

Film D'OGGI

12 N. 15 - ANNO II - 13 APRILE 1946
PAGINE ★ LIRE 15

La quarta puntata di:
ISA MIRANDA SI RACCONTA
Inoltre scritti di Palazze-
schi, Vergani, Marotta, Jacob-
bi, Gornali, Viazzi, Gasira-
ghi, Galvino, Panioucci, Bor-
selli, ecc.



VICKY DEL GARDA



Esser belle senza sacrificio

Non tutte le donne possono concedersi il lusso di una cosmesi costosa, ma l'epidermide richiede cura 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.

- 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 massaggiata 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

Le donne che non soffrono ad ogni ritorno periodico

sono rare. Pur senza arrivare a violenti patimenti, si hanno dolori al ventre ed alla schiena, stanchezza generale, crampi e formicolii alle gambe, freddo ai piedi, emicranie, inappetenza, crisi d'irritabilità e di nervosismo. Questi sintomi rivelano l'esistenza di una cattiva circolazione locale; non bisogna trascurarli. Una buona circolazione è assolutamente indispensabile alle Donne e, per ottenerla e mantenerla, una cura regolare di Sanadon sarà efficacissima.



SANADON fa la donna sana

S. 12 Aut. R. Pref. Milano N. 29741 del 12-3-1938

Advertisement for 'senza TARME con Epicantol' featuring a stylized logo and decorative border.

Una sola puntina "DE MARCHIS ETERNA" BASTA PER 700 DISCHI

È una piccola meraviglia meccanica applicabile come le puntine normali. Elimina la noia del ricambio... Franco recom. L. 100 - Indirizzando a: DE MARCHIS ETERNA - P. S. Maria Maggiore 3-C; ROMA

GIUSEPPE MAROTTA

A TUTTI. Che ve ne sembra di Lea Padovani? Distintasi sul palcoscenico del Varietà come la più nuda delle 30 ragazze ultranude...

Sincerità, Milano e Isa, Roma. - Grazie degli auguri per il mio onomastico. Intorno al 19 marzo, di solito, non me ne va una buona.

B. Amatore. - Siccome non siete capace di mettere insieme una corretta lettera d'affari, l'eventualità che abbiate scritto un soggetto cinematografico vagamente degno di questo nome è da escludersi con risolutezza e sospiri.

Flores, Palermo. - Forse vale la pena di rendere pubblica la vostra lettera, che dice: « Umberto Barbaro afferma che il Centro Sperimentale non può funzionare senza sovvenzioni. Ebbene, perché il Centro non produce un film? »

A. S., Napoli. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

UOMINI E DONNE

fosse un periodico intelligente per lettori intelligenti, da chi, tutte le settimane, ve lo farete spiegare? 6° domanda: Quanto volte, prima di apprezzare Elio Vittorini, avete dato nel « maestro » a Nicola Galardi? 7° domanda: Che cosa vi fa pensare di essere un'attrice cinematografica? Dove correte a nascondervi quando subentra a voi, davanti alla macchina da presa, Elio Parvo? 8° domanda: Conoscete la favola del figlio prodigo? Possiamo mostrarvi 15 ottelli grasi 15 che il Varietà si ripromette di ammazzare per il vostro ritorno? 9° domanda: E' vero che, nei salotti, rifiutate di levarvi la pelliccia adducendo che è un « modello »? E ve la togliete, almeno, andando a letto? 10° domanda: Chi vi ha fatto credere che le vere intellettuali e le vere signore quando non indossano pelliccia indossano pantaloni di stoffa grigia? Volete dare un'occhiata, attraverso questo buco di serratura, per semplice curiosità, a una vera intellettuale e a una vera signora? A questo punto il nostro colloquio con l'arte di Lea Padovani non ha più ragione di protrarsi. Abbozzate un leggero bichino, con latte o limone, poi dirigetevi fischiettando verso il 15° miglione di copie senza resa, e non pensateci più.

odore di cioccolato, ma d'incenso. Cioè mi riconcilia con San Giuseppino, si capisce; e pazienza se, come capì a Carliano, dovessi rimetterci tutto.

Bianca B., La Spezia. - Idem. R. Mellanari, Villa San Giovanni - Indirizzo di Ginger Rogers: « Hollywood, California, Stati Uniti ». Siete tanto triste, va bene, ma che cosa vi aspettate da Ginger? Rifiutate, se non altro, sul fatto che le vostre penne essa dovrà prima farcela tradurre in inglese. E se le penne non passeranno nella traduzione vi sembra che noi aspetteremo ancora, dagli americani, un trattato di pace?

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Italiane nei romanzi di Alda De Cespedes. Lucrezia - Brazzato. - Credete al piagnucolo? Anche io, se sono cattivi. Di buoni presagi non ne ho mai visto realizzati uno. Pazienza. In che modo, mi chiedo, potrei giovare alla vostra vocazione di scrittrice e di attrice. Vi occorrono studi specifici (poter frequentare una scuola di recitazione, per esempio) e un ambiente adatto. Dovreste vivere in una grande città, frequentare redazioni e teatri; come pensate di poterla spuntare dal borgo in cui vivete? Leopardi si sentiva avvizze a Recanati, mentre i Tolstoj dell'epoca, infaticabili e rampanti, furorreggiavano a Milano. Mirilla piemontese. - Jenn Maria, del quale vi siete innamorata vedendo il film « L'immortale leggenda » (e perché andrebbero al cinema, le ragazze poco intelligenti, se non ci fosse da innamorarsi) vive a Parigi, non di solo pane, ed è sposatissimo. Stefana bruna. - Non posso pubblicare una mia foto, c'è una grossa taglia sul mio capo. Escludo che un uomo, amantissimo e ardente, preferisca non dirvelo e ci riesce. Un chilo di trilofo gettato in una stufa accesa avrebbe probabilità di conservare l'incognita che mancano senza dubbio alla passione di un giovane il cui sguardo s'innalza casualmente, solo per dire, nella scollatura della ragazza che gli fa sognare nidi di amore e marce nazionali. Ne deduco che vi illudete, sul conto dei mille giovani che non si decidono a chiedere la vostra mano; quelli che voi scambiate, in lui, per « sguardi di fuoco » sono forse soltanto i sintomi di una trascurata oftalmia. Allontanatelo pertanto, dopo avergli fatto scivolare in mano l'indirizzo di un buon oculista. Viandante solitario. - « Lei crede che un attore celebre legga e accoglia le suppliche di uno spiantato che ama l'arte e si tormenta per raggiungerla? ». No.

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

Giuseppe Marotta. - « Desidero sapere da voi, signor Marotta, che cosa significa essere fotogenici e quali requisiti occorrono. Curiosa una domanda simile, mi sembra di vederla in bocca a un leone che passeggi lentamente nel Congo belga. »

PETTIROSSO SETTIMANALE SATIRICO UMBRISTICO DIRETTO DA BURGERO MACCARI. 8VIL PERIODICO PIÙ DIVERTENTE E PIÙ RICCO DI VIGNETTE E DI ARTI-COLI. VI COLLABORANO I MIGLIORI UMBRISTI: ATTALO, BLAEL, BOM-PARD, BORSILLI, CAVALLIERE, CIRIELLO, DEL SONNO, DE TORRES, FEDERICO, GIAMBUSSO, GIOHNE, MANCINI, MIGNECO, ROVI, SALVIO-RI, XIMILI, VERDINI ETC. QUATTRO PAGINE - DIECI LINE



Il sogno di Charlot nel « Monello » (1920). Il film che ha aperto il Festival « 50 anni di Cinema ».

FILM INEDITI AL FESTIVAL

di Ugo Casiraghi

Due dei tre film per i quali era stata indicata la possibilità di una nuova via del cinema internazionale, erano presenti al Festival di Milano, e cioè *Les enfants du paradis* e *Ivan il Terribile*. *Les enfants du paradis* è un film praticamente noioso, aceduto e pieno di budelli intellettuali, attraverso i quali si smarrisce la pittoresca sostanza conduttrice. È lo splendido punto morto della cinematografia francese. Eppure, per *Les portes de la nuit*, Carné e Prévert percorreranno la stessa strada. *Ivan il Terribile*, nonostante le intenzioni dell'autore, non riesce ad amalgamarsi sul piano corale. Eisenstein è il « grande intellettuale » della Rivoluzione, partendo su un unico personaggio, non poteva che farsi soggiogare da costui. Il difetto di *Ivan il Terribile*, a un certo momento, è che sempre meno ci interessa che cosa Ivan dica e che cosa faccia. Un uguale pericolo era stato sfiorato dal regista in *Lampì sul Messico*: ma per fortuna gli umili peoni erano più vicini al suo cuore del magnifico Ivan. Non sarà inutile notare che Eisenstein, a differenza di Pudovkin, può venire in genere sospettato di formalismo.

Il film più discusso del Festival è stato *La règle du jeu*, di Renoir. Non satira, e non caricatura; ma il fumero e macabro disfacimento di una società visto « dall'interno », per un superiore scrupolo verista. Nonostante la data di produzione (1939), a noi pare non valesse la pena d'un impegno simile e di tale sincerità, e per quel mondo ci pare ancora giudizio più « normale » ed efficace quello di Clair in *A nous la liberté*. Ciò non toglie quasi nulla all'importanza di quest'ultima opera del Renoir francese.

Impegni come questi di Renoir debbono essere addirittura inconcepibili al cervello esercitato e all'abile furberia inventiva di Mario Soldati, il quale, al massimo, s'è fermato al Renoir degli inizi (vedi il tipo dello scoccatore, ricatato su Nana). *La misère del signor*

1 *Travel* è un film privo di ritmo: nonostante le apparenze, non siamo riusciti a individuarvi una qualsiasi progressione narrativa e psicologica. È il caso di certa prosa di Cecchi, ma forse su un piano di minor nobiltà.

Soldati deve tenere il cinema in assai bassa considerazione.

Con *Goupi mains-rouges* Becker, altro allievo di Renoir, compone una vicenda fino a un certo punto gratuita, ma in cui è notevole il tentativo di trasporto: il folklore paesano su un piano di verismo ambientale. La tecnica è a volte conturbante, ma in sostanza non è solo poco ortodossa, è anche slegata.

Il contrario si dovrebbe dire — per la ortodossia — di *Himlaspelot*, un film svedese su soggetto di Runa Lindström (anche interprete) e Alf Sjöberg (anche regista), dove gli sfondi delle diverse inquadrature, in sé coerenti, isolano però i personaggi in una specie di mondo senza dimensioni logiche, che non può essere quello dello schermo.

Fin dal tempo dei suoi lavori in Inghilterra, additavamo per Hitchcock una costante falsità d'intenti. Anche *Shadow of a Doubt*, non ci ha smentito. È un ultimo scherzo di cattivo gusto, giocato coi vezzi d'un mostro che fa del cinema una specie d'arte del meretricio. Hitchcock non ha nulla da dirci.

Terminiamo coi due film inglesi *This Happy Breed* e *Blithe Spirit*, dovuti agli stessi autori, ed entrambi bacati all'inizio dagli stessi presupposti teatrali. Per il primo, la citata sequenza in cui il jazzismo di Gershwin introduce il silenzioso dolore del due protagonisti, non nuova nella concezione, non potrebbe certo togliersi di dosso quell'aria di fredda noncuranza di cui è avvolto tutto il film; per il secondo, a parte il fatto che basterebbe a rovinare ogni cosa la somiglianza fisica della vecchia attrice che fa la « medium » con l'attore svizzero Michel Simon, potremmo con difficoltà ricordarci d'un film più inutile e più idiota, e forse anche allora, con quella dose di convinzione alla qua-

le non possiamo negare un giusto valore e, soprattutto, la sua intera legittimità, Indro Montanelli sarebbe pronto a proclamarlo bello e, forse, « grande », come ha fatto per *Blithe Spirit*.

E dire che Mario Borsa, sul suo giornale, aveva toccato il problema degli intellettuali!

