

Star

SETTIMANALE DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI

Sciuscita

IL FILM "ESPLOSIVO" DI DE SICA

BLASETTI

RISPONDE AI CRITICI

Vienna, Vienna...

ABBIAMO VISTO...

Rassegna dei film presentati in America



Cathy Downs
della 25a Century Fox



LA GRANDE SBORNIA

I novecento membri de l'Academy of Motion Pictures Arts and Sciences di Hollywood hanno assegnato al film Paramount «The lost weekend» il premio «Oscar» per l'anno 1945. Questi esimi esaminatori si ritrovano una volta all'anno nella delicata situazione di dimenticare formule commercialistiche per rivolgersi a vagliare, invece, quanto di essenzialmente artistico contengano i lavori presentati all'ambita classifica.

In uno dei tanti «Referendum» lanciati agli spettatori è sorta un'aspra polemica, sostenuta da giornali e riviste fattisti araldi dell'opinione pubblica, che voleva determinare se fosse plausibile o meno il soggetto del film che faceva un uomo redento dal vizio del bere per amore di una donna. Moltissimi hanno tenuto a precisare che questa «trovata» accettabile sul piano della celluloid non poteva essere concepita nella vita comune. Questi argomenti debbono essere sembrati agli americani, da tempo emancipatisi dal proibizionismo, come una tendenziosa forma moraleggiante e cioè una volgarizzazione poco edificante sugli effetti dell'alcolismo con conseguente invito alla moderazione o addirittura all'astinenza. Già in molti altri film abbiamo assistito all'esposizione di piaghe sociali (citeremo ad esempio «Furia» per il linciaggio) nei quali si documentano crudemente quelle che erano peculiari dimostrazioni di un'asmatia vita americana o della desolante solitudine dell'uomo moderno afferrato dagli ingranaggi di un progressismo ad oltranza. Le statistiche conducevano alla scoperta dell'esistenza di istinti primitivi e fanatici ricoperti alla meno peggio dal cellophane e dalle camicie inamidate. Queste pellicole dunque, ostentanti a bella posta un ovvio certificato d'origine erano una diffusione gratuita di una mentalità libera e democratica che non si preoccupava di celare questi fatti di cronaca verniciandoli di ipocrite mistificazioni. Ma penetrando al fondo della cosa non possiamo disconoscere a questa espressione anche la furberia manovrata di far apprezzare al palato di un pubblico speciale il «thrill» del brivido.

Ma l'impressionabilità dello spettatore, considerato come massa impiegata nel rito del divertimento, non riesce ad accordare ai film solo un'accoglienza di chi riceve una «paternalità» fine a se stessa. E' però interessante notare come la moltitudine dei pareri formulati intorno alla credibilità di un soggetto o di una soluzione filmata



Belle Davis si è sposata. Ecco la diva fotografata subito dopo le nozze, insieme con il marito, Mr. Woodbury Palmer.

produce sul pubblico una istintiva valutazione dei valori del film anche se, per diverse strade e con eterogenee interpretazioni, ci si accosta ad esaminarne il movente. Nessuno probabilmente ha sentito il bisogno di immedesimarsi nel personaggio per valutarne la reazione, ma si è solamente soffermato alla «trama» a cui accordare il placet di maggiore o minore rendimento tenendo appunto conto dell'interessante requisito dell'attendibilità.

Lo scandalo (poiché ha veramente assunto proporzioni tali) che riguarda «The Lost Weekend» non è affatto raro ma prima che il pubblico si sia quietato nel giudizio nuove trovate scandalistiche trasportano l'interesse verso altri quesiti preoccupati di «far rumore». Così le Distilleries Seagram che si sarebbero dovute risentire per essere state profondamente lese nel loro avviamento commerciale hanno rovesciato la situazione a loro vantaggio proponendo una cura allopatrica: hanno invitato i loro clienti a divenire completamente astemi. Infatti, le vendite solo salite vertiginosamente. Molti, forse, preferirono ubriacarsi che essere amati da una donna.

Però c'è stato un giorno che la Casa Seagram paventò il fallimento: fu il giorno del primo dell'anno quando il novanta per cento della popolazione di New York giaceva a letto dopo la rituale sbornia di S. Silvestro. I cittadini, immersi nel coma dell'ubriachezza, giuravano di non bere mai più. Esemplarissimo fu il contegno di quelli che non bevvero più. Erano morti durante la notte negli incidenti stradali.

CARLO DI STEFANO

TUTTA LA VERITÀ...

Quello delle querele... è mancato a dirlo, Rubens. L'autore della fischiatissima, strafischiatissima, ma sempre poco, rivista: «E il cielo si copri di stelle», che molti di loro signori avranno avuto la disgrazia di vedere al Valle. Adesso l'incanto autore, vien fuori con delle querele. Tutte da ridere, finalmente, bravo. Facete recitare quelle ai suoi buoni attori, e garantiamo il successo.

MISS MILANO. — Voi non saprete, forse, che Milano ha regolarmente eletto, insieme ai socialisti, la sua reginetta. Reginetta di bellezza. Durante una grande veglia, «Jazz notte» è, non si capisce bene come, saltata fuori la «bellezza milanese 1946», signorina Luciana De Michelis. Ti dico io! Bisogna vederla, questa simpatica e gaia ragazza e poi cominciare una discussione sulla bellezza che non finirebbe presto.

Chissà che non avessero bevuto un poco, i giudici elettorali? Che ne dice il nostro amico Pif, organizzatore principe?

BESOZZI, DURO A MORIRE. — Ci fa piacere. Un grande immenso piacere perché Besozzi, ci è tornato simpatico, si è riconciliato col pubblico, dimostra di saper fare ancora, meglio ancora, «i giorni della vita» di Saroyan hanno riscosso un successo di quelli veri di quelli che non hanno partecelle d'artificio;

Spezzoni

LE MEMORIE DI L'HERBIER.

— Il regista Marcel L'Herbier, che fu con Germaine Dulac, Abel Gance e Delluc uno dei pionieri del cinema francese, è arrivato ormai all'epoca dei ricordi: eccolo, infatti, autore di un pregevole libro di memorie — «Vingt ans d'actions cinématographiques» — che insieme all'altra opera dello stesso autore uscita recentemente — «Le chemin d'un film» — ha ottenuto un vivo successo.

CARTONI ANIMATI. — La Francia si è messa all'opera per riendere la sua priorità nel campo dei cartoni animati. Sono stati infatti presentati in questi giorni a Parigi due film a colori che hanno chiaramente documentato lo sforzo della produzione francese in questo settore. Le due pellicole — «Les enfants du ciel» dovuto alla matita del disegnatore Guiche e «Ludo et l'Oraque» disegnato da Antoine Payen — si avvalgono di un appropriato commento musicale di Thiriet.

RAFT STA MALE. — Durante la lavorazione del film «M. Ace e la regina» George Raft veniva colto da improvviso malore per cui doveva essere ricoverato d'urgenza in una clinica di Hollywood. I medici constatavano che l'attore era affetto da una pericolosa forma pleuritica.

VON STROHEIM PIANGE. — Noi abbiamo sempre visto Erich von Stroheim incarnare personaggi gelati, implacabili, orgogliosi, duri, gente che guardava il mondo con occhi secchi e fissi sui quali mai passava una sia pure ombra di pietosa umanità. Ma nulla c'è di irrevocabile nel mondo: ed ecco che nel nuovo film «Illusione» (che sta interpretando sotto la regia di Pierre Chenal) anche von Stroheim prova il tormento del pianto: e quegli occhi sui quali non calò mai la palpebra della commozione si inumidiscono, e quelle quanche tagliate da rughe profonde o lo accarezzano dal morbido e caldo velluto di una lacrima. La causa di tutto questo sconvolgimento è la bella Madeleine Solagne.

successi autentici, insomma. Il merito, con la Giot, è stato soprattutto di Besozzi, attore maturo, completo. Di Besozzi sulla breccia, duro a morire.

RAPPRESAGLIA DI SINDACO. — Dicono che il sindaco di Milano, «el Greppi», intenda davvero provvedere alla chiusura della sala di pubblico spettacolo durante il periodo delle elezioni politiche. Chissà perché poi. Un confratello, si pone anch'esso la domanda e non trova soluzione.

Non è difficile, in fondo, analizzando le cose, rispondere. Greppi agisce così, secondo un piano preciso, sottile. Sorridendo diabolamente. Rappresaglia di sindaco.

PERCHÉ NON VA? — La nostra Isa, Miranda avete capito subito, ha confessato, in una intervista al corrispondente di «Platea», il suo infrenabile desiderio di andare a Parigi. A parte il fatto che quel giornalista non doveva aver nulla di meglio da fare, da uno a dieci che la giornata era nuova, perché Isa non ci va, a Parigi?

SA TUTTO SUL JAZZ. — Pif. L'uomo che sa tutto sul jazz è Piero Farinè, il giovane ameno che ha scoperto il jazz in Italia. Ma c'è una falla: Jo Bouillon. Ma col tempo e lo studio il nostro Pif arriverà anche a questo.

