità di Carla del Poggio impiegate a dar vita a una sequela di zingherosi personaggi cavati dagli irripetibili archetipi della letteratura da barbiere della Peverelli, di Mura, o di Wanda Bonta.

(Continuaz. e fine al prossimo numero)
ANTONIO PIETRANGELI

CRITICA APOCRIFA

Supponiamo (a noi, in questi dolci tramonti di tarda estate, piace tanto supporre) che i « leaders » degli attuali partiti politici più in voga esercitassero eccezionalmente, per una sola settimana, il non meno difficile e delicato compito di critici cinematografici. Supposto? Grazie. E' ora arrischiamo l'ipotesi (anche quello di arrischiare ipotesi è un sottile romantico piacere al quale ci abbandoniamo tutte le sere, con autorizzazione del P.W.B. in data 18 settembre 1944), arrischiamo l'ipotesi che i suddetti importantissimi uomini politici, recatisi come inviati di altrettanti autorevoli quotidiani ad assistere alla prima di « Il signore e la signora Smith » abbiano successivamente impugnato la penna per riferire le loro impressioni ai lettori. Che cosa ne deriverebbe? Con ogni probabilità, salvo errori, omissioni e subdole trame della quinta colonna, i risultati critici e recensiti sarebbero i seguenti:

Roberto Lucifero su

Italia Nuova

In un suo recente corsivo l'« Unità » ci accusa di essere andati a cinema con il Luogotenente Generale del Regno. Non è vero. Come la maggioranza del popolo italiano, noi siamo per una repubblica democratica e socialista, di cui i Savoia dovrebbero assumere la presidenza assoluta ed ereditaria. Ma a prescindere dalla questione istituzionale, « Il signore e la signora Smith » è un film delizioso, il cui fine umorismo, degno del nostro « Babeuf » e di Dickens, ci ha sommamente divertiti. Ed ecco qualche ghiotta notizia per le signore e le signorine che ci leggono: l'attrice americana che il principe Umberto preferì fino al 9 settembre 1943, e cioè fino alla sua partenza per Bari, era Jean Arthur; ma anche Carole Lombard non gli dispiaceva. E il conte Acquarone? Il colore che egli predilige è il giallo; il fiore: la gardenia; il tessuto: la seta japon. La sua carta da lettere è azzurra, con orlo dorato; egli non ha né efelidi, né peli superflui, e balla divinamente. Riceve oltre duemila lettere alla settimana, anche dall'America, e ha una sosia che lo sostituisce nelle parti pericolose. Gene Raymond ci è parso un po' sfocato; noi bene grazie, e voi?

Palmiro Togliatti su

l'Unità

La scena di « Il signore e la signora Smith » su cui maggiormente desideriamo attirare la vostra attenzione è quella del bagno turco. L'uomo che vi suda, Robert Montgomery, è il tipico sfaccendato, il caratteristico « homme à femme » della borghesia capitalistica: glabro, smilzo, efefico, egli suda senza muovere un dito, per il semplice effetto del vapore, passivamente, poco curandosi di nascondere che per lui il sudore non è un mezzo, bensì uno scopo. Ebbene, saremo altrettanto espliciti dichiarando che a quest'uomo noi spezziamo le reni. Glielo spezziamo e ritorneremo a spezzarglielo, perché chi si ferma è perduto. Vi esorto a riflettere, compagni, su questa dolorosa verità: anche l'Italia ha bisogno di un

Come Pietro Nenni, Roberto Lucifero, Palmiro Togliatti, Benedetto Croce, Alcide De Gasperi e Randolfo Pacciardi parlerebbero del film « Il signore e la signora Smith »

bagno turco, anche il corpo sociale italiano deve assolutamente espellere delle tossine (vedi foglio d'ordini del P.C.I. n. 149), e voi sapete quali. Il corpo di Carole Lombard, invece, sta ottimamente come sta. La politica che essa esplica come signora Smith ci è piaciuta per il

re della reazione in agguato. Abbiamo assai gustato l'inquadratura finale; provate a sostituire alle due punte di sci che lentamente si incrociano una falce e un martello, e... Discreta la regia; efficiente il sonoro; ma noi tireremo diritto e chi vivrà vedrà.

Pietro Nenni sull'Avanti!

Dobbiamo anzitutto dichiarare che il compagno Smith, come avvocato e come uomo, non ci ha soddisfatti. Impersonato con efficacia da Robert Montgomery, egli è, in questo film, eccessivamente dedito a sua moglie (la compagna Carole Lombard, purtroppo defunta) che fascisticamente lo tiranneggia, al punto da impedirgli per un'intera settimana di recarsi in ufficio. E ci spieghiamo. Sette lunghi giorni, corredati di altrettante notti, trascorrono il compagno e la compagna Smith senza uscire di camera e con un asciugamano intorno alla testa; e a chi può giovare tutto questo? Al popolo no. Come già fu sancito nel Congresso socialista del 1920, a Parma, il lavoro a collimo, sia coniugale che per conto di terzi, o viene contenuto entro il limite delle dieci ore quotidiane, o non sarà. Ma ecco finalmente il compagno Smith (al quale vorremmo chiedere nome e indirizzo della sua leggiadra stenografa, che ci sembra di aver incontrato durante il nostro ventennale esilio a Parigi) nel suo studio di avvocato. Qui egli apprende fra l'altro che il suo matrimonio, essendosi effettuato in una zona che due contigui Stati dell'Unione si contestano — una specie di « terra di nessuno » della nuzialità americana — non è valido. Situazione politica e polemica di grande interesse, non c'è che dire. O il compagno Smith adora nonostante tutto la compagna Smith, e non può vivere senza di lei, nel qual caso deve precipitosamente ricondurla all'altare; oppure egli ne è ragionevolmente stufo, e allora come può esitare ad impadronirsi della provvidenziale, inequivocabile, lungimirante occasione di liberarsi di lei? La linea di condotta a cui invece si affiene il compagno Smith è provocatoria e ambigua. Egli, pur continuando a riversare su sua moglie tutta la fenezza di cui è capace, si guarda bene dall'accennare all'opera di ricostruzione, ossia al matrimonio da rifare; e non è chi non veda la schiacciante identità fra il contegno del compagno Smith nei riguardi di Carole Lombard e quello della Democrazia Cristiana verso il problema istituzionale. Il « ni » di Robert Montgomery e il « ni » dell'amico Alcide De Gasperi si equivalgono. Ora, in pieno anno primo dell'era antifascista, è lecito formulare una precisa domanda. Vuole la Democrazia Cristiana, sull'esempio del compagno avvocato Smith, protrarre indefinitamente la sua flutubanza, trascinandola da un ristorante di lusso a un albergo di montagna, come in questo film accade, per ribadire all'ultimo momento il suo pesante legame con la compagna Smith, ovvero con la Monarchia? L'eccellente amico De Gasperi saprà favorirci una risposta improntata a cordiale cameratismo... a cordiale compagismo cioè. Dignitosa la regia; buono il sonoro; gli uomini e le cose potranno piagarci, la Democrazia Cristiana mai; un piacevole film, insomma, ben congegnato nonostante i suoi difetti, e che

P. S. non ci fa certamente rimpiangere la melensa e demagogica cinematografia del nefasto uomo di Predappio (Forlì).

Benedetto Croce sul

RISORGIMENTO LIBERALE

Il cassetto posciadistico dei signori Smith, benché esemplificativo di certa prassi coniugale americana (una grammatica sessuale « up to date », le cui scarse regole servono soltanto per dar luogo a innumerevoli e sconcertanti eccezioni) si potrebbe alla lontana ricollegare con certo logoro marxismo e materialismo storico che oggidì rispolvera

i suoi bisunti orifiammi: e infatti la socializzazione della avvenente sposina, allorché l'iconografia cinematografica ce la mostra alle prese con due validi maschi in una remota baita, è quasi un fatto compiuto. Ma questo è discorso che gli italiani, usciti da una quadrilustre dittatura, fin troppo intendono. Per quanto riguarda lo spunto del matrimonio dichiarato non valido, esso ripugna alla nostra coscienza latina (« Tantum quantum » diremo con Lucrezio) perché non è ammissibile la retroattività di una legge, a meno che non si tratti di ridurre il numero dei senatori a pochi ma sicuri abbonati della rivista « La Critica ». Un cenno a parte merita Carole Lombard. Se la donna è un roseo apotegma, cui nessuna forza dialettica può opporsi, essa equivale a costrizioni dell'individuo in uno schema forse tanto rigido quando apparentemente morbido e voluttuoso; mentre nulla è per l'uomo più nativo e ancestrale che la Libertà in una villa a Sorrento. La regia di « Il signore e la signora Smith » realizza un'interessante simbiosi di finezza e di superficialità; l'epurazione deve essere severa in alto, indulgente al pianterreno; bene Robert Montgomery quando percuote, per farlo sanguinare, il proprio naso (in quel momento si è pensato, per una comprensibile associazione d'idee, al nostro infelice paese) e Oi Mari, oi Mari.

Alcide De Gasperi su

IL POPOLO

Non a torto il C.C.C. ha classificato questo film « per soli adulti ». Vedendolo, infatti, noi siamo invecchiati di dieci anni, anche perché la nostra antica sfortuna ha fatto in modo che inavvertitamente ci sedessimo fra Pietro Nenni e il marchese Lucifero. Memori del divino avvertimento che dice: « La mano sinistra non deve sapere quello che fa la destra », e approfittando della propizia oscurità, abbiamo scambiato trepide strette con l'uno e con l'altro dei due eminenti colleghi. Quanto a « Il signore e la signora Smith », ci riserbiamo di parlarvene con tutto il cuore non appena il Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana potrà pronunciarsi in merito. Deo gratias.

Randolfo Pacciardi su

LA VOCE REPUBBLICANA

« Il signore e la signora Smith » è una prova di più che la Monarchia, avendo condotto l'Italia alla rovina, deve andarsene. Infatti, nell'affollatissimo Cinema Corso, noi non siamo riusciti a trovare un solo posto a sedere. Abbiamo dovuto addossarci a una giovinetta, che fra l'altro stava giurando amore a un capitano. Che dire allora di Nenni e simili, che hanno giurato a un luogotenente? Questo pensiero è stato per noi così lancinante che ci siamo affrettati a lasciare la sala. E ora, un indovinello. Chi disse: « A Napoli si muore. A Roma mi farebbero la festa. Vado a Bari »? Protagonisti: Montgomery e Lombard. Viva Mazzini.

EUGENIO MORTI

E rano ambedue sulla trentina ma mentre l'uno era alto sanguigno e dall'aspetto atletico, l'altro era grosso e fiaccolo. Quello basso era in piedi accanto a un albero nell'atteggiamento di chi aspetta qualcuno. L'atleta lo vide e si chiese chi potesse stare aspettando; e mentre gli passava davanti l'uomo grasso disse: «Sensate, ma vorrei parlarvi. Mi chiamo Elliott, Enrico Elliott».

«Roberto Hunt», disse l'atleta.

Si dettero la mano.

«Dovete sapere», disse Elliott «che abito nella casa alla fine dell'isolato. Oramai è un bel po' che siamo vicini e penso che avrei dovuto presentarmi prima, ma io non sono molto buono a fare queste cose e poi non ho molto tempo a mia disposizione».

Hunt disse forte: «Sì, sì, lo so anch'io come capita. Volete che ci avviamo, intanto che si parla?».

«No, vi prego, restiamo qui», disse svelto l'uomo grosso; quindi parve esitare di nuovo e disse: «Signor Hunt, io ho un figliolo. Si chiama Eddy, ha dieci anni. Vuoi dire tanto questo bambino per me. A dirvi la verità, la mia vita, voglio dire la mia vita di uomo sposato, non è stata esattamente né facile né felice, e questo ragazzo è quasi tutto quello che ho. Sì, realmente, è tutto quello che ho». S'interruppe e Hunt gli fissò in viso uno sguardo perplessa e pensò: A dove diavolo vuole arrivare? Mi sembra matto. Certo che vi conosco, voi e il vostro bambino. La domenica mattina, quando dovreste restare a letto a leggervi il giornale, vi mettete a giocare con lui. Cioè, cercate di giocare con lui. Correte in fondo come un pazzo, giocate alla palla, e siete così buffo e così goffo che la gente ride a guardarvi, i bambini ridono e ride anche il nostro bambino.

L'atleta non disse nulla ed Elliott tossicchiò:

«Vedete, quel ragazzo vuol dire tutto per me», riprese fissando lo sguardo sul marciapiedi. «Immagino che tutti i padri sentano lo stesso per i loro figli, non so, ma per me è proprio così. E invece non riesco a far andare le cose come vorrei, con lui. Cerco, se sapeste come cerco, di essere per lui un vero padre, la specie di padre che io credo ci vorrebbe per un bambino, ma non va, non va. Siamo arrivati a un momento di crisi adesso, e voi dovete aiutarvi a uscire».

«Io devo aiutarvi?».