UGO CASIRAGHI

IL CINEMA È GIOVANE

di Aldo Palazzeschi

Un nostro redattore ha chiesto allo scrittore Aldo Palazzeschi la sua opinione sul cinematografo. L'autore dello « *Sorelle Materassi* » (realizzato per lo scherzo del compianto P. M. Poggioli) ha risposto:

Ritengo che il cinematografo non abbia ancora percorso la metà del proprio cammino.

L'America è il paese del cinematografo per eccellenza. La nuova arte si prestava troppo bene al popolo nuovo. Però, quante rughe sopra la faccia di questo giovane prodotto.

Gli europei che intendono fare dell'arte cinematografica non debbono guardare all'America, ma guardare bene intorno a sé.

Il paesaggio è il vero protagoni-

sta di un film. Sbagliare il paesaggio vuol dire mancare il film.

Non ho mai dimenticato Forà di poesia datami dal film di René Clair « *Sotto i tetti di Parigi* ». Vorrei vedere una Milano o una

3 Torino, una Napoli o una Venezia che dagli occhi giungessero al cuore. Ci sono in Italia dei giovani registi che hanno capito ciò e ci hanno dato già ottimi saggi; essi ci daranno l'anima del nostro paesaggio.

ALDO PALAZZESCHI

(Nei prossimi numeri appariranno le risposte del compositore Alberto Casella e dello scrittore Guido Piovene).

La prima cosa che si può dire dei film retrospettivi presentati al Festival milanese è che la maggior parte di essi è sincera e spontanea, nasce direttamente dalla realtà, da una esperienza viva e concreta degli autori, e non da una memoria letteraria o da una facilità di giuoco. Un film, nascendo dalla realtà, riesce a resistere al tempo, quando rappresenta per l'autore qualcosa d'importante; quando si vede subito che il regista non poteva far a meno di farlo, di dire con esso certe cose. Solo così un film non risulta, in ultima analisi, gratuito. E davvero gratuiti non sono, neppure per un momento, *Il manello* e *Charlot alla guerra* di Chaplin, *Westfront 1918* e *Kameradschaft* di G. W. Pabst, *Zéro de conduite* di Jean Vigo, *La chienne* di Jean Renoir, *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein e *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin. Essi non solo esistono, sono testo artistico e spettacolo nel contempo, ma anche dicono qualcosa. In certi casi, questo « qualcosa » può essere molto importante: per esempio nel *Monello*, nel *Potemkin*, nella *Fine di San Pietroburgo*, nella *Chienne*, e nei due film di Pabst (soprattutto, e in modo eccezionale, in *Westfront*).

Col *Monello* nasce il maggior Chaplin: quello che alza con forza e vigore la sua voce per denunciare e protestare non già, come vorrebbero alcuni, contro la falsità in generale, la vacuità in generale, l'egoismo in generale, l'aridità di cuore in generale, ma contro ben determinati falsità, vacuità, egoismo, aridità. Che poi Chaplin sia tanto artista da non far della facile polemica, ma da parlare sempre indistintamente, senza calcar le tinte,

non cambia nulla della sostanza del suo film. Ci sono due mondi, per Chaplin, e lui parteggia per uno contro l'altro; e con quale intensità! *Charlot alla guerra* non è che uno scherzo comico; eppure la sua sostanza non è troppo lontana da quella di *Westfront*. Cioè: entrambi i film, pur con metodi diversissimi,

2 astronomicamente lontani, ci dicono che le guerre sono bestiali e disumane, e che solo una certa ricchezza di cuore, e una certa solidarietà umana, possono permettere all'uomo di sopravvivere loro.

C'è guerra e guerra: ma la conclusione di Chaplin e di Pabst è giustificata, trattandosi, nel loro caso, d'una guerra imperialista. Per verità, sincerità, umanità, per stile, padronanza della materia filmica, ricchezza di espressione, *Westfront* è forse il film più importante di tutto il Festival, soprattutto per il suo impressionante finale. *Kameradschaft* gli è di poco inferiore: qui a volte s'avverte la presenza del regista dietro alle immagini, e qualche volta il racconto si slega e disperde. Ma resterà indimenticabile la figura della donna che segue il camion; e così altri tre o quattro momenti. Con « M » siamo sullo stesso piano: quello delle opere superiori, nelle quali non si avverte la recitazione, il montaggio, o altri elementi laterali, ma che iniziano su una nota alta, e ti conducono dietro di sé nell'intimo stesso dei fatti, nella loro concretezza. Identiche caratteristiche hanno il *Potemkin* e la *Fine di San Pietroburgo*. Eisenstein e Pudovkin non raccontano con le immagini, ma nelle immagini, e quest'ultime non sono viste dall'esterno, ma dall'interno stesso delle cose, dei fatti, degli avvenimenti. Pudovkin, semmai, è perfino più concreto del suo compatriota, più raccolto, più calmo e meditato: il suo film ha personaggi e situazioni, mai manichini e favola. Nel *Vampiro* di Carl Th. Dreyer, a voler essere rigorosi, si potrebbero inventare manichini, e favole. Però il regista a questi fantasmi crede, e anche alla sua favola crede; il che salva tutto il film, ne fa un'opera di sostanza e non di forma. Dreyer s'è impegnato a fondo, e ha realizzato un'opera importante; a patto però di dover tacere per sempre, dopo. Non ci si avventura tanto impunemente lontano dalla realtà. Anche Vigo è andato oltre, con *Zéro de conduite*; ma il suo anarchismo, la sua satira, la sua rivolta profanatrice non sono cose concrete, palpabili, controllabili. Per Vigo la anarchia era vita, e sappiamo che nella realtà l'anarchia conduce fuori dalla vita. Non per questo la sua protesta rimane meno sincera. Degli altri film, dopo aver detto che *La chienne* apre un ciclo storico, si può anche tacere: esperimenti, moda, gusto, eccetto il delizioso *Due timidi*. E' troppo poeta, Clair, per non affermarsi anche nel più sottile dei giuochi.

GLAUCO VIAZZI



L'attrice Arletty nel film di Marcel Carné « Les Enfants du Paradis ». Questa singolare opera del regista francese ha suscitato molte discussioni fra gli spettatori e i critici intervenuti al Festival milanese.

Voluntà

Il Festival cinematografico, svoltosi nella scorsa quindicina a Milano, ha fatto conoscere al pubblico molti film recenti e un considerevole numero di opere « classiche ». Il bilancio in sede estetica, è compilato da due critici.

1 Ugo Casiraghi, nel suo « *Film inediti al festival* », considera tutta la nuova produzione apparsa e mette in rilievo certa inconsistenza umana e spirituale.

2 Glauco Viazzi invece, esaminando i film retrospettivi, fa notare quanta sincerità ci sia nelle opere che avevano rappresentato un problema per i loro autori.

3 Il terzo scritto di questa pagina è una risposta del poeta e scrittore Aldo Palazzeschi ad una nostra domanda; Palazzeschi ha molta fiducia nel cinema.

MARIO VERGANI AL CINEMA

LA TAVERNA DEI SETTE PECCATI

I grandi occhi, gli incantevoli occhi di Marlene Dietrich ce li siamo guardati a lungo, l'altra sera, sospesi nell'abisso nero del cinematografo, sospesi nella folla che è uscita da cinque anni di guerra e che, probabilmente, davanti a quello sguardo non si è sentita cambiata. Ce li siamo guardati, stando a sedere alla meglio su un gradino della galleria al cinema Corso, con le ginocchia di una signora cinquantenne che si puntavano nella nostra schiena, con una signorina con occhiali alla nostra sinistra, e con un soldato inglese alla nostra destra. Davanti a noi passava chi aveva finito di vedere lo spettacolo, e chi avanzava nel buio a cercar posto. Ogni momento una sagoma nera — uomo o donna — ci divideva da quel viso d'argento, dal viso di smalto di Dieb, « donna perduta » di un qualunque paese in una qualunque isola dell'arcipelago malese. Vicino a noi, agli sbocchi delle gradinate, altra folla premeva. Si sentivano anche brevi discussioni se uno avanzava la testa o aveva l'impermeabile avvolto e buttato su una spalla. Nessuno credeva alla vicenda del film, nessuno si interessava alla grafia o addirittura melensa architettura del romanziere di cui Marlene era protagonista: il solito romanziere che potrebbe essere stato scritto indifferentemente da un imitatore di Claude Farrère o di Maugham, con la storia di una canzonettista girovaga fra le taverne dell'Estremo Oriente e che gli uomini si contendono a pugni e, se potessero, a revolverate. Tutti erano venuti, come noi, per rivedere gli occhi di Marlene, quegli occhi che esprimono da molti anni una cosa sola, abbastanza banale in apparenza: l'enigma del vizio in cui passa profondissimo il riflesso della melanconia. Tutti bevevano alla fonte voluttuosa e amara di quegli occhi.

Tema eterno, per uno sguardo: eterno fino a sembrare un luogo comune. Ma, fra tutti gli occhi di donna su cui si è fermato l'obiettivo di una macchina da presa cinematografica, quelli di Marlene l'hanno compendiato meglio di tutti, e, probabilmente, li tema, pure se non morirà, impallidirà con loro. Non sono gli occhi della Dama dalle Camelie, sono gli occhi di Manon, della fille Elisa, di Boule de Sulf, gli occhi delle mercenarie della Maison Telfer. Se mai una donna può essere figlia di una letteratura, questa è proprio Marlene, figlia del naturalismo della seconda metà dell'Ottocento, nipote pallida e scarna di Nana: la donna di « dopo Sedan ».

È pare impossibile che questa donna abbia nelle vene sangue tedesco, si potrebbe dire al primo colpo d'occhio. Ma ci si sbaglia, perché Marlene, piccola canzonettista berlinese, diventò donna al tempo dell'inflazione dopo la prima sconfitta del suo paese; la sua femminilità maturò in un clima di fame, di miseria, di inversioni sessuali, sui viali di Unter der Linden quando un sorriso di donna si pagava a miliardi di marchi, e aveva tutta l'angosciata tristezza che Doobin, Carossa e Remarque ci narrarono nei loro libri. Marlene porta Satana nel proprio sangue: porta fra i grandi archi delle sopracciglia il demonismo del suo sesso condannato a concedersi senza illudersi. Un angelo si risvegliò in lei, ma non mai completamente.

La prostituzione che avanzò, sgonfiante e plumata, sulle strade da cui si erano ritirati gli junkers dall'elmo a chiodo, ha modellato il suo viso. Se l'osservate bene, ritroverete in lei la fessità enigmatica di certe immagini del film espressionista germanico, e, sotto la sua lieve carne d'argento, la plastica crudele del teschio degli Usarsi della morte di Ludendorff.

Dopo dieci anni di meditazione sulla sconfitta e sulle sue vergogne, dopo dieci anni di letteratura sessuale ed espressionista, dopo dieci anni di cocaina e di amori invertiti e di nudismo, nasce finalmente il volto cinematografico di Marlene. Brigitte Helm è la Waichiria, è l'ariana dal profilo di medaglia e dal corpo di statua, modellata al tornio come un siluro dei sommergibili di Von Tirpitz. Marlene è la berlinese vinta, è la meretrice di Amburgo che medita giorno e notte di uccidersi buttandosi in un canale e che intanto si ubriaca di kirch e vive nella nebbia del fumo delle sigarette Manoli o Tufina, sognando la fuga impossibile verso un continente dove la legge non sia né la rinvincita, né la vendetta, ma il perdono.