LO STRABICO



Esser belle senza sacrificio

Non tutte le donne possono concedersi il lusso di una cosmesi costosa, ma l'epidermide richiede cure delicate per conservare intatta la sua freschezza. E' vero che sotto la cipria occorre la crema, che per togliere il trucco, per nutrire la pelle e per curarla occorrono altre creme, ma è altrettanto certo che NEVIDOR è la crema che tutte le sostituisce. Usatela seguendo queste semplici indicazioni e ne sarete subito entusiasta:

- I - Per far aderire la cipria basta uno strato sottile di Crema NEVIDOR massaggiata leggermente.
 - II - Per togliere il ritocco spalmate abbondantemente il volto di Crema NEVIDOR e toglietela con un tampone d'ovatta.
 - III - Per nutrire la pelle massaggiate dal basso in alto con Crema NEVIDOR il collo ed il viso.
 - IV - Per preservarvi dal sole e dal gelo usate, senza massaggiare, uno strato più abbondante di Crema NEVIDOR.
- Per il viaggio, gli sports, il giorno e la notte, l'unica Crema NEVIDOR conserva e protegge la freschezza della vostra epidermide.

l'unica crema
NEVIDOR

LABORATORI NEVIDOR - MILANO

A. III - N. 17 - Roma 27 Aprile 1946

Star

SETTIMANALE DI CINEMA E ALTRI SPETTACOLI

Redattore responsabile

GAETANO CARANCINI

Editor Periodici Epoca Roma

Redazione Amministrazione

V. Torino 122 - Tel. 481.267-481.615

REDAZIONE MILANESE

V. Meravigli 7 - Tel. 13.083-81-85

ABBONAMENTI

Anno L. 700 - Sem. L. 350

In tutta Italia

una copia L. 15

INSERZIONI

Per ogni millimetro di altezza

larghezza di una colonna

di L. 30 il millimetro. Tassa

governativa in più. Pagamento

anticipato. Rivolgervi

esclusivamente alla SOCIETÀ

PER LA PUBBLICITÀ IN

ITALIA (S.P.A.) - Via del

Parlamento n. 9 - Roma - Tele-

foni 487.264 e 51372. A Milano:

Piazza degli Affari, Palazzo

della Borsa - Tel. dal 12451 al

12457. Il giornale si riserva il

diritto di rifiutare quegli av-

visi che a suo giudizio ritene-

sse di non poter accettare. A

partire dal n. 13 compreso, la

diffusione esclusiva di questa

rivista per tutta l'Italia è

stata affidata alle Messaggerie

Romane - Piazza di Pietra 34, Roma.

SCIUSCÌA

UN FILM "ESPLOSIVO"
DI VITTORIO DE SICA

Ecco il testo della conferenza pronunciata da Antonio Pietrangeli in occasione della presentazione del film all'A. C. C. I.

Per la violenza e la vastità della tragedia che vi si riflette, e che non è tragedia di un singolo, ma propria d'una società, d'una condizione umana; per la persuasività autorevole insieme e struggente delle sue immagini; per l'alta forza di suggestione dei suoi personaggi, per l'eloquio, mai intaccato di retorica, con cui sa consegnare agli spettatori la sua appassionata condanna; questo doloroso film che De Sica ha creato merita di essere annoverato tra i prodotti più acuti, e riusciti, della cinematografia italiana. Un film che suscita — ne sono sicuro — risonanze durevoli ed universali.

Così, contro tutte le archeologie e i divertimenti a formula fissa, questo *Sciuscì* è un film che scuote e che appunto fa discutere, un film impegnato e che obbliga ad impegnarsi.

Non che a *Sciuscì* io voglia far dono così, alla leggerezza, di tutti gli attributi della grandezza; o che non mi renda conto che anch'esso ha molti difetti. Ma la bellezza o la coerenza delle immagini, e l'alta mozione spirituale che le informa, riscattano anche quei difetti e conferiscono al film un'importanza eccezionale. La quale ci induce con

una probabilità di più a puntare in pieno, e con sempre maggior fiducia, in un cinema nostro, in cui si trasformano le nostre tradizioni di cultura, di pensiero e di poesia, in cui si verifici la nostra matura coscienza ed esperienza dell'arte, in cui si concreti la nostra umanità e la nostra socialità.

Non qui — qui siamo dinanzi a un pubblico di tecnici, scultori e mitridatizzati dalla lunga frequentazione del cinematografo — ma l'altro giorno al Supercinema, alla fine della proiezione di *Sciuscì*, io non ho sentito quello vigoroso soffio di naso, non ho visto le signore inclinarsi il naso rosso dalla commozione, non ho visto vecchi signori asciugarsi gli occhi appannati, come accade alla proiezione di un qualunque film sentimentalistico americano — ponì quel puritano e quacchero pastore che è *La mia via*. Le lagrime così facili a venir giù dalle ghiandole lagrimali dello spettatore italiano, non alla vista di una autentica scena di violenza, ma di fronte al solito passerotto caduto dal cielo, De Sica non è riuscito a sopperirle. C'è da chiedersi la ragione di questo fatto? Gli è che difficilmente un'opera d'arte può suscitare facili



Un'intensa espressione dei due protagonisti: Rinaldo Smordoni e Franco Interlenghi.

(Foto Pesce).

ed epidermiche emozioni, ma piuttosto opera nel profondo, ti si attacca nel ricordo con una nostalgia pungente amara — con quella inespressa suggestione che è propria della poesia. Insomma, invece del patetico passero, De Sica ha messo nelle mani degli spettatori, una bomba. E non già, si badi, una bomba carica di gas lagrimogeni, ma di

esplosivi ad alto potenziale.

Con questo film De Sica, uomo vivo, propone ad altri uomini — dei quali conosce la presenza e il valore — un aspetto del mondo; l'aspetto desolato e tragico di una lotta — di cui gli stessi protagonisti non hanno coscienza — ma che è una lotta ad epiloquio obbligato. Dietro le spalle dell'umanità che De Sica ci mostra è un destino unico — come la morte dietro la porta d'una corsia d'incubazione. Un destino di miseria, di sofferenza, di crudeltà, di fatalità, di morte. Non c'è speranza, né carità, in una siffatta condizione umana: questi ragazzi sono soli, soli dinanzi a un destino che li schiaccierà.

L'onestà, l'intelligenza e l'amore che hanno presieduto questo film sono spinti fino a rifiutare al dramma ogni sorta di liberazione. E in questo si configura la forma della più infredida carità: la carità della lotta. Per sovvertire questa condizione umana, bisogna trasformarsi, bisogna fare migliori se stessi e il mondo. E la conclusione negati-

tiva a cui De Sica arriva nel suo film, è troppo appassionata per essere pessimistica, cioè assoluta. E ammette, in altre parole, questo anelito verso un mondo di domani, quel mondo che i suoi personaggi, come in un coro incoerente, richiedono con la somma dei loro dolori.

Per consegnarci questo che una terminologia abusata chiama messaggio, De Sica ci ha narrato la tragica vicenda di Pasquale e di Giuseppe. Rischia di cadere in una documentazione elementare, nella brutalità dell'occhio fotografico; invece dell'obiettivo che — dovunque lo si affacci — un documento lo cava sempre. Solo qualche parte ambientale del carcere rientra in questa documentazione elementare.

Per il resto del film, De Sica è riuscito ad assumere cose e persone, non per buttarle addosso l'identità materiale, brutta e massiccia, ma per lasciare sprigionare — attraverso una completezza oscura, lirica e vivente — la suggestione. Modo indiretto. Modo poetico. E De Sica lo

realizza sottilmente nella resa e nella scelta di quei «documenti» umani che sono i personaggi. Sia Pasquale che Giuseppe, e i più individuali compagni di carcere, e quella bambinetta che ha una dolcezza attonita e opaca, hanno l'innocenza di «pezzi di natura» ma insieme il deuso e misterioso potenziale emotivo, che supera la singolarità del «caso» e fa direttamente, irresistibilmente appello all'umano.

Altrettanto avviene per i personaggi odiosi del film, schiavi della loro meschinità. In loro, il connotato preciso il connotato per incederliro sempre di più: la loro miseria morale è segnata sulle loro facce, sui loro vestiti decorosi, sui loro gesti, come un'obiezione invalicabile.

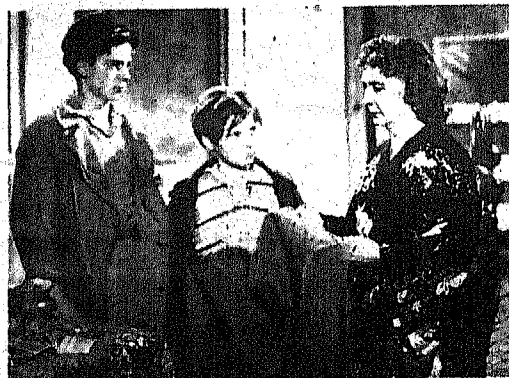
Questi, a mio parere, sono i grandi pregi del film e, insieme a questi, si veda l'intensità con cui i particolari di un ambiente prendano posto e parlino, senza mai alzare la voce e si moltiplichino in una virtù descrittiva che non diventa mai pettegola (in che poteva essere uno dei pericoli di De Sica — del De Sica de *I bambini ci guardano*). Si veda, infine, la capacità di creare situazioni e personaggi con un gesto, con una battuta, di quelle che si direbbero addirittura banali, ma che al solo presentarsi divengono subito piene di significati.

Per passare alle inevitabili riserve al film, dirò che obbligo del cinema è di trovar l'immagine sintetica: che basti da sola a suggerire tutto il resto. Invece quelle che De Sica usa, spesso non sono di queste immagini essenziali e pregnanti. Dirò ancora che spesso il regista s'è assoggettato alla necessità dei passaggi esplicativi, dei ponti e delle connessioni didascaliche, che spesso rimangono affatto prosaiche.