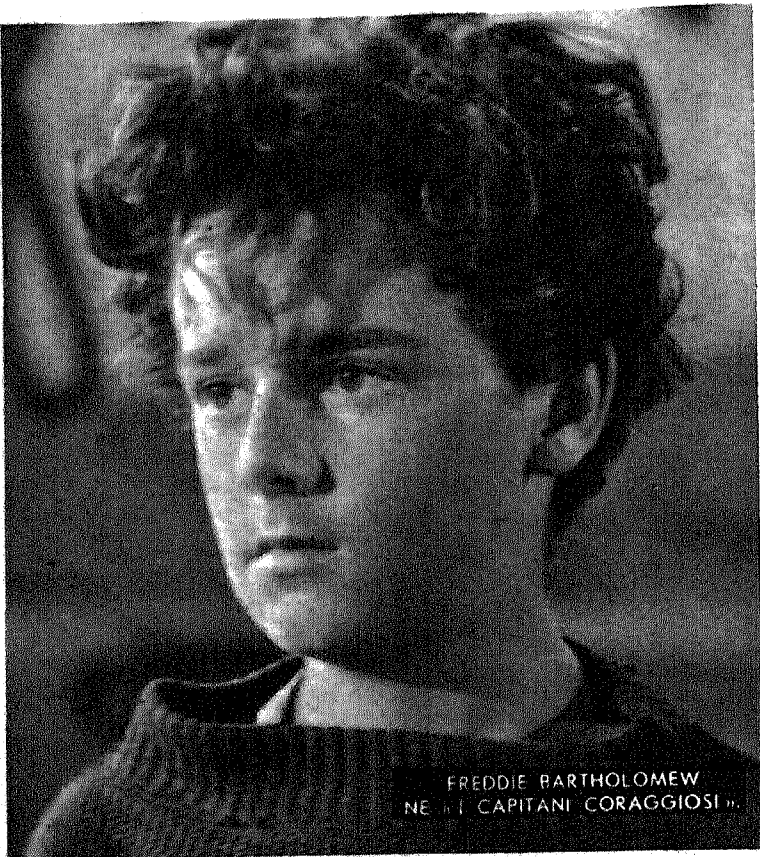
«Sì, se volete, si capisce».

«Non capisco come posso entrarci, io».

«Senza che lo sappiate, signore, voi avete rappresentato una parte molto importante nella mia vita. So che all'università eravate un calciatore famoso; tutti i ragazzi ne parlano da queste parti; siete per loro una specie d'eroe. E voi lo sapete come a quell'età ci si vanta e si dicono spacciate, vero? Bene, un giorno il mio bambino si caccia in una discussione con gli altri (tutti lo tiranneggiano un po') e sostiene che io sarei capace di picchiarvi. Sì, disse proprio così: che io saprei picchiarvi», ripeté guardando in faccia l'altro e subito voltando la testa dall'altra parte, impacciato.

«Ma che diavolo mi state raccontando?», disse l'atleta guardandolo e sentendosi una gran voglia di ridere.

«Lo so che ha tutta l'aria di una panna, di quello che volete», riprese Elliott parlando svelto, «ma sapete, i ragazzi dicono tante di queste cose e poi non ci pensano più, mio padre è capace di darle a tuo padre e via dicendo. E invece, il mio bambino non l'ha dimenticato. E ci sono delle altre circostanze che rendono importantissimo, indispensabile questa volta che io non deluda mio figlio. Se lo faccio, l'avrò perduto per sempre. E' la prima volta che si è rivolto a me, che ha accettato di dipendere da me per qualche cosa. Sento che mi guarda e che aspetta, aspetta che io mi batta per lui... In un certo modo è qualche cosa che ho aspettato sempre, una



FREDDIE BARTHOLOMEW
NE I CAPITANI CORAGGIOSI.

UN BAMBINO ALLA FINESTRA

Racconto di LEN ZINBERG

occasione di guadagnarmi realmente l'affetto di mio figlio, la sua stima. Avete capito a che cosa voglio arrivare, adesso?».

«No».

«Sentite. La gente crede che io sia uno stupido, si è sempre creduto così di me per quanto lo possa ricordare. Mio figlio anche lo crede e questa è una tragedia per me, perché io voglio piacere a mio figlio, voglio che mi voglia bene. E quello di cui ho bisogno, lo so che può sembrarvi pazzesco, è di fare con voi una lite, sapete, come se ne fanno qualche volta per la strada: e ho bisogno di vincervi».

Hunt lo guardò troppo sorpreso per poter parlare. Mio Dio, pensò, è proprio pazzo. Ammattito del tutto. Dopo un momento disse: «Bene: che cosa volete che faccia, io?».

«Aiutarmi», rispose l'altro con semplicità.

«E in che modo?».

«Una volta girato questo angolo saremo quasi di fronte alla mia casa. E oggi è il giorno in cui io devo picchiarvi. Lo so che tutto questo ha l'aria di essere una cosa assurda, ma io devo farlo...».

Elliott parlava con voce quasi di pianto. «Lo capite che non posso farne a meno?».

«Non la prendete così».

«Sensate, ma è così terribilmente importante per me. Ecco, mentre passeremo davanti alla mia casa staremo discutendo come due persone che non si trovino d'accordo, parleremo ad alta voce e ci guarderemo così, in cagnesco. Poi voi mi darete una spinta, e io darò una spinta a voi oppure vi picchierò, non forte si capisce, e... Ecco, e vi sarei così grato se voi cadeste per terra».

Tutto suonava così assurdo che l'atleta sentì che a momenti scoppiava a ridere. Quella vescola sgonfia, quel somaro pazzo, mi sarebbe grato se lo cadessi per terra...

«La cosa probabilmente cagionerà più o meno scandalo nel quartiere», proseguì Elliott, «ma io dirò che ero ubriaco e che sono stato io

a cominciare. E ad ogni modo penso che non possa significare molto per voi mentre per me, oh, per me non posso dirvi quanto possa voler dire».

«E se io vi dico di no? Se io mi rifiuto di farlo?» chiese Hunt.

«Allora», disse l'uomo grosso lentamente, «vi colpirò lo stesso e voi dovreste accettare di battervi. Oh, lo so bene che non sono un avversario per voi ma anche se siete voi a picchiarvi il mio bambino non può non restarne impressionato, capirà che io ho il coraggio che lui si aspetta da me pur credendo che io non sia capace di averlo. E io sentirei che non l'ho deluso completamente, mio figlio».

«No, io non credo che ci guadagnereste qualche cosa ai suoi occhi in questo modo, ma non è questo il punto. E' che come dirvi... tutta la cosa mi sembra così ridicola. Ridicola al punto che non la credo possibile. Che diamine, siamo, uomini e non ragazzetti, noi».

«Signore: se questa non fosse per me la cosa più importante della mia vita, credete voi che avrei trovato il coraggio per chiedervi, soltanto, di aiutarvi in una cosa come questa?» L'atleta fissò per un momento il grosso viso dall'espressione sincera di fronte al suo, e disse: «No, avete ragione, non credo che l'avreste trovato. Sta bene. E' una cosa pazzesca e io non so perché vi dico di sì, ma faremo come volete».

«Grazie», proruppe Elliott afferrandogli la mano.

Dopo un secondo d'esitazione ambedue girarono l'angolo della strada. L'atleta pensò: Non solo lui è matto ma io lo sono più di lui perché gli ho dato ascolto. Questa è la cosa più strampalata che io abbia mai sentita, dannazione.

Giunti a metà fabbricato l'uomo grosso bisbigliò: «La prossima casa è la mia».

L'atleta gettò uno sguardo. «Non vedo vostro figlio alla finestra», disse. «Ci sta spiando. Lo so che ci sta spiando». L'atleta si stiracchiò

nelle spalle. «E va bene», disse, «cominciamo pure, allora».

«Io ho detto di no!», disse ad alta voce l'uomo grosso. «Non sopporto che voi sosteniate il contrario!».

L'atleta provò la sensazione d'esser diventato uno stupido e non seppe che cosa rispondere.

«No, non sono ubriaco!» gridò l'uomo grosso parandosi dinanzi all'altro e cercando di guardarlo in modo minaccioso. Neppure ora Hunt riuscì a pensare a qualcosa da dire, si sentiva completamente stupido, così picchiò leggermente Elliott sulla spalla. L'altro fece un cipiglio feroce, indietreggiò poi allungò la mano destra e colpì. Fu un pugno selvaggio quello che andò a posarsi sulla mascella indifesa di Hunt: l'uomo grosso non aveva mai colpito un uomo prima, non aveva mai tirato un pugno, non sapeva come si faccia a colpire, si era limitato a scagliare in avanti il pugno chiuso e dietro al pugno era venuto l'intero peso del suo corpo massiccio. L'atleta barcollò.

«Baro», disse, si mise in guardia e lo colpì al mento con un rapido diratto. L'uomo grosso cadde a sedere e alzò la testa a guardare Hunt con occhio stupito. Un sottile rivo di sangue prese a scorrergli all'angolo della bocca.

Allora si rialzò a fatica e investì l'atleta con un colpo maldestro che l'altro parò facilmente, colpendolo di nuovo con un diretto alla mascella e facendolo di nuovo cadere. Elliott giacque sulla schiena per qualche secondo, poi si tirò su e lentamente si rimise in piedi. Alzò ambedue le mani goffamente, abbassò la testa e si preparò ad attaccare con uno sguardo disperato ma deciso sul viso fiaccolo.

«Restate giù, dannato stupido che non siete altro!», disse Hunt allungandogli due colpi rapidi al naso e alla bocca. Elliott barcollò e cadde per la terza volta. Il naso cominciò a sanguinargli abbondantemente e sangue prese a scorrere da ambedue i lati della bocca giù sul mento grasso, giù sull'erba verde del prato.

Hunt stava eretto sopra di lui, guardava l'uomo sconfitto ai suoi piedi e provava la sensazione di non essere altro che un odioso vigliacco. Dalla finestra esterna della piccola casa di Elliott, una donna dal viso spaventato guardava fuori e accanto a lei, un bambino pallido e dai grandi occhi stava piangendo.

«Restate giù», disse Hunt, «perché non restate giù, pazzo che non siete altro!».

Ma l'uomo grosso scosse la testa e con un grande sforzo si rialzò in piedi di nuovo. Mentre veniva contro l'atleta questi gli afferrò le mani e glielo tenne così stretto. «Non voglio colpirvi un'altra volta», disse alla faccia sanguinosa vicina alla sua, «per amor di Dio, smettete con questa pazzia!».

Ma di nuovo Elliott scosse la testa e borbottò di no e disciolse le sue mani dalla stretta dell'altro. Hunt parò i suoi colpi maldestri e pensò: Questo povero pazzo, questo pover'uomo parlava sul serio quando parlava così di suo figlio. Deve esser vero che è una cosa importante per lui, è capace di andare avanti finché ha un filo di fiato. Ha del fegato, questo povero pazzo.

Al nuovo colpo che Elliott sferrò con tutta la sua forza, l'atleta si lasciò toccare su di una guancia al tempo stesso in cui, voltando in là abilmente la testa, faceva perdere al colpo tutta la sua violenza: quindi si lasciò cadere sulle ginocchia e giacque lungo disteso sull'erba.

Elliott guardò giù stupito. Aveva la bocca aperta a cerchio arioso e la faccia rossa di sangue ma gli occhi erano pieni di gratitudine. Hunt si rialzò a sedere sull'erba, si stiracchiò il viso come se gli dolessse e mormorò: «Sono proprio dolente. Il vostro primo pugno è stato troppo duro, e non ci ho visto più».

«Grazie. Vi sono molto grato, sapete», disse Elliott cercando di sorridere col suo labbro tagliato. Poi si voltò e si diresse verso casa tenendo erette le grosse spalle e asciugandosi il sangue che gli colava dal viso gonfio.

LEN ZINBERG

(Traduz. di Anna Castina)

I poveri sono matti

Eravamo poveri e razzati, durante il più selagurato inverno romano. Incontravamo raramente gli amici, dato che per incontrarli bisognava uscire, e uscire non garbava ad alcuno. A volte ci riunivamo in tre o quattro a casa di qualcuno. Buttavamo nel calderone comune le notizie confidenziali captate qua e là e generalmente provenienti da un misterioso ma autorevolissimo diplomatico della Città Vaticana. Il commento di tali notizie ci portava alla conclusione che entro un mese gli alleati sarebbero stati a Roma, conclusione a cui eravamo già arrivati due, tre, quattro mesi prima. Riconfortati, allontanavamo le carte geografiche al 500.000 martoriati di frecce, segui e date, affrontando l'avvenire. «Un mio amico ha parlato con uno che ha passato le linee. A Napoli...». «Vedrai che ci porteranno subito...».

Era un gioco di cui tutti conoscevano le regole, sebbene nessuno le avesse stabilite. E poiché gran parte di noi aveva vissuto di cinema e nel cinema fino allora, parlavamo anche di film. «Pensate alle meraviglie che ci faranno vedere — diceva uno. — Ci sono i capolavori di sei anni. Hanno compiuto progressi tecnici sbalorditivi. Io voglio andare al cinema per un mese di fila».

I poveri sono così: nostalgici nei discorsi, smodati nelle speranze, anche se a quelle speranze non credono. Anzi, meno vi credono e più le abbelliscono, perché il farlo non costa niente, e l'illusione è una fra le vitamine meno costose.

Trascese l'inverno, la primavera scoppiò come una melograna matura su Roma. Noi sembravamo ci polle, ci spogliavamo dei diversi strati d'abiti mediante i quali avevamo temperato l'ostilità del termostato; ma i nostri discorsi non mutavano. Finalmente arrivò l'estate e arrivarono gli alleati. Andammo a sedere davanti all'ingresso del cinema «Corso», in attesa dell'apertura.