Passano gli anni, ma i sentimenti non mutano. Marlene non potrebbe essere Nora, non potrebbe essere Hedda Gabler, non potrebbe essere Anna Karenina. La sua nota umana è profondissima, ma limitata: il suo personaggio vive tutto — lasciatelo dire — su un materasso. Sognerei per Marlene un film che si svolge tutto in una sola notte, o in un solo pomeriggio, fra il momento in cui entra con un uomo in una camera fino al momento in cui ne esce, morta o assassina. Perché il suo personaggio viva basta uno specchio, una finestra, un tavolino da toilette, un letto sfatto. Tutto il resto è contorno. Vorrei per lei un film con Maupassant come regista, e Toulouse Lautrec come truccatore e scenografo. Invece, più gli anni passano, più le cose, attorno a Marlene, si guastano, fino a giungere, come nella Taverna dei sette peccati, a farle vivere un romanzo che potrebbe essere edito a cura delle stamperie salesiane: il romanzo di una canzonettista che, almeno apparentemente, non va e non è andata a letto con nessuno, dopo che le è morto il marito ufficiale; che beve aranciate, che non si ubriaca, che si accontenta di ricevere, dai suoi ammiratori un soldo come portafortuna, che obbliga un borsaiolo suo compagno a restituire gli oggetti rubati, che non mostra le gambe più su del ginocchio, che non dà un bacio a nessuno durante tutto il film. Se dovessimo dire cosa fa di pericoloso e di equivoco in tutta questa storia, Marlene, dovremmo domandarci se, in America, una donna che gioca al biliardo è una donna equivoca, perché l'unico momento in cui essa si trova con degli uomini è quando fa una partita a carambola. Il film americano, che ha inghiottito Marlene Dietrich come un uovo fresco, al posto della malinconica poise che essa poteva essere ci ha dato una creaturina domestica, quasi quasi la cocotte di Guido Gozzano: tanto è il potere del puritanismo e tanto sono imperiosi gli obblighi del lieto fine. L'ufficiale di marina che si innamora di lei può, sì, per lei, fracassare in una formidabile rissa tutto l'ammobigliamento della « Taverna dei Sette Peccati » ma, dopo avere pensato di sposarla, obbedirà al paterno consiglio del comandante della corazzata e la lascerà alla sua

vita di vizio, di quel vizio che, per conto nostro, non abbiamo nemmeno intravisto.

La melensaggine del soggetto, che evita ogni zona rischiosa e che si aggira fra i pignattini del latte-miele e dello zucchero vanigliato, minaccia ogni momento di portare al naufragio l'attrice e compagni. L'assoluta mancanza di coraggio, e, in definitiva, l'assoluta incomprendimento del personaggio di cui Marlene porta sul proprio volto una maschera ancora prodigiosa ad onta del velo degli anni, mantiene il film, ad onta della sua buona misura tecnica, in un piano assolutamente secondario. Ma, con quel viso ci sembrerà modellato in un luogo comune, il suo fatalismo ci farà sorridere, troveremo *vieux jeu* il dilatare delle pupille e l'innescare sconsolato delle sopracciglia. Ma, perché il cinematografo non inverte, come le altre arti, per l'eternità, ma solo per documentarsi sul gusto di una generazione o di una stagione, anche la Taverna dei Sette Peccati è un documento non trascurabile, anche se non aggiunge proprio nulla alla fama delle prime e veramente indimenticabili prove di Marlene.

Le ragazze di diciott'anni, probabilmente, la troveranno invecchiata, ad onta dei miracoli di certi flou, e del gioco delle luci tante volte filtrate fra le persiane e fra le stuoie per zobrare d'ombra il celeberrimo volto. Per ora la cosa non ha importanza. Marlene sarebbe ancora in tempo per interpretare il dramma, per esempio, della donna che sa di essere bellissima appena per un giorno solo. Colette ci ha dato i temi e le sfumature di questo dramma, della tragedia di Venere che appassisce. Aspettiamo, se qualcuno mai potesse dargli retta, il film dell'autunno di una donna fatale. Ma sono, probabilmente, ore di attesa perdute. Al cinema la soglia del trent'anni pare non si debba varcare mai, e la giovinezza bisogna tenerla su con gli spilli. Questo uno dei motivi, fra i tanti, per i quali l'arte più umana, o almeno quella che dovrebbe esser tale, resta la più disumana.

LA VISPA TERESA

A cominciare dal titolo il film si denuncia subito per quello che vuole essere: una delle solite frittatine di Mario Mattoli, girata nella padella con quel tale innegabilmente abile e fazzo colpo di mano. Mario Mattoli ha il genio dell'ottimo industriale, che vuol servire un pubblico niente affatto esigente. Invented lui, vent'anni fa, gli spettacoli Za-Bum, portando alla ribalta, nella stessa fila, le ballerine delle cosce di pasta di mandorle e la buon'anima di Arturo Falconi, per obbedire a una formula di spettacolo che sta fra la rivista e lo spettacolo di beneficenza in cui ci si affida, più che altro, all'astro degli attori, a certe loro qualità di mimi e di parodisti, e alla gioia con la quale il pubblico segue i suoi beniamini quando fanno quello che abitualmente non fanno, e cioè quando cantano, se non hanno voce, e quando ballano se non sanno ballare. Praticone di teatro, di quel teatro che aveva i suoi nomi in Enrico Poiese e in Re Riccardo, è diventato un praticone del cinema, e i suoi film, girati tutti sulla formula del comico sentimentale, senza vere risse, senza zero piante, con tutto un solletico a fior di pelle, fanno tipo come certi vinelli da wagon-restaurant. Se lo fossi ricco, affiderò subito i miei quattrini a Mattoli, sicuro che me li renderebbe con ottimo interesse, infaschiandosi solennemente di aspirare a finire, coi suoi film, in qualche festival e in qualche cineteca. Probabilmente egli è come certi autori di romanzi e di novelle che della critica non tengono conto, soddisfatti del successo nelle edicole. E, se gli facciamo queste osservazioni, è solamente perché ci dispiace di vedere la sua indiscutibile pratica e autorità e il suo buon mestiere dedicati solo a questi film proprio da edicole.

Mi hanno detto che il film è di quattro anni fa, arrivato a Milano con il ritardo della guerra, linea gotica, eccetera. Vi troviamo in Silvi, capricciosetta, brichina, con la sua recitazione che aleggia a quella della Galli. La Silvi è probabilmente vittima delle sue parti, vittima del suo modo che, al tempo di papà Goldoni, sarebbe stato quello della furba servetta Coralina. Attorno a lei c'è tutto un gruppo di attori dal mestiere sicuro, a cominciare da Ninchi, Gandolfo e dalla Risone. La favola è quella della solita commedia di equivoci, da pochade in rosa, ed è inutile raccontarla. Tutto, dalla prima all'ultima battuta, è prevedibile e puntuale. Clima da almanacco del profumiere.

MARIO VERGANI



Paolo Stoppa fra Rina Morelli e Olga Villi in una scena di « Spirito allegro », la commedia di Noel Coward messa in scena, con grande successo, da Renato Castellani.



I GIORNI DELLA VITA - LA LUNA TRAMONTA

Nessun critico è riuscito a raccontare la trama del « Giorni della vita » di William Saroyan, trionfoso successo al teatro Olympia, Bagno dell'assoluta libertà da ogni schematismo con cui l'opera è costruita, più non costruita; è indice della natura schietta e diretta della opera stessa. Spesso gli scrittori, quando s'accostano al teatro, credono di doverci adattare a un meccanismo prestabilito e danno vita a drammi dove l'artificio fa strage. Saroyan non è caduto nel trabocchetto. I « Giorni della vita » sono l'osulto corrispettivo scenico della sua estrosa, candida, divagante, agridoce narrativa. Come fa un'opera così priva d'interesse esteriore a reggere dinanzi a un pubblico per cinque quadri, a farsi seguire col fiato sospeso, a farsi applaudire? Ma in forza della sua umanità, dell'universalità dei suoi temi psicologici e morali; sentimento d'odio delle creature, e spassino d'una concreta comunicazione; struggente flusso delle ore dell'uomo, dei giorni della vita perduti fra riuino e rimpianti; e rivoli piccanti degli improvvisi incontri fra anime sconosciute, che di colpo trovano il vago oscuro nucleo dell'angoscia comune e intraprendono un dialogo fatto di monologhi, sì, ma che appunto girano intorno a quell'abisso di incertezze e di orrori che tutti sappiamo; suggestiono, infine, dei nostri oggetti quotidiani, il tavolo di caffè a cui sediamo, il telefono a cui affidiamo domande e speranze, la canzoncetta che ci seguono patetiche e assurde per la via. Qui è la sincerità di Saroyan; o anche il suo limite. Limite storico, di scrittore romantico, pessimista per facilità di vana, e insomma crepuscolare. Scrittore in cui la grazia delle apparizioni sovrasta l'unità del mondo da esprimere, e la forza sentimentale va sempre più in là di quella morale. Ma scrittore autentico, toccato da una divina molla che di voci semplicissime, di parole affatto usuali, fa canto.

Adolfo Celi ha debuttato come regista con quest'opera, inattuabile e rara, o non ha ceduto alle troppe tentazioni della sua dolcezza. Le ha lasciato una plega di tragedia inclusa. Ci ha suggerito i modi d'una ribellione ai motivi di tanto squallidi; non s'è compiaciuto del suo distarsi musicale e patetico. E così ha fatto la più bella regia di questo anno teatrale, intorno a lui

erano i suoi costumi, quel gruppo di giovani attori che è quasi tutto il nostro avvenire: Antonio Pierfederici, perfetta espressione del Saroyan-cantore, e Vittorio Caprioli, magistrale incarnazione del Saroyan ironia; Morelli, Morelli, cui era affidata la battuta-chiave del dramma (« non c'è fondamento »); una frase in cui Saroyan si confessa e in sé confessa tutta l'epoca letteraria e che la dice con avventatezza da poeta; Italo de Marchi e Tina Prandi, due divi e sottili immagini dell'umano bisogno d'amore; grotesco e patetico il Montello, infante e lirico il Millo; il danzatore Brinati, fattori attore con tutta naturalezza. Bene la Gioi e la Mercader; di un grande prestigitante comico di Bonozzi; caratterizzati in modo neutissimo il Bonucchi. E in mezzo a tutto questo armonico concerto, la prodigiosa adesione di Vittorio De Sica alle più problematiche, alle più modernamente tortuose intenzioni di Saroyan: una prova d'attore che non è solo di sensibilità, ma prova d'intelligenza e di cultura.

Qualche giorno prima avevamo ascoltato, al Nuovo, « La luna è tramontata » di John B. Coakley. Che è, come ognuno sa, la storia di un paese della Norvegia sotto l'occupazione tedesca; e del suo sindaco, Orden, che muore per la libertà. Dramma, ormai, di scarso interesse; politicamente dolcissimo, invita a una nozione assai formale di democrazia; e letterariamente abile e artificioso. Ma il personaggio di Orden è schietto e a tratti potente; e Ruggiero Jacobbi lo ha reso con una contenutezza profonda ed assoluta, oltre in quale non v'è che il silenzio. Hans Hirsch fu un colonnello tedesco di grande efficacia; e Chieco Risone una spia subdola e precisa, assai credibile. Particolarmente notevole il Fellicani, nei panni d'un nazista fanatico. La regia di Vito Pandolfi ha risolto con una grande compattezza ed eleganza di stile un dramma che avrebbe potuto scoprire ancor più la propria retorica, se fosse capitato in mano a un mentirente invece che ad uno spirito critico così vivo. Scenografo di questo spettacolo, come di quello di Celi, è stato Gianni Ratto; un acquisto sicuro del nostro teatro. Ma il Santuccio e la Negri.

RUGGERO JACOBBI



Micheline Presle e Fernand Gravet in « La nuit fantastique » il film diretto da Marcel L'Herbier. (Distribuzione C. D. B.).

CAVALCATA

16 domande ai

CRITICI ITALIANI

OTTAVA DOMANDA: Si è mai innamorato di un'attrice dopo averla vista sullo schermo?

UMBERTO BARBARO: Mai.

FABIO CARFI: Una volta mi sono innamorato di una donna. Ma soltanto più tardi venni a sapere che era un'attrice. E da allora non l'ho più rivista. Neppure sullo schermo.

