



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

DISSOLVENZE

Ombra

Sull'«Italia» quotidiano «fondato — come si legge sotto la testata — nel 1859 da Cavour», è apparsa una notizia del seguente titolo: «Due soggetti preparati esclusivamente per il Cinema» (Cinema con lettera maiuscola) e del seguente sottotitolo: «Due nuovi soggetti sono stati presentati a case cinematografiche in studio per la realizzazione: «I quattro poeti vagabondi» e «L'avvocato» di Carlo Ombra.

La necessità di soggetti originali preparati esclusivamente per il cinema è veramente sentita. Tutto ci fa supporre che i due lavori possiedono le qualità necessarie. Carlo Ombra non è alle prime armi. Già il «Messaggero» ebbe a riportare i resoconti di altre due commedie teatrali «Il Bersagliere del Re» e «Neri di Francoforte» (ediz. e diffusione «Stampa d'oggi, Milano») che rappresentati con la regia di Alfredo D'Amia dalla Compagnia Grandi Spettacoli Drammatici ebbero l'accoglienza di un vero successo da parte dei vari pubblici a cui furono presentati. Benché i nuovi lavori escano dal campo teatrale per affrontare quello cinematografico, anche qui Carlo Ombra otterrà identici, se non migliori, risultati, sia pure anche se non immediati. La via, sappiamo, è faticosa e ardua e richiede costanza e... fortuna. Il fatto che egli abbia voluto dare ai suoi lavori una veste completamente tecnica per il cinematografo affidando il compito della sceneggiatura al regista Alfredo d'Amia che noi abbiamo avuto campo di conoscere e apprezzare da molti anni, è garanzia della serietà con cui l'Autore (lettera maiuscola) si è lanciato alla conquista della settima Arte (lettera maiuscola).

Carlo Ombra è anche buon musicista. Alcune sue composizioni sono state incise su disco «Diaphone» e nella trama de «I quattro poeti vagabondi» l'autore ha inserita una sua canzone originale ed orecchiabile che gioverà certamente al film e alla diffusione». Ora, si ha un bel dire che il pubblico sa scegliere e non confonde il buono col cattivo, né il ridicolo col serio: ma è indubitato che certe prose disgustose nelle quali il «soffietto» rasenta l'incredibile, dovrebbero essere respinte dalla stampa di un paese cinematografica-

Un dialogo
di A. De Stefani:
"È questo
il peccato?"
•
Laura Solari,
CREPUSCOLO
DEL
MATTINO

Isa Miranda, protagonista del film "Zazà" diretto da Renato Castellani. (Produzione Lux - Fotografia Vaselli). — La testata si riferisce al film "C'è sempre un ma..." (Prod. Cif - Distr. Rex).

Paghe

Alessandro De Stefani ha scritto un opportuno pezzo sul «Lavoro Fascista» a proposito delle economie che si potrebbero — e si dovrebbero — fare nella produzione cinematografica. Opportuno pezzo. Sullo stesso argomento abbiamo battuto mille volte anche noi esortando la gente del cinematografo a non buttare i denari dalla finestra. E con tanta maggiore energia bisogna insistere oggi su questo tema: oggi che il risparmio è dovere e lo sperpero è delitto. Ma «voce» addirittura catastrofica nei bilanci cinematografici sussiste il pericolo che possa continuare ad essere la «voce» delle paghe, ad onta di quello che è stato fatto coraggiosamente e decisamente da parte delle gerarchie. Infatti, anche se esistono i «massimi», molti produttori vorrebbero lo stesso confondersi gli attori alla frenetica asta dei compensi folli. A proposito dei quali vorremmo avanzare modestamente una proposta... Per un certo periodo di tempo i contratti potrebbero venire stipulati da un apposito ufficio il quale riceverebbe le richieste dei produttori relative ai diversi attori e, a seconda delle disponibilità, «assegnerebbe» gli attori stessi. E siccome quest'ufficio dovrebbe essere affidato a persone del mestiere, ecco che le «assegnazioni» avverrebbero con criteri artistici forse più opportuni di quelli seguiti da certi produttori che scelgono — purtroppo — a orecchio. In questo modo i «minimi» di paga verrebbero rispettati, perchè venendo fatta l'assegnazione dal competente ufficio, non ci sarebbe più, da parte del produttore, la necessità di tentare — con cifre iperboliche — l'accaparramento del tale o del talaltro divo. Con tanto di guadagnato per il cinematografo.

Dialogo

— Ma a proposito di quanto hai scritto qui sopra, dimmi una cosa: che gusto ci provano, i produttori, a spendere? Io so che se fossi produttore, i soldi miei cercherei di non buttarli via!

— Ecco il punto, mio caro. Ma i produttori mica spendono i soldi propri: spendono i soldi del pubblico: e, allora, capirai...

— Ah, capisco.

Statistica

I registi nuovi della settimana sono ottocentoquarantatre (dodici in più della settimana scorsa).



La "tortura della speranza"

I metodi di tortura applicati dalla Ghepeù rivelati da un film apparso in Germania

Di un bestiale metodo di tortura sovietico ha dato di recente la impressionante documentazione un film tedesco. Eccone qui la sommaria descrizione.

Ivan Lebedeff, maestro di ginnasio in una piccola città della Russia meridionale, viene chiamato un giorno dal Commissario della Ghepeù. Il commissario Korjakin è uno dei più temuti uomini di quella città di provincia. Lebedeff deve aspettare a lungo prima di essere introdotto alla presenza del Commissario. Poi gli viene chiesto se egli conosce il motivo per il quale deve essere fucilato; Lebedeff risponde che lo ignora. Egli sa soltanto di non essersi mai rassegnato al sistema bolscevico e di essere abituato ad esprimere apertamente la propria opinione.

Korjakin fissa a lungo la sua vittima. Indi:

— Fucilato subito! — ordina, con voce imperiosa.

Come una bestia destinata al macello, Lebedeff si avvia per un lungo corridoio, fiancheggiato da più soldati. Ha avuto l'ordine di addossarsi al muro del cortile. Improvvisamente, quando ormai crede di avere appena pochi secondi di vita, appare da un soldato che l'esecuzione è stata sospesa.

Allora viene condotto nella stanza della cancelleria dove, mezzo svenuto, si accascia su una panca. Il soldato che avrebbe dovuto fucilarlo, gli si siede accanto con atteggiamento rassicurante e gli offre perfino una sigaretta, come se nulla fosse accaduto. Nel silenzio più assoluto, si ode soltanto il gracchiare della penna del Commissario intento a scrivere qualche cosa e il bisbigliare dei soldati che si scambiano incomprensibili parole. A un certo punto, Lebedeff si fa coraggio e, implorante, rivolge al Commissario alcune parole di rammarico per quanto egli ha fatto contro i Sovieti e lo scongiura di lasciarlo libero. Il Commissario leva il capo dalle sue carte per confermare che Lebedeff è un «incorreggibile nemico del regime sovietico» e come tale non può essere rilasciato. Ma nemmeno questa dichiarazione vale a calmare le implorazioni del povero maestro che si dibatte ancora nella speranza di aver salva la vita. Il Commissario, allora, si alza e, con un gesto di sdegno, esce dalla stanza, dopo avere ordinato ai soldati di tenere d'occhio l'arrestato la cui fucilazione dovrà avere luogo l'indomani.

Lebedeff, allora, rimasto coi soldati, tenta di attaccar discorso con loro. E si meraviglia moltissimo quando si accorge che essi ci stanno e si fanno vicini per ascoltarlo meglio. Un soldato, anzi, gli racconta che il commissario ha, nel passato, esercitato la professione di attore e che soltanto adesso si è fatta una discreta posizione. Gli altri soldati si uniscono alla conversazione, dando quasi l'impressione di aver dimenticato di aver a che fare con un criminale. Il condannato sta tutt'orecchi per afferrare i giudizi dei soldati sul temutissimo avversario. Essi elencano le spaventose torture alle quali Korjakin sottopone i condannati: con una fantasia veramente diabolica egli escogita torture psichiche che costituiscono un'inenarrabile martirio di fronte al quale la morte diventa una vera e propria liberazione.

Incoraggiato da questi racconti, Lebedeff interviene tentando di convincere i suoi interlocutori che mettere fuori combattimento un mostro siffatto

to è addirittura un dovere umanitario. I soldati ascoltano tanto attentamente che Lebedeff pensa che essi siano in fondo d'accordo con lui. Essi, anzi, finiscono per dichiararsi pronti ad uccidere il commissario Korjakin e avviano il maestro di scuola verso la camera, in fondo al corridoio, che serve da abitazione al commissario. Quando la porta si apre, Korjakin appare in mezzo alla sua stanza. Da una occhialata ai soldati «e pare avere compreso quanto sta per avvenire; indi indietreggia con le labbra tremanti e il viso sconvolto».

Lebedeff, sicuro del fatto suo, ordina ai soldati di afferrare il commissario e di tenerlo fermo. Essi, allora, lo acciambano e lo trascinano avanti; Korjakin tenta di difendersi gridando, balbettando, pregando per la vita sua. Riesce perfino a liberarsi a gettarsi ai piedi di Lebedeff, implorando il suo perdono. I soldati, a un cenno del maestro, trascinano il commissario fuori dalla sua stanza e lo inchiodano contro al muro che poco prima doveva servire per l'esecuzione.

LA NUOVA SEDE DI "FILM"

Da lunedì 21 dicembre 1942-XXI, Direzione, Redazione e Amministrazione di "Film" si trasferiranno nei nuovi locali di via Savona, 27. Telef. 365-161.

zione dello stesso Lebedeff. Ma quando questi dà l'ordine di sparare, i soldati e lo stesso commissario lo fissano con espressioni di indimenticabile scherno...

Il commissario guarda con superbia e da vero trionfatore la sua vittima, ormai priva di ogni senso della realtà. Ecco che cosa era accaduto. L'ex attore aveva escogitato, con diabolica furbizia, tutta quella scena per martirizzare il povero Lebedeff con la cosiddetta «tortura della speranza». I soldati avevano agito da semplici comparse agli ordini del loro regista. E, com'era da prevedersi, automaticamente, il torturato viene messo al posto del commissario e crivellato di fucilate.

Questo è il mostruoso metodo di tortura documentato da una pellicola cinematografica recentemente proiettata in Germania. Ed è stato applicato numerosissime volte dal regime sovietico, specialmente contro le vittime considerate pericolose per il governo.

Walther A. Basso

ANNO V - N. 51 - ROMA 19 DICEMBRE 1942-XXI

FILM

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

Si pubblica a Roma ogni sabato
in 16 o più pagine in edizione italiana, tedesca e spagnola.

Prezzo edizione italiana: L. 1,20

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Boncompagni, 61 - Telefoni 40701, 40789

PUBBLICITÀ: Milano, Via dei Togni, 14
Telefono 17162

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 55 - semestre L. 27,50
trimestre L. 13,75 Estero: anno L. 110
semestre L. 55 - Fascicoli arretrati L. 1,50.
Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all'Amministrazione.

A risparmio delle maggiori spese versare l'importo degli abbonamenti o delle copie arretrate sul conto corr. postale 1324 - Anonima D. I. E. S. - Roma
Piazza San Pantaleo, 3

Si prega di non spedire a parte una lettera o una cartolina con le indicazioni relative al versamento quando tali indicazioni possono essere contenute nello spazio riservato alla causale del versamento del Bollettino di Conto corr. Postale.

La spesa per gli eventuali cambiamenti di indirizzo è di L. 1. Le richieste di cambiamento d'indirizzo non accompagnate da questa somma non saranno accettate.

APICE
ANONIMA PUBBLICAZIONI CINEMATOGRAFICHE
EDITRICE

Un dialogo di Alessandro De Stefani:

È questo il peccato?