Vedemmo i film, e la delusione ci rodeva il fegato. Avevamo spettato dei capolavori, e ci trovavamo davanti a film di livello desolatamente medio. Brodetti diluiti, invece delle solide bistecche necessarie alla nostra antica fame di poveri diavoli. I soli ad entusiasmarci erano alcuni critici, non ben convinti che le cose fossero mutate, e quindi decisi ad ammirare tutto, perché la libertà è bella e buona, ma è se poi a dir male dei loro film quelli si offendono?

Eravamo malinconici. Un bel film è un'evasione, per novanta minuti si dimentica il gusto delle «nazionali», il prezzo della colpa e quello della colpevole, la carenza di luce, le clausole dell'aristocrazia. Ma *Serenata a Vallecchiara* non faceva dimenticare niente. Ma *Il signore e la signora Smith* incrementava la nostra produzione di pensieri tetri.

In quei giorni, gente che aveva sempre giurato sulla morte immediata della nostra cinematografia, cominciò a dire che sì, insomma, non c'era ragione perché scomparissero dal mercato. Scrittori che, esaurita la pacchia delle sceneggiature e dei dialoghi s'erano dimostrati villanissimi verso produttori e registi, ricominciarono a spolverare la vecchia cordialità. Si facevano un momento per via Condotti, ti davano la mano come se temessero di non vedersela restituire. «Devo scappare», dicevano. «Ho delle idee, sto preparando un soggetto».

Tutti noi, poveri, davamo aria alle nostre idee e ai nostri straccoli. Delusi da Hollywood, pensavamo che anche a casa nostra c'è del buono; o, almeno, che di filmetti ne sappiamo fare anche noi. E se non altro sono casalinghi, servono alla comune pagnotta, danno lustro a Busto Arsizio, operosa patria di Mariella Lotti, e a Prato, patria di Clara Calamai.

Calmata la scottatura della delusione, possiamo ragionare con serenità sulla faccenda. Noi siamo poveri, e ce ne dimentichiamo troppo spesso. Cenciosi e senza fissa dimora, non ci rendiamo conto della nostra barba lunga, della latta che portiamo in mano, per mettervi la minestra delle opere pie. Siamo dei terremotati, e non destiamo neppure la consueta compassione perché noi stessi abbiamo stuzzicato il terremoto. La nostra moneta vale assai meno delle figurine Liebig, sia dal lato artistico che da quello economico. Ci aggriamo per le rovine della casa, tutta diroccata tranne il «salotto buono» che sarebbe Roma. Ma nel «salotto buono» non si può dormire, né lavorare, né far cucina.

I film sono prodotti da industrie private straniere. Merce che si fabbrica per averne guadagno. Ora, quale guadagno possono ricavare la Metro, la Paramount, la Warner, dal nostro attuale mercato? Le sale efficienti sono poche; inoltre il nostro pubblico paga con una moneta che ad Hollywood può servire soltanto alle donne, per farsi i bigodini. Non credo che Goldwyn sia tipo da farsi i bigodini, dato che è calvo. Quindi lui e i suoi colleghi ci mandano sì qualche film; ma ci mandano gli spiccioli, gli abiti vecchi che si cedono all'esercito della salvezza per i poveri meritevoli.

Dovrebbero mandarci di traci! Sarebbe eccessivo; e che figura faremmo, nella nostra totale e multiforme miseria vestiti in marsina?

I film d'adesso sono abbastanza buoni per noi, tant'è vero che restano in programmazione intere settimane. Ogni tanto arriva un *Cacciatore di Torin*, un *Ho sposato una strega*, e fanno rinascere le nostre speranze, che il film successivo s'incarica di deludere. Ci lamentiamo, ma è logico, ogni povero si lamenta della zuppa che gli vien data. I poveri sono matti, come dice Zavattini; e sono matti appunto perché non si rassegnano alla povertà, mangiano zuppa e vorrebbero tartufi.

«Ci sono pernici oggi in casa Morgan — dicono i poveri, seduti sul gradino, con la latta fumante sulle ginocchia. — Pernici farette. Lo sguattero me le ha mostrate, ma non me ne ha data neanche una».

«Ci sono dei bei film in America, — diciamo noi, uscendo dall'aver visto *Serenata a Vallecchiara*; — superproduzioni a colori, interpretate da eccelsi attori, dirette da magnifici registi. L'ho letto in un articolo di *Life*. Ma non ce li mandano».

Pazienza, poveri. Finirà il terremoto, daremo mano alla pala, sgomberemo le macerie e rifaremo la casa. Saremo un po' meno poveri, qualche spicciolo di

moneta vera circolerà ancora nelle nostre tasche. Potremo qualche volta permetterci il lusso d'andare all'osteria. Allora avremo i bei film, perché li potremo pagare. Verranno i supercolossi a colori, i titoli urlanti da manifesti di venti metri. Allora vedremo *Via col vento*, vedremo *Mr. Chips*, *Fantasia*, *Un milione prima di Cristo*. La guerra sarà finita, ma i film di propaganda importanti li vedremo allora. Il dittatore non è roba per poveri, difficilmente Chaplin accetterebbe in pagamento moneta d'occupazione.

Però è inutile sia lo sconsiglio degli sconsigliati che la speranza dei ringalluzziti. Il cinema americano

non è così brutto come ci sembra adesso, ma soltanto i benestanti se ne possono accorgere. Tipi come l'Amedeo nazionale e il palliforme Mattoli non riacciufferanno mai più la soma d'una volta, perché prima che ciò possa accadere i veri film americani verranno a metter ordine nei nostri squattrinati progetti. Quindi non lamentiamoci, non recriminiamo, non mostriamoci neanche troppo severi, come sarebbe nostra tendenza. E' brutto chiedere l'elemosina, ma peggio ancora è lamentarsi quando la si è ricevuta. Aspettiamo a diventare esigenti quando saremo solvibili, quando avremo un conto — anche piccolo — in banca; quando potremo ordinare della merce, e pagarla se ci piace, e protestarla se non è conforme al campione.

Per adesso tutto ciò è lontano. Per adesso siamo poveri; e più acclamiamo esigenze, più ci disorientiamo matti.

ADRIANO BIANCO



PAT KIRKWOOD



Una scena del film «Uomo, donna, matrimonio», girato nel 1920. Furono queste mancanze di gusto che sfanciarono il pubblico, scandalizzarono giustamente tutti i benpensanti, e condussero alla censura cinematografica.



L'erotismo è ammesso, purché non sia spinto troppo oltre. Nel 1932, Barrymore poteva ipnotizzare come vedete Diana Maynard. Più tardi tali scene vennero tagliate.



Le brutalità poliziesche indignano i censori stranieri: assai più di quelli americani. Questa scena fu tagliata in Australia, Canada, Egitto e Spagna.



In questa scena del primo «Il ponte di San Luis Rey», Don Alvarado bacia Lili Damita sulla gola. Adesso la censura limita i baci alle labbra.



Nel 1926, nel film «Gloria», Edmund Lowe poteva togliere le calze a Dolores del Río. Ora la censura non ammetterebbe a nessun patto una scena così piccante.



I letti sono severamente sorvegliati. Coppie persone non sposate non possono occupare lo stesso letto o baciarsi in posizione orizzontale. Questa scena è precedente all'istituzione della censura. In Inghilterra neppure marito e moglie possono dormire nello stesso letto.



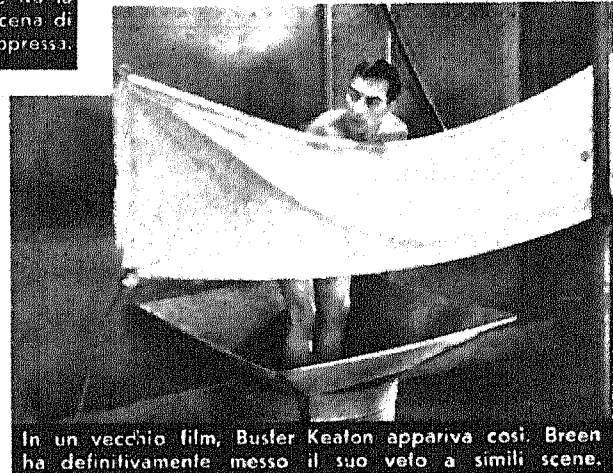
Quinto: non mostrare le gambe fra la calza e la sottoveste. Questa scena di «The Sphinx Has Spoken» fu soppressa.



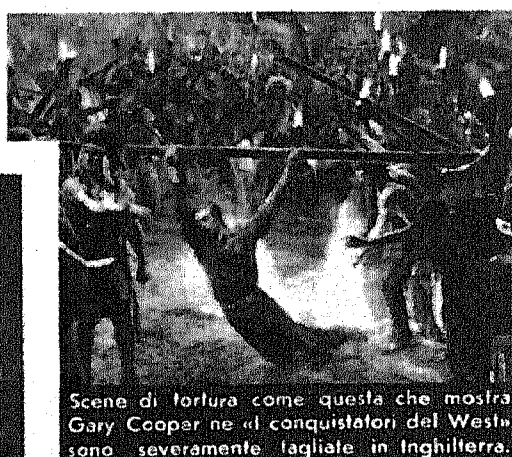
Le rivoluzioni sono soggetti delicati. «Messaggio a Garcia» fu abbondantemente tagliato in Argentina. In Inghilterra, «Traditore» subì 129 tagli.



Non è permesso mancar di rispetto alle donne oltre una certa misura. Questa scena è servita d'esempio a Breen per moralizzare i produttori.



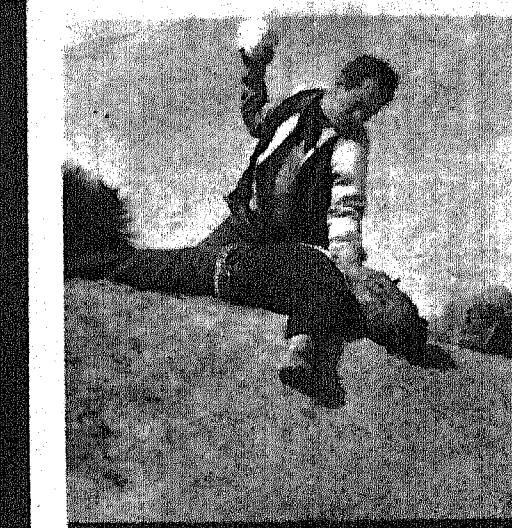
In un vecchio film, Buster Keaton appariva così. Breen ha definitivamente messo il suo veto a simili scene.



Scene di tortura come questa che mostra Gary Cooper ne «I conquistatori del West» sono severamente tagliate in Inghilterra.



«Schiavo d'amore» fu girato quando Breen non s'occupava ancora di censura. Ora almeno una metà del film verrebbe tagliata.



Qualunque sia la sua causa, la brutalità fisica non è più tollerata, almeno nella misura eccessiva in cui appare qui sopra.

VIETATO

Un film è soprattutto un affare, il prodotto di una società privata che lavora a suo di luoro. Ma, in un certo senso, è un affare preoccupante per parecchie ragioni. In ultima la censura. Difficilmente il produttore d'automobili si vedrà messo all'indice, mentre invece un produttore di film è costantemente tale rischio. In America vi sono molte e potenti leghe, chiese, società occupate a difendere la morale sotto i suoi vari aspetti; e tutte se la prendono coi film, riuscendo in certi casi ad imporre che vengano proiettati. Tutto ciò naturalmente si traduce in un'ingente perdita finanziaria, tanto che le case produttrici d'Hollywood hanno dovuto preoccuparsi seriamente della censura, e hanno fatto questo problema in modo coraggioso e insolito: sono nominati un censore comune, il signor Hays, il quale, pagato dalle ditte, dà loro tutti i dispiaceri che può, evitando così che glielo diano altri.

Il signor Willy Hays, è un vecchio presbiteriano silenzioso; il suo braccio destro invece, è il signor Joseph I. Breen, un irlandese rosso di viso e biondo di capelli, allegro, loquace, sempre in movimento. Questi due uomini in così netto contrasto fra di loro, sono i veri dittatori della cinematografia americana. Hanno creato un'organizzazione di censura perfetta, l'Office Hays, al quale vengono sottoposte le sceneggiature d'ogni film. Hays, elimina o sceneggiatura ogni scena, ogni situazione, ogni personaggio che gli sembra censurabile, e contro la sua decisione non v'è appello. Inoltre, a lui e Breen, assistono personalmente alla ripresa delle scene critiche nei film più importanti, e dicono al regista quando deve moderarsi o quando deve addirittura cambiare tutto. Dopo di ciò, l'Office Hays, visita ogni film prodotto, e ordina i tagli e le modifiche. Soltanto dopo l'approvazione di Hays, il film può andare in giro per il mondo. Ma ci va con una certa sicurezza. Infatti, la Legion of Decency, ha preso il rispetto per le decisioni di Hays, e raramente mette in disaccordo col suo ufficio: dimostrandosi severità del censore si risolve in un vantaggio per tutti i produttori cinematografici.