Si aggiunga, infine, che — soprattutto nella descrizione del carcere — sembra quasi che l'Autore tema di passare sotto silenzio particolari importanti al racconto, e si indugia a descrivere, ad affastellare notazioni su notazioni, dettagli su dettagli.

Mi si è obiettato che De Sica non ha ancora del tutto preso possesso appieno del mezzo espressivo cinematografico: che qua e là si notano incertezze direi grammaticali, che qua e là le sue immagini si possono dichiarare poco abili, o contestare per i loro indirizzi di gusto. Lo so anch'io ed è un difetto: lo stesso difetto per cui, poniamo, *Agostino di Moiravia*, bel romanzo, non è «ben scritto». Ma di fronte agli adoratori della pura forma, ai distillatori delle quintessenze ricercatezze fredde e sonore, io preferisco mille volte De Sica, anche se i suoi errori fossero ben più gravi di quello che sono, anche se davvero egli non sapesse «scrivere bene».

ANTONIO PIETRANGELI



I due «sciuscì» vendono coperle alleate a Maria Campi. (Foto Pesce).



Il primo inconsapevole passo sul piano inclinato del delitto. (Foto Pesce).

DOPO "UN GIORNO NELLA VITA"

BLASETTI AI CRITICI

Quando Caraceni mi ha chiesto se volevo scrivergli le mie osservazioni sulle critiche che sarebbero state fatte a «Un giorno nella vita», dentro di me dissi «magari», ma per salvare quel minimo di riserbo e di modestia che l'ipocrisia suggerisce sempre risposi: — Ti ringrazio ma non mi sembra il caso. Il regista è un uomo. L'uomo è fallibile. Dunque: il regista è fallibile. Conclusione: è giusto che si discuta quello che ha fatto. Servirà ad affinarlo. Egli deve riconoscerne ai suoi critici, non osservazioni. (Come è arcinoto una delle più intense attività giornalistiche di Caraceni è appunto la critica cinematografica).

Naturalmente il mio cortese interlocutore non poteva rispondermi che in un modo: quello che, invidiosamente, io stesso gli avevo, non che suggerito, imposto nella forma più subdola: la cortesia. Rispose infatti con il sillogismo comparato che avevo previsto: — Anche il critico è un uomo. L'uomo è fallibile. Dunque: anche il critico è fallibile. Conclusione: non sarà ingiusto che si discuta quello che ha scritto. Servirà ad affinarlo. Egli non deve offendersi delle osservazioni che gli si facessero, ma, in fondo, anche lui, esserne grato.

Con un sorriso di forzata arrendevolezza, del quale dovrò vergognarmi fin che campo, accettai.

Purtroppo questa volta il destino, per punirmi della mia ipocrisia, mi mortificò. Avevo avuto questa possibilità ai tempi della «Corona di Ferro» (film eccessivamente carico di intenzioni e di propositi e quindi macchinoso ed oscuro nel prologo, stilisticamente discontinuo negli sviluppi finali ma certamente immeritevole del quasi offensivo disprezzo critico con cui fu accolto) questo scritto avrebbe potuto avere un certo interesse.

Ma che cosa potrà dire ai miei critici di «Un giorno nella vita»? A Vecchielli e a Barbaro, a Prosperi e a Contini, al caro Trabucco e al carissimo Anselmi, a Salviucci e Talarico, a Calcinotto e a Marinucci, e persino ai miei più tradizionali rigorosi censori Meneghini Fratelli e Sorazani? È inutile, non mi riferisco alle lodi ed agli allori di stima tecnica ed artistica con cui hanno valutato il lavoro (e di cui naturalmente non posso che essere fiero); mi riferisco all'animo con cui hanno scritto, alla disposizione amichevole e cordiale che muoveva la loro pen-

na. Pensate un po': valore del film a parte, tutti avevano a portata di mano un'arma facilissima per rovinarmi. Bastava che cominciassero così: «Regista di questo film è Alessandro Blasetti, il «Regista di Vecchia Guardia...» E potevano seppellirmi. Giustamente o no, lealmente o no questo (e soprattutto nelle attuali circostanze) Puffino a poterlo dire sono io. Ma insomma è un fatto: potevano seppellirmi. Invece l'unico che aveva ricordato quel film se n'è pentito e ha fatto scalpellare la riga all'ultimo momento. E questa è stata comunque una prova di civiltà che fa bene al cuore.

Dunque che cosa potrà dire questa volta i miei critici, caro Caraceni, le compenso? Non le molte parole riconoscenti che sento perché saprebbero di sproloquio e di cortesia formale. E nemmeno un semplice «grazie» perché non dice niente. Forse sì, una cosa (l'unica che passano gradire): la promessa che non li scoccero più con il ricordo della «Corona di Ferro».

E la promessa è fatta anche all'unico Pietrangeli, la penna più implacabile del cinema italiano, al quale debbo andar grato della recensione più vasta, dettagliata, «importante» — e particolarmente affettuosa — che il film ha sin qui avuta. Anche se a lui una domanda la debbo fare.

Egli mi accusa di «essermi tenuto con fedeltà quasi assoluta di campi e ai piani medi rifiutando quel potente mezzo espressivo che è il primo piano» di cui egli risente la mancanza particolarmente nella «sequenza dell'operazione» nella scena in cui la Superiora nasconde i partigiani per sottrarli ai nazisti. Dunque lì è sfuggito, caro Pietrangeli, che l'operazione è girata al norante per cento in primi piani (l'obiettivo 50 distanza 1,40). O tu intendi per primi piani quei «testoni» di cui fu uso frequente certo cinema russo e francese? In questo caso perdonami: quei tagli delle teste, dal mento alla fronte, che sembrano ineccepibili proteste contro i limiti del fotogramma, io non li prediliggo; mi fanno l'effetto delle frasi sottolineate o scritte in maiuscolo, mi sembra appartengano all'arrogantismo dello schermo triplo di Abel Gance. Mi sembrano abusi del mezzo d'espressione, prevaricazioni fastidiose,

superlativi inutili. Ma son certo che tu sei d'accordo; ed allora ti è proprio sfuggito che quelle scene sono «fatte» di primi piani.

Quanto al resto invece ce è verissimo che ho voluto tenermi ai campi lunghi e medi; mi è sembrato, facendo così, di restare di più nel tono del documento, nel senso della accidentalità della ripresa; dato che (tu mi insegni e lo confermi nell'articolo) l'uso del primo piano è invece tipico del film costruito, a «sviluppo drammatico».

La cordiale recensione di A. Riccio (Risorgimento Liberale) mi ha lasciato con una curiosità: quali sono le scene che (secondo una giusta costruzione del film) «avrebbero potuto vedersi invece di essere raccontate». Forse i precedenti tra la Superiora e Monotti? Non credo davvero che la modernità di Riccio mi avrebbe suggerito di ricorrere alla proverbiale dissolvenza incrociata di rievocazione. Anzitutto per ragioni di stile; e poi perché i dettagli di quel «fattiaccio» non hanno nessuna importanza funzionale nel film: il film è essenziale soltanto la conseguenza di quel banale episodio di cronaca vera: il rancore che ha lasciato nell'animo della donna; non l'effetto drammatico ma superficiale e insensuale del delitto. E allora che cosa avrebbe voluto vedere Riccio? Un altro film, risponderò lui; e va bene. Ma in questo? Forse il racconto della razzia del napoletano? Non lo pensa nemmeno. O i racconti delle atrocità tedesche? Neanche per sogno. A Riccio non può sfuggire che quei racconti funzionano proprio e soltanto in quanto «detti», in quanto producenti effetto per il fatto della narrazione, in quanto «già avvenuti». E allora? Altro di raccontato nel film non c'è. E io resterò con la mia curiosità insopprimibile.

Ma la curiosità più acuta me la lascia De Sica. La Capitale. Egli dice: «Il film è apprezzabile in quanto non sfrutta situazioni comuni e non si serve dei comuni ritratti sentimentali e psicologici atti a rendere attraente lo spettacolo». E grazie. Ma aggiunge subito dopo: «... sebbene qualche volta si appesantisca (il film) per la continuità esagerata di luoghi comuni e la monotonia dell'azione». Qui ci deve essere entrato il prolo. Davanti alla parola «comuni» o ci ha messo il «non» nel primo periodo, di testa sua. O ce lo ha levato dopo, nel secondo.

ALESSANDRO BLASETTI

Vienna



Quale immagine saprebbe ritrarre la poesia dei caffè viennesi del Prater meglio di questa foto dell'« allegro lenente »? A sinistra si riconosce Claudelle Colbert violinista di una orchestra di dame.



Una serata mondana in Ma Willy Forst, Adolph Wolsky, sely, amanti...



Chi ha dimenticato la graziosa protagonista de « Il Congresso si diverte »? La puccante Elisha Harvey fu l'anima di questo film, cui valzer ci crezzano ancora l'orecchio.



Quel viaggiare a caso che fanno alle volte i giornalisti, mi portò una volta a Vienna. Crescevo di scoprire una città sconosciuta, la Vienna che avevo sognato sulle descrizioni che ne avevano fatto prima di me poeti, scrittori e musicisti. Mi accorsi, invece, che in questo mio calcolo avevo dimenticato il cinema...

Il cinema, arte ricca e dalle infinite possibilità, capace di far vivere davanti ai nostri occhi epoche ormai sparite, ha scelto molto spesso la capitale austriaca come centro delle sue ricostruzioni, un po' per la leggenda del « bel Danubio blu » e un po' perché Vienna è la « rincontrata patria del valzer ».