Nel mandarci questa scena di una sua nuova commedia, Alessandro De Stefani, ci ha scritto la seguente lettera: "Caro Doletti, sono assai contento di approfittare del tuo invito. Tanto più che posso così portare alla ribalta del tuo giornale parte di una commedia che mi sta a cuore e che alle ribalte normali sembra non possa giungere perché nessuno la vuole. Da vari anni giace nel mio cassetto e, per quanto sia la mia opera di teatro più cara e credo anche più significativa, non ha trovato nessuno che ne voglia tentare o meglio osare l'esperimento scenico. Pare che sia troppo audace. Ad ogni

ma commedia gaia leggo, nei giudizi dei critici, questo ritornello "vorremmo che l'autore del "Calzolaio di Messina" osasse qualcosa di più..." Come vedi, quando oso, mi tengo i miei ardentissimi per me! Attraverso il tuo prezioso giornale posso, questa volta, dimostrare che a me l'audacia non manca. Ma l'audacia e la buona volontà evidentemente non sempre bastano. Ti affido quindi queste scene essenziali della mia commedia e le mando, grazie a te, a quel pubblico che avrebbe dovuto giudicarle in teatro e non ha potuto e forse non potrà mai, non per colpa mia. A.D.S."

BONIFAZIO — Eccomi qua. Ho fatto tardi?
CLAUDIA — Vieni vicino. Qui, qui. Vicino.
BONIFAZIO — Che c'è?
CLAUDIA — Niente, ma ho bisogno di te.
BONIFAZIO — Gli altri?
CLAUDIA — Mio marito è uscito: Valeria è di là con un giovane amico. Bisognerà che tu lo conosca, anzi; ma dopo.
BONIFAZIO — Povera piccola, sei in pena, vero? In ansia?
CLAUDIA — Dimmi subito che non è vero, che non era vero.
BONIFAZIO — Vuoi che mentisca? Sarebbe la prima volta in vita mia.
CLAUDIA — Ah!
BONIFAZIO — E' un grande dolore?
CLAUDIA — Non per quello che credi tu. In fondo che Renato abbia un'amante, che importanza vuoi che abbia?
BONIFAZIO — Tanto più che è una cosa così banale!
CLAUDIA — Veramente?
BONIFAZIO — L'ha incontrata in treno, l'ultima volta che tornava da Parigi: non mi meraviglierei se fosse stata lei ad avvicinarlo!
CLAUDIA — Che donna è?
BONIFAZIO — Qualunque. E dopo la cosa è continuata per forza d'inerzia: come non ha saputo dir di no prima, non saprà ora come disfarsene. Tu sai com'è Renato!
CLAUDIA — Sì.
BONIFAZIO — Non ti fissare: non è una donna pericolosa.
CLAUDIA — Non pensavo a lei.
BONIFAZIO — E non devi, per questo, amare meno tuo marito.
CLAUDIA — Ma no, padrino. L'ovvero Renato! Come hai fatto ad informarti?
BONIFAZIO — Due tre telefonate. Basta avere un po' di abilità.
CLAUDIA — Sì.
BONIFAZIO — Del resto sono convinto che se tu interroghi direttamente Renato ti direbbe tutto anche lui, con semplicità e candore.
CLAUDIA — Non gli voglio togliere la piccola gioia di un segreto.
BONIFAZIO — Claudia! Non c'è per caso dell'indifferenza sotto questa tua calma?
CLAUDIA — Indifferenza in che senso?
BONIFAZIO — Sei sicura di amare come prima tuo marito?
CLAUDIA — Oh sì. Come prima.
BONIFAZIO — La cosa non ti dà neanche un piccolo dolore?
CLAUDIA — No. In fondo è strano. Nessun dolore. Che ne dici?
BONIFAZIO — Non so. Non ti capisco bene. Claudia. Eppure sei stata sempre così limpida, chiara.
CLAUDIA — Sono la stessa. E se non mi capisci tu, come vuoi che mi capisca io?
BONIFAZIO — Cerchiamo di andar avanti insieme per il sentiero della verità. Vuoi? Vuoi che ti prenda per mano, come quando eri ancora bambina? Ricordi che la prima persona alla quale hai parlato del tuo amore non è stata né la mamma, né lui: sono stato io?
CLAUDIA — Ti ho sempre raccontato tutto. Forse più che al confessore.

BONIFAZIO — Questo non lo devi dire.
CLAUDIA — Al confessore si dicono solo i peccati: le ombre dell'anima nostra. Si tacciono le luci. E allora è difficile che il confessore sappia chi siamo veramente.
BONIFAZIO — Quando quell'amica ti ha detto di questa relazione di tuo marito, che cosa hai provato?
CLAUDIA — Un po' di sorpresa. Anzi... Vuoi proprio che ti dica? La mia sorpresa era questa, interna: come mai una cosa simile la so da un'estranea? E non me l'ha detta lui, mio marito? Assurdo, no?
BONIFAZIO — Vedi, Claudia, l'amore non è un sentimento a corrente continua, è pieno di pause come una musica. L'interpretazione delle pause è lo scoglio della felicità.
CLAUDIA — Come hai fatto ad essere tanto esperto? Hai amato così poco, tu, nella vita?
BONIFAZIO — Poco?
CLAUDIA — Sensami: volevo dire... Insomma soltanto una volta.
BONIFAZIO — E questo ti sembra poco? Si ama veramente, quando si ama una volta sola.
CLAUDIA — Hai ragione. Ma eri così giovane, quasi un ragazzo.
BONIFAZIO — Ma studiavo per entrare negli ordini. Vuol dir molto. Non ero più così giovane come i miei anni dicevano. Ma lasciamo stare queste cose, io da tanti anni sto ad osservare gli altri per porgere, quando posso, un piccolo soccorso.
CLAUDIA — Sentì... Ti parlavo di incubo, di ossessione.
BONIFAZIO — Sì.
CLAUDIA — Era per un'amica mia. Molto cara.
BONIFAZIO — Non m'interessa sapere chi sia.
CLAUDIA — Alle volte la via del dovere non è così diretta come si vorrebbe che fosse.
BONIFAZIO — Lo so. E non dobbiamo considerare la morale come una cella d'acciaio: non esistono leggi immutabili oltre a quelle fissate dalla natura. Le altre vanno sempre interpretate con intelligenza.
CLAUDIA — Il bene ed il male...
BONIFAZIO — Non sono divisi da una barriera. Tante cose che paiono male oggi, saranno bene domani. Tante cose che son male in determinate contingenze, diventano bene in altre.
CLAUDIA — Ma il sacrificio è sempre un bene, una virtù?
BONIFAZIO — Cara, neanche questo è vero. Il mondo cammina e progredisce non per i sacrifici, ma per gli egoismi. L'egoismo è il vero pilastro, fissato dalla natura, dell'umanità. Il sacrificio ne è la sublimazione. Ma col sacrificio generalizzato, se tutti cioè si sacrificassero, il mondo andrebbe in rovina.
CLAUDIA — Bene, si tratta proprio di sacrificio. E forse di peccato. Non so.
BONIFAZIO — Dimmi.
CLAUDIA — Come in confessione?
BONIFAZIO — Come in confessione.
CLAUDIA — Un uomo ha il tormento fisico, il desiderio ossessivo di una donna. Ha la necessità di averla. Una donna non sua, d'altri.
BONIFAZIO — Sì.
CLAUDIA — Commette un delitto — moralmente, s'intende — per

averla. Ci riesce senza che la donna consenta, anzi senza che la donna sappia.

BONIFAZIO — Sì.
CLAUDIA — Si degrada. Si avvilisce. Era un uomo d'animo nobile, che ci teneva alla stima di se stesso. Quando la donna sa quel che egli ha fatto lo considera, giustamente, con disprezzo. Lo abbandona; riduce ogni vincolo anche solo d'amicizia.

BONIFAZIO — Sì.
CLAUDIA — Da quel momento quell'uomo precipita: ogni attaccamento alla vita gli viene a mancare. Si chiude in una misantropia sconsolata, ogni sua forza morale declina. Diventa come il lebbroso di se stesso.

BONIFAZIO — E' l'espiazione.
CLAUDIA — Padrino, è l'espiazione? La giusta condanna per quello che ha commesso?

BONIFAZIO — Non c'è condanna, lo sai, che voglia la rovina del peccatore, ma che il peccatore si penta e si salvi.

CLAUDIA — Che cosa potrebbe salvarlo?

BONIFAZIO — So di peccati non commessi che danno rimpianti più gravi del rimorso che avrebbero dato i peccati. E il rimpianto non è che il ripetersi continuo, e ingigantito dalla fantasia, del peccato stesso.

CLAUDIA — Mi spaventi...
BONIFAZIO — Io? Non sono io che ti spavento: è quello che tu pensi che ti spaventa.

CLAUDIA — La donna che, per salvare, non so, la patria, a un certo momento commette quello che le leggi morali chiamano peccato, è colpevole? E un'anima non vale davanti a Dio come la patria?

BONIFAZIO — Bisogna però esser sicuro di riuscire a salvarla. (Entra la cameriera).
CAMERIERA — Signora, c'è la signora Bianchi.

BONIFAZIO — Me ne devo andare? Vado dai ragazzi?
CLAUDIA — No: rimani. (Alla cameriera) Falla entrare. (La cameriera esce).

BONIFAZIO — Del resto non è possibile salvare tutta l'umanità: chi ci è caro come chi ci è sconosciuto.

(La cameriera introduce Elena).
CLAUDIA — Oh, Elena! Conosci il mio padrino, vero?

ELENA — Come no? Non sapevo nemmeno più se la mia visita ti sarebbe stata gradita!

CLAUDIA — Che cosa dici mai!
ELENA — Ma sì. Ho commesso qualche mancanza? Ti sei offesa? Non so più che cosa pensare. E ti giuro che non mi rassegnò a non averti più per amica!

CLAUDIA — Ma no: che vai pensando, ora?
ELENA — Tanto più che...
CLAUDIA — Cosa, cosa?

ELENA — Tu sei sempre stata un po' come la portafortuna di casa nostra.

CLAUDIA — Ma andiamo! Sciocchezze...
ELENA — Sarà un caso, ma da quando tu sei sparita, sapesi!

CLAUDIA — Che c'è?
ELENA — Non so; niente più pro-

essere una liberazione.
BONIFAZIO — E' stato l'inizio della schiavitù: non più fisica, spirituale.

CLAUDIA — Credi che giovi perdonarlo?

BONIFAZIO — Forse sarebbe un sollievo.
CLAUDIA — Se il suo è amore, sarebbe anche peggio tendergli la mano. E sarebbe un peccato.

BONIFAZIO — Quasi un peccato. Ma se il peccato è sacrificio e giova ad altri più che a sé, cessa d'essere peccato.

CLAUDIA — E' enorme quello che dici.

BONIFAZIO — Non sono io che lo dico: sei tu, Claudia, che parli con te stessa. Aver paura delle parole, non serve. Sarebbe peccato se quella donna sentisse qualche simpatia per quell'uomo.

CLAUDIA — Nessuna. E' una donna che ama suo marito.

BONIFAZIO — Povera Claudia, vedi com'è tortuoso e duro il sentiero della verità, che si crede semplice e rettilineo!

CLAUDIA — Non ho fatto ombra di male: sono lineare, senza peccato, e son piena di rimorsi. Ti pare giusto?

BONIFAZIO — So di peccati non commessi che danno rimpianti più gravi del rimorso che avrebbero dato i peccati. E il rimpianto non è che il ripetersi continuo, e ingigantito dalla fantasia, del peccato stesso.

CLAUDIA — Mi spaventi...
BONIFAZIO — Io? Non sono io che ti spavento: è quello che tu pensi che ti spaventa.

CLAUDIA — La donna che, per salvare, non so, la patria, a un certo momento commette quello che le leggi morali chiamano peccato, è colpevole? E un'anima non vale davanti a Dio come la patria?

BONIFAZIO — Bisogna però esser sicuro di riuscire a salvarla. (Entra la cameriera).
CAMERIERA — Signora, c'è la signora Bianchi.

BONIFAZIO — Me ne devo andare? Vado dai ragazzi?
CLAUDIA — No: rimani. (Alla cameriera) Falla entrare. (La cameriera esce).