Ma non si deve credere che censurare i film sia cosa semplice. Esiste un vero e proprio codice di regole generali, che farebbe perdere la testa a un profano; esiste un catalogo di soggetti censurati, che comprende tutto, dai seni alle stregonerie. Ma minuziosità con cui sono stabiliti i minimi particolari delle cose permesse o vietate, fa un certo effetto al lettore, che non s'aspettava di veder stabilito in centimetri quanto di gambe può mostrare una ragazza; e che grado d'inclinazione possa permettersi su un divano, una donna che non è insieme al marito legittimo.

La morale sessuale, è stata una delle prime preoccupazioni della censura, ed ora è inquadrata in termini di regole da cui non si può derogare. Ad esempio, coppie non sposate non possono occupare lo stesso letto, né baciarsi in posizione orizzontale. L'atto illecito, non deve essere presentato sotto aspetti erotici; le gambe femminili non debbono essere esibite fra la calza e la sottoveste. Se la donna non può calza, può mostrare, in dati casi, l'esterno della gamba, ma l'interno. Le ragazze perdute possono apparire in un film soltanto quando sono essenziali per la trama, ma debbono essere repulsive. I baci hanno una codificazione a parte: comunque, un uomo non baciare una donna sul viso, anche sulla bocca, è abbastanza. Non sono più permessi baci sul collo, o sulle spalle: quei demoniaci baci che ci fanno morire di ridere quando vediamo un film muto di vent'anni fa.

La censura, oltre ai rapporti fra uomo e donna, ha decine d'altre gatte da pelare e d'altri argomenti da sorvegliare. C'è l'ubriachezza, ad esempio, che non deve apparire in nessun film.

C'è l'orrore, che dà molte preoccupazioni, specialmente per l'estero. Basti dire che *Biancaneve* e i sette nani rischiò d'essere vietato in Inghilterra, per le scene in cui si vede la strega. C'è la politica, che in tempi normali dev'esser fatta in modo da non urtare la suscettibilità di alcuna grande nazione. Brutalità, scene di tortura, cadaveri, pistole: centinaia d'argomenti e di soggetti sono censurabili e censurati, tanto che, alla fine, si giunge alla conclusione che l'industria cinematografica è la meno libera del mondo.

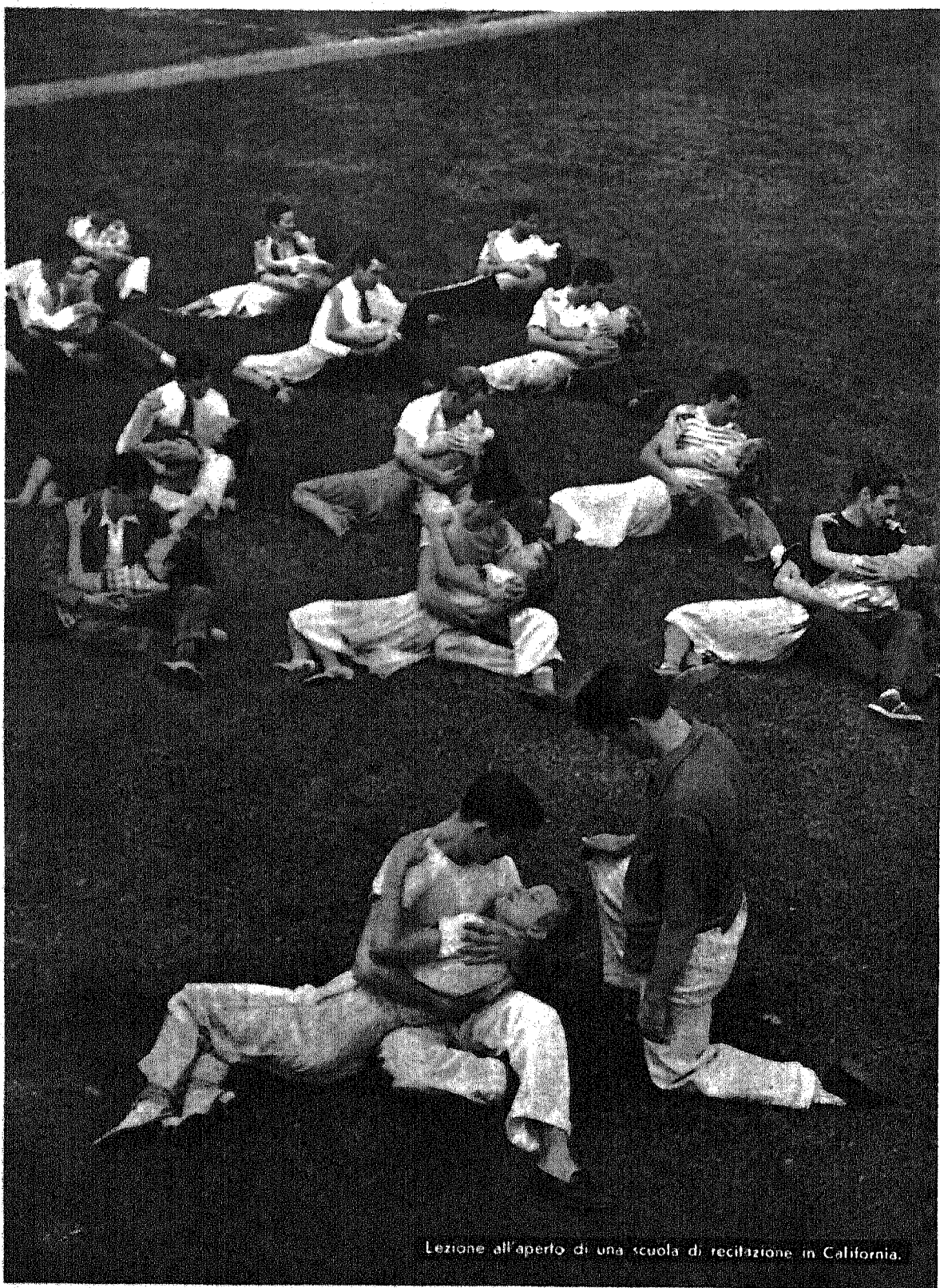
Hollywood non può limitarsi ad accontentare gli americani, deve pensare anche al mercato straniero, che rappresenta il quaranta per cento dei suoi incassi. E per l'estero, l'Office Hays non può dar ordini ai produttori, ma consiglia. Perché un film venga in Italia, ad esempio, non deve aver scene comiche basate sugli spaghetti; era sconsigliato anche l'impiego di comici tipo Aimetta. Per l'Inghilterra, nemmeno due persone regolarmente coniugate possono esser mostrate insieme nello stesso letto. Per il Giappone, bisogna limitare i baci; infatti la tagliano ogni scena di baci, sostituendola con un poetico cinguettio di passeri. Brutalità della polizia sono assai invise in Australia, in Egitto e in Canada. I censori britannici respingono ogni film dove siano mostrate scene di crudeltà, anche verso animali; in Inghilterra non può entrare un film dove un cane dia la caccia a un gatto, o dove si svolga un rodeo.

I paesi scandinavi, non vogliono troppo pistole, e respingono regolarmente i film di gangster. «Il Man», o comunque imperniati su un delitto. La Cina, dal canto suo, dà l'ostracismo ai lavori dove un cinese appaia col codino, perché combatte il codino anche in patria; e si oppone ai film dove un cinese è in funzione di domestico.

Per il quieto vivere cinematografico, i gaglioffi non dovrebbero aver nazionalità; un gaglioffo francese, infibisce al film l'ingresso in Francia, uno ungherese lo fa bocciare dall'Ungheria. Quindi Hays è giunto alla conclusione che il solo delinquente consigliabile per un film, date le varie censure, è un americano bianco, di cui non si prechi lo Stato di nascita, e che non abbia legami con professioni, scuole, religioni o setti; altrimenti le sette, le religioni le scuole e i sindacati professionali protestano.

Come si vede, la vita dei produttori non è facile. Essi hanno capito di non poter opporsi a tutto ciò, e si censurano ferocemente da soli; lo stipendio che pagano ad Hays, ha fatto risparmiare loro milioni di dollari, ed è denaro ben impiegato. Ma, per la verità, bisogna dire che il severo presbiteriano è assai meno severo del suo sorridente aiutante. L'uomo che ha reso veramente efficace la censura preventiva, è Breen, e molti film che furono realizzati prima che egli entrasse in carica, oggi non otterrebbero il benestare.

Ora la guerra ha in un certo senso sconvolto la codificazione normale della censura, perché i film di propaganda possono giovarsi di elementi che sarebbero vietati in tempi normali. Ma le deroghe sono soltanto temporanee, si prevede che a pace conclusa tutto tornerà come prima, anche rispetto alle censure straniere. E i film italiani che vorranno andare all'estero, dovranno anch'essi uniformarsi alla codificazione generale. Sarà una censura ancora, ma non cretina come quella a cui dovevamo sottostare fino adesso; e che, per esempio, proibiva l'entrata in Germania d'ogni film in cui apparisse un religioso. Tanto che in *Malombra*, Soldati dovette girare due versioni d'una delle scene più importanti: la versione per l'Italia era interpretata da un frate, quella per la Germania, era interpretata da un ufficiale. A questo, speriamo che non si giunga mai più.



Lezione all'aperto di una scuola di recitazione in California.

Buon divertimento!

Vado spesso al cinema col mio amico Eliseo, in un cinema che sta a pochi passi dalle nostre abitazioni. Ci vado non perché spero di divertirmi; anzi, come potrei risuscitare quella curiosità giovanile che mi permetteva, una volta, di non annoiarmi mai, qualunque cosa accadesse? Il mondo a quell'età — parlo dei miei vent'anni — mi si scopriva giorno per giorno, anche sullo schermo e, come tanti della mia generazione, posso dire che debbo al cinema gli unici viaggi intrapresi e compiuti felicemente. Ora vado al cinema per fare tardi e compiacere Eliseo. O, meglio, ci andavo; perché lersera ci siamo accorti che Eliseo veniva per la stessa ragione, e questa scoperta ci permetterà di occupare le serate altrimenti.

Lersera, dunque, eravamo entrati nel solito cinema: ma poiché niente avveniva sullo schermo che valesse la nostra attenzione piena di speranza, dopo appena dieci minuti, guardandoci negli occhi, facemmo la scoperta che sapete e uscimmo in fretta dalla sala.

Fuori, Eliseo scosse la testa melanconico. «Come vedrei volentieri — disse — una vecchia farsa a base di equivoci e di incidenti. Per esempio, uno

dei protagonisti dovrebbe rimanere con la barba tra i battenti di una porta. Oppure col fondo dei calzoni su una sedia preventivamente implastriata di colla da falegname».

A me — risposi — piacciono le situazioni più complesse. Immagina, per esempio, il varo di una grande corazzata, la più grande corazzata del mondo. La madrina preme un bottone, la bottiglia di spumante si rompe sulla prua del colosso dei mari. Il colosso comincia a muoversi tra gli evviva della immensa folla radunata nell'arsenale. Poi, una volta in acqua, si inabissa lentamente e scompare, mentre la folla tace e gli ingegneri si guardano sorpresi.

«Non c'è male — osserva Eliseo — ma costa troppo».

C'è un trucco — spiego io. — Non c'è mica bisogno che la corazzata affondi sul serio».

«Ah, sì? Ma allora...» — comincia Eliseo e non finisce la frase. Poi si scuote e seguita così: «Immagina una signora non più giovane, smagliata, sempre occupata a farsi bella. Ora appunto la sua cameriera sta piangendo sotto una valanga di volgarità rimproveri, al-

lorché viene annunciata la visita di un ammiratore della signora, la quale subito diventa dolce e sorride. L'ammiratore entra lasciandosi i baffetti e porge un gran mazzo di camellie alla signora. Coi ringraziamenti, aguzza la bocca e leva gli occhi al cielo, tuffa il naso tra i fiori e subito lo ritira preso tra le tenaglie di uno scorpione».

«E allora? La signora muore avvelenata?»

«In un film comico? Giamaica! Resta punita, semplicemente».

«E' una situazione insostenibile, credi a me. Immagina invece due giovani camerieri che passano il tempo libero a farsi degli scherzi. In alto le mani! urla uno di costoro entrando nella stanza dell'altro e poggiando la cannuccia della pipa sulla schiena di un uomo che sta chino su certi registri. L'uomo avviene, è il direttore dell'ufficio. L'aggressore, confuso, si affanna a farlo rinvenire ma nella fretta invece di acqua gli versa sul viso dell'inchiostro. Sempre più preoccupato ritorna nella sua stanza e vi trova un tale mascherato che gli punta la rivoltella contro e gli chiede le chiavi della cassaforte. Smettila di scherzare! — gli grida. Ma

proprio in questo momento si apre la porta e, fu punta di piedi, entra l'altro cameriere, l'amico, che era venuto appunto con l'intenzione di fare uno scherzo. E così di seguito».

«Bene — interrompe Eliseo — mi piace, ma immagina questo. Coda al botteghino di un teatro. Per una futile questione di precedenza vola uno schiaffo. Chi lo riceve lo dà per isbaglio ad un altro; questi ad un altro ancora e così via sino a che la gente che passa nelle vicinanze del teatro e poi nelle case, nelle scuole, nei giornali, nei tribunali, nei consigli d'amministrazione, e fin nei grand hotel, dove i diplomatici di due nazioni stanno concludendo un solenne patto di amicizia, tutti, insomma, si danno schiaffi senza nemmeno sapere perché. Intanto nel teatro le cose procedono: in platea gli spettatori si schiaffeggiano con arte consumata, severamente, senza fretta, con misurato calcolo. La polizia vorrebbe intervenire ma già i poliziotti cominciano a darsi schiaffi tra loro».