LUIGI COMENCINI: No. Aspetto di innamorarmi dell'attrice che interpreterà il mio primo film.

ERMANNO CONTINI: Mai. Ci vuol troppo poca fantasia per cedere alla seduzione di una donna « costruita » per piacere. Senza contare che il mestiere di critico abituato a smontare simili « costruzioni » per vedere che cosa c'è sotto. E sotto, in generale, c'è molto poco.

ENRICO EMANUELLI: Mai. Come potrei innamorarmi di una figura che, nella realtà, non esiste?

ADOLFO FRANCI: Ho moglie che è stata un'attrice.

CARLO LIZZANI: Fino a sedici anni, di tutte quelle che vedevo. Una delle prime fu Maurcen O'Sullivan. Non riuscii mai ad innamorarmi di Virginia Bruce né di Kay Francis.

VINCIO MARINUCCI: Sì, di Katharine Hepburn.

INDRO MONTANELLI: No.

ALBERTO MORAVIA: Mai.

ANTONIO PIETRANGELI: Non mi sono mai innamorato di un'attrice. Perché se esse erano veramente artiste, la loro interpretazione era indiscutibilmente un fatto artistico. Ed io le ammiravo esclusivamente per la loro arte. Se, al contrario, la loro interpretazione era negativa, esse mi nauseavano e come donne e come attrici.

ATTILIO RICCIO: Non ho mai avuto la fortuna di innamorarmi



Avete visto

VICKY DEL GARDA

in copertina perché...

essa è attualmente la protagonista del film che G. M. Scotez — secondo le ultime attendibili informazioni — sta girando con la partecipazione di tutta la compagnia di Nino Taranto. Vicky è infatti una recente rivelazione, scoperta dal simpaticissimo attore napoletano; è anche probabile che essa abbandoni definitivamente il ruolo di attrice nel teatro di rivista, per dedicarsi decisamente al cinematografo. Vicky, per chi lo vuol sapere, è altissima; una vera *sinx Falkenburg italiana*.
(Foto M. De Nisco-Video)

di un'attrice dopo averla vista sullo schermo. Certo però che mi sarebbe stato più facile innamorarmene prima.

DINO RISI: Sì, due volte. La prima volta di Vilma Banky, la compagna di Valentino nel *Figlio dello Sceicco*. Avevo otto anni. La seconda di Marlene Dietrich. Andavo al ginnasio. La lasciai per una compagna di scuola.

FABRIZIO SARAZANI: Mai.

VINCENZO TALARICO: Sì, di Norma Shearer. Come è noto, preferisco le tardone.

(continua)

MUTAR ROTTA A OGNI COSTO

di Lorenzo Marinese

E' stato detto, in passato, più volte ma senza risultati voluti: il cinematografo nostro ha bisogno di rinnovarsi. E un rinnovamento, in effetti, si impone, non quello fatto di esteriorità, di contorni, bensì quello sostanziale, interno, che penetri nel profondo. Fino ad oggi, per scendere al particolare, produttori, registi (nella maggioranza), attori ed attrici hanno avuto un solo miraggio: colpire l'occhio e la fantasia degli spettatori con una sottile ma trama d'amore, con pellicole e decollati, auto lussuose e il famigerato apparecchio telefonico candido. Al resto non si è pensato, non s'è avuta cura cioè di vedere la vita nella sua vera essenza, tutta anche e soprattutto (pur troppo!) di miseria, dolore, angoscia e fame.

Non conta che, a giudizio di una determinata categoria di persone, il cinema sia nato per un meschino divertimento (non è vero nemmeno questo); il cinema, come tutte le manifestazioni d'arte, racchiude il serio e il faceto, ma non deve permettere che, per fini extra artistici, questo prevalga su quello. *Grosso modo*, e per esemplificazione, Dante si alterna con *Boccaccio* e *Arlecchino* con *Tasso*, per un legge naturale o direi, di contrappeso ma se poi si riuscisse a leggere l'amarrezza del novelliere toscano e ad approfondire le « corbellerie » di messer Ludovico, si vedrebbe come il riso o la « fantasia » abbiano una particolare significazione.

Vogliamo del cinematografo d'ar-



Un bel bacio, energico, deciso, di Carlo Ninchi a Clara Calamai. Tutto questo nel film « L'Adultera ». (Foto Barzacchi).

te: non perché appoggiandosi su una tecnica meccanica difficile, crei atmosfera raffinata, adatte a patiti delicati, ma perché possiede il cristallo autentico delle opere sentite e vissute. E a questo proposito un altro esempio letterario ci viene alla mente: quello di Verga del *Matavoglia* e di *Mastro Don Gesualdo*, il Verga più grande e popolare a un tempo, con i piedi poggiati sulla nostra terra e così ricco di pathos e di umanità.

Fino ad oggi film, aventi questi requisiti, in tutte le produzioni non se ne contano che una dozzina, forse — e al Festival milanese, largheggiando, non ne sono stati scelti, in un cinquantennio, che poco più di quaranta —; non sempre la colpa è stata dei veri appassionati bensì di una certa mentalità portata alla snelloneria e alla grossolanità.

Bisogna smetterla o lavorare sul serio, trascurando di raggiungere certi primati — ricordato 80 film in un anno... — anche se ne vanno di mezzo certe velleità, certi maneggiamenti che hanno creato disordini e intorbidato le acque. Ci troviamo ad una svolta decisiva, anche in questo campo dove non sarà possibile darla da bere come in passato. Con gli scambi e le barriere aperte vince chi ha i mezzi — siamo d'accordo — ma anche chi dispone di qualità.

Se avremo buona volontà la nostra cartuccia potremo spararla anche noi.

SOLO PER DONNE

4 grandi sarti vi dicono che...

Balenciaga, Lucien Lelong, Molyneux, Marcel Rochas? A chi daremo la preferenza?

BALENCIAGA tuttora gelosamente il suo « stile Balenciaga », in un uso considerabile del verde, tratta il nero con la fantasia accesa di uno spagnolo; ma il suo non è il nero di alta classe, è il nero del Volasquez o di Goya. *Tailleur* quasi classici, di linea molto aderente, colori senza maniche su abiti da giorno; qualche volta guanti, su abito da sera; spalle spioventi con orecchie assai accentuate.

Intona un *tailleur* nero ottomano con una *redingote* dello stesso colore in uno stile sovente perfetto o molto pratico: un piccolo miracolo! Molti piccoli mantelli a tre quarti d'un colore armonizzato con una gonna nera.

MOLYNEUX: — Ci si può vestire ad occhi chiusi. Uno stile classico, né al di qua né al di là della moda, la nota giusta, la linea armoniosa, giovanile, dalla quale non ci si allontana mai. La « silhouette » sportiva riprende tutti i suoi diritti e i tessuti più usati sono di pura lana. Pare di sognare! Stanno per ritornare le belle stoffe del passato? Qualche bell'abito da sera, ricco, abiti di tulle nero, per esempio; la gonna scende lunga alla caviglia.

Si portano delle giacchette piuttosto corte, guarnite, su abiti da sera di tessuto stampato. Una di queste stoffe stampate, la più in voga, è definita: « Bomba atomica ».

MARCEL ROCHAS: — Con il taglio alto delle tuniche, il *tailleur* di tessuto lavorato in « bias », la linea interrotta, o l'ampiezza della gonna, i grandi guanti neri, un volantino di pizzo, la creazione Rochas tiene alta la fama della gran marca Rochas, personale e piena di fantasia, il che non ci può assolutamente dispiacere. La sua « classicità » deriva appunto — sembra un paradosso — dal non essere classica.

LUCIEN LE LONG: — Qui ci sono delle sorprese, e delle belle sorprese: gonne strette, molto drappoggiate, le anche assai svagate, la linea risale sui davanti, poggia invece dietro, assai meno marcata.

Il *tailleur* appare con le sue giacchette assai attillate e arrotondate, molti cappotti cahari su gonne scure. Gli abiti da sera per le giovani sono dei veri abiti da ballo, larghi e corti; altrimenti la linea soffoca; molti *décolletés* sono con *carres* a punta, maniche cadenti e paillettes larghi; linea nuova, sottile e attraente.

DENISE VEBER



Due giovani reclute della cinematografia, l'italiana Maria Michi (in alto) e l'americana Marguerite Chapman (qui sopra) si sono rivelate quasi contemporaneamente in due film sulla lotta antinazista, realizzati rispettivamente in Italia e in America. Di Maria Michi sappiamo che sta partecipando al film « Paisà »; di Marguerite Chapman vedremo presto in Italia « Counter Attack ». (Foto Barzacchi e Elmer Fryer).

GLI UOMINI POSSONO CAPIRE

Novella di Vittorio Calvino



DRY-GIN
Martinazzi

La chiave di ogni buon cocktail

GLI STUDI PER IL CINEMA DELLA CASA EDITRICE

poligono

VIA CESARE BATTISTI, 1 - MILANO - TEL. 71132 - 72018

BIBLIOTECA CINEMATOGRAFICA

I SERIE: SAGGI CRITICI

II SERIE: SCENEGGIATURE DI FILM

III SERIE: DOCUMENTI

UMANITÀ DI STROHEIM ED ALTRI SAGGI di U. CASIRAGHI
formato 17 x 24, 144 pagg. con 127 illustrazioni
PREZZO L. 280

RAGIONAMENTI SULLA SCENOGRAFIA di B. BANDINI e G. VIAZZI
formato 17 x 24, 184 pagg. con 119 illustrazioni
PREZZO L. 280

RENÉ CLAIR di G. VIAZZI
formato 17 x 24, 168 pagg. con 100 illustrazioni
PREZZO L. 380

ENTR'ACTE di R. CLAIR,
a cura di G. VIAZZI
formato 17 x 24, 72 pagg. con 80 illustrazioni
PREZZO L. 230

ZUIDERZEE di JORIS IJVENS,
a cura di C. TERZI
formato 17 x 24, 72 pagg. con 80 illustrazioni
PREZZO L. 230

MEZZO SECOLO DI CINEMA
di F. PASINETTI
formato 17 x 24, 140 pagg. con 100 illustrazioni
PREZZO L. 350

In preparazione numerosi altri volumi delle tre serie.



Con qualunque tempo la pastiglia Golia mantiene sana la gola, fresca la voce e profumato l'halito

GOLIA

In bustine originali
FABRILE L'AREMOLI
MILANO

Il soldato arrivò con la tradotta della notte. Era stanco e stordito come se uscisse da una lunga malattia e per la prima volta si provasse a camminare senza appoggio. E forse era veramente così: la prigione che altro era stata se non una lunga malattia, un'infermità dolorosa e vergognosa di cui il corpo e l'anima avevano sofferto?

Uscì sul piazzale della stazione o si trovò solo. Col suo sacchetto di stracci, con la sua voglia di piangere. Perché si aveva voglia di piangere. Da tre anni, da quando l'avevano preso prigioniero, desiderava piangere. E non era mai riuscito a sfogarsi, come se lo lacime si fossero rifiutate d'uscire, anche nel momento di maggiore avvilimento, di patimento più crudo, di miseria più desolata.

I giorni erano passati, le settimane, i mesi, gli anni. Ormai aveva perduto la speranza di tornare, ed era caduto, come tutti gli altri, in una specie di sorda apatia, di feroce indifferenza, una zona grigia, opaca, in cui nemmeno i desideri, le nostalgie, i sogni, le memorie riuscivano a penetrare.

Poi, un giorno, li avevano messi su un treno. Carri bestiami, scoperti, che rotolavano sulla pianura interminabile, da est a ovest. E quello era stato il principio del ritorno, con la fame e la malinconia tenacemente attaccate, simili agli insetti di cui erano pieni i loro vestiti.