BONIFAZIO — Del resto non è possibile salvare tutta l'umanità: chi ci è caro come chi ci è sconosciuto.

(La cameriera introduce Elena).
CLAUDIA — Oh, Elena! Conosci il mio padrino, vero?

ELENA — Come no? Non sapevo nemmeno più se la mia visita ti sarebbe stata gradita!

CLAUDIA — Che cosa dici mai!
ELENA — Ma sì. Ho commesso qualche mancanza? Ti sei offesa? Non so più che cosa pensare. E ti giuro che non mi rassegnò a non averti più per amica!

CLAUDIA — Ma no: che vai pensando, ora?
ELENA — Tanto più che...
CLAUDIA — Cosa, cosa?

ELENA — Tu sei sempre stata un po' come la portafortuna di casa nostra.

CLAUDIA — Ma andiamo! Sciocchezze...
ELENA — Sarà un caso, ma da quando tu sei sparita, sapesi!

CLAUDIA — Che c'è?
ELENA — Non so; niente più pro-

cede come prima. Sembra che sia capitata una maledizione sulla nostra famiglia.

CLAUDIA — Qualcuno che non sta bene? Tuo figlio?

ELENA — Stiamo male tutti, perché... quando sta male il padre, chi può star bene?

BONIFAZIO — Vostro marito?

ELENA — Sì. Anzi, Claudia, sono venuta in ispecie per questo da te.

CLAUDIA — Che ha?

ELENA — Se lo sapessi non sarei forse così spaventata: ma questo non riuscire a comprendere nulla è peggio di tutto.

CLAUDIA — Tu sei stata sempre un po' esagerata, Elena. Non posso credere che Marcello, sempre così equilibrato...

ELENA — Perfino la segretaria e l'assistente hanno dovuto andarsene. Ti giuro che nessuno resiste più con lui. Dino ch'egli adorava, lo sai...

CLAUDIA — Ebbene?...

ELENA — Non so: sembra che odi perfino suo figlio. L'altro giorno, l'ha picchiato: per un'inezia. Mai l'aveva picchiato. Dino ne è rimasto così sbalordito che non ha nemmeno pianto.

BONIFAZIO — Ma scusate, signora, non l'avete interrogato?

ELENA — Ho tentato, infinite volte. Risponde «Niente, lasciammi stare».

CLAUDIA — Non hai chiamato un altro dottore?

ELENA — Sì: il dott. Rusca, un amico. L'ha osservato senza averne l'aria. Dice che deve avere un'idea fissa. Ma quanto a indovinare quale sia, nessuno ci riesce.

BONIFAZIO — Non avete provato a proporgli un viaggio? Allontanarlo?

ELENA — Guai: si ribella furiosamente. Qualunque persona lo irrita: vuol rimaner solo. Si chiude nello studio e passeggia: io sento camminare. Ti giuro, Claudia, che non so più dove sbattere il capo. E allora son venuta da te. Tu eri come una di casa, della famiglia. Sei sempre stata l'infermiera ideale.

CLAUDIA — Che vuoi che ci faccia io?

ELENA — Non so. Se provassi a interrogarlo tu...

CLAUDIA — Io? Perché poi io...? Se non vuol parlare con te!

ELENA — Alle volte non si osa dire alla moglie... Non so: tendo la mano, cara, chiedo aiuto. Marcello ha sempre avuto una tale stima di te!

CLAUDIA (esitando) — E in questo tempo non ti ha mai chiesto di me?

ELENA — No.

CLAUDIA — Allora non è lui che ti ha mandata?

ELENA — Lui? Non vuol veder nessuno, ti dico.

CLAUDIA — Non vorrà veder neanche me!

BONIFAZIO — E' triste che vostro marito, a quanto so, non abbia la fede. In questi casi il sacramento della confessione è di grande sollievo. Sembrerebbe, da quanto voi mi dite, che vostro marito sia turbato da una angoscia morale più che fisica. Ma se l'assoluzione non gli può venire dal sacerdote, chi gliela può dare?

ELENA — Un'angoscia morale...? In che senso?

BONIFAZIO — Non so.

ELENA — E' spaventoso, sape-



Alessandro De Stefani.

te, tutta una famiglia che va alla deriva, che va in rovina, perché è così, senza che si sappia da che parte ci viene questa condanna!

BONIFAZIO — Di dentro!

ELENA — Come « di dentro »? BONIFAZIO — Non c'è nessun responsabile quando i drammi sono spirituali.

ELENA — Volete dire che non c'è rimedio?

BONIFAZIO — Come posso sapere?

ELENA — Ho pensato le cose più assurde: perfino che ci fosse di mezzo una donna. Marcello non ha mai fatto attenzione alle donne. Erano troppo materia di studio, per lui. Non so: una donna che lo facesse soffrire, lo tradisse.

BONIFAZIO — Oppure una donna onesta.

ELENA — Come « onesta »? Vi sembrerebbe onesta?

BONIFAZIO — Una donna che avesse i propri doveri e non volesse dimenticarli.

ELENA — Dio, come la odierai...

CLAUDIA — Perché è onesta?

ELENA — Sì: anche per questo. Perché rovina mio marito, tutti. Che vuoi che sia la sua onestà davanti a questo sfacelo? Sarebbe la più crudele delle creature se facesse questo, sapendo, vedendo, il risultato della sua virtù.

BONIFAZIO — Non tutti possono sacrificarsi per gli altri.

ELENA — No: non è questo. Non è una donna. Se fossi superstiziosa, direi che è proprio un maleficio.

BONIFAZIO — Queste son cose che non bisogna nemmeno dire...

CLAUDIA — E poi vedrai che passerà... Un periodo di crisi.

ELENA — Dura da tre mesi: e peggiora ogni giorno. E poi non è mai, mai stato così.

CLAUDIA — insisti per un viaggio, credi a me.

ELENA — Allora tu non vuoi provare a parlargli?

CLAUDIA — Eh, cara, non ho nessuna fiducia...

ELENA — Tu hai qualcosa contro di noi? Claudia, di la verità.

CLAUDIA — No no: ti assicuro.

ELENA — Senti: se non vuoi nemmeno far questo che ti chiedo! Non è poi una cosa grave.

CLAUDIA — Se ci tieni proprio, gli telefonerò.

ELENA — Di che hai bisogno di lui come medico...

CLAUDIA — No.

ELENA — Perché?

CLAUDIA — Vedrà: lascia fare a me. Ti prometto che farò il possibile per parlargli.

ELENA — Non mi abbandonare ora che più che mai ho bisogno di una persona amica che mi stia vicino.

CLAUDIA — Sì.

ELENA — E ora vado: vado a prendere Dino alla ginnastica. Figurati che ora Dino non vuol più mangiare a tavola con noi.

ELENA — E ora ha paura. Mangia prima, in camera sua. Arrivederci.

BONIFAZIO — E speriamo che tutto si risolva e si snodi (saluta Elena).

CLAUDIA — Ti accompagno.

(Claudia ed Elena escono; dopo un istante Claudia rientra. I due non parlano).

BONIFAZIO — Vuoi che chiami Valeria? Che vada di là, da lei?

CLAUDIA — Aspetta. Credi che il perdono basterebbe?

BONIFAZIO — Hai perdonato, tu, nel tuo intimo?

CLAUDIA — No.

BONIFAZIO — Sei soddisfatta, fiera della tua onestà?

CLAUDIA — Nemmeno: se fa tanto male agli altri, come si può esserne fieri?

BONIFAZIO — Immagina di essere tu al posto di quella don-

na infelice che è uscita ora di qui. Saresti contenta, sapendo la verità che sai, che tuo marito, che l'uomo che ami non ti tradisce?

CLAUDIA — Non so.

BONIFAZIO — Ti continua a tradire, ogni istante, col pensiero. L'hai perduto, spiritualmente, totalmente, perché la tua rivale, la donna onestissima, gli ha rifiutato tutto.

CLAUDIA — Padrino, tu mi consiglieresti?

BONIFAZIO — Ti metto davanti a dei problemi difficili; ma bisogna avere il coraggio di guardarli in faccia.

CLAUDIA — Se mi rivede, sarà peggio.

BONIFAZIO — E allora abbandona quella gente al suo destino.

CLAUDIA — E i miei rimorsi, allora...

BONIFAZIO — Non hai fatto nulla di male, non hai nessuna colpa.

CLAUDIA — Assistere a una catastrofe che tu solo potresti evitare, assistere freddamente, non è il massimo degli egoismi?

BONIFAZIO — Vedi che c'è il sacrificio di chi rinuncia e il sacrificio di chi acconsente: il sacrificio passivo, negativo e il sacrificio operante.

CLAUDIA — Nessuno si è mai trovato davanti a questo bivio?

BONIFAZIO — Nessuno? Molta più gente di quanto immagini. Infiniti drammi silenziosi, quotidiani, segreti si svolgono attorno a noi.

CLAUDIA — Ma Dio perché non ci illumina?

BONIFAZIO — Se Dio ci mostrasse sempre la via che dobbiamo seguire, non avremmo più alcun merito a scoprirla.

CLAUDIA — Ma, tu comprendi che sarebbe spaventoso e...

BONIFAZIO — Diventerebbe una colpa.

CLAUDIA — Se fossi libera, saprei che cosa fare. Ma non sono libera... Aiutami!

BONIFAZIO — Non puoi chiedere aiuto. Non lo vedi?

(Bonifazio si allontana, esce, senza aggiungere parola. Claudia si alza, si avvicina al telefono, fa per formare il numero, poi rinuncia, riappende il microfono, poi riforma il numero. Intanto alle sue spalle, non visto da lei, è comparso Marcello. Si ferma).

CLAUDIA (al telefono) — Pronti... C'è il professore...? Ah, grazie.

MARCELLO — Eccomi.

CLAUDIA (voltandosi spaventata, e lasciando cadere il microfono) — Voi?

MARCELLO — Non stavate chiamandomi?

CLAUDIA — No.

MARCELLO — Ho sentito che mi chiamavate. Sono venuto.

CLAUDIA — Come siete entrato?

MARCELLO — Ho detto a Bertina che era inutile che mi annunciasse.

CLAUDIA — Vi avevo proibito...

MARCELLO — Non stavate chiamandomi...? (pausa). Che cosa volevate dirmi?

CLAUDIA — Volevo...

MARCELLO — Sono dall'altra parte del telefono. Avete perduto tutto il vostro coraggio? Parlate.

CLAUDIA — Volevo dirvi che avevo bisogno di vedervi, per parlarvi.

MARCELLO — Eccomi.

CLAUDIA — C'è stata da me vostra moglie.

MARCELLO — Ah!

CLAUDIA — Ho saputo così da lei... Voi fate soffrire la vostra famiglia. Non vi comportate da uomo.

MARCELLO — Questo volevate dirmi?

CLAUDIA — E anche che dovevate dimenticare.

MARCELLO — Che cosa?

CLAUDIA — Siete perdonato. Tutto deve ritornare come prima.

MARCELLO — Voi potete ritornare l'unica serena che eravate prima? (Claudia tace). Se non potete dimenticare voi che in fondo... come posso io...?

CLAUDIA — Il vostro tormento cos'è? Rimorso... Solo rimorso, vero?

E allora, io vi ho perdonato.

MARCELLO — Verrete di nuovo in casa mia? Mi starete vicina? Mi guarderete con occhi puri...?

CLAUDIA — Tacete.

MARCELLO — Sono io ora che voglio sapere. Voi dite di avermi perdonato. Non è vero; ma fingiamo di credere. E poi?

CLAUDIA — Non c'è altro.

MARCELLO — C'è l'amore.

CLAUDIA — Andatevene, allora. Andate via. Non dovete pronunciare quella parola.

MARCELLO — E' peggio l'amore che il desiderio di prima? L'uomo è peggio della bestia?

CLAUDIA — Voi non potete amarmi.

MARCELLO — No? E allora che è questo? Quel che mi tormenta?

CLAUDIA — E' un sentimento assurdo. E poi è un'immaginazione. Non mi avete più veduta.