«Divertente — osservo — ma come concludi una scena simile?»

Che bisogno c'è di concluderla? Seguita così fino alla fine della pellicola. Tutto sarebbe sottolineato da grandi schiaffi; dichiarazioni d'amore, contratti d'affari, l'acquisto di un giornale, i pasti quotidiani, le abituali cortesie tra vicini, le gare sportive, eccetera. Ma aggiunge di più: ad una certo punto si vedrebbero due pugiliati che interrompono il loro massacrante duello per prendersi a schiaffi. Sì, arriverei a simili sottigliezze! E per converso farei che un tale, insultato a sangue, non risponde nemmeno. Naturalmente poi si viene a sapere che è sordo».

«Esatto — dico. — Mi ricorda il Grande Pedinamento».

«Di che si tratta?»

«E' un film comico che ho immaginato ma che nessuno vuol decidersi a prendere in seria considerazione».

Racconta.

«E' presto fatto. Si vede un tale che pedina un altro tale e viene a sua volta pedinato da un terzo; il quale (debbo dirlo) la questura sta facendo pedinare. Finisce che i pedinatori formano un corteo e vengono poi dispersi da ripetute cariche di cavalleria».

«Buon'idea — afferma Eliseo — si potrebbe agganciarla agli Schiaffi».

«Perché no?»

Ci penseremo. Intanto giudica quest'episodio. Un giovane, poetico cameriere, sta servendo una tavola occupata da signori in abito da sera, da personaggi importanti, da donne grasse, piumate, truccate, da finti giovani, baroni, eccetera. Mentre il cameriere fa il giro della tavola con la sua zuppiera, si incanta un attimo a guardare una farfalla che volteggia intorno al lampadario. E' una meravigliosa farfalla...; ma basta una farfalla per perdere un uomo. Brusamente risvegliato da un'insolenza del maggiordomo, il cameriere suscita, scivola, perde l'equilibrio, e fa un volo inelegante sopra la tavola innaffiando di zuppa i convitati. Lo vediamo subito dopo, licenziato, andarsene a spasso in un giardino pubblico, in compagnia della farfalla».

Troppo lirico. Preferisco i piatti — rispondo. — Immagina un giocoliere che lancia piatti in platea. Questi piatti, compiuto un largo giro — tant'è la maestria con la quale vengono lanciati — tornano docilmente al punto di partenza. Interrompe lo spettacolo un signore di mezza età, nobile d'aspetto, severo, con decorazioni all'occhiello, il quale chiede di poter eseguire lui l'esercizio. Il giocoliere acconsente, il signore sale sul palcoscenico, il pubblico incuriosito applaude. L'orchestra attacca un vecchio valzer e il signore, dopo essersi rimboccate le maniche della giubba, comincia a tirare i piatti addosso agli spettatori».

«Meraviglioso» esclama Eliseo. Dopo pochi passi riprende: «Possiamo tirare la conclusione che ci piace troppo immaginare dei «signori» nei pasticci. Ridendo diamo un giudizio e questo non è bene. Amo la farsa io, non la satira».

«Ma la farsa è una satira che non sa di «erle», azzardo».

«Ah, sì? Finirà che mi guasto anche il mio unico divertimento!», disse Eliseo.

«Cerca di non pensarci. Pensa piuttosto come sarebbe sconcertante un'esistenza dove tutto quel che l'avviene è rigorosamente capovolto o impreveduto. Accendi un sigaro e ti scoppi; premi il grilletto del tuo fucile e dalla canna esce fuori panna e cialdoni; chiedi l'elemosina ad un signore e quello ti costringe ad accettare sua moglie; vai in un albergo per chiedere una camera e il portiere ti nomina ministro plenipotenziario; e così di questo passo...».

«E la chiami una vita sconcertante? — osserva Eliseo. — Il fuoile che spara pallottole di piombo, quello sì è un'invenzione sconcertante e paradossale. Ma basta con questi discorsi».

E infatti seguitammo la strada verso casa parlando d'altro.

SALA DI PROIEZIONE

UN COLPO DI FORTUNA

(«Christmas in July» — Prod.: Paul Jones — Soggetto e Regia di Preston Sturges — Interpreti: Dick Powell e Ellen Drew).

E' autorizzato un critico ad infierire su quanti hanno avuto la disgrazia di vedere un film orrendo, e ad infliggere loro la noia delle sue elucubrazioni attorno a un simile mostro? Ed è umano ammannire a coloro che hanno avuto la singolare fortuna di non vedere il film, qualche cosa di più che non il semplice consiglio di evitare in ogni modo di andarci?

Sono questi gli interrogativi che spesso — specie d'estate — spingono il povero critico a fare delle più o meno argute divagazioni sulla scomodità delle poltrone del cinematografo, sulle reazioni della vicina di destra o di sinistra, sul cappellino della signora seduta davanti o persino sui propri casi personali.

Anche noi, questa volta, ci sentiamo autorizzati a «divagare»: ma, per non deludere completamente chi proprio ci tenesse, diremo qualcosa di questo «Colpo di fortuna». Per un equivoco, un giovane impiegato incassa il primo premio di un concorso per il «motto» di una grande Società esportatrice di caffè, prima che la commissione giudicatrice abbia designato il vincitore. Questa falsa vincita gli procura, oltre ai venticinquemila dollari (1) di premio, la nomina a condirettore. Forte dell'assegno che ha in tasca, il giovane spende e spande, quando si scopre l'errore. L'assegno gli viene strappato di mano e la sua nomina rischia di perdere ogni valore. Ma la commissione ha terminato lo spoglio delle risposte e — vedi caso! — risulta vincitore proprio il nostro giovanotto, autore della memorabile risposta: «Insonnia ti crucia? Non è il caffè, è la euca!».

Egli ottiene davvero i suoi venticinquemila dollari, riavrà il suo posto e, con tanto danaro, potrà amare meglio la ragazza del cuore. Tutto il film, di piacevole non ha che due cose: un movimentato lancio di pesci in faccia all'indirizzo dei più rispettabili industriali d'America e la totale inattività della canora «ugola d'oro» di quel pesimista attore che è Dick Powell.

Così, sopito ogni scrupolo, torniamo al nostro discorso. Per dire che da più parti ci sono state rivolte alcune domande su argomenti che credevamo definitivamente assodati. Ma, evidentemente, *repetita non juvant*.

Le domande sono pressappoco queste. Le nostre convinzioni e preoccupazioni non propriamente critiche, ma piuttosto morali, sociali e magari anche politiche (cioè, in sostanza, extraartistiche), non ci fanno velo quando condanniamo certi film? Che significa tacere di immoralità i film cosiddetti «divertenti», quand'anche siano castigatissimi? Ci associamo anche noi agli scalmanati *crucifige* di S. Zacco, su *L'osservatore romano* contro ogni film che non sia opportunamente sterilizzato, cioè, nel linguaggio parrocchiale, «consigliabile per tutti»? Crediamo veramente che per fare arte sia necessaria ed indispensabile l'esistenza di una «tesi»? Cioè l'arte si raggiungerebbe solo da chi voglia programmaticamente affermare certe idee, esprimendole così come si dimostra un teorema? Perché neghiamo che compito del cinema sia quello di «divertire» lo spettatore, di «distrarlo» dalla penosa quotidianità della vita? Vogliamo davvero un cinema tutto a base di «miserie, di dolori e di sventure»? E — infine — quando parliamo di «verità» prendiamo a modello, che so, i film realistici francesi, crediamo proprio che le vicende eccezionali, le coscienze malate, i casi patologici rappresentati in quei film siano «veri»? E non sono per

l'appunto quelli che noi additiamo ad esempio, i film «immorali»?

A questi quesiti risponderemo che la moralità dell'opera d'arte sta solo nel fatto di essere arte; non esiste cioè arte immorale. Parlando di «tesi» non diciamo che il cinema

debba servire a divulgare precetti e massime morali o addirittura edificanti, e nemmeno che debba sostenere temi parziali e singoli: ma solo che deve dare ai suoi contenuti una forma tale che esprima, nella rappresentazione particolare, la tota-

lità d'una concezione del mondo. In altri termini: non è la «tesi» in sé quella che conta, ma la sua presenza o la sua assenza. Vecchie estetiche sono cadute nell'equivoco di credere che dalla qualità della tesi nascesse la qualità dell'opera, e hanno affermato l'utilità sociale dell'arte proprio come mezzo per propagare e diffondere particolari idee. Non è questo. Un contenutismo non volgare intende la qualità dell'opera condizionata dalla volontà di esprimere, con quel mezzo, una particolare concezione e sostiene che questa concezione particolare, *colandosi nella forma*, dà a questa vibrazione, comunicativa, calore, intensità e — in altri termini — altezza di livello artistico. Lo spettatore può anche ignorare o non poter decifrare lo specifico precetto e può magari anche non saper definire il mondo morale dell'autore e degli autori. Resta però innegabile il fatto che la sua coscienza ne viene ripulata, così che egli non eredita il contenuto morale dell'opera, ma ha da questo, per la mediazione della forma, la suggestione di una nuova maniera di vedere le cose.

Così, non sarà affatto necessario nell'autore dell'opera uno schematismo programmatico. Prova ne sia che un film come *La chienne*, in cui compiutamente si esprime il mondo morale di Jean Renoir, s'inizia proprio con un'esplicita dichiarazione d'indifferenza tematica. Si vede un teatro di burattini. Un primo burattino dice: «Questo film vuol dimostrare...»; un altro burattino si sostituisce al primo e dice a sua volta: «Questo film vuol dimostrare...»; un terzo burattino interviene e, cacciato il secondo, conclude: «Questo è un film e, come tale, non vuol dimostrare assolutamente nulla...».

Risulteranno giustificate, al lume di queste considerazioni, le accuse di antiartisticità e di immoralità che vengono rivolte ai film commercialisti e divertenti, la cui caratteristica prima è quella dell'indifferenza morale. Che contributo può dare alla formazione di una coscienza, alla costruzione di un «io» più ricco e migliore, che aiuto può dare nella quotidiana lotta per l'esistenza di tutta l'umanità un cinema che presenta al pubblico, con scarse variazioni, quell'unico migliore dei mondi in cui tutto va per il meglio? Il mondo reale viene, da ogni visione cinematografica di questo genere, svalutato nella contrapposizione; e l'animo dello spettatore sarà portato a ritrarsene il più possibile, a fare sempre più posto, nella sua vita, a questo vuoto fantastico a detrimento delle sue facoltà vitali: la capacità di slancio, l'aggressività, la vera e sana forza morale. Si tratta in sostanza, di un invito e un incitamento a un'evasione dalla realtà, a una diserzione dalla vera vita.

Ma perché film che parlino sempre di sventure e di dolori? Basterà ricordare che «la felicità non ha storia e che la perfetta repubblica non ha arte».

Infine, per chiarire l'ultimo equivoco, quello della «verità» di vicende così eccezionali o persino patologiche, diremo che ad una opera d'arte non si chiede né verità, né verosimiglianza; o, per dirla in altro modo, non si chiede che verità e verosimiglianza *artistica*. Termini che non sopportano rapporti e confronti con nulla di esterno all'opera. Nelle opere d'arte c'è creazione fantastica, cioè poesia; nei balordi film comico-sentimentali c'è solo *falsificazione*.

Con questo, crediamo di aver finito e speriamo che, tra un paio di numeri, i soliti *aficionados* dei due sergenti, le due orfanelle, due gobbi e simili o di crociera d'amore, spassimi della carne, colpi di fortuna e serenato a vallechiara, non tornino a riproporci, con incredibile caparbia, lo stesso domande.

A. P.

IL SOLE IN TRAPPOLA

TAPIS ROULANT

Cinematografia. Ecco la compagnia burrascosa dei pionieri che viaggiano a valanga verso l'Arizona.

E di là migliaia di «building» crollano in fiumi di polvere lucente per dar luogo a migliaia di grattacieli che sorgono altissimi fra la nebbia.

Fratellità minacciosa di uomini. Bufere di destini. Volo nello spazio. Tutto il mondo, i suoi luoghi, passano e si trasformano senza rallentare dinanzi ai nostri occhi.

Sono ormai più di quarant'anni che questo gioco di luci dura, s'allarga mostruosamente e assorbe l'attenzione dell'umanità intera, correndo da un polo all'altro.

E' l'arte elettrizzata la cinematografia, che raggiunge, conquista, e pareggia l'una coll'altra in un batter d'occhio le masse le nazioni e le razze.

Arte universale, anonima, che non ha bisogno di Dante Alighieri, né di Michelangelo, o di Wagner. Quarant'anni di sviluppo e di successo e i nomi non contano proprio niente. — Non ne è rimasto finora un artista, un monumento in piedi.

Di musica, niente... ascoltiamo... né voce, né pianto...

Della bruma argentata.

Una tensione sottile e disperata dei nervi.

Alone di grande città.

Sillicidio. Luci altissime enigmatiche che s'accendono sul nostro capo, e intorno a noi sciamano le nebulose grigie.

In agguato un «apache» si curva veloce, cercando di vedere lontano gli arrivi.

La sua volontà lampeggia affilata e scompare, cauta si direbbe che ha in mano un rasoio.