Già ai tempi del « muto » il cinema ci aveva dato film ambientati a Vienna. Si ricordano soprattutto *Rosa d'ombra* interpretato da Grete Mosheim, e il capolavoro di Pabst *La strada senza gioia* (*Freudlose Gassen*) che descriveva le miserie della grande città durante la guerra 1914-18.

Ma doveva essere il parlato a dare il via a tutta una serie di film viennesi: in Austria, in Germania, in America le case di produzione misero in cantiere una infinita teoria di pellicole ambientate nelle caratteristiche vie di Vienna, nelle sue pittoresche osterie di fuori porta.

Una delle prime opere fu *Zwei Herzen im 3/4 Takt* (*Due cuori e un valzer*) che ebbe uno straordinario successo soprattutto nell'Europa centrale. L'azione si svolgeva nel « Prater », il famoso « Luna Park » viennese e tutta la lieta storia aveva come centro un famoso valzer.

Il soggetto di quest'opera di Geza von Bolvary veniva più tardi ripreso dagli americani che affidavano a Francis Day il ruolo più importante; ma la grazia della protagonista non riuscì a dare al nuovo film quell'« aria » viennese che aveva l'opera originale. Allora von Bolvary si vendicò girando *Das Lied ist ans* (*Sogno di Vienna*).

Si ebbe poi *Sinfonia nuziale*, nel quale Stroheim metteva in equivoca luce la casta militare alla quale egli stesso apparteneva. E tuttavia, anche in questo film duro ed aspro, si ritrova la romantica grazia di Vienna, i suoi giardini fioriti, e, naturalmente, la sua musica.

Ecco Ernst Lubitsch girare in America *L'allegra tenente* (*The smiling lieutenant*) e far ballare la sua opera quel fluido che aveva reso incantevole la capitale austriaca. Il film presentava un'orchestra di donne, come ce n'era a centinaia nei locali di Vienna.

Si vedevano i sognanti giardini viennesi dove regnava un'atmosfera tanto accogliente; i famosi ristoranti della periferia dove i clienti cantavano in coro sul ritmo della musica e dove bevevano ininterrottamente il « sleurigen », il dolce vino che mette la gioia in ogni cuore.

E si vedeva il tradizionale « fiaker », la carrozzeria viennese condotta da un cocchiere in cui giovialità e la cui rispettosa discrezione i film hanno reso sempre più. Quel tipo di cocchiere che soprattutto dopo *Romanza viennese* di Leo Slezak, doveva divenire uno degli ingredienti indispensabili a tal genere di pellicola.

Romanza viennese (*Geschichten aus dem Wienerwald*) non ci dava soltanto un cocchiere indimenticabile ma faceva sfilare davanti ai nostri occhi i monumenti ed i luoghi che ormai il cinema ci aveva reso familiari: tornavano, infatti, i caratteristici locali della periferia, e il « Prater » dove i giovani andavano a dare sfogo alla loro gioia di vita.

Venne poi *Il Congresso si diverte* a presentarci il periodo dello splendore austriaco: è il momento della « dittatura » di Metternich quando la Prussia non è che una piccola stella nascente nel firmamento delle grandi Potenze. Siamo al 1815...



Vienna



Mascherata di
Huck e Paula Wes-
nesi.



Gravel, per gli americani
e Gravel, per i francesi, fa
la corte, in veste di Strauss,
alla Korjux, sotto gli al-
beri profumati del bosco
di Vienna nel « Gran Val-
zer » di Duvivier.
(Foto M. G. M.)

Tutto quello che Vienna ha in serbo di arti di seduzione, sono eccitate per affiancare l'o-
pera del diplomatico austriaco. Ed è l'incanto di Vienna a vincere la battaglia, quell'incanto
che il cinema riuscì a far rivivere affidandosi al sorriso di Lilian Harvey.

L'epoca imperiale, con le sue vesti « rococò », con le belle parate militari, con quei sorridenti
ufficiali della guardia di Francesco Giuseppe rivisse successivamente in *The Night is young*
(La canzone della giovinezza) e in *Parata di primavera*.

Si ebbe poi *Liebelel*, dolce storia d'amore che si svolgeva nell'ambiente degli ufficiali au-
striaci. Un film in cui il regista Max Ophüls seppe mettere un tale accento di verità quale non
era mai stato riscontrato in nessuna pellicola precedente.

Bastava vedere un qualsiasi passaggio di questo film, ispirato a Schnitzler, per sentirsi tra-
sportati nei luoghi dell'azione. La vita della vecchia Vienna, le uniformi, le vesti delle donne,
gli interni, i paesaggi, tutto richiamava la Vienna del romantico periodo che segna l'inizio del
ventesimo secolo.

Ed è quest'epoca che fece rivivere anche *Mascherata*: quest'ultimo periodo dello splendore im-
periale che la prima guerra mondiale doveva sommergere. Nella piccola Leopoldina, personag-
gio semplice e delizioso di questa storia filmata, riviveva la giovane viennese così come era: una
gioiosa ragazza che nel valzer perdeva la testa per trovare l'amore.

Cominciarono poi, le storie più o meno romanzate dei compositori che hanno avuto i natali a
Vienna o che a Vienna hanno vissuto. Fra questi film, un posto a sé occupa *Angeli senza para-*
diso che ritraeva la giovinezza inquieta di Schubert. *Serenata e Blottom time*, che si rifacevano
al medesimo soggetto, non riuscirono a raggiungere la medesima intensità drammatica.

La lotta fra Lanner e Giovanni Strauss, il re del valzer, offrì lo spunto a *Guerra di valzer*. E' il
1840: orchestre femminili, costumi, abbigliamenti e valzer, valzer, valzer... E il film è fatto.

Ma la serie non è finita e infinita. E passa attraverso l'indimenticabile *Sangue viennese* per ve-
nire ad approdare all'attuale *Grande valzer* in cui Gravel, non nuovo a tal genere per avere già
interpretato *Notte di maggio*, presta il suo volto a Giovanni Strauss. Il quale, in cambio, dà le sue
musiche al film.

Tutti questi ricordi e queste visioni mi vennero incontro allora: e io ritrovai una Vienna cono-
sciuta, quella che lo schermo mi aveva rappresentato dieci e dieci volte: una Vienna amica il cui spi-
rito la prima guerra mondiale aveva scalfito ma non sommerso.

La « regina del Danubio », aveva gli aspetti che conoscevo: conoscevo il « Prater », i giardini fioriti,
i caratteristici ed accoglienti locali di tutti i porti, i « linker », il « Kobenzl » a Grinzing dove la vi-
sta spaziava sul panorama lucente della vecchia città imperiale, dominata dalla cupola di Santo
Stefano, testimone di un passato glorioso e non spento.

Tutto riconobbi, al primo incontro, della Vienna che conoscevo. Persino le sue sorridenti ragazze,
quelle Mitzi, quelle Christine, quelle Poldi così care e semplici. Tutto riconobbi. Ma oggi che cosa
ritroverei?

GIANCARLO NERI



In « Liebelel » Max
Ophüls seppe ricreare con
preziosa esattezza l'almo-
sfera della Vienna di
Schnitzler (Magda Schnei-
der e Liebeneiner, i prin-
cipali interpreti del film).



Bette Davis nel finale di «The corn is green».

THE CORN IS GREEN

(Il grano è verde)
 Nazionalità: AMERICA
 Produzione: WARNER BROS.
 Regia: ERNEST ROYLS
 Soggetto della commedia: EMLYN WILLIAMS
 Interpreti: BETTE DAVIS, NIGEL BRUCE

Se qualcuno volesse contro-battere la tesi favorevole ad un teatro filmato, potrebbe usare il film di Ernest Royls come un esempio tra i più convenienti e probanti.

E' noto, infatti, che portando sullo schermo un lavoro teatrale il cinema, quale espressione di immagini, di quadri e di sequenze si trova irretito nella pastoia del testo non riuscendo, se non raramente, a liberarsi da tale diktat che, interrompendo la continuità cinematografica, porta in primo piano la parola la quale assume così quella funzione didascalica che dovrebbe essere affidata all'immagine.

Un regista non può quindi che servirsi di un montaggio rapido e sintetico nel tentativo di dare all'opera un'evidenza visiva — ed è la via seguita da Leslie Howard nel suo *Pygmalion* — o negare a se stesso la possibilità di fare del cinema secondo i canoni tradizionali, mirando, invece, del quadro, ad un susseguirsi di sequenze, compiute in loro

stesse per bellezza di immagini e per plasticità di effetti; ed è quest'ultima possibilità quella studiata ed attuata brillantemente da Laurence Olivier in *Enrico V*.

Ma non la prima né la seconda sono le vie che Ernest Royls ha battuto portando sullo schermo la commedia di Emlyn Williams, «Il grano è verde».

E' la storia di una matura zitella, maestra in un villaggio del Galles, che scoprendo in un piccolo minatore un animo d'artista e di poeta lo fa studiare e lo educa, nascondendo quasi a se stesso, un pericoloso «retour de flam».



Un altro primo piano della Davis.

ABBIAMO VISTO...

Ci siamo assicurati un servizio diretto dagli S. U. per tenere informati i nostri lettori sui maggiori film che vengono proiettati nei cinema americani. Pubblichiamo in questo numero la prima nota critica informativa che il nostro Herbert Mc Nest ci ha fatto pervenire in questi giorni

me» per il suo allievo. Alla ambizione di veder riuscire il giovane essa sacrifica non solo il suo amore ma anche il suo orgoglio, arrivando al punto di adottare un figlio avuto dal suo protetto in seguito ad un illecito amore.