MARCELLO — Credete? Sempre. In ogni istante della mia vita. Anzi ho cominciato a vedervi da quando siete scomparsa. Sempre lì, davanti a me, come un miraggio, inafferrabile. Così. Come ora.

CLAUDIA — Mi fate pena.

MARCELLO — Era questa la vostra telefonata? Pietà?

CLAUDIA — Sì: pietà. Solo pietà. Che altro credevate che fosse?

MARCELLO — L'infermiera! Ma è possibile che un fuoco così bruci solo una persona e lasci intatta l'altra? E' possibile che voi siate una statua?

E com'è possibile che io ami una statua?

CLAUDIA — Solo una statua.

MARCELLO — Non credo. Sarei un maniaco, un pazzo, un malato. C'è una forza viva che vibra in voi, che emana da voi, senza che voi ve n'accorgiate: qualcosa di magnetico e d'irresistibile.

CLAUDIA — Che in tanti anni non v'aveva minimamente disturbato.

MARCELLO — E' così. Ma non credo, non posso credere alla vostra insensibilità.

CLAUDIA — Lo so: fin da prima volevate sostenere che io sono innamorata, che ho fatto di tutto...

MARCELLO — Claudia, tutto quello che ho detto non conta. Credete proprio che un uomo possa riconoscere questa sua schiavitù senza tentare almeno di lottare, di difendere la propria dignità?

CLAUDIA — Per questo voi avete lottato ben poco!

MARCELLO — Vi pare?

CLAUDIA — Avrei potuto apprezzare la vostra forza di volontà se non vi foste lasciato vincere a questo modo! Vi sembra da uomo quello che fate? Il vostro contegno? Da uomo della vostra età, della vostra posizione? E poi far ricadere su degli innocenti, vostra moglie, vostro figlio, le conseguenze della vostra debolezza?

MARCELLO — Come ragionate bene, voi! Se io fossi caduto sotto un'automobile e avessi perduto una gamba, un braccio, che so io, sarebbe giusto che i miei cari ne soffrissero? Che colpa avrebbero essi? Eppure...

CLAUDIA — Riconoscete allora che questo sentimento è una disgrazia? Una follia?

MARCELLO — Non so che cos'è: so solo che non c'è più altro al mondo per me.

CLAUDIA — Son cose che voi potreste dire solo se io fossi libera e voi anche: se ci fosse una soluzione possibile.

MARCELLO — Avanti, Claudia, ditemi: se fosse così, accettereste di essere mia moglie?

CLAUDIA — Perché volersi illudere con quello che non ci è permesso sperare?

MARCELLO — Sperare! Hai detto « sperare »!

CLAUDIA — Ma no. Non fraintendete.

MARCELLO — Sì: hai detto « sperare ». Ti è sfuggita questa parola dal tuo istinto incontrollato.

CLAUDIA — Non è vero: non era per me. Io non vorrei assolutamente...

MARCELLO — Che cosa non vorresti?

CLAUDIA — Un amore così: in nessun modo mi farebbe piacere: mi farebbe sempre paura.

MARCELLO — Non è vero. Un amore così è quello che sognate sempre voi donne.

CLAUDIA — No.

MARCELLO — Da quando cominciate ad aprire l'anima alla vita. E' lo scopo della vostra esistenza: poter esser per un uomo tutto. Spirito, carne, premio, dolcezza, passione, tortura, ossessione...

CLAUDIA — Voi mi inventate come vorreste che io fossi.

MARCELLO — Per forza. Questo è l'amore. Ti invento: e la forza della mia fantasia è tale che io ti sento mutare: sento che ti trasformi a poco a poco per diventare come io ti immagino.

CLAUDIA — Perduto. Voi siete perduto. Vi dibattete nel carcere senza uscita sognando evasioni inverosimili.

MARCELLO — Nel nostro carcere non c'è che un'evasione: il peccato.

CLAUDIA — Dite questo sapendo chi sono io? La mia fede? Il mio carattere? Tutta la mia durezza?

MARCELLO — Sì. Parlo di peccato alla creatura di tutte le virtù. Chi ha inventato il peccato se non Dio?

CLAUDIA — Non bestemmiate.

MARCELLO — E' l'estrema valvola di salvezza per chi non ne ha altre. Non il peccato adonistico di chi abbraccia subito, per comodità, questo scampo. Il peccato della disperazione, quando si è lottato come noi, quando si sono cercate tutte le soluzioni, e ci si ingiunocchia, vinti, a mendedicare da Dio questa unica, suprema elemosina.

CLAUDIA — « No! », « no! »! Parlate per voi. Io non ho avuto bisogno di lottare.

MARCELLO — No? Avete formato il mio numero di telefono per chiamarmi, senza esitazione, così, spontaneamente, subito...

CLAUDIA — Voi vi esaltate a forza di parole, vi ubriacate...

MARCELLO — Finalmente! Erano tre mesi che non parlavo più. Almeno potermi sfogare, poter sentire la mia voce! E poter guardare i vostri occhi. E' il mio ossigeno, questo.

CLAUDIA — E' veleno.

MARCELLO — Vi ho cominciato ad amare nell'istante in cui voi avete cominciato ad odiarmi... Quando mi avete scacciato, indignata per quello che avevo commesso, allora ho capito che vi amavo.

CLAUDIA — E prima?

MARCELLO — Vi amavo lo stesso, ma senza saperlo. Era come un vulcano segreto: voi l'avete scatenato con quel vostro gesto irreflessivo, innocente, voluto da una forza estranea a voi. Ho creduto che si fosse destata la belva in me, solo la belva: ho tentato di saziarla col delitto. Era l'angelo, invece. Era l'amore. L'istinto, apparecchio perfetto, mi aveva avvertito prima di quello che la ragione ha compreso dopo.

CLAUDIA — Marcello, ragioniamo: cerchiamo di ragionare insieme.

MARCELLO — Sì: purché la tua voce mi chiami per nome, tutto il resto non importa più.

CLAUDIA — Ammettiamo che questo sia amore: che sia anche un grande amore. Che può fare per guarirlo una donna che vede quest'amore senza esserne toccata?

Ma voi direte che l'unica soluzione è il peccato. Ma io allora, se incontrassi altri uomini che mi amassero così, dovrei sempre peccare per indulgenza?

MARCELLO — Claudia, non è come dici tu. Se tu amassi già, saresti invulnerabile.

CLAUDIA — Come? Non amo mio marito?

MARCELLO — Una donna innamorata non suscita altri amori: è fuori dalla zona dei pericoli, è isolata, salva; il fatto stesso di questo mio amore dimostra che tu non sei innamorata di altri.

CLAUDIA — Io voglio un bene infinito a Renato.

MARCELLO — Un bene infinito. Esatto. E siccome non avevi altri termini di confronto, questo bene infinito ti sembrava l'amore. Non mi staresti nemmeno ad ascoltare, se lo amassi. Non avresti nessuna pietà per me. Chi ama diventa crudele, indifferente con tutti gli altri. Non te ne importerebbe niente del mio dolore.

CLAUDIA — Ma io voglio guarirmi, non voglio nessuna responsabilità...

MARCELLO — Claudia, tu, se anche potessi, non vorresti che io guarissi.

CLAUDIA — Come...?

MARCELLO — No! Tu non sei né ricca abbastanza per buttar via un tesoro come questo, né forte abbastanza per osar di uccidere un essere vivo come il mio amore. Ne hai paura forse, perché è di troppo più grande di te, ma lo accarezzi.

CLAUDIA — Non potremo mai intenderci.

MARCELLO — Non facciamo altro, da un'ora. Le tue parole hanno un significato, ma il loro suono è tutto diverso. Noi da un'ora siamo parlando d'amore. Da un'ora siamo amanti. Dall'istante in cui sono entrato qui e tu mi stavi chiamando.

CLAUDIA — Voi volete che le cose siano come le sognate, a dispetto di tutte le apparenze.

MARCELLO — In questo momento io ti sto bacendo.

CLAUDIA — Via. Va via. Va via.

MARCELLO — Lo vedi? Lo senti talmente che vorresti cacciarmi: ti dibatti.

CLAUDIA — Ho fatto male a cedere alla pietà.

MARCELLO — La chiami ancora pietà?

CLAUDIA — Pietà.

MARCELLO — Non gridare: ti sentirebbero tutti. E non riusciresti ad illuderti lo stesso.

CLAUDIA — Marcello, mi devi dimenticare. Devi guarire. Devi ritornare un uomo.

MARCELLO — Sarà quello che sarà: non possiamo fare niente ne io né tu.

CLAUDIA — Come puoi accettare un sentimento di commiserazione? Perché non ti ribelli?

MARCELLO — Maschere, maschere per la tua assoluzione. Sei seduta dov'eri seduta quel giorno.

CLAUDIA — Va via!

MARCELLO — Ma quel giorno che è stato? Nulla. Oggi sì: oggi sei stata mia.

CLAUDIA — No, no!

MARCELLO — Claudia, i corpi si attraggono e si respingono per legge divina. Tu credi forse ancora che sia bestiale, ed è divina. E' la voce inconfondibile e suprema. Non obbedisce a nessuna logica, a nessun dovere e confonde ogni intelligenza.

CLAUDIA — Va via, ti dico.

MARCELLO — Sì: ma ormai tu vieni con me. Anche se sembra che tu rimanga qui.

(Egli si allontana, sparisce. Claudia guarda come ossessionata il divano sul quale era seduto poco prima e si nasconde il viso con le mani).

CLAUDIA (soffocatamente) — Dio, Dio, è questo il peccato?

Alessandro De Stefani

IL PARCO DEI DIVERTIMENTI

Basta intendersi

Che cosa si scrive di un autore alle sue prime armi, che ha dato finora uno o due saggi rimasti in sede sperimentale e giudicati, da taluno, abbastanza promettenti? Si scrive: «il giovane valeroso autore che si sta imponendo alle platee dei teatri e agli ascoltatori» (*Messaggero*, 30 novembre XXI).

Che cosa si scrive quando, tentando i primissimi passi in regia, ci si trova a raccontare una propria sciagurata esperienza e si lamenta, naturalmente, il troppo scarso numero di prove? Si scrive: «al punto in cui Stanislawsky avrebbe iniziato a provare, noi levammo il sipario con la forza della sfiducia» (*Spettacolo*, dicembre XX).

Che cosa si scrive quando si vuol dire che un commediografo attuale ha riecheggiato, in qualche battuta d'un suo lavoro, qualche modo shakespeariano fra i più noti? Si scrive: «Solo in Shakespeare troviamo la risonanza ampia, molteplice, di alcune scene e di alcune battute di questa tragedia... E' lo stesso metallo fuso in altro crogiuolo» (*La Tribuna*, 17 novembre XXI).

Che cosa si scrive in testa a una rubrica che affronta alcuni problemi che sono tra i più gravi della nostra vita artistica? Si scrive: «Parco dei divertimenti», (*Film*, oggi).

Dolore e consolazione

Questa è la storia d'un mio dolore, che trovò molto presto consolazione, e consolandosi si trasformò in maniera da diventare, semmai, un dolore di Palmieri, sì, proprio Palmieri, detto anche Tabarrino e Lunardo, il quale dapprima era stato, invece, l'autore del dolore mio. Che pasticcio. Ma non credere, Palmieri, che soltanto ora io abbia scoperto che tu giudicasti, or è molti anni, «commedia sbagliata» la mia *Nascita di Salomè*. Questo non fu un dolore. E non c'entra. Ascolta, ascolta.

Sfogliavo un giorno per diletto — ciascuno ha i suoi diletti — una rivista teatrale. Scorrevo un articolo. Posavo gli occhi su un punto. E in quel punto si affermava che, «come dice Palmieri» quell'opera dei signori O'Neill, Wilder, Salacrou e Anderson, con l'aggiunta del giapponese, «la nuova cultura trova, bene o male, i suoi limiti e le sue necessità contingenti». Possibile, pensavo, possibile — il cuore mi si era seduto su una sedia di paglia, proprio come i morticini quaccheri di Wilder — possibile che Palmieri, costantemente vibrante di goldoniane, italianissime nostalgie, abbia potuto affermare, dall'ombra della Garisenda (ti piace la fraseologia, Palmieri? a me, no), una simile enormità?