Da quale sfogatoio clandestino — di dove è scappato fuori questo ventoso tapis roulant — questa fumogena rincorsa di immagini. Sullo specchio remoto di un viaggio, quale lontana ciminiera dipanava quel pennacchio orizzontale. Quale amaro museo fin de siècle — baracca di fallite illusioni — ha dato la stura a questa muta diavoleria che si chiama la cinematografia — che intanto cresce e ingrandisce sulle proprie rovine — e rinasce continuamente dalle proprie ceneri come l'araba fenice?

Prima eran le scarse zoppicanti scalole sul misterioso cavalletto: scalole fotografiche naturalmente.

Il grosso monocolo dalla camera oscura puntato su di noi.

Quando apparve il fotografo mago rudimentale che nascondendo il capo sotto il panno nero ci gridava a bruciapelo «fermo, sorridi...» come un arigliere dell'al di là, rimanemmo lì quasi di stucco.

Ecco fu in quel punto, davanti alla traballante «macchina» — un tubo uscente di sotto il panno nero — in quel punto fu che abbiamo visto scappar fuori, alzandosi allora lo sportellino a guisa di palpebra sul monocolo telescopico, e abbiamo visto per la prima volta scappar fuori, occulto, silenzioso il famoso tapis roulant di cui si parla.

La pellicola frenetica sussultava, il chiaro scuro redivivo gesticolava asciutto nell'aria funebre d'un tremendo passato.

Nelle sale buie si perpestrarono i primi esperimenti, fra due lampade rosse: la sottilizzazione della luce, irruco e prestigio, emozionante visione di amori delittuosi colta di striscio dal buco della serratura — la danza, le smorfie di esseri scorticati, la macchia di sangue nero — e tutta un'atroce insurrezione dagli album di famiglia, ci saltò per così dire agli occhi. Caricatura e tormento dei primi film, comici e drammatici, irti all'eccesso.

A pecco a pecco, nella cabina dell'operatore, subentrò la calma e l'accelerazione, sempre allungandosi la scorribanda pazza e rapida dei fantasmi.

I gesti divennero lenti, rotondi, studiati — la crema riluceva liscia sui volti. Gli sguardi si riempirono di stupori insensati, e sulle labbra spuntò il sorriso glaciale e anestetizzato dei manichini di carne.

Le stufe degli ardenti raggi violetti creavano all'intorno un chiarore da sala crematoria, e così sorsero le dive i divi e il divismo dei primi film.

BRUNO BARILLI

POLTRONA ROSSA

La voce dei lettori

Se il cielo mi concede lunga vita e la concede anche a Fabrizio non c'è bisogno fra una trentina d'anni di sfogliare le collezioni dei giornali o di rivedere i documentari dell'epoca per ricordarmi della guerra. Basterà che vada a vedere Fabrizio. Tutti i guai di questi interminabili cinque anni, i guai spiccioli almeno, il «tragico quotidiano» della guerra, s'identifica e si concentra per me che ho abitato Roma durante questi sessanta mesi, in quel documentario vivente delle reazioni della «plebe romana» che è Fabrizio. Fabrizio è il verbo della «Voce dei lettori», il verbo de «I lettori ci scrivono» fatto carne.

La solidarietà naturale, profonda di questo attore con i ceti dai quali è uscito, l'esperienza diretta, la insopprimibile e involontaria superbia di una discendenza così illustre, insieme a una sensibilità attenta e attiva e a un orecchio finissimo, lo hanno fatto quello che è, il rappresentante e in un certo senso il paladino di quelle professioni cui la rovina dell'Impero e le successive invasioni, specialmente le due ultime, la «piemontese» e la fascista, hanno ridotto il genuino popolo di Roma: portieri, tramvieri, fruttaioli, tassisti, vetturini, ecc. professioni che saremmo tentati di chiamare illiberali, così forte è il colore così alto e sufficiente lo spirito di corpo che le distingue e quasi le estrania, così distaccato e sfiduciato è il modo delle loro prestazioni, così profonda la commiserazione del cliente e consumatore; saremmo dunque tentati di chiamarle illiberali se poi testimonianze autorevoli e fatti autentici non stessero a dimostrare l'esistenza di un «core» di Roma che le circostanze possono avere indurito ma che non cessa per questo di essere il fattore più bene-

fico della relativamente tranquilla convivenza dei Quiriti con tanti barbari qui discesi dopo il '70.

E' accaduto che la guerra e più precisamente i mali chiamiamoli così minori della guerra, riduzione dei tram e degli autobus, borsa nera e, verso la fine, persecuzioni politiche, hanno improvvisamente elevato o se volete drammatizzato la situazione sociale ed economica di quelle professioni. Ed è accaduto che la fortuna di attore di Fabrizio è coincisa con quella elevarzione. E insomma mentre i tramvieri, portieri, tassisti, ecc., diventavano personaggi di primo piano della vita e del dramma cittadino, Fabrizio diventava personaggio di primo piano del varietà. L'incontro delle due fortune fu favolosamente vantaggioso all'attore che ne ricavò il materiale e il pretesto di innumerevoli scherzi, canzoni, macchiette, film e, ora, più ambiziosamente commedie di costume. Perché — e la cosa è così pacifica che mi pare superfluo rilevarla — anche quando Fabrizio non entra direttamente nella stesura del copione, è a lui che gli autori si ispirano e quella sua faccia comune, nella sua infingarda e ben nutrita persona, l'aria «greve» nella quale concorrono gli effluvi della cucina casereccia e quelli aciduli dei vini bianchi, e insomma l'impressionante fotografia che egli è del romano decaduto ma sempre abbastanza nobile per considerare ignobile qualsiasi fatica, sono gli ingredienti essenziali di ogni macchietta o film o commedia che abbiano al centro il portiere-tramviere-vetturino-tassista Fabrizio.

Così è per «Volemosse bene» di Fabrizio e Mattoli (Mattoli è anche il direttore della compagnia del «Teatro Nostro») così per «Hai fatto un affare» degli stessi più Marchesi. In «Volemosse bene» un portiere famoso «borsista» fa un figlio nel primo atto proprio il giorno in cui arrivano a Roma gli

alleati e lo battezza nel secondo atto il giorno in cui gli alleati entrano in Germania, vale a dire solo qualche giorno fa. Qualche spunto patetico, qualche delusione, qualche salvataggio di canaglie fanno spicco gustoso e sapido di benevola ed eroico adattamento del popolo di Roma a tanti guai e a tante miserie. In «Hai fatto un affare» le ambizioni sono un tantino più alte: perché qui vengono a contrasto due classi, due borghesie direbbero i socialisti, la borghesia spossata dalla guerra, sorpresa dalle nuove esigenze e dai nuovi mestieri della guerra e la borghesia che va ad esso sostituendosi, arricchitasi con gli imprevisti della guerra, appunto borsa nera, trasporti, camioncini, ecc. E alla fine come artificiosamente erano state messe a contrasto così artificiosamente le due classi si conciliano e beneficiano. Ma Fabrizio basta da solo a operare il salvataggio anche di sì fastidiosi artifici.

Abbiamo naturalmente sentito fare, durante gli intervalli, il nome di Petrolini. Non occorre dire che richiami del genere sono assolutamente fuori luogo e terribilmente incanti e dannosi per lo stesso Fabrizio. Del quale non ci stancheremo di fare l'elogio, ma nei limiti che mi pare siano abbastanza chiari, i limiti di un'arte per così dire documentaria e fotografica. Fabrizio, lo ripeto, ha l'orecchio fino e il sangue e i nervi solidali con il suo ceto. Egli sa cogliere e riprodurre come forse nessun altro la cronaca di Roma. Egli annota i «fatti diversi» e li «riporta» sul palcoscenico con una fedeltà impressionante. Petrolini li reinventava, li accresceva, li gonfiava con un'immaginazione acre e spregiudicata, e creava personaggi immensamente significativi dei costumi e dei vizi di un'epoca come Gastone. A ognuno il suo.

Quando le brevi note su «Chi piange per Juckenack?» appariranno

no su questo giornale, il lavoro sarà già stato tolto da un pezzo. Non è colpa nostra. La colpa è tutta e solo del lavoro che è vecchio, che è tetro, che è pretenzioso e non mantiene nemmeno quel poco che promettere nelle prime scene, quando un misantropo cancelliere di tribunale è risospinto in terra dal paradiso che aveva quasi raggiunto perché non c'è nessuno che piange per lui nell'ora del trapasso, senza di che pare che non sia permesso all'uomo di morire. Situazione terribile di cui Foscolo deve aver avuto un vago presentimento: «Sol chi non lascia eredità di affetti — poca gioia ha dell'urna», ma da quel genuino poeta che egli era lasciò la cosa in sospeso e appunto in forma di presentimento. Ma l'autore di questo lavoro, Hans J. Refish, è un ebreo e nemmeno un poeta ebreo. Egli prende e svolge alla lettera la premessa e cerca di comprare con delle buone azioni un po' di lacrime per la sua morte. Ma le buone azioni sono frantese o misconosciute come era facile prevedere al prim'atto.

E malgrado ciò, sarà stato il sapore francamente oratorio di certe battute, sarà stato quel massiccio e ben articolato dialogo del terz'atto fra il Dovere rappresentato dal Procuratore della Repubblica e il Sentimento rappresentato dal cancelliere, sarà stata la recitazione di Pilotto così netta e balzacchiana, fatto sta che un certo piacere lo spettacolo ce l'ha dato, un piacere tutto riflesso, la nostalgia di quei gran drammoni che mettevano l'una contro l'altra cose così grosse e imponenti, e responsabilità così chiare e precise, e fedi così inequivocabili. Ottocento ottimismo, oratorio, perentorio, «stupido» e caro ottocento con poeti così grandi e statisti così simpatici e rivoluzioni così pittoresche e uomini di mondo così spiritosi e plebi così degne di riscatto e un teatro così brutto e appassionante! Certo il suo richiamo dev'essere ancora forte se sono bastate poche scene di una brutta commedia del novecento per farci sospirare quelle cose trapassate, tavole sia pure illusorie di salvataggio nell'aria molle di naufragio che ancora inzuppa i nostri restiti.

SANDRO DE FEO



QUINTETTO PAZZO ovvero FRENESIA DEL 1932

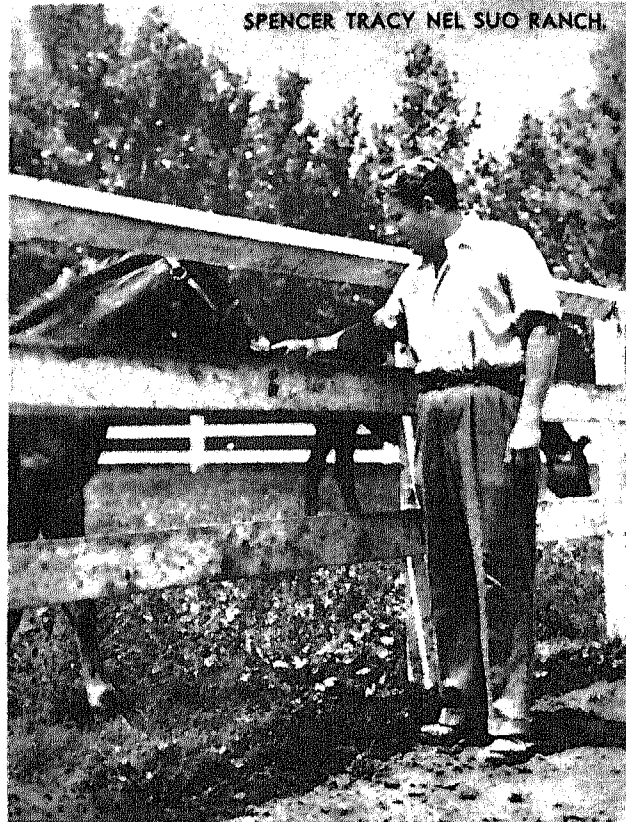
1 Operatori di guerra. Sono forse migliaia, in ogni angolo del vasto mondo in guerra. Milioni di metri di pellicola: soldati, scioppi, navi, cannoni, carri armati, l'eterna ridda che sembra non debba più finire, documentata in una serie astronomiche di fotogrammi. Più d'uno, fra gli operatori, è morto bravamente da soldato. Forse in una macchina da presa, inchiodata da una scheggia e rugginosa di sangue, coperta poi di bianca sabbia marina, è rimasta sospesa in aria, per l'eternità, una palma stradicata da un'esplosione, una di quelle palme così serene e ombrose nei racconti di Maugham e nei nostri antichi su gli alle isole del Mari del Sud.