La commedia, scritta in dialetto galles, è stata portata dallo stesso Williams sui palcoscenici di Gran Bretagna e d'America ed ottenne ai suoi tempi calorosi consensi.

Il film, lento e macchinoso, non è che una precisa copia della commedia e si attiene fedelmente al testo, con qualche pregiudizio per la chiarezza cinematografica è facile immaginare; e se in qualche quadro, in certi primi piani ed in alcune sequenze il lavoro tenta di sollevarsi dal grigiore in cui la modesta ed inesperta mano del regista lo fa ristagnare, ciò è dovuto all'eccezionale prestazione di Bette Davis (nella parte della zitella) che ci dà ancora una volta una dimostrazione del

suo talento e della sua arte. La sua è una interpretazione tragica, tormentata che agisce ed opera in profondità; è un'altra ottima prova della più intelligente, e, forse, della più grande attrice dello schermo, della mirabile interprete di *Schiavo d'amore* e della *Foresta pietrificata*.

THE AFFAIRS OF SUSAN

(Gli affari di Susanna)

Nazionalità: AMERICA
 Produzione: PARAMOUNT
 Regia: A. WILLIAM SEITER
 Produzione: HALL WALLIS
 Interpreti: JOAN FONTAINE, GEORGE BRENT, DENIS O'KEEFE, DON DE FORE, WALTER ABEL

«Il film di Seiter è uno spettacolo di gala e l'interpretazione di Joan Fontaine è una continua delizia. Essa re-

cita in quattro differenti parti ed ognuna di esse è una piccola gemma da incastonarsi nella storia del cinema americano».

Con queste imprugnate parole il critico cinematografico del «Sunday Dispatch» ha salutato l'ultima fatica di A. William Seiter, regista che volentieri cede al gusto saccharoso del pubblico americano ed alle lusinghe delle case e dei produttori di Hollywood.

Seiter è di quelli che vogliono lo sfarzoso accanto al sentimentale, il brio, la stravaganza e l'humour incorniciati nei lussuosi appartamenti della Fifty Avenue, nei tabarini di Broadway e nei pittoreschi cottages che si incontrano lungo le fiorite e tranquille rive dell'Hudson.

Una tale formula non certo così originale quanto commerciale ha contribuito al successo dei suoi più noti film, da *Roberta ad Amore* per appuntamento, *Questa è la vita*, a *Non sei mai stata così bella*, il film che lanciò Rita Hayworth, sino a quest'ultimo lavoro che la stampa americana ha definito all'unanimità la più piacevole e divertente commedia apparsa sugli schermi.

Nei panni di una indovolata ragazza, Joan Fontaine si diverte a veder correre dietro i suoi tailleurs, i suoi pigiama, le sue vestaglie, i suoi pantaloni quattro sfortunati corteggiatori, poveri manette nelle sue deliziose ma-



Joan Fontaine in «This is Susan».

ni. Per duemila metri di pellicola assieme a Dan De Fore, Walter Abel, Dennis O'Keefe e George Brent, si eccita in situazioni paradossali facendosi ammirare per il brio e la spregiudicatezza del suo risorso.

Film divertente e ricco di glamour «The affairs of Susan» sta riscuotendo sugli schermi d'America e d'Inghilterra un caloroso successo, che indubbiamente gli americani nel campo del film commerciale hanno raggiunto una perfezione ed una completezza che, se a volte sconfitto nel lezioso e nel manerato, raggiungono spesso notevoli successi di cassetta, il più delle volte sproporzionati al valore del film.

HERBERT MC NEST

★

FRED SI RITIRA? — Fred Astaire, il grande ballerino di Hollywood, ha lanciato il suo canto del cigno. Egli ha infatti dichiarato, subito dopo aver terminato di girare «L'inarrivabile felicità» con Rita Hayworth, che questo sarebbe stato il suo ultimo film. Dopo di che ha senz'altro abbandonato Hollywood per trasferirsi a New York. Pare che sia una sua intenzione aprire una scuola di danze.

«L'inarrivabile felicità» sarà presentato in Italia dalla C.E.I.A.D.



Un'altra inquadratura di «This is Susan».

SALA DI PROIEZIONE

IL GRANDE VALZER

Non so quale sia la successione cronologica dei tre film che Duvivier ha realizzato in America e che finora abbiamo visto, ma certo è suggestivo credere che siano stati prodotti nello stesso ordine con cui sono stati proiettati da noi: prima *Destino*, poi *Il carnevale della vita*, ed ora questo *Grande Valzer*. Successione che dimostrerebbe ancora, se ce ne fosse bisogno, come e dove vanno ad impiantarsi gli artisti una volta impigliati negli ingranaggi della macchina comadenari di Hollywood.

In *Destino* — e l'abbiamo notato altra volta — c'era ancora qualche accenno di ribellione, qualche segno di possibilità represses, di facoltà impedita ma non spenta del tutto. Il *Carnevale della vita* era già più addentro nella strada della confezione: non lodevoli intenzioni, non scar-

li della regola, ma la supina accettazione di una pratica artigianale e indifferente. Oggi, il *Grande Valzer* segna il livello più basso della confezione. E non ci sarebbe da stupirsi, se il prossimo film di Duvivier fosse una commedia sentimentale con Deanna Durbin, con Shirley Temple o chissà con quale altra bambina prodigio, tutta latte e miele, scovata dai produttori a consolazione degli insoddisfatti impulsi della gente.

Per confezionare un film biografico-musicale su Giovanni Strauss, ambientato nella Vienna turbinosa e retorica della metà del secolo scorso, Duvivier s'è affidato a tutti gli elementi d'obbligo per una celebrazione siffatta. Ed ha finito per rifare il verso a Lubitsch, a Forst, a Charell e non so a chi altro ancora.

E, a mio parere, non c'è cosa più desolante che vedere un artista ridotto a questo

spirituale accattonaggio: in virtù del quale riesce, una o due volte, a conferire certa gradevole vivacità a qualche scena. Si veda, ad esempio, la passeggiata in carrozza di Strauss e della cantante nel bosco di Vienna: il canto di un uccello, il suono degli zufoli dei pastori, l'armonica del cocchiere, lo stormire delle foglie, il corno della diligenza che passa — tutti questi suoni, ritmati dal trotto del cavallo, danno a Strauss l'arrivo per uno dei suoi più celebri valzer. Duvivier ha realizzato abilmente l'idea della fusione di diversi piani sonori e la scena è, nel complesso, piacevole. Ma qualunque spettatore che abbia una sufficiente dose di memoria potrebbe citare una sequenza del Congresso si diverte (1931) come antecedente di questa.

«Luisa Rainer, attrice davvero straordinaria, è stupendamente bella ed umana; Miliza Korjus canta meglio di un usignolo; Fernad Gravey sopporta con bravura il peso della parte di Giovanni Strauss». Queste cose non le dico io, ma un letterato che fa la critica cinematografica. Per me, consiglio i lettori di invertire quei termini laudativi e di leggere nero la dove è scritto bianco, brutto dove è scritto bello, e così via. In questo modo saranno sicuri di individuare davvero le doti degli attori del film.

La Rainer, fu straordinaria altre volte: in *Grande Valzer* bamboleggia in modo insopportabile e, a furia di belati e gridolini, trascina avanti una parte retorica e insulsa. Quanto alla sua bellezza, il suo volto composto come

quello d'una cerea pupattola, tradisce troppo le rughe e i segni della sfiorita giovinezza. Accanto a lei, Fernad Gravey ostenta per centinaia di metri il suo sguardo espressivo, mentre il viso continua sempre più ad assomigliare allo svestito deretano di un lattante. Miliza Korjus, infine, se canta bene, non potrebbe recitare peggio, e riesce solo a muovere il riso quando assume atteggiamenti di seduttrice invero troppo prosperosa.

IL PONTE DELL'AMORE

Tutti, più o meno, conoscono le «amabilità» e le «spiritosaggini» di Sacha Guitry, celeberrimo confezionatore di spettacoli divertenti, intrepido diseur de bon mots. Una sua commedia, *Bonne chance*, per alcuni piacevolissima, e per me detestabile, è finita, chissà attraverso quali misteriose vie, nelle mani di Lewis Milestone. Il quale l'ha stancamente ridotta in film, portandola al livello della consuetudine comico-sentimentale americana, senza preoccuparsi affatto di motivare o giusti-

ficare le intemperanze, o meglio le stravaganze, del protagonista.

Così il film, perse le ragioni del ritmo teatrale, e non riuscendo ad acquistare quelle cinematografiche, muore in un fastidioso grigiore di luoghi comuni rimasticati e di piacevolezze affatto epidermiche e scostanti.