Non esitai un attimo, Palmieri. Riguardai i tuoi scritti. Cercai l'affermazione che t'era attribuita. E la trovai. Ma la trovai — e fu questa la consolazione — sostanzialmente diversa; anzi: direi opposta. Tu scrivevi: «Sarebbero questi, dunque, i limiti...» con quel che segue. Sarebbero, sarebbero. Condizionale. E non senza una trasparente ironia. E confondere il condizionale con l'indicativo è grave: ancora più grave di quanto non sia confondere (il caro e bravo Gherardi nostro lo sa) il teatro borghese col teatro psicologico. E citare con tali confusioni gli onesti scrittori è cosa che non si dovrebbe fare.

Risorse però il mio cuore, Palmieri, da quella quacchera sedia, e io tesi la mano sopra l'Appennino, a incontrare la tua e stringerla. Per un attimo — e questo era stato il dolore — avevo dubitato anche di te.

Cesare Meano



Gino Cervi e Antonio Centa nel film "Gente dell'aria" (Prod. Cines - Escl. Enic; fot. Braggaglia). Una scena de "La Fornarina" con Lida Baarova e Walter Luzzaro (Produzione Eia Mediterranea - Fot. Vaselli).

PARLANO I REGISTI

CONFESSIONALE

"Amanti tra due guerre" ("Inviati speciali")

Se il mio film avesse bisogno di altri sottotitoli, dopo quello già annunciato, si potrebbe proporre questo che in certa modo è la definizione dell'opera: «La storia circola tra i personaggi». Ossia, gli avvenimenti europei di questi ultimi quattro anni (ai quali avvenimenti — intendendo quelli bellici — spesso ho assistito e partecipato) contrappongono una vicenda intensa e drammatica che ha per personaggi corrispondenti di guerra di varie nazioni.

Questo film, in un certo senso, mi tocca autobiograficamente: infatti molti brani documentari che avevo girato a suo tempo hanno qua trovato la loro sede naturale.

So di essere conosciuto soprattutto come documentarista. Vorrei dire perciò che stavolta ho diretto un film passionale e avventuroso nel quale ho cercato di servirvi del documentario soltanto per la precisazione storica dei grandi avvenimenti che fanno da sfondo alla vicenda.

In questo senso io spero di aver detto una parola nuova.

Romolo Marcellini

"Le sorelle Matarazzi"

Un piccolo mattone per la grande casa che tutti desideriamo sia il cinema italiano.

F. M. Poggioli

"La Fornarina"

Il mio intento è di fare un film d'arte sotto tutti gli aspetti.

Enrico Guazzoni

"Gli uomini della montagna"

Mia intenzione è quella di dare ad un film di guerra un contenuto spettacolare innestando, in quel grande dramma, un dramma psicologico, umano, che serva di guida ai personaggi principali e tenga sempre desta l'attenzione degli spettatori.

Aldo Vergano

(1) Invece di fare tante chiacchiere sul film in lavorazione (e, soprattutto, invece di farle noi) abbiamo pensato di chiedere agli stessi registi delle brevi confessioni. Continuiamo a pubblicare le risposte nell'ordine in cui ci sono pervenute.

SCHERZA COI FANTI

Laura Solari, CREPUSCOLO del mattino

di Eugenio Giovannelli

Sino a qualche mese fa, Laura Solari era soltanto gloriosa in carne. Senz'essere grassa addirittura, la stasi è meno profondamente sentita appunto perché si sa che in quell'inerzia apparente slanno per ridestarsi le ali del canto, impastoiate dal sonno. Voi parlate a tutto andare di dinamismo e di dinamico: ebbene, il crepuscolo mattinale è la dynamis ancora pallida e senza raggio.

Ecco dunque anche in Laura Solari i primi segni d'una dynamis, d'una potenza, ancor grigia ed indifferenziata, d'atfrice. L'intelligenza dell'arte dorme ancora impastoiata nella florida carne; ma la nostra Laura ha avuto la sag-

gia idea di dimagrire un po', ed si osa dire: «il più bel ventre della cristianità». Perché non oseremo noi dire, lodando la nostra Laura: «il più florido paio di gambe della cristianità»? Questa, sino a ieri, pareva la prerogativa solariana per eccellenza; un paio di gambe d'una floridità maestosa e un tantino opima, che ricordavano un celebre precedente poetico: le gambe di quella beltà carnosa che il Baudelaire chiama «il bel naviglio» e brillavano e trionfavano ancora allo stesso modo nei circhi e sugli schermi, diaboliche tra gli svolazzi «come due streghe che facciano girare un filtro nero in un vaso profondo». Per la fantasia degli adolescenti le gambe della Solari parlavano lo stesso stregante linguaggio, e, senz'essere precisamente un adolescente, ricordo a meraviglia io stesso questa loro baudelaireana funzione nel film di circo: «Ridi, pagliaccio».

Che questo rimanesse nelle sensazioni cinematografiche il «pezzo forte» dell'attrice Solari, è indubitabile: tanto è vero che, ieri, il regista Mastrocinque, pur tra le innumerevoli garbate attrattive di «La maschera e il volto», ad un certo punto non ha saputo rinunciare all'immane effetto delle gambe di Laura in funzione baudelaireana. Il regista Mastrocinque ha evidentemente, per questo poeta dei «Fiori del male», un culto ostinato sino alle indiscrezioni del fanatismo.

Ma da ieri, e per l'appunto con la «Maschera e il volto», comincia per Laura Solari una nuova storia. Ella ha dato, per la prima volta come attrice, segno d'intelligenza. Sì, per la prima volta con la «Maschera e il volto» abbiamo potuto assistere ieri a quell'interessante spettacolo ch'è il crepuscolo d'una intelligenza d'attrice.

Crepuscolo antelucano, del mattino e non della sera. C'è una differenza, che solo i poeti avvertono, tra l'uno e l'altro: tra quello che annuncia la luce e quello che ne è decaduto. Invece i pittori sostengono il contrario: che ci sia un'identità assoluta nei colori e nel vago senso di stasi: che una aurora dipinta in alta montagna sia comunemente scambiabile con un tramonto.

La realtà differenziante, noi rispondiamo, voi pittori non la potete cogliere nell'attimo statico, appunto perché, malgrado l'apparente stasi, essa è tutta nella dut-



Laura Solari.

suscettibilità di Laura Bel Naviglio, molle fiore della carne sino a ieri? Tutto sommato, penso che ancor lei all'essere una molle bella donna preferirà cordialmente l'essere un'asciutta e vibrante attrice, senza perdere, naturalmente, alcunché del suo fascino, anzi, accrescendolo forse ed illuminandolo.

Ma trovare il modo di farle capire ben chiara questa verità: qui stava il problema. Da qualche tempo almanaccavo già: e non riuscivo ad azzeccare le convenienti parole. Era, vi assicuro, una pena. M'è accaduto, qualche volta, di vivere in fantasia alla corte d'Urbino, quando vi si discuteva della cortigianità, dell'ideale cioè d'un uomo di corte, che armonizzasse in nuova e più alta armonia le perfette virtù del cavaliere e del gen-tiluomo. Ebbene, il caso della So-

lari e della rude verità da dirle, mi ci aveva, non so in che modo, ricondotto.

M'aggiravo come un'anima in pena nella gentilissima borgata d'Urbino, pesce fuor d'acqua, critico anacronistico, uomo fuor dei morali cardini. A quegli ultra-squisiti cavalieri discutenti sull'ideale cortesia, m'affannavo a chiedere: «come potrei io, senza offenderla, dire ad una mia Laura, che non ha mai avuto alcuna idea d'arte, nè alcun sospetto di scenica interpretazione, nè alcun garbo personale di attrice: da ieri albeggia in voi l'intelligenza di tutte queste belle cose? Le darei, immagino, un piacere per un lato, e per l'altro una trafittura: un tordo e una sassata. Vada per la sassata, io direi, purchè ci sia il tordo».

Il tordo era così piccolo, la questione così meschina, il caso così volgare per quei platonici cavalieri, che nessuno mi dava orecchio.

Ed io avevo la goffaggine d'insistere, avvicinandomi ora a questo ora a quello, e spiegando la mia miserabile urgenza. «Io devo cominciare a scrivere, appena albeggi, quest'articolo sulla attrice Solari e non ho, per ora, che quest'idea cruda: dirle che da ieri appena la vera attrice è nata in lei. Tra poco, il drin-drin della sveglia mi farà balzare: ed io dovrò gittar giù l'articolo prima che compaia il messo fatale del Direttore Mino Dolelli, il nuovo inquisitore di Spagna, il Torquemada della puntualità. Come si fa ad esser cortesi quando vi manca il tempo per fornir due parole; il tempo ch'è il fondamento d'ogni ideal cortesia? Datemi qualche lume voi, squisiti cavalieri, squisissimo conte Castiglione».

Senza degnarmi d'uno sguardo, il bruno barbuto conte faceva cenno ad un servo: «costui vuol scrivere di non so che crepuscolo: e credo che il giorno stia, per l'appunto, spuntando. Mettetelo fuori perchè s'illumini».

Mi trovai allora, per non so qual via, soletto in un giardino del Palazzo d'Urbino, dalla parte di ponente. Doveva infatti albeggiare, ma, dalla parte dove io ero, lo si indovinava più che non lo si vedesse. In quel barlume, temevo già d'attimo in attimo il drin-drin della sveglia e l'arrivo del messo di Torquemada.

Il crepuscolo invisibile per me, era là, alle mie spalle, torpido forse come un gran gatto bigio: ed io disperavo ormai di descriverlo, di poter accozzare due parole sennate e vere e cortesi da dire alla Solari. D'un tratto, ecco una specie di miracolo! La gran gobba del monte Catra, che, sino ad un istante prima, non aveva fatto che nereggiare innanzi a me sotto un livido cielo, si orlò, alla sommità, d'un vaghissimo rosso, mentre i fianchi inclinava verso l'indaco.

Mi picchiai con la mano la fronte. Era, finalmente, la scoperta della vita, della verità, della cortesia. Al disopra del gattone bigio s'era già alzato il primo raggio dell'aurora ed era, di colpo, rimbalzato là, sul vertice del Catra. Il crepuscolo dell'intelligenza non è una cosa che spunti da sola: è un torpido Germinale da cui tutti i colori germinano, e, prima di tutti, quello dell'aurora, la canora dalle guance vermiglie.

Dire ad una diva del grigio schermo: «spunta oggi in voi l'intelligenza dell'arte» è farle l'annuncio più cortese e più ideale; è dirle: «da oggi, lentamente, felicemente, comincia per voi la vera vita».

La verità è ascensione; ed ogni ascensione della terrestre luce parte da un crepuscolo. Fortunata voi, Laura dalle floride carni, che avete oggi, d'improvviso, sulla fronte, il primo raggio rosso-pallido dell'aurora. Avreste potuto, come molte vostre rivali, restare perfettamente al buio, senza moccoli d'alcun genere. Ecco, finalmente, trovato il modo di dirvi la più salutare verità. Suoni pure adesso il drin-drin feroce della sveglia, venga pure il messo dell'implacabile carnefice, io ho ormai trovato quel che debbo scrivere, l'articolo è fatto e posso con un certo garbo infischiarvene anche dei miei persecutori, armati di orologio di precisione sulla soglia ferrea del tempo.

Eugenio Giovannetti



Vanna Vanni, Elena Melzoff, Luisa Garella, Ivonne Giannini, Paolo Stoppa, Carmen Navasques, Diego Parravicini e il regista Guglielmo Giannini visti da Onorato mentre si gira "Grattacielo" (Prod. Juventus-Cines, d'istr. Enic).