A mano a mano che si avvicinava alla sua terra, l'anima gli si ridestava, come da un lungo letargo. Ora cominciava a capire che la tragedia umana era finita, davvero finita, e forse sarebbe ancora stato possibile riprendere a vivere, come prima, come una volta, quando vivore voleva dire essere qualcuno che poteva camminare senza il peso di quella angoscia sul cuore. A una stazione intermedia, durante una sosta senza fine, mentre altri treni passavano davanti alla tracciata dei prigionieri, riuscì a appi- ccare un telegramma. In verità gli parve strano e quasi buffo poter andare allo sportello e presentare il modulo con le parole: «Ritorno, arriverò domani», perché era troppo semplice, troppo sorprendente, che si potesse spedire un telegramma, dopo due anni, due anni di silenzio.

Due anni che non sapeva nulla di sua moglie e, forse, nemmeno lei di lui. I primi tempi della prigionia, la posta arrivava ancora a lunghi intervalli, simile a un grido giunto da una distanza immensa, un grido che si perdeva nello spazio e restava senza risposta. Poi era cominciato il silenzio e dopo la ribellione, dopo l'ansia, l'angoscia, la disperazione, la mente era piombata in una sorta di ottusa indifferenza — solo apparente, oh, solo apparente! — che si era stemperata per mesi e mesi e mesi, in una rassegnazione sempre più avvilente.

Forse lei era morta: c'erano stati i bombardamenti sulla città, e la guerra era passata proprio lì, in quei posti, e le rovine e gli stragi erano avvenute come dappertutto dove la furia degli eserciti che si ritiravano e che avanzavano aveva arato la terra. Forse era morta: egli pensava ai cadaveri che aveva visto, un po' dappertutto. La terra sembrava seminata di cadaveri tanto che non faceva più impressione vederli, orribili e gonfi, poveri morti sottratti all'ultima carezza d'una mano amica. O forse no, non era morta: era mutilata e ferita, cieca, storpiata, ma viva ancora, tenacemente attaccata alla vita per attendere il suo ritorno, finalmente!

Oh, quel ritorno! Quel ritorno sospirato e agognato come un bene inestimabile, come la fine d'una tortura senza nome durata troppo a lungo! Non era forse il ritorno — il ritorno — la forza che l'aveva sorretto, come un istinto, attraverso lo peso di quel lungo lungo esilio?

Ed ora, ecco: era lì, simile a un convalescente incerto e titubante, sulla deserta piazza della sua città, bramoso di correre e insieme pieno di paura, d'una paura irragionevole e senza nome, che lo faceva esitare e trattenere il suo passo sulla via di casa.

All'alba decise finalmente di andare da sua moglie. Forse ella aveva avuto il telegramma, e stava lì in attesa alla finestra, come quando la salutava mentre lui andava in ufficio, un tempo. (Prima di svoltare l'angolo lui si girava ancora una volta per l'ultimo frettoloso saluto, e questa era un'abitu-

dine ormai così radicata, che sempre si voltava, lui, anche quando lei era via, lontana dalla città).

Forza era lì, certo, o lo aspettava. L'avrebbe visto spuntare in fondo alla strada, così mal ridotto e mal vestito, col suo sacchetto di stracci. E forse gli sarebbe corso incontro, gridando e piangendo, come una matta, e la gente si sarebbe affacciata alle porte per guardare cosa accadeva di tanto strano.

All'angolo della strada riconobbe le insegne dei negozi come se le avesse lasciate soltanto il giorno prima, il mercoledì, la domenica, il martedì, l'osteria, e gli venne incontro l'odore caldo del pane dal forno che cominciava a lavorare pressissimo. Quello era l'odore di casa perché il forno stava proprio sotto casa sua.

Attraversò la porta vide i garzoni affacciati a infernare il pane; le forme crude erano sull'asso e uno, svelto, lo metteva sulla pala e apriva lo sportello del forno.

«Ehil!» — disse il prigioniero. Voleva che lo riconoscessero e che qualcuno pronunciassero il suo nome. Perché da troppo tempo nessuno più lo chiamava per nome, da amico. Solo ai campo, tra i reticolati, pronunciavano il suo nome mattina e sera, all'appello dei prigionieri.

«Ehil!» — disse ancora, perché quelli sembravano non rivederlo. E subito, dall'espressione dei loro volti, capì che non potevano riconoscerlo tanto era magro e stracchiato e con la barba lunga. Allora scrisse: — Sono io! — esclamò, e pronunciò il nome che gli apparteneva.

Ma i garzoni l'avevano riconosciuto, e solo facevano perché non sapessero cosa dirgli. Avevano paura di parlare con lui.

«Che c'è?» — domandò il prigioniero notando il loro imbarazzo.

«Non vi ricordate di me? Non mi riconoscete?»

In quel momento entrò la moglie del forno, quella che stava sempre alla cassa, e appena lo vide si sbiancò in volto.

«Cesù!» — mormorò giungendo le mani.

Il prigioniero sorrise. Ora quasi lo divertiva l'idea di essere così mutato. Ma la donna non gli si avvicinò. Lo guardò ancora, con un'asprezza di spavento, poi corse via chiamando, qualcuno.

Fu così che egli seppe. Sua moglie si era uccisa, gettandosi dalle finestre, la sera stessa, quando aveva ricevuto il suo telegramma.

Egli cominciò a salire le scale, barcollando. La portinai che aveva in custodia lo chiamò dell'appartamento, s'era offerta di accompagnarlo. Ma egli l'aveva cacciata con un gesto rabbioso. Via, via tutti!

Aprì la porta e la chiuse senza far rumore come faceva quando, riacquistando fiato, non voleva svegliare lei che dormiva. Si inoltrò nel brovo corridoio: lo finestro erano chiuse e le persiane abbassate. Accese la luce ed entrò in camera da letto. Ma la stanza era vuota e il letto intatto. Il corpo di lei, raccolto nel corredo era stato portato alla sala mortuaria.

Restò lì, sulla soglia, per un tempo lunghissimo, interminabile, a guardare il letto, il loro letto. Tutto quello che gli aveva detto la moglie, lo disse, in quella notte, per consolargli, per calmargli, si agitava confusamente nella sua testa senza che egli riuscisse a connettere, a capire, a ricordare, a ragionare.

«Là lasciate un biglietto, — gli aveva detto qualcuno, a bassa voce, prendendolo in disparte. — Un biglietto che la polizia ha sequestrato. O'era scritto soltanto questo: «Sono indegna di te, e cerco nella morte la mia punizione».

Poi un'altra, una piccola donna grassa, guardandolo con i suoi occhi penetranti, aveva osservato che poche donne erano riuscite a mantenersi fedeli ai loro mariti lontani.

Perché era molto difficile, sì: la miseria era grande e le tentazioni numerose, e bisognava vivere.

Egli lo aveva scancellato, quella donna, come fossero nessuno. Poi era salito, con passo pesante. Sentiva che lo spalavano, in silenzio, guardando di sotto in su.

Ed ora era lì, ancora immobile, sulla soglia.

Fece pochi passi nella stanza, sempre tenendo stretto il suo sacchetto di stracci, un vecchio tascapane raccolto a un morlo, lungo una strada. Si sentiva terribilmente stanco, come se ancora avesse nelle gambe il peso di quella interminabile marcia verso la retrovia, proprio quando aveva raccolto il tascapane. Non gli sembrava pos-

sibile che lei fosse morta. Tutto serbava ancora, nella stanza, le tracce di lei viva, di lei che aveva riordinato, di lei che si era vestita e spogliata, che aveva aperto e chiuso cassetti, che s'era punita davanti allo specchio prima di uscire.

L'uomo avanzò fino allo specchio e vi si guardò.

Ma non vide se stesso, no. Vide lei, un giorno — oh, come lontano! — il giorno in cui egli si preparava a partire per la guerra. Al momento dell'addio lei aveva pianto così tanto da averne gli occhi rossi e gonfi. E un po' ridendo un po' piangendo, s'era guardata allo specchio, proprio così come faceva ora lui chiamandosi fino a toccare la faccia di vetro con la fronte, quasi per cercare di vedere, vedere ancora una volta l'immagine di lei.

Ma no: l'immagine era già scomparsa, s'era dissolta ed egli non vide che il suo stesso miserabile viso emaciato e stanco e ne provò una pena immensa. Con un movimento improvviso lasciò cadere il suo tascapane e si gettò sul letto, bocconi, col corpo accosto dai ginocchi. Singhiozzava, ma le lacrime non uscivano dai suoi occhi.

Bramolando, con le mani levate coperta e cercò di cuscino sul quale aveva poggiato la testa di lei, viva. Vi affondò il viso, le dita, le unghie, i denti.

«Oh, amore mio! — Anpiro. — Amore mio! Perché, perché hai fatto questo?»

Ilipò la domanda angosciata, una volta, dieci volte, come se veramente attendesse una risposta. Sì: perché, perché si era uccisa? Perché non lo aveva atteso?

Non sapeva dunque lei che egli tornava, tornava dal lungo esilio, dalla fame e dalla vergogna, dalla miseria e dalla ribellione, dallo sconquamento e dalla ribellione, per piangere, per piangere tra le sue braccia?

Oh, quante volte aveva sognato, atteso, invocato quel momento! Quando depona sulla soglia il suo orgoglio di uomo, uscito dalla dura scuola che il dolore e il patimento e l'umiliazione gli avevano creato intorno, egli avrebbe potuto piangere come un bambino, tra le braccia di lei, braccia di donna, di sposa, di sorella, di madre!

Questo, e non altro era stato il suo desiderio. Dare sfogo al dolore immenso che da anni portava nel cuore, e che era il dolore della guerra, il dolore delle rovine, delle distruzioni, delle morti, il dolore dell'odio che spingeva ai massacri alla strage, all'eccidio senza misura, senza giustificazione. Questo i suoi occhi avevano visto senza piangere, perché i soldati non piangono. Ma ora era giunto il momento in cui avrebbe potuto farlo, tra le braccia di lei, senza vergogna. E perché se s'era andata senza attendere? Perché lei aveva abbandonato? Perché aveva avuto paura, paura d'un castigo, d'una condanna, perché s'era data ad altri nella luna? Ma che importanza, che importanza quello? Che valore poteva avere «quello» — la fedeltà, l'onore — per chi uccide dall'inferno, dalla miseria, dal dolore, dall'orrore, dalla morte?

Oh, certo: lei non poteva sapere. Lei misurava ancora col metro degli uomini che non avevano visto cadaveri. E quelle mani di morti — amici, nemici — levate, irrigidite e mezz'arte, come per impiorare un po' di bene, di affetto, di fratellanza... Quelle mani che avevano carezzato... amici, nemici — che avevano raccolto fiori, seminato grano, scritto parole d'amore, modellato immagini, costruito macchinari, impastato pane, fabbricato case... Quelle mani diventavano schiettate — amici, nemici — e mai più mai più sarebbero ritornate ad accarezzare, a scrivere, a seminare, a costruire, a fabbricare...

Esisteva ancora qualcosa, fedeltà, onore, per chi aveva nel cuore soltanto il bisogno di piangere, di piangere, di piangere? E perché lei non aveva capito questo? Lui sì, poteva capire lei. Lui poteva capire e perdonare, perché aveva bisogno, tutto bisogno di pace e di perdono.

Quelli che accorsero per i primi a raccogliere il corpo di lei nel cortile, lo guardarono con orrore e raccapriccio. Uno solo si avvicinò, in quel momento estremo, mentre l'anima si staccava dal corpo, gli occhi dei momenti si riempivano di lacrime, e lacrime scivolavano lungo le guance ineccolando al sangue, e cadevano sul duro cemento che ancora serbava la traccia di lei che era morta.

VITTORIO CALVINO



L'arbitro Tana, due quintali circa, è noto per aver partecipato ad alcune riviste con i fratelli Bonos. Eccolo mentre entra in campo per dirigere l'incontro di calcio fra attrici o ballerine. Gli fanno ala Silvana Jachino e Carla Candiari, segnaline per l'occasione.