IL MIO AMORE VIVRÀ

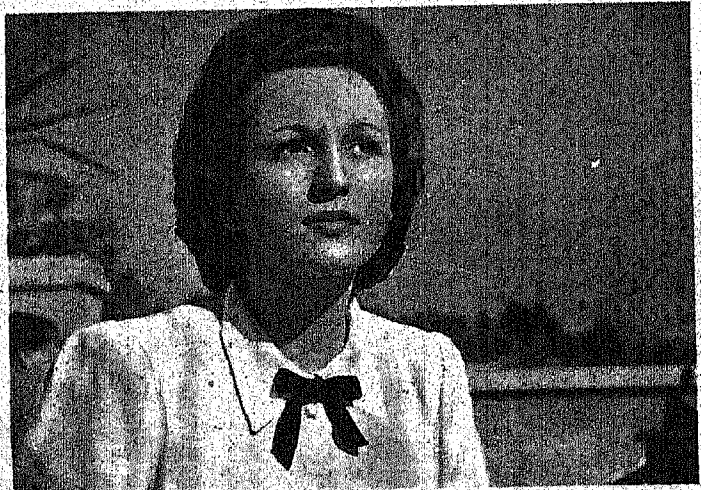
Non è la prima volta che il cinema inglese viene paragonato a quello italiano: per la inerzia o povertà fantastica di soggettisti e sceneggiatori, che si accontentano di ripercorrere le strade più macerate di retorica; per le scarse doti di registi che non sanno costruire un congegno narrativo e si attardano in minuzie esplicative, in dettagli prosastici nella ingenua convinzione che da essi il racconto tragga chiarezza e carica emotiva; per la scarsità di attori, che determina la presenza delle stesse facce in tutti i film; per l'aria era familiare e filodrammatica che molti di quegli attori conservano e che rischia di travolgere anche le loro qualità — quella qualità che registi più abili e produttori più attenti saprebbero invece valorizzare.

Intanto, una riprova lampante della esattezza di queste affermazioni ce la dà ancora una volta il film che Anthony Asquith ha diretto e che Phyllis Calvert, James Mason e Stewart Granger hanno interpretato.

Un soggetto pieno di quelle eroiche ostinazioni, di quelle disgrazie a catena, di quegli insanabili contrasti, di quelle virtù misconosciute e di quelle agnizioni improvvise, che facevano una volta l'attrattiva dei romanzi di appendice. Una sceneggiatura che aggrava i difetti del soggetto



Robert Haggig e Franco Pirello dalla «Ninfa» all'aeroporto, dopo l'arrivo in Italia del produttore americano.



Zora Piazza una delle interpreti di «Montecassino» di Gemmelli. (Foto Pastor Film).



In una pagina a rotocalco non sia mai male una foto della bella Marisa Vernati. E accanto all'immagine della indovinata stella pubblichiamo una piccola foto ingiallita: quella che ritrae Marisa in sottanina e bavaglino. Qualche anno, è passato. (Foto Lafanza)

PALCOSCENICO MINORE

ALL'INSEGNA DELLA GIARRETTIERA

Se avessi l'autorità d'un Andreyev o d'un Pina o d'un Mariano Caserio, e l'imminenza della Costituzione non monopolizzasse ogni più o meno legittima velleità oratoria, mi piacerebbe intrattenere per un paio d'ore il mio pubblico con una dotta conferenza sui sottili ma tenaci rapporti che corrono misteriosamente tra certi eccitanti pezzi dell'abbigliamento femminile e la fantasia di autori di riviste teatrali. Soprattutto nei titoli questi rapporti s'appassano alla luce del sole; noi titoli più che altrove l'autore della maschera, rivelando, a volte, le sue simpatie culturali. Non so attualmente che se ne sia fatto, ma molti ricordano un tale scrittore fiorentino dal nome d'arte, anzi di battaglia fabbriente sulla falsariga di quello di Dino Segre detto Pitigrilli. Seguendo le orme del suo modello torinese, il fiorentino Kiribiri si definiva, naturalmente, umorista tragico. E

come a Pitigrilli, anche a lui piaceva essere profondo. E sia pure da un punto di vista pornografico, non di rado il maestro era battuto in profondità. Alcuni titoli di questo scrittore fiorentino mi riuscivano senz'altro più affascinanti di quelli dei suoi concorrenti. Ricordo, fra i tanti (Popera del Nostro era sterminata) i più significativi, quali, per esempio, «Parole in canerena», «Le amazzoni del bidè», «L'anima attaccata a un chiodo», e — particolarmente — «Le giarrettiere dell'anima» e «Un monocolo e due giarrettiere». Due volte, dunque, e forse più, le giarrettiere ricorrono nella vetrina pubblicitaria del pensoso umorista. Due volte la curiosità del passante era violentemente stuzzicata dall'irresistibile richiamo. Nell'ordine della giarrettiera a quello settore non si poteva contestare un posto di primo piano. Ora, non mi risulta che eguale successo abbiano colto le giarrettiere nell'onomastica del nostro

cinema brillante, ma ora tempo che almeno la rivista si ricordasse dell'allettante indumento intimo, a inseguire il quale molti invano tentano di ficcare il proprio sguardo. E poiché, appunto, lo sguardo e il naso non sempre è possibile fregarvi con successo, sia consentito al diavolo di ficcarvi, in mancanza di meglio, la sua coda. Perché di questo, precisamente, intendiamo parlare, del «Diavolo nella giarrettiera» dei soliti Braechi e d'Anzi, rivista in due tempi presentata al nostro pubblico dal comico, anzi comichissimo Nuto Navarini, reduce dai trionfi del sud. Una rivista che, per far onore alla mondana frivolezza del titolo, non sconta dai margini del convenzionale e del decente, ripetendo, vecchissime situazioni, e riesumando — insieme con la fiaccola arguzia e il logoro brio dell'interprete principale — risaputi sfarzi di scenari e costumi. La bruna e piacevole Vera Roffi, dal suo canto, non ha perduto occasioni per farsi applaudire, anche in quadri che chiaramente non denunciano gran spreco di sforzo nei loro ideatori e coordinatori. E insieme con la scurrità e le altre stelline, il pubblico ebbe modo d'ammirare un rispettabile corpo di ballo; le cui candide esibizioni anche noi — che abbiamo fama di castigatezza e morigeratezza — non ci saremmo stancati di guardare con venerazione se il — per noi — tanto inospitale — teatro Quattro Fontane non fosse stato oggetto, dopo Pasqua, di un noto e improvviso decreto di requisizione da parte delle autorità alleate.

La stampa, concordemente, ha solidarizzato con l'impresa del locale infortunato; e non c'è stato un solo quotidiano che non abbia fatto sua la causa di quel teatro, sconsigliando chi di dovere di ritornare sulla dracomania decisiva. E noi non possiamo non far eco ai nostri colleghi. Vorremmo solamente che, se mai questa nostra disadorna nota capitasse tra le mani del categorico, indaffarato, curiosissimo «direttore» di quel teatro (colui che più d'una volta ebbe a trattare con tanto ostentato susegno e tanta altezzosa impazienza i «troppi» giornalisti che osavano disturbarlo nell'esercizio delle sue delicatissime funzioni), vorremmo che costui, una volta tanto, meditatesse sulla vera funzione e sulla utilità dei «troppi» giornali ai quali bisogna pure qualche volta rivolgersi quando si vede il proprio diritto manomesso o ingiustamente colpito. E d'accordo, almeno, su questo il tanto burbanzoso, tetragono, ostrinato «direttore»: «La nostra, tuttavia, è una domanda retorica; alla quale non è affatto necessario dare una qualsiasi risposta».

MERCUTIO

POLTRONA ROSSA

SPECULAZIONI SBAGLIATE

Nel concetto stesso di adattamento c'è la idea di una forzatura o di un compromesso che fa pensare a qualche cosa di arrangiato. Non c'è perciò bisogno di appellarsi alle leggi dell'estetica, di ricordare gli indissolubili legami che uniscono la forma al contenuto e viceversa, di ripetere che arte ed espressione sono la medesima cosa e che quindi qualsiasi manomissione della prima equivale ad una menomazione della seconda, per convincersi che l'adattamento scenico di un racconto, sconvolgendo l'intimo equilibrio dell'opera originale, la falsa e la tradisce. Non è a caso che una vicenda si presenti alla fantasia di uno scrittore sotto forma narrativa o sotto forma teatrale; i diversi caratteri dell'una e dell'altra ubbidiscono rigorosamente a differenti necessità espressive che trovano la loro naturale soddisfazione o nella distesa e graduale analisi descrittiva del romanzo o nella condensata e intensa sintesi rappresentativa del teatro. E' quindi impossibile considerare artisticamente le trasposizioni che si sogliono fare da un genere letterario all'altro; come le traduzioni sono fatti utilitari, anzi, peggio ancora, mere esercitazioni da mestieranti che servono tutto al più a sfruttare commercialmente il successo di un'opera.

Fatti commentati sono per l'appunto gli adattamenti scenici di due romanzi che in questa settimana sono stati recitati con grande impegno di mezzi e altrettanta povertà di risultati deludenti non poco l'aspettativa del pubblico. «La via del tabacco» dell'americano Jack Kirkland, giornalista e saggista cinematografico al quale si deve anche la riduzione teatrale di «Pian della Tortilla» di Steinbeck, sfrutta l'aspetto e crudele realismo dell'omonimo romanzo di Erskine Caldwell presentando al pubblico conformista delle grandi metropoli, lo spettacolo tutt'altro che conformista di un'umanità ridotta dalla miseria all'abbiezione dei più elementari istinti animaleschi: la fame e la foia. Alla prima rappresentazione, avvenuta a New York nel 1933, gli spettatori rimasero sconcertati: l'esperimento sembrava quasi fallito e lo stesso Caldwell, giudicando lo spettacolo, si credette autorizzato al più negativo pessimismo. Ma la curiosità e lo scandalo furono più forti di qualsiasi altra considerazione e il lavoro finì, nientemeno, per replicarsi durante sette anni consecutivi dimostrando ancora una volta quanto sono equivoci i fattori di certi successi.