2 Abbiamo sott'occhio un paginone cinematografico americano, con la costellazione fotografica della Warner Brothers. Il volto di Joan Crawford è chiuso in un piccolo cerchio, come quello di tanti altri attori di secondo piano. Lo stesso suo passaggio dalla Me-

luzioni anormali, hanno un valore e un significato pieni di risonanze e suscettibili di complessi ragionamenti. Ad ogni modo, ecco quanto ha accettato il corrispondente di «Time». I soldati americani, quasi senza eccezioni, preferiscono ora ad ogni altro genere di film la commedia musicale; vengono poi la commedia vera e propria, il film di avventure, quello a sfondo drammatico. I soldati non vogliono saperne assolutamente delle esaltazioni eroiche dello sforzo bellico sul fronte o in Patria. Questa specie di idiosincrasia è logica ed umana. Chi sta facendo sul serio la guerra, non ha voglia di vedere la guerra finta sullo schermo; ha voglia, e cioè ha bisogno, di evadere dalla guerra. D'altronde, per quanto realizzato con intelligenza, discrezione e sensibilità, un film di guerra ha sempre un sapore di stridente artificio per chi vive nell'atmosfera del campo di battaglia o ne è emerso da pochissimo tempo, e magari per pochissimo tempo. Quanto alle attrici, «in pra-

(moglie di Orson Welles, il maggior talento che il cinema americano abbia rivelato in questi ultimi anni) è una splendida «mima», ballerina e cantante. Ginger Rogers e Alice Faye, non c'è spettatore italiano che non le ricordi. Non conosciamo ancora Lena Horne, Ginny Simms e Betty Hutton, ma siamo autorizzati a supporre che siano da mettersi nella stessa categoria di attrici. E allora, che significa questo? Che i soldati americani apprezzano nell'attrice, e cioè nella donna, le doti più appariscenti e superficiali? Crediamo il contrario. Quanto più un soldato è lontano dalla sua casa, dalla sua famiglia, dalla sua donna, tanto più egli evita consapevolmente o inconsciamente tutte le contaminazioni dei propri desideri e delle proprie nostalgie. In un aeroporto di Guam, o su una spiaggia della Nuova Guinea, il soldato che ieri ha affrontato la morte, e che domani affronterà di nuovo, vuole che quella luminosa ombra dolce e terribile che si muove sullo schermo rimanga

SPENCER TRACY NEL SUO RANCH.



Otto Volante

tro alla Warner è significativo. La ricordiamo in «Women», dove il suo viso sembrava tormentarsi in un tormento che non era quello del personaggio. Forse nessuno ha mai narrato alla cara Joan la favola vera della Contessa Castiglione.

3 Vello stesso paginone, al centro, spicca il volto agitato, rude, attraente e volgare di Humphrey Bogart. Lo ricordate? Accanto a Bette Davis e a Leslie Howard (morto in questa guerra, in uniforme). Humphrey Bogart era lo straordinario gangster de «La foresta pietrificata». Attualmente è il numero uno della Warner. Segno dei tempi anche questo. I «belli» seducenti e seduttori sono stati relegati giustamente in secondo piano. I veri uomini stanno facendo qualcosa di ben più importante, adesso, che non correre dietro alle donne. Del resto, anche nella vita, gli autentici «hommes à femmes» sono quelli che hanno l'aria di rammentarsi solo per incidenza che ci sono donne belle, e molto cose, in questo dannato bellissimo mondo.

4 La corrispondente della rivista americana «Time» ha fatto una specie di inchiesta fra i soldati del suo Paese, chiedendo qual è il genere di film che essi attualmente preferiscono, e su quale attrice si polarizza la loro simpatia. Risultando di tale natura, molto frequenti in America, hanno un'importanza maggiore di quanto non appaia al primo momento. Certe risultanze statistiche, specie in tempi e si-



Marjorie Kumler con due donne dell'Airforce a Hollywood.

porzione diretta alla distanza dalla Madre Patria e dal mondo civile, i soldati americani preferiscono: Betty Grable (prima d'ogni altra); e poi: Rita Hayworth, Ginger Rogers, Lena Horne, Alice Faye, Ginny Simms, Betty Hutton, E, solo in secondo piano, fra le attrici drammatiche, Ingrid Bergman, Greer Garson, Bette Davis. Quali sono i motivi di tali preferenze? Betty Grable (la ricordate?... la «donna pante-ra»), appartiene al tipo «pepato», sul genere Paulette Goddard. Divertente, insomma, esilarante, dinamica, interessante senza complicazioni cerebrali o passionali. Rita Hayworth

non troppo. Clair è rimasto alla formula spigliata de «Il fantasma galante» anche nel suo hollywoodiano «Ho sposato una strega». Evidentemente, egli si aggira con voluttuosa compiacenza in un mondo suppositamente maturo di maledizioni ancestrali. Friedrich March, un po' imbolito, pesta con piedi alquanto pesanti sulle orme del protagonista maschile del film. Vedremo come se la caverà nel nuovo film di Clair «Accadde... domani» il cuor contento Jack Oakie, che ha ancora addosso il prurito della sua uniforme da «duce» indossata nel «Dittatore».

6 Veronica Lake se l'è invece cavata benissimo nei panni della strega — un'adorabile strega, in verità — del film di Clair. Strana ragazza, questa Veronica Lake. Come definirla? Una donna fatale in

abbiamo visto un pessimo film americano con Jean Gabin e Ida Lupino, diretto nientemeno da Archie Mayo (già: quello di «Foresta pietrificata»). Stessa atmosfera alla Duviol e alla Carné, e lo stesso Jean Gabin. Ma le «brumes» francesi sono state dissolte dal troppo cocente sole californiano.

8 Un dispiacere per gli spettatori di tutto il mondo. Teresa Wright si è sposata, ha deciso di far figli, e non più film. Chi è Teresa Wright? Chiederanno gli spettatori italiani che non la conoscono neppure. Teresa Wright è, anzi era una delle più interessanti giovani attrici dell'ultimo cinema americano. Un grande temperamento, una insolita ricchezza di sensibilità e di forza espressiva in un fisico a prima vista comune e tipizzato. C'è un suo film in giro in Italia: «L'ombra del dubbio», la cui sceneggiatura si vale fra gli altri del rispettabilissimo nome di Thornton Wilder.

9 Due film americani non dimenticherò mai, benché non fossero dei capolavori. Ho visto il primo a bordo di una nostra corazzata, in un porto dell'Egitto. Si chiamava «Springtime on the hills», ed era a colori. Le macchine della nave tacevano da parecchie settimane, ormai, e le paratie erano immobili. I marinai in estile guardavano assorti e violenti il mondo fiabesco, colorato e ottimistico, che si accendeva sullo schermo; io guardavo i marinai, e vidi che essi pensavano che sì, una prima vera sarebbe rinata un giorno su quelle colline che ciascuno riconosce come amiche, inquadrare dalle finestre della propria casa.

Ho visto, anzi non ho visto il secondo film a Haifa. Un film parlato, naturalmente, in inglese, e spiegato alla vortopinta platea palestinese da due didascalie rotanti ai lati dello schermo, l'una in ebraico e l'altra in arabo. Dico non ho visto, perché accanto a me c'era un italiano ebreo che viveva lì da anni, dei tanti costritti dal fascismo ad abbandonare l'Italia. Lo avevo incontrato per caso in un negozio, ed ero appena sbarcato. Aveva un appuntamento con la sua ragazza, ma disse che la sua ragazza, per una volta tanto, poteva pure aspettarlo inutilmente. Preferì isolarsi con me nella calca estranea di un cinema, perché doveva chiedere tante cose dell'Italia. Così parlammo due ore dell'Italia, e forse, a giudicare dalla sua voce, non a caso egli aveva voluto rifugiarsi nell'ombra del cinema.

ANTON GIULIO MAJANO



Due attori alla moda: Priscilla Lane e John Garfield.



Ann Sheridan e Errol Flynn nel film «Edge of Darkness».

ombra. Non vuole esserne turbato, in alcun modo, neppure spiritualmente, neppure artisticamente. Un sorriso, una canzone, un ballo; è quanto gli occorre. Le sue mani ancora irrigidite dalla vibrazione delle armi vanno alla tasca dove egli custodisce una fotografia che magari vedrà per l'ultima volta. I suoi pensieri galoppino esaltati e instancabili sul magico ponte della nostalgia gettato attraverso migliaia di miglia di oceano, fino a quelle quattro pareti che sono per lui il mondo. Lo schermo ritorna buio. Brilla inesauribile quel piccolo lume lontano dal quale egli non si è mai allontanato, anche se non vi potrà mai tornare.

5 La sapida e funambolica intelligenza di Clair si è lasciata commercializzare: ma

miniatura? La sua famosa capellatura bionda è la gioia dei fotografi e dei disegnatori di Hollywood. È una di quelle donne piccole e pericolosissime, che avrebbero un gran bisogno di essere picchiate un tantino, se non fossero così fragili, così apparentemente inermi... e così cosette di questa loro disarmante fragilità da far prudere le mani anche ai più artificiosi e tradizionali dei gentiluomini.

7 Anche Duviol si è commercializzato: ma un po' troppo. Nel suo «Tales of Manhattan» realizzato — per la sceneggiatura e l'interpretazione — con la formula a mosaico di «Se avessi un milione», cercherebbe invano il clima struggente e penale dei suoi capolavori nati in terra di Francia. A proposito di trapianti,

PALCOSCENICO MINORE

BIOGRAFIA DI UN'ECCENTRICA

Negli ambienti responsabili del teatro di rivista perdura vivissima l'eco del non lietissimo successo conseguito dall'ultimo spettacolo presentato al Valle. Il «Suo cavallo» è caduto in malo modo. Forse resterà zoppo definitivamente. Non potrà correre per tutta la vita. Infortuni dei quali anche i puroragione possono restar vittime. Bucefalo ridotto meno di ronziante se non, addirittura, del grigio di Sancio Pancia. Tutto questo, ripetiamo, non incide sulla chiara fama del regista. Il suo buon nome di cineasta è uscito nel non felice esperimento incontaminato come Alcibiade dal letto di Socrate. Fosse uscito altrettanto esilarato il pubblico dal teatro. Ma così è Castellani e così era anche nei suoi film. Chiedere a lui che vi faccia ridere è come chiedere al poeta Cavalcanti che scriva le parole per una musica di Bixio o D'Anzi. Ad altri il compito di commuovere, rinvigorire, divertire. Il regista Castellani non transige. Come Catone il vecchio, preferirebbe lasciare a metà lo spettacolo piuttosto che trascurare a solidificare coi miti e la volgare platea. Ad altri il compiacersi di facili e volgari successi. La risata profanatrice, l'applauso disturbatore, piuttosto che d'entusiasmo e consenso, sarebbero manifestazioni di bislino e riprovazione all'improbata fatica del selettivo regista. Mettete chiunque a contatto con lui e vedrete che i risultati sarebbero i medesimi. Anche Totò, anche la Magnani. Sicuro, anche la Magnani, regista il Castellani, conoscerebbe, forse, il soffio gelido del dissenso, la mortificante consolazione del successo di stima, il circoscriversi dei battiniani alle preordinate sacche della claque, più umiliante dei fischi a salve e persino dei torsoli lanciati (al giorno d'oggi, poi) sulla scena.

Perfino la Magnani, sebbene sia attrice che d'applausi e consensi ha una pratica tale da non temere confronti con chichessa, eccezion fatta, s'intende, dell'ex duce. Perfino la Magnani, della quale da tempo vi ho promesso una biografia. Ma a proposito di essa penso come Oscar Wilde, secondo il quale *interessa la maschera non quello che dietro vi si cela.*

Charles Baudelaire si rammaricava di non saper scrivere un vaudeville. Anna Magnani non lascerà le scene col rimpianto di non aver potuto fare qualche cosa per il teatro cosiddetto (e a torto, mio caro Gino Avorio) minore. Questa attrice sta alla rivista come Sakspeare al teatro elisabettiano, come Goldoni alla commedia dell'arte, come Cleopatra Cobianchi alle iniziative peripatetiche. E' un'ideatrice. Un'innovatrice. Agli osservatori superficiali (e a lei stessa, persino) può sembrare che in Anna Magnani alberghino due personalità. Secondo il gran pubblico, c'è una Magnani che fa la prosa e un'altra che fa la rivista. Come Adone, dopo morto, soggiornava sei mesi dell'anno, presumibilmente i più freddi, nell'Inferno, ospite di Proserpina, e sei mesi nell'Olimpo, a consolare Afrodite, l'attrice della quale discorriamo alterna, di fatti, le sue scritture tra i testi di Goldoni e quelli di E. O'Neill, tra «Voluntà» e la «Foresta Pietrificata». Qualche critico parlò di vero e proprio «sdoppiamento». Né più né meno come Donizetti, prima del manicomio, quando, sentendo il sangue fluirgli verso la tempia destra si precipitava al pianoforte ad acciuffare l'ispirazione della musica seria, aspettando, poi, d'avvertire un analogo fenomeno verso la tempia sinistra per dedicarsi alla musica buffa. Quale delle due sottili tempie preannunzia ad Anna Magnani la fatalità di un nuovo successo comico? O il medianico «avvertimento» è dato per altre vie? In ogni caso, l'annunziatore misterioso è un devoto della fortunata attrice. Perché non c'è una volta che egli si sia ingannato; non una volta che la destinataria del segreto messaggio non abbia saputo decifrarne il più attendibile senso. Tanto che abbiamo il sospetto che il fenomeno donizettiano, se si verifica, è puramente illusorio.