Il portiere Rossano Brazzi, durante la partita fra attori e giornalisti, ha concesso l'entrata nella sua rete a ben quattro palloni. Eppure ci si era impognato anima e corpo, fra gli applausi del pubblico

A ROMA: ATTRICI CONTRO BALLERINE

Attori o attori ormai consueti alla fama come Attilia Radice, Gino Corvi, Adriana Nanni, Rossano Brazzi, Laura Solari, Andrea Checchi, dopo gli incontrastati successi del paleo-scentico e dallo schermo, hanno affrontato, per la prima volta in una misa inconsueta, un pubblico d'eccezione: ventimila persone, in prevalenza sportivi e tifosi della Roma e della Lazio. Si trattava questa volta di una ben particolare ribalta. Il soffice tappeto verde smeraldo dello Stadio di Roma, ove le quinte erano sostituite da due porte in cui il diavolo non poteva esercitare alcun fascino, ma ora invece sottoposto a più rigorosi apprezzamenti degli improvvisati ruoli. Gli attori si sono trovati infatti, in occasione della «Festa della Primavera» a dover temere i fischi, le beccate, gli zitti, le aspre critiche di spettatori sconznati ed esigenti. Le recenti ottime prove di Brazzi in «Strano Interludio» non infuocano ad esempio, a salvare la dignità di Brazzi-portiere. Essi dovranno guadagnarsi, quindi, i favori di un nuovo pubblico e la loro parte si presentava quanto mai difficile e ingrata. Erano soli, col pallone. E senza suggeritore. La piccola sfera di cuoio poteva far perdere loro molti ammiratori o accrescerne la popolarità. Negli spogliatoi li trovai nervosi e trepidanti. Uscirono per primi in campo gli attori, in maglia azzurra. Di corsa Corvi, in testa con la sua pancetta, Scotti con una scarpettina azzurra annodata intorno al collo, Brazzi in tenuta di portiere, Valentina Cortese difese il calcio d'inizio con tanto slancio che la sua scarpetta seguì la traiettoria del pallone. Gli attori fecero del loro meglio, combatterono tenacemente, cercarono di supplire con la volontà alla deficiente preparazione. Non si risparmiarono, ma furono battuti. clamorosamente. Brazzi si abbandonò

a proteste di scoraggiamento, a scatti, a proleto, ma il pubblico non gliene volle per le quattro reti subite e applausi generosi alla sua spaccoloso parata, i salti felini e anche... lo pancelato. Scotti instancabile da sinistra suscitò l'entusiasmo generale con una rovesciata in area di rigore, alla Piola; Corvi segnò il punto dell'onore, e, gran vanto per lui, tolse per ben due volte il pallone dai piedi magliati di Fulvio Bernardini, capitano dei giornalisti; il tenore Battistini bissò parecchi colpi di testa, il fiato fu il loro nemico inesorabile. Checchi, sfinito, dovette abbandonare il campo dopo il primo tempo; Piermonte più volte colto forte cadendo quindi esausto per lo sforzo. Sordi approfittò dei momenti in cui la sua area era fuori pericolo per sdraiarsi al sole, bocconi. Nabutti ed Effernetti, i più giovani, apparvero i più voluttuosi e insidiosi. Uno spettatore seduto accanto a me, maligno: — Il cinema italiano non ha forze. È sfatato. Il mesto corteo degli attori-calcatori e del loro sostenitori si dirigeva verso l'ingresso degli spogliatoi quando improvvisamente nel loro velli multicolori agitati dal vento correvano il saggio coreografico delle 40 danzatrici del Teatro dell'Opera, le quali, disposte in cerchio nel centro del campo diedero inizio ad una prodigiosa e fantasmagorica danza simile a un volo di farfalle. Il complesso di bande diretto dal M. Marchesini esprimeva «Primavera» di Chabry, il saggio coreografico delle 40 libellule fu senza dubbio il numero più riuscito e più gradito del programma. Spettacolo di bellezza, di grazia, di totalità. Spettacolo sportivo, artistico e mondano. Un religioso silenzio accompagnò i virtuosismi delle giovani allieve della Radice che riscaldate dal tepido sole pirostavano sul tappeto erboso dello Stadio calpestando le innumerevoli margheritine gentilmente, abil-

mente. Per alcuni istanti avemmo la sensazione di assistere ad una rappresentazione classica esiliva in un teatro greco. Nelle tribune un insolito pubblico femminile elegante o primaverile si beava dello spettacolo sgusciando noccoline, sorvegliando aranciate o masticando chewing-gum. La folla maschile al contrario, già eccitata dalla folla della primavera in campo, proruppe in un'ovazione interminabile all'ingresso delle ventidue giuocatrici, undici in calzoncini bianchi e maglie rosse aderenti, undici in pagliaccetti color celeste o sfoderò occhiali e biccoli per avvicinare le gambe tornite e i seni sfuttanti delle più procaci: la Solari, la Gonda, la Benetti e la Coralli fra le attrici e la Colombo, la Rossi, la Orsatti e la Platania fra le ballerine. L'arbitro Tana (due quintali circa) schiò l'inizio. L'inizio di una corsa spensierata, ma talvolta folle e disperata da un punto all'altro del campo. Le ventidue Erinni si rincorrevano scottando come bambini in un giardino pubblico, facevano le bizze battendo le scarpe per terra e qualcuno si mise anche a piangere perché la compagna cattiva lo aveva tolto la palla. Lo Stadio rideva. Aveva assunto l'aspetto di un teatro di varietà. L'arbitro con la sua mole esilarante; i capitomboli paurosi delle ballerine e quelli leggieri delle attrici che cadevano col rallentatore, i dispetti, le «cianchette», le animate discussioni con il sig. Tana a base di sberleffi, e garbati insulti; tentativi non riusciti di mettere il pallone in rete anche con le mani, altri riusciti di calcarlo dentro un trombone della banda dei carabinieri e tante ancora innumerevoli fasi dell'incontro provocarono l'ingenua illarità anche di quei signori che avevano dovuto pagare ben 500 lire per un biglietto di tribuna centrale. Lo stesso arbitro-balena fu colto da un riso

costo conulso che il suo povero fischietto scoppiò per la poderosa pressione esercitata dai suoi polmoni. Le antagoniste s'impegnarono a fondo e ricorsero ai mezzi più steati trattenendosi per i capelli e per le magliette, dandosi pizzicotti e calci e tentando di corrompere l'arbitro con le motie più irresistibili. Le ballerine riuscirono vincitrici per due reti a uno. Vinsero insomma la destrezza, l'agilità, la resistenza fisica. Il risultato sarebbe stato indubbiamente diverso se Gre-

ta Gonda che ora a guardia della porta delle attrici, si fosse buttata più coraggiosamente sul pallone. Ma Greta temeva di rovinarsi le gambe, di sbucciarsi i ginocchi e di speltinarsi. Ventimila persone la guardavano ed essa non lo dimenticava. Buona la regola. Invidenti i fotografi. Funzionali i colombi lanciati dalle danzatrici durante il saggio coreografico. Invidiatissimi il sarto e il massaggiatore, Riddenti i metropolitani a cavallo. Lo spettacolo non si replica. **AUGUSTO BORSELLI** (Foto Marini-Tonti-Koystone)



Una stretta di mano fra le «capitane» delle squadre in campo: Attilia Radice per le ballerine, Laura Solari per le attrici.



A sinistra: Attilia Radice è vittima del gioco del calcio. Guardate come si abbandona a scomposti urli di vittoria dopo aver battuto, durante gli allenamenti, la sua graziosa allieva, o portiera. - In centro: Gino Corvi vi dice vestito così? Molti sono spettatori approssimati lo slancio e l'abilità calcistica del divo, l'unico che ha segnato un punto a favore degli attori. - A destra: Grete Gonda, la portiera della squadra delle attrici, tratta il pallone con un riguardo estremo. Per ben due volte non osò gattarsi sulla sfera di cuoio che finì indisturbata in rete. Però questo portiere d'eccezione ebbe il suo bravo infortunio: il tacchetto della scarpa destra si staccò, placido, lasciando la diva claudicante.

ISA MIRANDA SI RACCONTA



Isa Miranda protagonista di « Passaporto Rosso » (1936).



Nel « Diario di una donna amata » con Hans Jaray (1936).



«...Il regista afferrò la mia mano e non la lasciò più sino alla fine della scena...».



Con il violinista Vasha Prihoda nel film « Una donna fra due mondi » (1936).

IV.

LUCI ED OMBRE DEL SUCCESSO

« Quale è il colore naturale dei suoi capelli? ».

« Castano ».

« Ritorni castana. Via il rimel dalle ciglia, pettinatura semplice, vestiti comuni. Al resto ci penso io... Lei sarà Nennela in « Come le foglie... ».

Fu questo il mio primo colloquio con Mario Camerini.

Ed io fui la fragile, seppur volitiva « Nennela » nella versione cinematografica della celebre commedia di Giacosa.

Camerini non ama atteggiarsi a sacerdote di un'arte ermetica, non si dà arie. Nel lavoro, a differenza di Ophüls, è solito scherzare. Pur non distraendosi mai un attimo, pur non abbandonando mai a se stesso l'attore, Camerini trovava il tempo, durante le riprese di « Come le foglie », di intavolare vivaci discussioni con Nino Besozzi (il mio partner) o con gli operai sulle partite di foot-ball, di cui era accanito tifoso o sugli avvenimenti della giornata, dei quali sapeva mettere in evidenza il lato umoristico.

L'atmosfera cordiale che il regista creava con la sua personalità, era in stridente contrasto con quella inumana, ieratica, direi quasi allucinante, che si formava sempre intorno a Ophüls.

Prima di tutto, con Camerini mi trovavo di fronte al problema della recitazione. La sua gentilezza ferma, talvolta quasi caparbia ma sempre scevra di url e aliena dal drammatizzare, non mi lasciava tregua fin quando non avessi dato quanto lui desiderava da me.

Camerini non puntava esclusivamente sulla carta della mia fotogenia; voleva che io « recitassi ».

Una volta, in un cortile, in esterno, mi costrinse a ripetere una battuta dalle nove di sera alle tre del mattino!

Ogni volta la mia intonazione non gli sembrava quella giusta. Credevo di impazzire per la stanchezza e la confusione che si erano create nel mio cervello. Ma non mi diedi per vinta.

Poi qualche santo ebbe pietà di me e la battuta uscì, finalmente, dalle mie labbra come il regista la voleva.

Mario Camerini mi ha aiutata a comprendere tutto il valore della recitazione, l'importanza che può assumere, nell'efficacia o nella naturalezza di una battuta, anche una sfumatura di un tono di voce.

Con lui ho incominciato a recitare veramente per il cinema.

In un momento di pausa del mio lavoro, mentre passeggiavo un giorno per i viali della Cinecittà, conobbi Alfredo Guarini. La stretta della sua mano, ferma e calda, mi invitò a guardarlo. Non vidi in lui che gli occhi: grandi, severi e... buoni. Li sentii sinceri. Mi chiese del film che stavo « girando ». Gli dissi delle mie preoccupazioni: temevo che la indifferenza di Camerini, per quanto riguardava la mia fotogenia, potesse nuocere al mio lavoro.

« Camerini le insegna a recitare. E' ciò che conta per lei, oggi... ».

Nel salutarmi, mentre un dolce calore si comunicava dalla sua alla mia mano, aggiunse: « Il suo viso deve esprimere quello che lei sente, vivendo la vicenda del personaggio da lei interpretato... ».

L'indomani partii per l'Abruzzo per « girare » gli esterni del film.

Le semplici ma ferme parole di Guarini mi risonavano continuamente all'orecchio... inerte dentro, molto più dentro,

seguitavo a sentire il calore della sua mano.

Ritornata a Roma lo rividi, lo pregai di assistere alla « prima » di « Come le foglie » al Corso Cinema che io, dovendo ripartire subito per raggiungere mia madre, non avrei potuto vedere.

Un suo telegramma mi raggiunse a Milano: aveva visto il film, l'aveva colpito la mia umanità, mi chiamava a Roma per un suo progetto, un film sull'emigrazione italiana nel Sud America.