Il secco e spietato naturalismo di Caldwell, che si sforza di raggiungere una disadorna ma intensa pochezza grazie all'innocenza con cui considera personaggi e passioni e al profondo senso della natura e della terra, non è in verità destinato a impressionarci. Per quanto abbia caratteri propri come tutto il naturalismo americano, che è il risultato di una violenta reazione alle costrizioni puritane e di un innato disdegno per ogni specie di sentimentalismo, presenta troppe analogie con quel naturalismo europeo che ha da tem-

po esaurito la positivista esperienza della «tranche de vie»: anziché in una novità, si risolve, dunque, in una risaputa rielaborazione di motivi scontati.

Ad ogni modo le qualità del romanzo che non sono affatto da trascurare e che non risiedono certamente nella materia di cui si alimenta, svaniscono nella scarnita riduzione scenica che limita l'azione ai soli fatti senza nessun interesse per l'ambiente climatico e sociale nel quale si manifestano e con troppi compiacimenti per l'orrido e per il feroce che Caldwell sa attenuare grazie alla impassibile indifferenza di un'obiettività velata talvolta di ironia. Le persone che popolano la scena sono poco più di fantocci ripugnanti nei quali il rigurgito di appetiti bassi e primordiali, l'assenza di sentimento umano, la degradazione semibestiale, appaiono pressoché gratuiti e privi di significato. Non riescono mai a commuovere e fanno pensare ad una specie di grand-guignol presentato sotto forma di documentario. Siamo, come si vede, nell'estremo e peggiore scaldamento del verismo, in quella zona sorda e grigia nella quale, per voler essere troppo vero, tutto diventa falso e artefatto. L'esecuzione, concertata con spinto gusto veristico da Luciano Visconti, si è risolta in un'impressionante, ma pedantesco quadro di cruda sordidezza. Gli attori hanno fatto del loro meglio per dare schietta evidenza alle rispettive parti; ma solamente il Calabri e il Foa sono riusciti nell'intento. La Seripa, la Ferro, il Girotti hanno un po' troppo forzato le tinte, mentre l'Adani si è lasciata andare a toni incongruentemente borghesi.

Ancora più scadente è risultato l'adattamento che Daphne du Maurier ha elaborato del proprio romanzo «Rebecca» il quale, spogliato della suggestiva atmosfera di opprimente incubo e quasi di mistero che avvolge i protagonisti e condiziona i loro stati d'animo, si è rivelato per quello che è: una costruzione piuttosto meccanica senza valore umano, né consistenza artistica. La rappresentazione procede lenta e fiacca stagnando per tre quadri in noiose scene espositive e precipitando, alla fine, senza saper sfruttare a dovere le risorse gialle del sorprendente e drammatico epilogo. Tanta è l'abile ingenuità con la quale è congegnato il romanzo, altrettanta la piatta inefficacia che ha presieduto alla sua rielaborazione teatrale. Incorniciata da Guido Salvini in una fastosa cornice scenica, l'interpretazione ha riflesso la convenzionale genericità del testo e l'insulsa votaggine dei personaggi. Laura Solari, che per la prima volta si presentava al pubblico di un teatro, ha recitato con una certa grazia, ma non ha saputo rendere il dolce e remissivo tremore della seconda moglie. Il ricordo del bel film di Hitchcock, stupendamente interpretato da Laurence Olivier e Joan Fontaine, ha dato il colpo di grazia allo spettacolo.

ERMANNO CONTINI

50 PAROLE DI CRITICA

Premio di Lire 500 a Nerio Tebano - V. Principe Amedeo 130 - Turanto, per il giudizio su «Notte di Tempesta».

Il regista di «Fari nella nebbia» riconferma le sue ottime qualità di regista sensibile e intelligente nella attenta ricerca di uno stile, di una maniera e di un clima inconfondibilmente italiani; e vi riesce benissimo poiché veri sono i luoghi dove l'occhio magico della macchina da presa spazia, autentici quei volti di pescatori e credibili quelle passioni, quegli stati d'animo che li agita e li rende simili alla roccia che sovrastano le loro case e il loro mare. Sceneggiatore e dialoghista di primo piano (Castellani e Anton) una bella commedia, forse la migliore del nostro teatro contemporaneo (Raffaello Viviani «Pescatori») e una efficacissima interpretazione di Marina Bortì, che ritrova i momenti migliori di Giacomo d'Adda di Lattuada, il suo primo film, con quella sua bellezza acerba e selvaggia, sconsolata, tutta capelli e tutt'occhi, dalla sensibilità a fior di pelle; e di tutta quella di Fosco Giachetti, che nelle mani di Franciolini diventa duttile e convincente malgrado la sua maschera dura, e di Pina Piovani e Domenico Fusco, le due autentiche rivelazioni del film, che si muovono come due consumati attori (E' un fatto che qui da noi, in Italia, il divismo nasce d'istinto, senza bisogno di tirocinio e di scuole, come fosse una seconda natura).

Segnaliamo i giudizi di Virginia Jorio, Corso Umberto 22 - Napoli su «Il figlio della furia»; Luciano Maroli - V. di Villa Emiliani 46, Roma su «Un giorno nella vita»; Antonio Ricciardi - V. Roma 89 - Santeramo in Colle (Bari) su «La casa del Mattese»; Guido Cincotti, V. Montemiletto su «Un giorno nella vita»; Ottorino Pennoni - V. 18, Napoli, su «Un giorno nella vita»; Gustavo Santini, V. Fregene 8, Tosti 87, Roma su «Malia»; e su «Un giorno nella vita»; Luciano Vecchi, V. Solimena 90, Nocera Inferiore (Salerno) su «Un giorno nella vita».



Un'inquadratura dal nuovo film di Soldati «Eugenia Grandet»: l'attore Enrico Lauri e Alida Valli. (Foto Barzacchi).

COME VA LA FACCENDA, SIGNORE...

Hanno fotografato, in Giappone, il primo bacio. Caso unico, nella storia del cinematografo nipponico, questo è davvero il primo bacio che verrà proiettato e veduto dal pubblico: è meraviglioso e triste insieme.

Dicono i giornali che tutto si è svolto in un'atmosfera allucinata, addormentata, con sudori freddi da parte del regista, pluri della protagonista, timidezza e rossore dell'attore.

Nessuno sapeva dove mettere le mani: la bocca tanto meno. Come Dio volle si decise ad asserire, un film americano, il primo capitolo, preso dal mucchio, ed è stata imitata la scena del bacio secondo la tecnica di Hollywood. Il bacio, anche in privato, era considerato immorale in tutto il Giappone: quando due propri non ne potevano fare a meno s'andavano a nascondere chissà dove. «Adesso ti bacio» diceva lui cupamente. Rispondeva lei, rigida come una colonna. «E' immorale. Non si può, il Giappone non consente: queste cose le fanno gli occidentali». L'uomo faceva ricchiarare i denti, mordeva gli occhiali e, urlando, se ne andava lontano, maledicendo il «figlio del cielo» e tutte le leggi del Giappone. Soltanto così si spiegano i dieci anni di guerra alla Cina. Adesso le cose si fanno anche in Giappone. Ci si bacia anche laggiù, in pubblico, e chissà se i giapponesi avranno nuovo colore, il colore di tutte le cose guardate dopo un bacio che è sempre, amici, una gran bella faccenda...

MAESTRINA BIONDA, Milano. Che carattere ha Nazzari? Dipende. Per tutti è un buon diavolo, semplice, alla mano insomma; uno che risponde certo alle lettere delle ammiratrici, specie se maestrine bionde. Le maestrine bionde sono la sua specialità. Per me Nazzari è uno che non presta quattrini. Ho provato a chiederglieli una volta; niente da fare. E' un tirchio accorto com'è. Ma vedrà, cara maestrina, che per lei i soldi del francobollo li troverò certo. Arrivederci.

ANTONIA DANIELI, Napoli. Io facevo, alla sua età, l'aiuto garzone in una tipografia: la SIRGAN. Mi sporcavo di piombo e portavo quintoli di carta da macero sulle spalle. Per più di un anno, cara, poi ho fatto il pirata anche, la guerra è un

sacco di altre cose facili a dirsi. Lei è una donna, una dolce bella gentile fanciulla, a giudicare dalla fotografia. Alla sua vocazione per il giornalismo non posso offrire che una cosa, un ben povero aiuto: il ricordo delle mie mani sporche di piombo.

MARCELLA RAVINALE, Roma. Anche a me capita, ogni tanto. «Vado a firmare un autografo», dico; ma mento. Spudoratamente mento.

FIORENTINO, Firenze. No. Forse non ci siamo. Alla critica letteraria, o alla critica in genere io preferisco dell'altro. Perché non prova a mandarmi dei buoni numeri per il lotto?

GIORGIO COSTANTINI, Salerno. Questi, amico mio, sono luoghi comuni solamente. Credo a me, a Yanez, che, quando non

è alla quindicesima bottiglia di birra, sa quello che dice. Nel cinema, per fare del cinema, dice non è, a volte, necessario partire. Basta arrivare. Il solito non metalorico commendatore, il solito attore di albergo, un grande albergo bene inteso. Tanto più grande è l'albergo meglio è. Certo, è doloroso a dirsi, più utile sarebbe che lei fosse di sesso opposto, diverso insomma. C'è un fiato, tanto per dire, alla Hedy Lamarr. Tutto sarebbe più semplice, creda a me.