GIUSEPPE BEVILACQUA:

MOTIVI

Si parla del cinema nostro di una tendenza che sarebbe oramai spiccatamente avvertibile: tendenza che per taluni si chiamerebbe «raffinatezza» per altri sarebbe «formalismo». Magari, magari...! Io confesso che accetterei anche il formalismo («eccessivo attaccamento alle forme neglignendo la sostanza»: *Dizionario moderno* di A. Panzini) se fossi convinto di trovarlo: esso presupporrebbe un punto d'arrivo, sia pure soltanto estetico, sia pure soltanto scolastico: rappresenterebbe un modo di essere, fallace e discutibile, ma comunque un modo, cioè un'espressione, una identificazione, una fisionomia!

Ma è possibile, si chiedono molti, stabilire una fisionomia quando registi come Poggioli trapassano con tanta disinvoltura dalla lucente finzione di *Sissignora* alla farsesca buffoneria de *La bisbetica domata*? Direte che fissare il regista in uno schema è periglioso e che, esempi come quello di Poggioli, si rintracciano purtroppo anche tra i registi maggiori, tipico quello di Camerini che non trapassa, ma addirittura «salta» dalla emotività corale dei *Promessi sposi* alla spicciola cronaca di *Una storia d'amore*. Già: io ammiro Camerini, però non è detto che lo ammiri in egual misura anche quando si dondola in questa altalena. Sarò crudele; ma per la sua salute artistica penso che non gli nuocerebbe un po' di mal di mare... (Per tutto il resto, ben s'intende, ad multos annos!).

No, Pina Renzi, no: mi duole, ma debbo dichiararvi il mio pubblico dissenso. Ci si batte in vari modi per svincolare il cinema dalla letteratura e dal teatro e voi lo aggan-

ciate ad essi in maniera tale da impiccarlo. Leggo, difatti, che quanto prima assumerete la regia di un film tratto dalla commedia di Oscar Wilde: *L'importanza di chiamarsi Ernesto*. Leggo e sussulto, perchè io esiste un lavoro che per davvero fa a pugni con lo schermo tanto aderisce esclusivamente al teatro affidandosi al dialogo e perciò a situazioni ed a variazioni statiche, è proprio questo. Preferibile appigliarsi se mai — se tanto siete affezionato all'autore del *De Profundis* — al *Marito ideale* o al *Ventaglio di Lady Windermere*, o meglio ancora alla *Duchessa di Padova* che, pur essendo la più romantica e discussa, è senza dubbio la più cinematografica tra le opere di Wilde. Vedete, o Pina Renzi, io faccio parte di quella schiera, forse sparuta — forse casandrea e perciò inascoltata — che sempre ha ritenuto profondo se non incolmabile il divario tra cinema e teatro; di quella schiera che se avesse dovuto marciare dietro un orifiamma avrebbe voluto per insegna «abbasso le parapettate»; di quella schiera che sgrigiola i denti allorchè legge tutt'oggi che sono in cantiere ventinove film tratti da romanzi e novelle, ventidue da opere teatrali e ignora quanti sieno in cantiere i soggetti originali, cioè scritti espressamente per il cinematografico che differisce dal teatro per quelle esigenze di fantasia, movimento, spazio, azione che dovrebbero essere le sue caratteristiche inalienabili. Ergo, quando posso e come posso, insorgo e protesto: anche se devo protestare nei confronti di un'intelligente artista quale voi siete, o Pina Renzi.

Giuseppe Bevilacqua

LA BUCA DEL SUGGERITORE

AL TEMPO DI BIL-BOL-BUL

«Se Johnson vincerà lo linceranno» - Un negro contro un bianco - Il nipote di Jack e la «carta atlantica»

Alla notizia che negli stabilimenti di Cinecittà è stato costruito un immenso stadio nel quale si svolgerà la partita di pugilato; pezzo forte del nuovo film *Harlem*, dobbiamo il ritorno di un antico e caro ricordo della nostra infanzia: la straordinaria competizione di pugilato tra Jack Johnson e James Jeffries, il campione nero contro il campione bianco. Rivediamo ancora la tavola colorata di Achille (Beltrame su *La Domenica del Corriere* (il negro, tutto proteso nella selvaggia forza dei suoi muscoli che vibra un colpo magistrale al bianco yankee riverso e fiaccato; e, sotto il ring, innumerevoli facce bianche e di colore cogli occhi sbarrati, colle bocche aperte in un urlo di gioia o di dolore), rivediamo le fotografie delle fasi della partita su *La Stampa sportiva*, su *Le petit air*, su *La vie au grand air*, ebbomadari olimpici, che la nostra ansia agonistica d'allora cercava affannosamente nelle edicole, contendendoli ai compagni di scuola dei corsi superiori, da noi giudicati indiscutibili competenti. Mondo e felicità assai lontani, che forse saranno ridati oggi, al nostro ricordo di uomini maturi e in tutt'altre faccende affaccendati, dal nuovo film che realizzerà sugli schermi la vita dei negri d'America nella loro città misteriosa e infantile: *Harlem*.

Non abbiamo menomamente la pretesa di suggerire nulla né agli sceneggiatori, né al regista, né ai realizzatori di *Harlem*: scriviamo invece solo per il nostro personalissimo gusto che ci conduce inevitabilmente a inserire nel film, e a vedercele già davanti agli occhi, alcune scene della vecchia e memoranda partita.

«Se Johnson vincerà, lo linceranno», dicevamo nei crocchi fitti (cartolari sotto il braccio, tavolette stringilibri impugnate pel metallico manico a ponticello, asticciuole di penne infilate dietro l'orecchio e calamaio tascabile in mano). «Johnson s'è fatto aprire nelle mutandine una tasca segreta per nascondervi la rivoltella, e salirà sul ring armato». «Armato?». «Certo. Figurati quanti negri ammazzano, se vince». «Non vince. Jeffries è in una forma perfetta». «Io dico di sì». «Io dico di no». «Tu sei un fesso e non t'intendi di boxe...». E cominciavano a volare i Rigutini, i Santini e Campanini, gli Zenoni, quando, esauriti i grossi calibri, non ci scambiavamo addirittura lanci di Cesare e Sallustio, di Tasso e d'Ariosto, di «Cuore» e di «Fior da fiore» o non arrivava di taglio sulla testa il Pennesi rilegato in mezza tela.

Certamente, se non esistesse, realizzeremmo noi un vecchio documentario studiandoci di riprenderlo con una tecnica primitiva, dando alla pellicola la patina del tempo, e il movimento traballante della vecchia macchina da proiezione. Ecco: davanti allo stadio di Cinecittà si piglia una folla gremitissima di bianchi e di neri di gialli e di rossi: tutti vogliono entrare a godersi la grande partita. Un gruppo di poveri negri è rimasto fuori: vecchioti, malinconici, rappresentanti delle uniche categorie sociali che la libera e democratica America riserva alle genti di colore: camerieri, facchini, cuochi, saltimbanchi, maggiordomi, fantini. Piangono le loro tenere e infantili lagrime per essere stati esclusi. Ma improvvisamente una notizia, recata di corsa da un piccolo Bil-bol-bul lanoso e antropoide dà a tutti una speranza nuova, una consolazione straordinaria. Tom, il vecchio Tom possiede il documentario della partita memoranda, la prima partita che abbia consacrato un

negro campione del mondo, e invita gli amici ad andarlo a vedere, con discreta e cauta allegria, nello scantinato del grattacielo di cui egli è magazziniere. Immaginate la suggestività dei due episodi alternati: la partita girata nello stadio moderno davanti a innumerevoli spettatori, e la partita nello scantinato davanti a quattro o cinque poveri negri che piangono di gioia pel trionfo del loro vecchio campione.

Ma ancora un altro episodio aggrungeremmo noi nella nostra *Harlem*, forse di pessimo gusto da un punto di vista rigorosamente estetico, ma assolutamente storico e, comunque, rispondente al nostro carattere. La partenza del nipote di Jack



Documentario del film «C'è sempre un ma». Armando Francioli, Carla del Poggio, Carlo Micheluzzi, Jone Morino, Elvira Betrone e Adriana Benetti (Produzione Cif, Distr. Rex; Fot. Gaele).

Johnson, un baldo e muscoloso negro in divisa di sergente dei battaglioni di colore per l'Africa occidentale francese, per la guerra contro la civiltà europea. Il nonno, con un formidabile pugno liquido il bianco americano competitore, rivendicando alla propria razza certi diritti di parità e di rispetto; il nipote con la modernissima bomba a mano, cercherà di far sapere ai bianchi europei quali sono le sue intenzioni circa le interpretazioni negre della «carta atlantica».

Roberto Bartolozzi

LO SPETTATORE BIZZARRO

Strettamente FUNZIONALE

di **Luardo**

A me garbano i film con il fatto. Io vado al cinema per vedere il fatto. Io leggo i recensori che raccontano il fatto. Per me, l'autore della pellicola è l'autore del fatto. Il resto — movimenti di macchina, l'inquadratura allo specchio, il montaggio ritmico, il montaggio sonoro, la dissolvenza, la sovrapposizione, il primo piano, il monologo interiore — lo lascio a quegli esperti che vanno al cinema per il gusto del funzionale, ma con un fatto — cioè un soggetto — da vendere al gusto del produttore (1).

«Funzionale» è una parola polemica che non mi impressiona più. Una volta, davanti alla parola «funzionale», io mi ragomitavo nella mia ignoranza e smanavo di invadere. Ah poter distinguere un funzionale da un non funzionale o da un ex funzionale in pensione. Beati i miei colleghi, che hanno il funzionale in pratica. Beati i critici inediti, che, nell'attesa di una rubrica — funzionale — sulle pagine di un quoti-

rarvi a questo punto, la gioia e l'orgoglio del mio parentado.

— Che bellezza. Abbiamo un cugino funzionale.

— Che fortuna. Abbiamo un nipote funzionale.

— Ora che sei un probo e stimato funzionale, ce la fai una raccomandazione?

E non è tutto. Un produttore mi ha offerto persino una regia. «Egregio signore, volete funzionare in un film funzionante? Noi vogliamo sbalordire le platee con un film in funzione del funzionale. Noi vogliamo da voi un funzionale appieno». Ho rifiutato, naturalmente. Perché io scrivo, sì, «funzionale» — il funzionale è necessario al decoro di ogni critico — ma il mio debole è il fatto, io me ne infischio del funzionale, io vado al cinema per vedere il fatto. Intendiamoci: non saprei mettere assieme nemmeno un film con il fatto; ma tradire la speranza di un funzionale appieno, eh no, eh no.

A proposito di fatti, «Il romanzo di un giovane povero» è un film bellissimo. Ho sofferto, ho pianto, ho riso, ho disturbato, con la mia commozione, la bionda della poltrona di sinistra. Siccome è un film toccante, io, affascinato dalle immagini, toccavo la bionda.

Quel marchese Odiet di Champcey d'Hauterive che, non più ricco, diventa l'uomo di affari dei signori Laroque... Quel marchese Odiet di Champcey d'Hauterive che, uomo di affari dei signori Laroque, risponde con urbana risolutezza agli sgarbi e all'albagia del signor di Bévallan... Quel marchese Odiet di Champcey d'Hauterive che, incerto fra una giovane donna e una vecchia torre, si getta, per non baciare la donna (un gentiluomo non bacia, prima del matrimonio), dalla torre... Quel marchese Odiet di Champcey d'Hauterive che, alla fine eredita la torre e la donna dal cupo signor Laroque... Dico: scherziamo? Feuillet era un gran romanziere, e il film è bellissimo.

Vogliamo leggere? «Mi trovai davanti a un vecchio magro e decrepito. In segno di accoglienza, toccò con una mano tremolante il berretto di seta che gli copriva il cranio lucente come avorio...». Che occhio. Io non avrei visto che il berretto di seta. Siccome il berretto di seta copriva il cranio, io avrei visto non l'avorio del cranio ma la seta del berretto... Che occhio, il romanziere Feuillet. Funzionale.

E i dialoghi? Una meraviglia.