Ricordiamo la Magnani in una sua non dimenticata interpretazione seria, al teatro delle Arti. Era l'ultima sera di Carnevale del 1938. Per le strade e nel caffè era, ancora, visibile qualche focherello d'euforia carnascialesca. Al caffè Aragno, nido irrequieto di spie e d'agenti provocatori, numerosi frequentatori seri e distinti per tutto il resto dell'anno avevano organizzato un veglione sbarazzino, con fiacco ma per-

sistente lancio di coriandoli e stelle filanti e sturamento d'innocue bottiglie. Quella stessa sera al teatro delle Arti si dava la prima rappresentazione della «Foresta pietrificata» dell'americano Serwood. Qualche anno prima un film tratto da questo dramma e proiettato anche in Italia con lo stesso titolo aveva avuto un certo successo. Bragaglia, quindi, presentava al pubblico il testo teatrale. Interpreti Anna Magnani e non ricordiamo chi altri. Gli spettatori avevano di che fare confronti. Nella versione cinematografica il protagonista maschile era Leslie Howard. Ad Anna Magnani restava semplicemente da competere con Bette Davis. Il sipario si levò sulla prima scena. L'aspettativa era intensa. Molti erano scettici sull'interpretazione della Magnani. Da qualche tempo mancava dalle scene. E poi, dicevano altri, ha un carattere bizzarro; in ogni modo vedremo. Finalmente, Anna apparve alla ribalta, nelle vesti della romantica e inquieta ragazza confinata nella locanda paterna ai margini della foresta pietrificata. La prova del fuoco incominciava per lei. Ecco i primi gesti, le prime battute. Il pubblico pende tutto dalle sue labbra, comprese le mascherine e i carabinieri di servizio. Ma, a un tratto, qualche cosa di strano accade nella platea. Un movimento insolito, come un fremito percorre gli spettatori. All'improvviso, si accorge un signore che si alza dalla sua poltrona, in prima fila, e abbandona rapidamente il teatro. Nel fuggiasco, seguito prontamente da altri tipi, qualcuno riconobbe Virginio Gayda, ostinato frequentatore di «prime». Un vero e proprio subbuglio, a un tratto, invade la sala. Pochi pensavano a quello che accadeva sul palcoscenico. Che era successo? Di un principio di incendio non poteva trattarsi dato che il pompiere di servizio manteneva, unico fra tutti, un contegno riservatissimo. E allora? Qualche cosa d'importante era accaduto, non c'erano dubbi di sorta. E non senza ragione Virginio Gayda aveva rinunziato a seguire il resto dello spettacolo. Pochi minuti prima la radio aveva annunziato che era morto d'Annunzio. Sì, perché a quel tempo d'Annunzio era ancora vivo, sia pure tumulato nel sepolcro di Gardone (il sito indubbiamente più adatto per la tumulazione di cadaveri che la Morte ha dimenticato di gettare nel suo carro). Era l'ultima sera di carnevale. Quella notizia aveva un suo significato, un suo valore simbolico. Il Comandante che muore di carnevale è come il libertino colto d'aneurisma in una

casa di piacere o il ladro sorpreso con le mani nel sacco. E i funerali del «Veggente» ebbero luogo, com'è noto, nei primi giorni di quaresima. Furono tuttavia manifestazioni molto grasse, una clamorosa appendice del carnevale. Chi non ricorda i giornali di quel tempo? Al teatro delle Arti, Anna Magnani aveva superato la sua prova, ma d'Annunzio ingoiava le colonne dei quotidiani e anche dei settimanali. Ma, batti e ribatti, l'attrice trionfò del poeta defunto. Il successo si delineò netto. La «Foresta pietrificata» ebbe tante repliche quante il pubblico voleva decretarne ai lavori presentati da Ruggeri o Falconi.

Chi può ricordare tutti i successi di Anna? Di quante riviste non ha costituito la fortuna? Ma qui vogliamo solo precisare il nostro punto di vista sul preteso «sdoppiamento». Non esiste. Perché quest'attrice non tratta il «comico» come un genere, una particolare. Ella interpreta un personaggio, rende un tipo. Presta la sua voce, e il suo canto quando occorre, a una delusione, a una malinconia, a uno smarrimento, a una reprimenzione, a una bizzarra, a una vendetta. Le sue parodie non sono ricalcate sull'originale, i suoi frizzi non sono mossi da risentimenti o personalismi, le sue vittime non sono mai ridotte allo spettacolo di macchiette. E guai quando ella perde questo senso d'imparzialità, quando ella si discosta dalla sua ispirazione, quando ella perde d'occhio la sua naturale espansività. Guai, quando la Magnani vuol far pesare la sua arte. Guai quando il suo orecchio presta ascolto a coloro che la vogliono sempre più brava. In queste, non frequentissime, circostanze richiama con prepotenza alla memoria la figura di Ruggeri che, nelle sue serate d'onore, non si sente stanco di declamare laudi di d'Annunzio e odi barbare di Carducci. Perché, nell'ultima rivista, la Magnani si presenta a recitare quel «Canto dell'amore»? Respingiamo nettamente l'insinuazione che ve la spingano velleità di facili successi o di più fragorosi applausi. Forse, è una sua romantica debolezza far notare al pubblico della rivista il suo talento di attrice di prosa. Così, nelle sue esperienze di prosa, quante volte è assalita dalla nostalgia di una nuova — o antica — canzone. Perché, ripetiamo, la sua personalità non tollera ripartizione. Uno è il suo temperamento. Né i suoi ritorni al teatro minore sono motivati da motivi pratici o banali. Né tanto meno risultano l'espressione dello stato d'animo di chi, incompreso o sfiduciato, abbandona il suo mestiere per abbracciarne un altro più umile ma redditizio. La fiorita del Pincio e Capuccetto rosso non sono il frutto d'una protesta o d'un compromesso. In questo senso è un'eccentrica. Eccentrica non già per i suoi vestiti, i suoi cani, la sua conversazione non perfettamente addomesticata, le leggende che ama creare intorno al suo nome, ecc. ecc. Eccentrica, invece, perché nel mondo illusorio e convenzionale del palcoscenico ha un posticino tutto per sé. E guai a vo-
lerglielo usurpare.

MERCUTIO



ANNA MAGNANI

OMBRE BIANCHE

NON PIÙ EBRANTE. — Sta ottenendo un gran successo in Spagna il regista ungherese Ladislao Vajda. Profugo dall'Ungheria — per le note leggi antisemitiche — il povero Vajda era approdato in Italia fiducioso nella protezione di Fredi e Pavolini. Ma anche da noi — man mano che si rafforzava il «patto d'acciaio» — la vita di Vajda cominciò a complicarsi. Dopo aver firmato un solo film il regista ungherese riprese le sue attività di perseguitato, adattandosi a far da «negro» a qualche nostro «giovane regista» di pochi serupoli, finché non ottenne un passaporto per la Spagna. In Spagna ha lavorato per qualche anno con buon successo ed oggi può firmare i suoi film con nome, cognome e paternità senza palpitazione di cuore poiché — se Dio vuole — la furia antisemitica hitleriana non trova più credito nemmeno nella repubblica di Andorra.

DIPLOMAZIA DEL CINEMA. — L'ultimo film di Walter Disney, *Sadules* proiettato di recente in Inghilterra con l'intervento dell'autore, ha costituito un triplice successo per il quale il papà di Topolino può essere ben fiero. Oltre ai pregi della squisita fattura artistica il film rappresenta un efficace mezzo di propaganda ed ha — nel tempo stesso — svolto una funzione diplomatica, poiché esalta per la prima volta l'amicizia dei popoli dell'America Latina con gli S. U.

EREDITARIETÀ. — Hollywood ha lanciato con successo due nuove stars: la signorina Diana Barrymore, figlia del fu grande John, che ha ottenuto un ottimo successo in *Batsans ween Us Girls*, un'allegria commedia di Henry Koster; ed Helen Gilbert, un'avvenente fanciulla diciottenne, figlia di John Gilbert, la quale ha debuttato brillantemente accanto a Robert Montgomery nel film *M. G. M. Florian*.

STATISTICHE. — Se un cronista nostrano si fosse permesso un giorno di rivelare al pubblico che l'attrice Maria Bln possedeva la bocca più larga di Cinecittà, non sarebbero mancati i richiami ministeriali e le denunce in carta bollata che avrebbero messo a tacere l'incanto scriba. In America, queste cose può riferirle anche un minorenne, che dico, un bimbo in fasce, senza che il sole della California venga costretto a scendere sulla terra per confortare la diva oltraggiata. I cronisti hollywoodiani possono confidare ai loro lettori, dopo accurate indagini, e senza pericolo di querela, che Marlene Dietrich ha le gambe più lunghe di Clark Gable, mentre i piedi più piccoli di Cinescittà sono quelli di Jean Parker e George Raft; gli occhi più grandi quelli di Loretta Young, Eddie Cantor, Bette Davis e Joan Crawford; le mani più piccole, quelle di Olivia de Havilland e Edward G. Robinson; le bocche più larghe appartengono a Maria Raye e Jos E. Brown; Victor Mc Laglen calza scarpe numero 13 e Jean Muir (la signorina Jean Muir, fate attenzione) numero 41; Lala Lane ha le spalle più larghe fra tutte le attrici di Hollywood, mentre a Gary Cooper e Kay Francis spetta il primato di altezza. Oggi che la libertà di parola è un fatto compiuto e poiché gli avvocati hanno molto da fare con le vertenze di carattere politico, possiamo permetterci di rivelare al nostro pubblico che Miria di San Servolo, fra le attrici governative, possedeva le caviglie più robuste (31 cm. di circonferenza) mentre Doris Duranti possedeva la bocca più larga di tutta Cinecittà; oltretutto era strabica, acfola o — perché no, dal momento che si è trasferita al Q. G. della repubblica socialista — era anche anemica e priva di ormoni. (Fratelli, auguriamoci che Doris non abbia fatto il doppio gioco!).

DA VENEZIA A HOLLYWOOD. — L'attrice spagnola Mary Carrillo, la quale ottenne a Venezia, in tempi di carestia, la coppa della Biennale, è stata invitata a fare un provino per una nota marca cinematografica hollywoodiana.

STAT



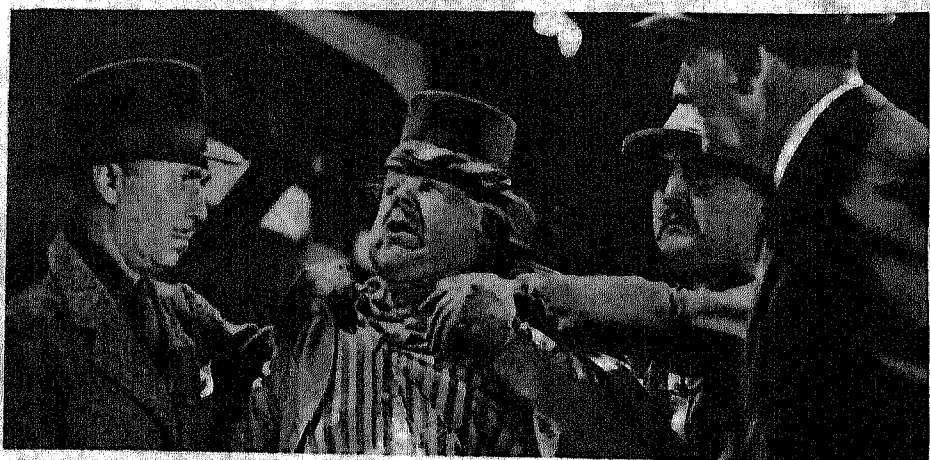
Da «Il Bandito della Casbah» di Duvivier



LA CASBAH IN CALIFORNIA



Ai produttori di Hollywood non potevano sfuggire i due più grandi successi del cinema europeo di anteguerra: la stella cecoslovacca Hedy Kiesler, interprete di *Estasi*, e il film di Duvivier *Pépé le Moko*. Furono acquistati i due film, furono scritturati la Kiesler e Duvivier. Quest'ultimo essendosi rifiutato di rifare *Il bandito della Casbah* made in U.S.A., la regia della nuova edizione fu affidata a John Cromwell. La fama di Hedy Kiesler (la quale, nel frattempo aveva ottenuto il divorzio dall'industriale austriaco Fritz Mandl, suo marito, ed assunto il nome meno complicato di Hedy Lamarr) fu abbinata a quella del *Bandito della Casbah*. Da questo accoppiamento doveva nascere *Algeri*, il cui successo di curiosità si profilava evidente. Il ruolo del protagonista — tenuto nell'edizione europea da Jean Gabin — veniva affrontato da un francese trapiantato di recente in California: Charles Boyer. Non sapremmo dire quale dei due attori, quale dei due registi, quale delle due diva (Hedy Lamarr - Mireille Balin) abbia superato con maggiore efficacia la prova. Forse la nostra opinione sarà originata da un deplorevole campanilismo — giustificabile, del resto, in questi tempi di incandescenza politica — ma dobbiamo confessare che noi ci sentiamo più vicini al *Bandito* di Duvivier — sanguigno, umano e canagliesco come lo aveva saputo rendere Gabin — che a questo *Algeri* in guanti e marsina dovuto alla controllata perizia di John Cromwell. Il personaggio creato da Boyer, elegante, sottile, raffinato, ha più l'aria di un affascinante maoré che non quella di uno spericolato malfattore. E anche la figura femminile e lo stesso affumicato ambiente algerino ci sembrano più familiari, più vicini al nostro spirito di vecchi e litigiosi europei, nel film diretto da Duvivier.



di
te
lo
ra
pa
be
te

so
af
te
ty
de
se
ni

mi
fu
gr
go
te
ste
an
da
zio
ini
ch
do
te
di
l'a