Nacque così « Passaporto Rosso », il mio quarto film, il primo che mi unì, nel lavoro, ad Alfredo Guarini che ne fu l'ideatore ed il « producer ».

Lunghe conversazioni fra me, Guarini e Gian Gaspare Napolitano, chiamato a stendere il soggetto, difficoltà nella distribuzione dei ruoli in quanto la parte della protagonista sembrava, ai finanziatori del film, troppo difficile per me.

Anche Guido Brignone, prescelto come regista, era perplessito.

Dichiarai che avrei accettato qualsiasi ruolo pur di apparire in quel film. Il caso volle che sorgessero delle divergenze tra Marta Abba, che avrebbe dovuto essere la protagonista, e la società produttrice.

Mi fu così affidata la parte di « Maria Brunetti », la protagonista della prima vicenda umana che il cinema italiano parlato affrontava.

« Passaporto Rosso » fu un grande successo.

Per l'attrice, per il regista, per il « producer », per il soggetto... e per i capitalisti. Quel film fu veramente viasuto da tutti coloro che ebbero la ventura di parteciparvi, dall'operatore al macchinista, dagli attori ai tecnici.

Si sentiva la concorde vo-

luntà di conseguire un trionfo.

E la stampa riconobbe, unanimemente, lo sforzo di noi tutti.

La sorpresa maggiore doveva però toccare a me.

Gli « scouter » americani sempre alla caccia di elementi europei per alimentare la loro cinematografia... videro il film e mi segnalavano a Hollywood.

Nello stesso tempo i produttori europei che mi avevano già notata in « Come le foglie » e « La signora di tutti » si convinsero delle mie possibilità vedendo « Passaporto Rosso ».

Io... di fronte a tanti consensi, mi rifugiavo in Guarini.

Avevo paura. Temevo l'avvenire e sentivo il peso della mia responsabilità verso il pubblico, verso il mio avvenire di attrice.

Guarini, sorridente, mi spronava a perseverare, mi incitava a studiare.

Parlando con lui sentivo tutto l'aiuto che può dare nella vita la vicinanza di un uomo che sappia discutere, con serena obiettività e con cognizione di causa, sui più avariati argomenti: dall'arte alla filosofia, dalla politica al teatro.

E non mi lesinava davvero le critiche!

Quante volte piansi, scoraggiata dalle sue acute osservazioni che mi sembravano, talora, ingiuste e persino sple-

ndate!

Mi aveva ripreso la febbre di imparare. Leggevo, studiavo il francese per poter afferrare meglio lo spirito delle opere scritte in questa lingua; ma soprattutto cercavo di sviluppare in me medesima quei valori che la critica aveva intravisti.

Questo esame però era soltanto possibile quando riuscivo a rinchiudermi nella mia solitudine.

Potevo allora pensare alle af-

fettuose osservazioni dei miei amici ed alle aspre critiche dei miei nemici.

La solitudine affina lo spirito di osservazione, lo rende, se posso usare un termine radiofonico, più ricettivo.

A me in particolare poi sembra quasi che essa acutizzi anche l'udito. Quando sono sola non mi sfugge neppure l'eco impercettibile del più lieve rumore e sento cantare in me tutta la misteriosa melodia del silenzio... Pare quasi che tutte le cose intorno a me vivano di una loro vita e me ne parlino.

Questo mio tormento, però, questo mio assillo di autocoscienza non fu compreso nell'ambiente cinematografico romano in cui vivevo. I più pensarono, ancora una volta, che il mio isolamento fosse soltanto frutto di vano orgoglio o di sciocca presunzione.

Nel 1935 a Roma era stata istituita la Direzione Generale della Cinematografia. Intorno a questo istituto che avrebbe dovuto dare impulso al cinema italiano, fiorivano iniziative cinematografiche che avevano, quasi tutte, una base mondano-pubblicitaria.

Riunioni, feste, giuoco. Tutte cose che non piacevano a me e lasciavano indifferente Guarini.

Anche Guarini, che era ritornato dall'estero per lavorare in Italia, non trovava facile il suo cammino perché non aveva amicizie nella classe dirigente di allora. Aveva avuto il giusto riconoscimento del suo lavoro per « Passaporto Rosso », incontri di cortesia e nulla più. Riprese perciò i suoi contatti con i produttori della media Europa. Aveva dimostrato di essere un ottimo « producer » e, per l'ostilità di chi reggeva allora le sorti della



«...E io fui la fragile seppur volitiva Nennela...».

Cinematografia Italiana, dove-
va limitarsi a fare l'importato-
re di film.

Io non avevo nuove propo-
ste e fu quindi per me una
vera gioia quando Szekeley, un
produttore viennese, durante un
suo viaggio in Italia mi chie-
se se volessi diventare la pro-
tagonista di « Maria Baskirt-
zeff » da girarsi a Vienna.
(Questo film fu poi presentato
in Italia con il titolo: « Il dia-
rio di una donna amata »).

Vienna: il mio primo contac-
to con l'estero.
La città più importante di
Europa mi teneva le sue braccia.

Varcai la frontiera durante
l'imperverare di un violentissi-
mo temporale. Sola, nella
cabina dello sleeping-car, mi
sentii la donna più infelice del
mondo.

Come avrei potuto lavorare
in terra straniera, sola, fra
gente che non mi conosceva
e che parlava una lingua a me
ignota?

Riuscirò?... Riuscirò?...
Dovevo riuscire!
A Vienna trovai un'accoglienza
cordiale. Quasi tutti parla-
vano francese.

Il regista Hermann Koster-
litz (che dovette Hollywood tre
anni dopo a Hollywood, con
il nome trasformato in Koster,
e regista di Deanna Durbin) era
molto timido e parlava sempre
sottovoce. Nel dirigermi trepi-
dava per le scene faticose e
soffriva come me quando la si-
tuazione drammatica mi tra-
scinava al pianto.

Koster non mi abbandonò
mai: visse con me la vicenda
della sfortunata « Maria Ba-
skirtzeff ». Nel lungo « primo
piano » della morte di Ma-
ria indossò la giacca del primo
attore (Hans Jaray) e prese il
suo posto facendosi fotogra-
fare di spalle. Afferrò la mia
mano e non la lasciò più sin-
ta alla fine della scena.

Koster mi consigliò di stu-
diare il tedesco. Ogni giorno,
finito il mio lavoro, un profes-
sore saliva al mio solitario al-
bergo situato alla periferia della
città in cima ad una collina,
per darmi le prime nozioni di
tedesco.

Quelle lezioni mi procuraro-
no una seconda scrittura per
una versione tedesca del film
« Una donna fra due mondi »
prodotto a Roma dal produ-
tore Brauss in collaborazione con
una casa italiana.

Alessandrini, il regista della
versione italiana, era il mio
terzo regista italiano e Arturo
Maria Rabenalt, il regista della
versione tedesca, il mio terzo
regista straniero.

Dovevo girare le scene di
questo film prima in italiano e
subito dopo in tedesco, ma il
guadagno era che i due registi
avevano ciascuno le proprie
idee personali e la scena che
era andata bene per Alessan-
drini non piaceva a Rabenalt.
Discutevano per ore intere.

ma la conclusione era sempre
una: cioè toccava a me mettere
d'accordo i due registi recitan-
do la scena come la voleva cia-
scun di loro.

Così nascevano contempora-
neamente in me due personag-
gi, uguali in certe cose e di-
versissimi in certe altre.

Ed era difficile sorvegliarli,
non confonderli, non permette-
re che si accavallassero e si
azzuffassero fra loro.

Una simile esperienza può
anche essere interessante per
un'attrice, ma piacevole no di
certo.

Le più insigni nevralgie della
mia vita le ebbi appunto in
quel periodo e la tragedia
« Una donna fra due mondi »
avrebbe potuto con molto mag-
giore verosimiglianza mutare
il suo titolo in quello di « Una
attrice fra due registi ».

Lo stesso produttore mi con-
vinse poi a recarmi in Germa-
nia per interpretare un film
direttamente in tedesco: « Du
bist mein Leben » con Benia-
mino Gigli, presentato in Ita-
lia con il titolo « Sinfonie di
cuori ».

In meno di tre anni ero or-
mai diventata un'attrice inter-
nazionale!

La « Bavaria Film » di Mo-
naco mi aveva offerto un lun-
go contratto, gli agenti cine-
matografici americani chiede-
vano continuamente mie foto-
grafie che cominciavano ad ap-
parire sui giornali esteri... ed
io non ero soddisfatta.

A Roma, nella quiete della
mia piccola casa, fra un viag-
gio e l'altro, mi domandavo
spesso se ero felice. L'affetto
che mi circondava non mi ban-
tava, come non mi bastavano
le soddisfazioni avute all'estero.

Il mio ultimo film veramen-
te italiano (la versione italia-
na di « Una donna fra due
mondi » di Alessandrini risentiva
troppo dell'impostazione
straniera) era stato « Passaporto
Rosso »? Tutte le altre mie
successive affermazioni non
avevano influito sulla mia car-
riera italiana.

Avrei voluto interpretare un
personaggio veramente nostro
e nessuno dei produttori cine-
matografici me l'offrì.

Sentivo su di me l'attenzio-
ne degli stranieri e l'indifferen-
za — non del pubblico —
ma della maggioranza degli
uomini del cinema italiano.
Da ciò mi derivava un'ama-
rezza che mi faceva trovare
sovente anservata e avvilita del
mio compagno di ritorno dalle
sue peregrinazioni all'estero.

Quelle lezioni mi procuraro-
no una seconda scrittura per
una versione tedesca del film
« Una donna fra due mondi »
prodotto a Roma dal produ-
tore Brauss in collaborazione con
una casa italiana.

Alessandrini, il regista della
versione italiana, era il mio
terzo regista italiano e Arturo
Maria Rabenalt, il regista della
versione tedesca, il mio terzo
regista straniero.

Dovevo girare le scene di
questo film prima in italiano e
subito dopo in tedesco, ma il
guadagno era che i due registi
avevano ciascuno le proprie
idee personali e la scena che
era andata bene per Alessan-
drini non piaceva a Rabenalt.
Discutevano per ore intere.

CONCORSO: GI. VI. EMME. - LA SETTIMANA

CHI HA IL PIÙ BEL SORRISO? CHI È LA PIÙ

CHI SARÀ "MISS ITALIA 1946"?

LA PROCLAMAZIONE DI MISS ITALIA 1946, L'ITALIANA DAL PIÙ BEL VISO ALLA QUALE VERRÀ ASSEGNATO IL PRIMO PREMIO DEL GRANDE CONCORSO

5.000 lire e una dote per un sorriso

100.000 lire... e più per un bel viso

AVVERRÀ NEL PROSSIMO SETTEMBRE A STRESA NEL "GRANDE ALBERGO DELLE ISOLE BORROMEE"

ALTRE FOTOGRAFIE DI CONCORRENTI VENGONO PUBBLICATE SUL PERIODICO "LA SETTIMANA"

(1. PREMIO) ALLA SIGNORINA DAL PIÙ BEL VISO. "LA BELLA ITALIANA 1946":

L. 100.000 + Un radiogrammofono « Irradio » Milano + Buono per una poltiglia da L. 40.000 della Ditta Billy di Milano + Mobile bar della Ditta Angelo De Baggis di Cantù (Como) + Un abito della Casa di Alta Moda « Gladys Moore », Torino, con cappello di Mirna Frari, Torino + Una serie di foto Luxardo ed un provino cinematografico da eseguirsi a Roma o a Milano + Un impermeabile di lusso Brown + Servizio manitoure in pelle (11 pezzi) della Toledo-Same ed Affini, di Milano + Grande cofano con 6 paia di calze seta pura Santagostino + Valigia pieghevole della Ditta Prada di Milano.