Dichiarò la giovane donna:

— Tutto quel che è bello e tutto ciò che è amabile, io voglio odiarlo! li odio!

— E perché, mio Dio?

— Perché sono bella e perché non posso essere amata.

Bene. Un dialogo appieno. Appieno, e toccante. La bionda.

Che cosa è l'arte? L'arte è il fatto. Se l'arte non fosse il fatto, avremmo le tragedie senza fatto, le commedie senza fatto, i film senza fatto, i quadri senza fatto, i versi senza fatto, i romanzi senza fatto, gli uffici stampa delle case produttrici senza fatto. Invece, gli uffici stampa delle case produttrici mandano ai critici il fatto del film, e nei film, poi, il fatto è un altro. Due fatti per un film solo: che felicità.

Tuttavia, nel «Romanzo di un giovane povero» il funzionale non c'è. C'è il fatto ma non c'è il funzionale. Il marchese Odiet di Champcey d'Hauterive non bacia la giovane donna, e il funzionale, ahimè, non funziona. L'osservazione non è mia, è della bionda.

Luardo

(1) Luardo, ma tu non sei quello che ha detto e sostenuto che il vero, il solo autore del film è il regista? (N. d. D.).

IL MERCATO DEGLI APPLAUSI

Metodi SENZA BREVETTO

di **Luciano Rame**

*) La claque nei teatri di prosa - Un metodo primitivo - Suoi perfezionamenti e sviluppi - L'amministratore miracolo - Riccardo, cuor di leone

Un colpo di bastone.

Ecco un titolo di film da tener presente, caso mai saltasse in mente a taluno di raccontare cinematograficamente una romanzesca storia di claque, in costume s'intende, come ogni storia cinematografica che oggi si rispetti.

Costumi fine Ottocento. Magnificamente bene: è quello che va per la maggiore. Ambiente sud-americano, per cominciare, poi centro-americano. Personaggi...

Beh, ma trascriviamo addirittura un po' di sceneggiatura, e facilitiamo il compito agli autori dell'eventuale soggetto. Siamo, come dico, intorno al 1890. La compagnia italiana di prosa diretta da Luigi Roncoroni (in verità egli è l'artista drammatico Luigi Roncoroni, primo attore, attor-comico e talvolta promiscuo, tutto quel che occorre) è ferma a Valparaiso, per mancanza di «giro». S'è trovata, dopo una fortunosa stagione al teatro di Montevideo, senza piazze successive, non tanto per mancanza di città sulla carta geografica della regione, quanto per scarsità di mezzi finanziari, tali da affrontare i mezzi di trasporto. In bolletta, insomma: con i comici fermi negli alberghi e nelle pensioni cittadine (qualcuno s'è portato le valigie al caffè del teatro, qualche altro le ha depositate presso il custode del Teatro Municipale), l'amministratore in giro presso connazionali di buon cuore, ed il proprietario - direttore - primo attore a colloquio con uno strano personaggio.

Presentazione del tipo strano.

Un omone grande e grosso, in pastrano color tortora a mantellina. Cilindro grigio, perfettamente in carattere col soprabito tortora. Bastone dal pomo d'avorio fra le mani: attenzione al bastone, che ha una parte primissima nel racconto. Lo strano personaggio al quale appartengono gli indumenti ed attrezzi su riferiti è un bell'uomo, un bell'omone come dicevo. Gran baffi dell'epoca sudamericana, grandi occhi di falco a servizio d'un volto leonino, cui fa corona una ricca capellatura ad hoc. Il suo passaporto è intestato, coi riferiti dati somatici, e nessun segno particolare, al nome di Leo Alberstadt, da Rotterdam, ivi nato quarantotto anni prima degli avvenimenti in corso.

Un po' di dialogo.

— Ho saputo, cavaliere, che gli affari della compagnia non vanno bene...

— Non è che non vadano bene. Non vanno avanti. Per an-



Doris Hild e Zola Weneda nel film "L'uomo dalla Croce" (Prod. Continentalcine - Esclusività Enic; fot. Vasselli). Leda Gloria e Cesarina Barbetti nel film "Scalera-Incine" (Dagli Appennini alle Ande) (Fot. Gnome).

Si gira "Il nostro prossimo"

gherardi REGISTA

Era fatale che Gherardo Gherardi tentasse la regia cinematografica. Egli acclamato autore drammatico, egli ricercato sceneggiatore e dialoghista, egli che ha dato soggetti (tratti da sue commedie ed anche originali) per numerosi film, egli che ha pratica di recitazione e grande dimistichezza con attori ed attrici, egli che è stato regista drammatico non poteva sfuggire alla regia del cinema: infatti, rinunciava oggi rimandando domani, ha dovuto compiere il grande passo. Ed eccolo in lizza; ma s'è guardate bene le spalle.

Anzitutto ha scelto, per il suo esordio, la versione cinematografica d'una commedia collaudatissima: *Il nostro prossimo* di Alfredo Testoni, suo concittadino (petroniano era lo autore della *Sgnera Cattareina* e petroniano è Gherardi); poi ha voluto per interpreti grossi nomi di teatro di prosa, come quelli d'Antonio Gandusio, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Amelia Chellini, Filippo Scelzo, Margherita Bagni, Ernesto Almirante ed altri ancora come Mario Pisu, Nino Pavese, Aroldo Trieri e nomi di cinema come quelli di Maurizio d'Amico e di Michela Belmonte, oltre a Gentile e Bagolini, ed infine un divo assoluto quale oggi è Virgilio Riento. Sarebbe ora inutile aggiugnere che Gherardi ha mostrato di sapere il fatto suo anche nella scelta della società produttrice, l'icar-Generalcine di cui Alfredo Proja è il fervido animatore.

Bisogna precisare che Gherardi aveva affidata, inizialmente, la parte del protagonista (quella di don Egidio) all'attore dialettale bolognese Angelo Gandolfi e, in pari tempo, s'era circondato di altri attori bolognesi quali Carlo Ninchi, Pisu e la Morelli; ma l'improvvisa malattia del Gandolfi (che doveva, poco dopo, riuscire fatale al povero attore) lo decise a scritturare Gandusio. Per quanto riguarda Carlo Ninchi, egli non poté più prendere parte al film essendo stato protratto il suo impegno con altra casa cinematografica.

Prima preoccupazione di Gherardi è stata, dunque, quella di circondarsi d'attori bolognesi; ciò anche per il clima del film. Seconda sua cura è stata quella di chiamare a sé attori che conosceva, con i quali aveva lavorato sulle scene. In tal modo, mentre egli gira, sa quanto può rendergli una Morelli o uno Stoppa, una Chellini o un Pisu (che ha preso la parte di Ninchi, quella di don Luigi prete sportivo e tifoso), un Trieri o uno Scelzo: con essi tutti Gherardi ottiene subito le intonazioni che vuole, le sfumature che gli servono e prova pochissimo; maggior cura dedica invece a D'Ancora o alla Belmonte, attori di cinema che per la prima volta sono guidati da un regista che li fa recitare e che giustamente, pretende una recitazione come lui la desidera.

C.

dare, vanno benissimo, artisticamente parlando. Non so se avrete assistito, l'ultima sera, alla mia serata d'onore con il *Conte di Montecristo*...

— Un colosso: lasciate che lo dica: un colosso. Ho *pateato* di santa ragione...

E completa, con l'azione, il suo asserito. Si mette cioè, a *pateare*, voglio dire a battere col bastone sul pavimento, a colpi eguali, insistenti, crescenti e poi calanti di intensità.

— Ah sì? Ve ne sono grato, signore...

— Figuratevi, mio dovere. Perché voi siete un grande, un grandissimo artista, caballer Roncoroni. E quella vostra primatrice, quella Elisa Zangheri, un vero talento. Non parliamo del vostro primattore giovane, il vostro amoroso...

— Alfredo de Sanctis!

— Quello. Ah quello farà parlar di sé, un giorno o l'altro. De Sanctis? Cos'è latino?

— Parthenopense, perfettamente.

Il dialogo prosegue, ed al caffè di fronte, frattanto, dietro i vetri appannati di brina (la scena, in strada, si svolge alle otto del mattino, ed alle otto l'inverno a Valparaiso è ricco di colore cinematografico) i comici della primaria formazione italiana di prosa Roncoroni sanno che da quel colloquio dipende, chissà, la loro colazione e forse il loro immediato avvenire.

Così è, difatti.

Succede, cioè, che dopo lungo amichevole conversare, don Leo Alberstadt, imprenditore o appaltatore che fosse, di lavori ferroviari (o rappresentante di imprese ferroviarie cileni: questo, credo, non ha eccessiva importanza) propone al nostro Roncoroni di assumersi la gestione della compagnia, per un giro di rappresentazioni. Alberstadt si rende garante di un ottimo esito. Alberstadt giura sul suo onore di integerrimo emigrato olandese che, mercé sua, mercé il suo « sistema del bastone » (egli dice proprio così: sistema del bastone), la compagnia Roncoroni farà strada, nelle Repubbliche sud e centroamericane del 1890 e seguito.

In fatto di strada, bisogna far eredità all'imprenditore di ferrovie, o cose del genere.

Rimane ad assodare dettagli su questo sistema del bastone, metodo Alberstadt. Metodo originalissimo, il primitivo ma garantito metodo di claque, che per mera ingiustizia, oggi, non si intitola al pioniere, come sarebbe doveroso.

E' questo: invitare il pubblico ad applaudire, battendo con insistenza il bastone (o l'ombrello, o qualsiasi corpo contundente) contro il pavimento. E' miracoloso. Non c'è pericolo che fallisca al suo scopo, quel primo battere, improvviso e cadenzato. L'Alberstadt, che scoprì quel sistema per puro caso (e del resto, cose simili non successe a Galileo, a Newton, a Galvani) dovè alla sua invenzione-scoperta il successo veramente memorabile della tournée Roncoroni in America nel 1892-93, rievocatami in questi giorni da Alfredo de Sanctis.

— Fu — mi ha detto il caro amico — e Mastrò — una cosa enorme. Alberstadt ci portò a Santiago, a Lima, a Panama, a Caracas, e poi al Messico, e poi all'Avana... Egli ci precedeva, di città in città; egli affrontava imprese, municipalità, proprietari di teatro, preannunciando l'arrivo di una compagnia che avrebbe oscurato ogni ricordo o confronto in fatto di *Padrone delle ferriere*, *Rantzau*, *Signora dalle Camelle*, *Corriere di Lione*, *Conte di Montecristo*, *Romanzo d'un giovane povero*. Esibiva giornali della precedente piazza che parlavano di trionfi « mai visti su queste scene », di fabatismi mai toccati. E, ad ogni prima rappresentazione, giù in fondo alla sala, pronto col suo bastone di scena, a *patear* ad ogni calata di sipario, a *patear*, a *patear*, a *patear* diabolicamente, inflessibilmente, ostinatamente, e, come ti dico, con risultati tali che i nostri borderò parlavano da soli, come s'apriva

la vendita all'indomani.

— Aveva organizzato claqueurs, al suo seguito?

— Non un'anima viva. Non si fidava di nessuno. Affettava il più dignitoso disprezzo per ogni forma di *plauditores* a pagamento. Diceva della claque: « Bè: diceva la parola di Cambronne. Entrando sulla scena, noi scorgevamo subito, là dietro, là in fondo a quei Municipali, a quei Coliseos, a quelle Princessas, a quei Circo de los recreos, affollati di bianchi e di neri, densi di fumo e saturi d'odori, dritto come un fuso, lui, con il suo soprabito tortora, il suo cilindro grigio, i suoi baffoni da postiglione, pronto col suo braccio destro a dare il segnale del trionfo. Fine del soggetto. »

Ma chi mai ha raccontato ad Angelo Borghesi, amministratore-uomo d'affari della prima compagnia Nicodemi, questa storia del bastone, chi gli ha mai discusso di questo premiato sistema metodo-pratico per la somministrazione della claque nelle compagnie di prosa?