NINO FERNASARI, Macerata. Lascio giudicare agli altri. «Pur di fare l'attore io morirei qualsiasi sacrificio mi sembrasse leggero, qualsiasi spettacolo saprei rimuovere con le mie forze. Sono giovane, bello, intelligente, conosco quattro lingue, so fare molto, tutti mi dicono che assomiglio a Leslie Howard... e continua per quattro fogli di questo andazzo. Ora, dicono i miei lettori, è onesto tutto ciò?

LUCIA MANERI, Roma. — Ecco, a lei, cara Lucia. Yanez, con tutto il rispetto, di musica se ne intende, figurarsi se mi spaventa la sua lettera. Volevo Budda che ne arrivassero molte di tanto intelligenti, di tanto simpaticamente care. Dunque: la regola, come la musica, è un fatto a sé stante. Le pagine del soggetto si possono anche non influire sulla regola, così come la musica non chiede, in fondo, al poeta che la buona occasione, il testo della «Gloconda» è men che mediocre, la musica superbissima, il «Melistofele» anche, il libretto del «Falstaff» è geniale ma se la musica l'avessi, per caso, scritta io, mi dice cara Lucia, come sarebbe andata? La musica è già dentro di noi, dentro, chiedo scusa, all'artista, così come le immagini sono depositate nel cervello di un regista che sta tale. Queste, bene inteso, sono opinioni mie, solo mie. Ma non le cambia.

YANEZ



Janis Carter
Foto: Umberto Basso

HOLLYWOOD'S SCANDALS

SENI DI GOMMA AD HOLLYWOOD — Un notevole fermento c'è stato, qualche giorno fa, tra le stelle di Hollywood; il pericolo che esse correvano era infatti assai grave. Chi è abituato ad ammirare nei film americani le procaci forme di attrici come Hedy Lamarr (vi ricordate *Gente allegria*) o Paulette Goddard o Betty Hutton, non può certo immaginare a quali artifici esse debbano ricorrere per fare così bella mostra. Si è infatti appreso ora, in seguito ad una interessante controversia tra ditte concorrenti, che è mancato poco che la produzione di « forme » artificiali non dovesse essere sospesa e le suddette attrici essere costrette ad esibire, d'ora innanzi, solo ciò di cui madre natura le ha dotate. Sembra che Katherine Hepburn fosse tra le più allarmate, ed effettivamente ne aveva di che. Ma per fortuna, con un compromesso dell'ultimo minuto, la grave vertenza giuridica è stata sistemata, stabilendo che la Motion Picture Costumers abbia la privativa della confezione con materiali di stoffa, mentre alla Make-up Artists e Hair Stylist è stata riservata la fabbricazione in gomma.

Molti petti di Hollywood si sono sollevati alla notizia.

QUANTO COSTA UNA MOGLIE DIVORZIATA — Gloria Swanson, la celebre attrice del film muto, separandosi dal suo quinto marito, il banchiere William N. Davey, gli ha chiesto, per il proprio mantenimento, un assegno settimanale di mille dollari. Non è riuscita ad ottenerne che 300, che non sono pochi, tenuto conto che al cambio attuale corrispondono a circa quattrecentomila lire italiane.

liano al mese. Si è assicurata una tranquilla vecchiaia.

MARIE E LA ROSOLIA — Davanti ai giudici di Hollywood è comparsa anche Marie De Donald, che chiedeva la rescissione del proprio contratto per gravi disaccordi con il produttore, Hunt Stromberg. Questi ha potuto però dimostrare di essere in ottimi rapporti con la diva, esibendo una lettera che incominciava con le parole: « Caro papà S. » e continuava dando notizie di una rosolia: « Vogliono fotografare le mie macchie — scriveva Marie — ma io ho tenuto duro, dopo tutto! ». E firmava: « Il corpo macchiato ». La stella infatti rivendica un esclusivo diritto allo strano nomignolo « Il corpo ».

PRIESTLEY NON AMA HOLLYWOOD — Il celebre scrittore inglese J. B. Priestley e la piccola ministro dell'Educazione Ellen Wilkinson hanno, ognuno per proprio conto, mosse violente attacchi contro un film importato da Hollywood, « Io sono per i divertimenti », ha dichiarato Priestley — ma manderei questi tristi e volgari scarti è un insulto per il nostro paese ». Dal canto suo la ministrassa ha condannato il film come « appellantesi ai più bassi istinti della natura umana » ed ha raccomandato alle alunne, come future madri e insegnanti, di metter fine a « cose come questa ». Oggetto di tale campagna: una nuova riduzione cinematografica di *Getting Ger- tie's Carter*, un film del 1921.

mesi e un bambino. La stessa notizia è stata data da Diana Barrymore, dopo tre anni e mezzo di unione — un vero record — con l'attore Bramwell Fletcher, senza bambini.

LE RICETTE DI HEMINGWAY — Una delle meno note attività del celebre e barbuto scrittore americano Ernest Hemingway, autore di molte opere, alcune delle quali ridotte per lo schermo, è la composizione di straordinarie ricette per cocktail. Una di queste sarà forse prossimamente utilizzata anche dal grosso pubblico, perché il volume in cui è contenuta, il « vademecum del gentiluomo », una interessante ed esaurita raccolta di ricette che si vendeva al mercato nero per 15 dollari (qualche cosa come 4500 lire italiane — N.d.R.); è stato ristampato ed è in commercio per soli 5.

Per coloro che non potessero procurarselo nemmeno a questo prezzo diamo la ricetta del cocktail di Hemingway, il cui nome è « Risuscitatore » o « Salto nel Gulf Stream ». Prendete un grosso bicchiere, il più grosso che avete, e metteteci un po' di ghiaccio tritato, quattro schizzi di angostura, il sugo e la scorza di un limone. Riempiete poi il grosso bicchiere con del gin olandese, bevete e andate a letto con delle buone coperte di lana e una borsa di ghiaccio in testa. Pare che così facesse l'autore di « Per chi suona la campana », al tempo della guerra civile in Spagna.

VERNON BRAXTON

UNA NUOVA BAMBINA PRODIGIO. — Lilliana Lombard, una undicenne diva, apparirà per la prima volta sullo schermo in « Souriez Sire, on nous regarde » che la « Pathé-Dora » sta girando attualmente negli stabilimenti della F.E.R.T. di Torino. Tra gli interpreti sono Tito Gobbi e Alfred Adam.

UN ALTRO ROMANZO FILMATO. — Il primo grosso film che la « 20^a Century Fox » presenterà sugli schermi italiani è la riduzione cinematografica del romanzo « Com'era verde la mia valle » di Richard Llewellyn. Ne è regista il veterano John Ford, a cui, tra l'altro, si debbono « Il traditore » e « Ombre rosse ». Il « cast » comprende i nomi del giovanissimo Roddy McDowall, che già vedemmo in « Figlio della furia », della bella Maureen O'Hara, una nuova attrice irlandese, di Walter Pidgeon, Anna Lee, Sara Allgood e Barry Fitzgerald, l'indimenticabile caratterista de « La mia via ».

UNA NOTIZIA DI TEATRO. — Si è formata in questi giorni una nuova compagnia teatrale di cui fanno parte: Maria Melato, Piero Carnabuci, Andrea Volo e Loris Gizi. Il repertorio comprende « La staccola sotto il moggio » di d'Annunzio, « Sacra fiamma » di Maugham, « La nemica » di Nicodemi, « La marcia nuziale » di Bataille, « La signora Rosa » di Lopez e « Raffiche » di Bernstein. Auguri a tutti.

IL NUOVO PRESIDENTE DELL'ENIC. — A presidente dell'ENIC, con provvedimento ministeriale è stato nominato il marchese Nando Benvenuti. Auguri per un proficuo lavoro.

MARIA DENIS E' LIBERA. — La vertenza giudiziaria di Maria Denis si è conclusa felicemente. Infatti il magistrato milanese come avevamo annunciato ha ritirato l'accusa e la sorridente Maria è stata scarcerata. La diva prossimamente dovrà recarsi a Milano per essere ascoltata come testimone a carico del compenenti la banda Koch.

ATTIVITA' DELL'A.C.C.I. — L'Associazione Cinematografica Culturale Italiana presenterà al suoi soci domenica prossima « Film and Reality » di Alberto Cavalcanti (una interessante storia del cinema filmata) e due saggi di film astratti musicali di Fleichinger. Alla proiezione, che avrà luogo al Cinema Odeon, chi alle ore 10, saranno ammessi i soli soci in regola col pagamento della quota.

UN COUPEZ A DOUBLE FACE. — Il primo giorno di lavorazione di « Souriez Sire, on nous regarde » — il film italo-francese che la « Dora » o la « Pathé-film » stanno girando a Torino — il regista Theophile Pathe per far interrompere la ripresa, si è messo a gridare: « Coupez ».

DIANA E LA CIPOLLA. — Diana Lynn ha una vera fobia per la cipolla, tanto da non poterne neppure sopportare la vista. Un giorno, mentre per la Paramount si gira « Easy come, Easy go », vengono portati dei sandwich pieni proprio di cipolle eccetto due che dovevano servire per la diva. La bella Diana, presa dalla parte, ne afferra uno a caso: proprio uno di quelli con la cipolla e lo morde avidamente. La scena va avanti regolarmente, ma appena il regista da l'attenti presenti vedono Diana fuggire gridando disperatamente: « Un medico... un contraccettivo ».