360 PREMI PER OLTRE MEZZO MILIONE ALLE FANCIULLE DAL BEL SORRISO



ZACCARO NINA
Via S. Lucia, 9 - Brindisi



NADA COLMAN
Via Salice, 3 - Udine
(Foto Alberto Paoloni - Tricestino)



MARISA MARIANI
Via Pier Pomponio, 2 - Cornusio (Milano)



HALL CONCETTA
Via Giudenzio Ferrari, 9-A - Milano



DINA FRIGO
Via Scuderiano, 122 - Borgo Roma
(Verona) - (Foto Aldo Formanti)



DONATELLA GORINI
Via Frottole, 21 - Bologna
(Foto A. Villani)



ADRIANA DENISE
Via Giovanni Bovio 8-14 scala A - Genova



ALBA GALLI
Str. Mihal, Vođa 64 - Bucarest (Romania)
(Foto « Color Studio »)



LIDIA TAGLIABUE
Via Padova, 35 - Milano
(Foto G. Pini)

Miranda
(4. continua)



Madeleine Sogno in una scena de « L'Immortale Leggenda », il film di Jean Cocteau e Jean Delannoy, ovvero il « Tristano ed Isotta » del secolo ventesimo.

TRE PRODOTTI CHE RINGIOVANISCONO LA PELLE E RENDONO PIÙ BELLO IL VISO:

CREMA PER VISO VELVERIS
CIPRIA-CREMA
ROSSO PER LABBRA

I prodotti « Volveris » della nuova serie di prodotti per il viso GI.VI.Emme, contengono il famoso elemento F-G, che è un vero e proprio medicamento per la pelle: favorisce il ricambio del tessuto ed evita il formarsi delle rughe.
Le creme « Volveris » ed il rosso per labbra « Volveris », in lussuoso astuccio di metallo, sono quanto di meglio è stato creato, valendosi anche delle più recenti scoperte della cosmetica americana. Nelle confezioni dei prodotti « Volveris » — velo di primavera — in vendita presso i migliori negozi di profumeria, trovi il Regolamento per partecipare al Concorso.

Chiedete crema dentifricia Erba-GI.VI.Emme di recente confezione ed il nuovo dentifricio GI.VI.Emme per chi ha le gengive delicate. Speciale per bambini.



Editrice « LA NUOVA BIBLIOTECA » - Direz. e Redaz.: MILANO, Via Scarpa, 12 - Tel. 40-998 - Amministrat.: MILANO, Via Carducci, 18 - Tel. 153-586 - Redaz. romana: ROMA, Via Veneto, 84
Pubblic. autorizz. del P. W. B. - Stabilimento Rotocalcografico Vitagliano - Milano, Via Serio, 1 - Direttore responsabile: GIANFRANCESCO PUCCHINI - Distribuzione esclusiva per l'Italia e l'estero:
S. A. MARCO, MILANO, Via Visconti, 3 - Pubblicità: MILANO, Via De Togni, 14 - Telefono 17-162.

ULTIMISSIME

Il cinema ha scoperto un nuovo mondo, alla portata, come la poesia, di tutte le immaginazioni.

PAUL ELIARD

È NATO IL PRIMO FIGLIO MASCHIO DELL'OTTAVA DONNA DI CHARLOT CHAPLIN PADRE A 56 ANNI

Hollywood, 10 notte. questi giorni essi hanno avuto la più solenne e clamorosa smentita alle loro poco generose istituzioni. Cona O'Neill, quarta moglie dell'attore, ha avuto la sua seconda creatura, Michael John, ovvero il primo maschio. Nell'agosto del 1944, le era nata una bimba, Geraldina, che è stata affidata, in questi giorni, in

occasione del parto, alla famiglia del nonno, il celeberrimo drammaturgo Eugene O'Neill.

Chaplin è in giro per Los Angeles, alla ricerca di culle e di curiosi porte-enfants modernissimi; acquista giocattolini, sonagli, boro talco, carrozelle. La sua ben nota avarizia, per una volta, subisce una scossa. Nella villa di Santa Monica c'è un gran movimento in questi giorni. Tutto il mondo del cinema viene a fare gli auguri alla puerpera che ringrazia socchiudendo leggermente gli occhi e tormentando le coperte con le dita nervose. Immaginate: una marea di gente che non può assolutamente essere rimandata, la quale porta un corredo in lana d'Angora (il maggiordomo di Casa Chaplin ha già riempito due armadi a muro e un cassettoni di noce con i doni). La visita quindi più gradita, forse l'unica veramente bene accolta, è stata quella di Charles Jr. e Sidney Chaplin, i due figli che l'attore ha avuto dal matrimonio con Lita Grey. Essi si sono complimentati con il padre per il bel fratellastro che egli ha regalato loro. Da

Paulette Goddard, la terza moglie di Chaplin, è arrivata una purezza comprendente le posatine o le bicchiere in oro e argento.

Siamo, dunque, al quinto figlio legittimo di Charlie Chaplin (il primo lo ebbe da Hildred Harris), alla quarta moglie, alla ottava donna. Come bilancio di avventure, scalmanie, imprese coniugali, e proficuità, non c'è davvero male.



Ethel Barrymore, sorella di Lionel e del defunto John, ritorna allo schermo. Essa aveva abbandonato ogni proposito cinematografico dopo «Rasputin», il film che suscitò il risentimento e la querela della Principessa Youssupoff.



L'America è piena di fanciulle sognanti, che anelano ad Hollywood come alla suprema felicità. Una ogni ventimila riesce a vincere. Ecco Jeanne Crain: è una fortunata.

CONTI AL CONTE

Calamai trenta vestiti

Milano, 10 notte.

(A. V.) Il primato dell'eternità femminile sarà conquistata da Clara Calamai? Questa nostra attrice meriterebbe una supremazia in materia, che conferirebbe alle sue già rilevanti doti il necessario tocco per renderla completa sotto tutti gli aspetti. E la contessa Bonzi (così si chiama

ora, nella vita, la gentile attrice) meriterebbe davvero di ritagliare, di stretta misura, con la signora Stanley Mortimer (considerata la donna più elegante del mondo), se non altro per la estrema diligenza e il magnifico gusto dimostrato durante le visite alle più accreditate case di moda milanesi. Con la franchezza disinvolta che le rende

movimentata la fronte, la diva assista alla sfilata dei modelli con l'impassibilità di un giudice; e proprio come un esperto giudice essa sa scegliere gli abiti che dovrà indossare. Piaceranno certamente al pubblico che ammira Clara Calamai; ma, piuttosto, piaceranno al Conte Bonzi, consorte della diva? Al Conte arriveranno i « conti ».

LA PENNSYLVANIA È SALVA

STEWART RIFIUTA LA CARICA DI GOVERNATORE DI STATO

Hollywood, 10 notte.

(H.H.) Siamo arrivati a questo punto: è stato rivolto a James Stewart un formale invito a porre la sua candidatura

a governatore dello Stato della Pennsylvania. Quindi anche il candidato è impappinato. L'ultimo Jimmy, secondo i desideri dei suoi ammiratori, dovrebbe dedicarsi alla politica come altri suoi colleghi di Hollywood hanno fatto. Vi sembra Stewart il tipo adatto per governare uno Stato? Non gli manca, è vero, un senso ben preciso, della responsabilità. Quando lo avvicinammo, per la prima volta negli studi della Metro Goldwyn Mayer ad Hollywood nel 1936, egli stava interpretando una parte di non eccessivo impegno in «The Gorgias Hussy» apparso in Italia con il titolo «Troppo amata»; eppure dovette vedere quanto orgoglio aveva addosso durante le prove e i «si gira». Lo stesso regista Clarence Brown, di solito così esigente nei riguardi degli attori, doveva prepararsi di non considerare con eccessivo entusiasmo quel modesto ruolo che egli ricopriva. Da quell'epoca fino ad oggi James Stewart non è cambiato; si saranno diradati i capelli, il suo viso avrà forse acquistato delle rughe amare e un'espressione non più giovane, ma il cuore di Jimmy, l'entusiasmo per il lavoro, l'impegno e la dedizione che lo resero simpatico agli esordi, rimangono inmutati. Cercate ora di immaginare James Stewart esitante fra la politica e la sua splendida carriera d'attore: un vero «tragico dilemma». Però la prolungata riflessione del divo hanno sortito un esito definitivo: due giorni di intensa concentrazione mentale, ponderando il pro e il contro, e James ha dichiarato finalmente alla stampa, e a Walter Winchell in particolare: «Voglio appoggiarmi clamorosamente per la nomina a governatore della Pennsylvania. Lo considero un grande onore. Ma penso che sia più

indicato per me continuare a recitare». Abbiamo però, così l'occasione di notare un giorno da Sua Onore il Signor Governatore James Stewart, di essere ricevuti da uno splendido essere con la testa appoggiata

da una parte, con i piedi nei calzoni della scrivania, intento a mangiare collegio e a lanciare i noccioli nell'imboccatura del dicofono. Peccato, era un avvenimento che proprio ci voleva.



«Rita! Rita!», mormorano gli adolescenti dei collegi americani, i battolieri sperduti nel deserto dell'Arizona, i soldati americani ancora in servizio nei quattro angoli della terra, quando vedono l'immagine della incantevole attrice. Ma Rita Hayworth, il provocante oggetto dei sospiri, lo sa?

FRA HOOVER ED HEMINGWAY? TYRONE POWER NON È PIÙ LO STESSO

New York, 10 notte.

(F.V.J.) Tre disegnatori, Frederick Varady, Mortimer Wilson e Al Buell, noti per le illustrazioni che essi frequentemente pubblicano sulle più diffuse riviste illustrate degli Stati dell'Unione, hanno selezionato una infinità di fotografie di uomini rappresentativi della vita d'oggi. Intitolando, dopo una accurata scelta, il numero dei «volti più clamorosi ed eccitanti del mondo» a sei. Ecco i nomi: Ernest Bevin, Ministro degli Esteri britannico, «arrogante aggressivo»; J. Edgar Hoover, capo del FBI, «filosofico in modo massiccio»; lo scrittore Ernest Hemingway, «faucesco»; Walter Reuther, leader politico, «fondamente aristocratico»; l'ammiraglio William F. Halsey, «avastivamente angelico». E sono cinque. Il sesto? Tyrone Power, l'unico attore accettato nella

lista dai tre disegnatori. La ragione della preferenza (che secondo alcuni avrebbe dovuto essere accordata ad Humphrey Bogart) sta appunto nella definizione che i tre selezionatori hanno dato dell'attore: «potrebbe dominare una qualsiasi scena senza pronunciare nemmeno una parola... è ritratto dal servizio di guerra nella Marina con un volto più impressionante e prestigioso di prima». Questa può essere una buona ragione per mettere nella luce migliore il simpatico Tyrone, l'attore che vedemmo per la prima volta in una brevissima apparizione a lato di Simone Simon in «Collegio femminile». Infatti Tyrone Power non è mai stato un «platinato da cipria», un mellito giovane destinato soltanto a mettere un transitorio entusiasmo nel cuore delle piovanelle; il suo sguardo pieno di fiducia, l'arcata sopraelevata ampia e armoniosa, la

bocca sottile e un poco amara dissero l'ultima parola in materia di espressione ai produttori di Hollywood, tentati a cercare un nuovo dio da presentare al pubblico. E Tyrone ebbe fortuna. Ma la produzione «standard» presto lo esaurì; mentre la serie dei film di poco conto impegnava la sua attività di attore, nella vita privata egli conduceva (e conduce tuttora) una simpatica e felice vita coniugale con Annabella, anch'essa «un volto insolito» ma poco fortunata. Ora l'esperienza di guerra ha mutato Tyrone: se ne sono avvantaggiate le sue azioni di attore, la sua personalità e il suo fascino. Lo sguardo da fucilatore si è mutato in comprensivo; i produttori lo sanno, e gli affideranno presto delle parti insolite. Tyrone a me scherzare col fuoco: il prossimo film lo vedrà nel pannello di un assassino.