Forse lo stesso. Dario Nicodemi, che ai giorni ed anni su ricordati è ancora in Sudamerica e, frequentando teatri e gente di teatro laggiù, ha forse conosciuto il leggendario olandese o sentito narrare delle sue più leggendarie prodezze claquistiche? Mistero. Fatto sta che il Borghesi, uomo avveduto, e scaltro d'ogni accorgimento teatrale (ahimè, egli salarierà col tempo ogni scaltrezza e perderà fama e prestigio quel giorno che, sconsigliato, sacrificherà sull'altare dell'estetica la sua barba prodigio, la sua barba notissima, la sua barba portafortuna, l'unica barba del mondo amministrativo teatrale...) il furbo Borghesi, dico, ha fatto suo il metodo Alberstadt, senza pagare diritti d'autore, altro sistema conosciuto e praticatissimo nelle Repubbliche assortite dell'altro emisfero.

Appropriato: la ricetta-miracolo, il nostro, col suffragio di una più moderna intelligenza, e col corredo di più aggiornate esperienze, apporta alcuni ritocchi alla formula, e perfeziona grado a grado il metodo, si dà portarlo a quel punto giusto, che cabala e scienza si confondono.

Da codesto momento, il metodo bastone si definirà senz'altro il metodo Borghesi.

Esaminiamolo da vicino.

Va premesso, per un sereno esame, che fino a vent'anni or sono, non esisteva organizzazione di claque per compagnie di prosa: intendo dire che l'applauso a pagamento elargito a primatrici, primattori, grandi promiscui, caratteristi illustri (il divismo di prosa, insomma, cui spetta per consuetudine il nome in rosso sul « giornaliere », il camerino n. 1 sul palcoscenico ed il viaggio in prima), l'applauso di sortita o l'applauso a scena aperta, non era affidato, fino a venti anni or sono, a gruppi di gente prezzolata, organicamente inquadrata ed organizzata come nel settore dello spettacolo lirico di cui s'è ragionato nei precedenti capitoli.

Molto cammino s'è fatto in questi ultimi vent'anni, ed oggi « si marcia » regolarmente e disciplinatamente anche nel settore prosa, come vedremo. Ma, ripeto, all'epoca Borghesi, la claque in prosa è, come dire, è ancora poesia. Sicché Vera Vergani, Luigi Cimara, Ruggero Lupi, i divi della grande compagnia diretta da Dario Nicodemi (tre nomi in rosso, sui « giornali » analoghi, sui sesquipedali programmi formato elefante, persino sulle etichette dei bauli e sulla carta intestata disegnata da Sergio Tofano) i tre assi della più quotata formazione del primo quarto di secolo, sono applauditi, in sortita e scena aperta, dal gran pubblico che li adora, ma per questo gran pubblico bisogna sempre svegliarlo, dargli lo spunto, la prima indispensabile spintarella.

La dà Borghesi, da solo.

La dà col suo metodo perfezionato che consiste nel « far cadere », al momento giusto (un sistema rigido) sia bastone che ombrello. Contempo-

aneamente, si badi contemporaneamente, una piede va a percuotere, un sistema metallico (può essere, comodamente, il traversino posteriore di una poltrona), o, quando la poltrona è munita, posteriormente, di tavoletta ribaltabile, codesta tavoletta va rapidamente abbassata e rialzata, così da battere contro la spalliera della poltrona, sempre quando poltrona e retrostante tavoletta risultino costruite in materiale metallico, come fino a pochi anni or sono, tutte le poltrone dei teatri di prosa.

La percussione abbinata (caduta di bastone e battuta di tavoletta) provoca, a detti dei tecnici, un rumore di scoppio di applausi, assolutamente



Albach Reitz, Theo Lingner ed Hans Moser. (Distr. Rex Film; fotografie Vasselli).

garantito ottimo per dare lo spunto dell'applauso generale.

Il resto viene da sé.

Ora voi direte:

— Ma se usate, non sarebbe più semplice e soprattutto più economico dal punto di vista spreco di materie prime, mettersi ad applaudire battendo le mani, e gridando « Bene. Bravo » sia pure con accorgimento, scienza, e compagnia bella?

Esatto: ma quale amministratore di compagnia, fisicamente fiuto a tutto il mondo dell'arte drammatica ed affine (critici, giornalisti, letterati) come lo è Angelo Borghesi, si farebbe scorgere a battere le mani per i comici della sua formazione? Bisogna riflettere che la posizione da lui scelta per codeste manifestazioni-lancio è il fondo della platea, e se non proprio il fondo, le ultime file di poltrone: pensate, le ultime file di poltrone, quelle precisamente che nelle prime rappresentazioni ospitano l'inevitabile coorte di sbattitori dell'ultimo momento, fra i

quali, per cortese consuetudine e scambio di ospitalità, sono da annoverare i comici delle altre compagnie sulla piazza, quella sera liberi dai propri impegni.

Ora, che direbbero questi cari compagni, cui nulla sfugge, particolarmente l'esatto numero delle chiamate, l'eventuale « contrasto » isolato, il grado di spontaneità nel successo, altri scrupolosi dettagli di cronaca da riferire all'indomani con meticolosa imparzialità, che direbbero se, a due passi dal loro osservatorio, scoprissero l'amministratore della compagnia in funzione di claqueur?

Siamo giusti! Il sistema perfezionato Borghesi (più tardi, state tranquilli, troverà seguaci e perfezionatori, quali il bravo Chellini, il multiforme Gobbi, il patriarcale Scarpellini, per non citare che i più noti uomini amministrativi dell'ultimo ventennio) è risultato, in pratica, assolutamente efficace: dignitoso e congruo al tempo stesso.

Si deve precisamente ad uno fra i tre citati amministratori di prosa, il veneziano Gobbi, il primo esempio di claque regolarmente organizzata sul sistema lirico. Il primo esperimento di claque in grande, di claque in carne e ossa.

Il nostro Gobbi è il tipo classico dell'amministratore-faccendiere: dell'amministratore-ancora di salvezza: dell'amministratore che non limita la sua attività alla concessione dei biglietti di favore alla porta, alla paga della cinquina, all'ordine di partenza e ad altre storie di ordinaria amministrazione di compagnia; ma provvede all'esistenza stessa della compagnia, quando questa esistenza è in pericolo. Appartiene, il Gobbi, ad un'epoca antecedente alle mille ed una provvidenze che il Regime ha poi adottato nei confronti del Teatro: la sua vita pericolosa è dei giorni, degli anni in cui, vigendo il capocomicato, la sorte dei comici è affidata esclusivamente alla fortuna, o al contrario, della ditta.

Prodigioso uomo, questo vecchio veneziano. Cava soldi dai sassi, ove occorrea, pur di tenere a galla una barca che fa acqua da tutte le parti. Appena una compagnia è in pericolo d'affogare, tra il 1900 e il 1920, egli si manda a chiamare per espresso! Gobbi.

E Gobbi arriva (con famiglia, costituita da moglie e figlio, che dunque viaggeranno a carico della compagnia e convivranno al carico medesimo). Arriva, prende rapida visione dello stato (fallimentare, mettiamo) in cui versano i comici, poi riparte immediatamente per le provincie limitrofe. Conosce, palmo a palmo, tutte le provincie d'Italia, dà del tu a tutti i direttori, impiegati, proprietari di teatro. Tanto fa e dice, che combina un « giro pagato ». Però...

Però, due terzi della cifra vanno alla compagnia, un terzo a lui per la organizzazione della claque. Assolda nei caffè nelle botteghe limitrofe, agli angoli della prossima strada, i suoi eserciti di volenterosi, li istruisce, li inquadra, li colloca, li compense a cose fatte.

Ha adottato, lui per primo, alla prosa, i canoni della claque lirica. Risale dunque a lui, a Gobbi, l'ufficiale inquadramento della sua folla di spettatori « lavorato a claque ».

Oggi, dunque, la claque in prosa è un fatto compiuto. E' una realtà. Ha i suoi capi, i suoi gregari, i suoi regolamenti, le sue discipline, le sue specialità.

Vi piacerebbe accostarvi alla sua vita segreta? Prego.

Questi è Riccardo, che chiameremo solamente e semplicemente Riccardo anche perché non altrimenti noto negli ambienti romani del teatro di prosa: voglio dire ambienti di palcoscenico, uscite di servizio. Riccardo.

Ha un cuor di leone, manco a dirlo: cuor di leone nel senso più generoso e grandiosamente selvaggio che volete: nessuno più di lui ama proteggere e difendere i nostri comici. Nessuno quanto lui ne divide e condivide gioie e dolori, vigili e conquiste, pronto col suo consiglio spesso di-

sinteressato, col suo bagaglio di cognizioni utili, prezioso viatico e saggi, in quelle svolte pericolose onde segnato il cammino dell'attore di prosa.

E' il capo-claque del Teatro Eliseo, signori. Prende ordini e disposizioni dal buon amico nostro e di tutti, Sperlanzone, direttore del cospicuo teatro di via Nazionale, questo è vero. Nell'esercizio ufficiale delle sue mansioni quotidiane (pomeridiane e serali) è un soldato: ha le sue consegne, e, fedelissimo tra i fedeli, ne è vigile e custode; i suoi uomini, custodi e vigili alla loro volta, formano con lui un tutto inscindibile: tutto questo è realtà viva ed operante.

Ma poi?

Pensate che la personalità di Riccardo sia tutta qui? Tutta nell'amministrare applausi di sortita, acclamazioni a scena aperta, manifestazioni ai finali?

Con aneddoti da riferire, ed episodi annessi?

E quella sera che...

E quell'altra volta quando...

E i rabbuffi di Pilotto in occasione di quella famosa rappresentazione delle *Luciole della città*...

E l'arrabbiatura di Calò, interrotto per sbaglio da zelanti, a metà scena d'una tirata di Guglielmo Giannini...

Tutte quelle storie e storielle si rassomigliano: mentre Riccardo non somiglia a nessuno. A nessuno dei suoi colleghi d'ogni teatro d'Italia.

Ecco: sono le dieci del mattino, e il nostro che, « claqueur » di sera, è di giorno provetto estimatore al Monte di Pietà, accudisce alle pratiche del suo ufficio, cui si accede direttamente da via Piè di Marmo. C'è un corridoio, alle spalle del suo ufficio, un corridoio di servizio che soltanto gli impiegati del Monte percorrono, o frequentano.

Il pubblico ignora questa entrata, con tanto di cartello « Riservato al personale ».

Ma attori e comici non sono « pubblico ».

Attori e comici, provetti escursionisti un tempo del Monte di Pietà (un tempo ormai lontano, un tempo che risale, figuratevi, agli anni precedenti il sorgere ed il fiorire del « parlato » nell'era del cinematografo), attori e comici a spasso, insomma, questa entrata secondaria la conoscono a memoria.

E' Riccardo che l'ha insegnata loro.

E' Riccardo che, Cuor di Leone, ha voluto evitare ai suoi amici e conoscenti della prosa, l'ascesa al Monte per le vie lunghe e pietose.

« C'è una stradella solitaria e bianca, una stradella dove va nessuno... »

Col motivetto di Bixio sulle labbra e nel cuore, l'attore, il comico a spasso, imbocca la stradella, e poi l'ingresso di servizio, e poi il corridoio...

— Riccardo!

Uno sguardo, una muta invocazione, un gesto appena: non altro avviene nelle scene a due, lì nello stanzino di Riccardo, non altro se non questo gesto, costituito da un protagonista consenziente e preso, da un paio di bottoni da polso, offerto e soppesato, da un orologio e catenella che passa da una mano ad una altra mano...

O il baile, ch'è fermo in ostaggio all'albergo e deve andare al teatro. E Riccardo provvede alla bisogna.

O una richiesta perentoria del sarto, cui va dato seguito in ventiquattr'ore. E Riccardo interviene.

O il vaglia telegrafico, di cui non è tuttora arrivata conferma. E Riccardo accetta la delega, versando l'importo.

— Grazie, Riccardo...

— Ma fa er piacere!

— Vuol dire che poi, a fine stagione...

— Be!! E piàntela!

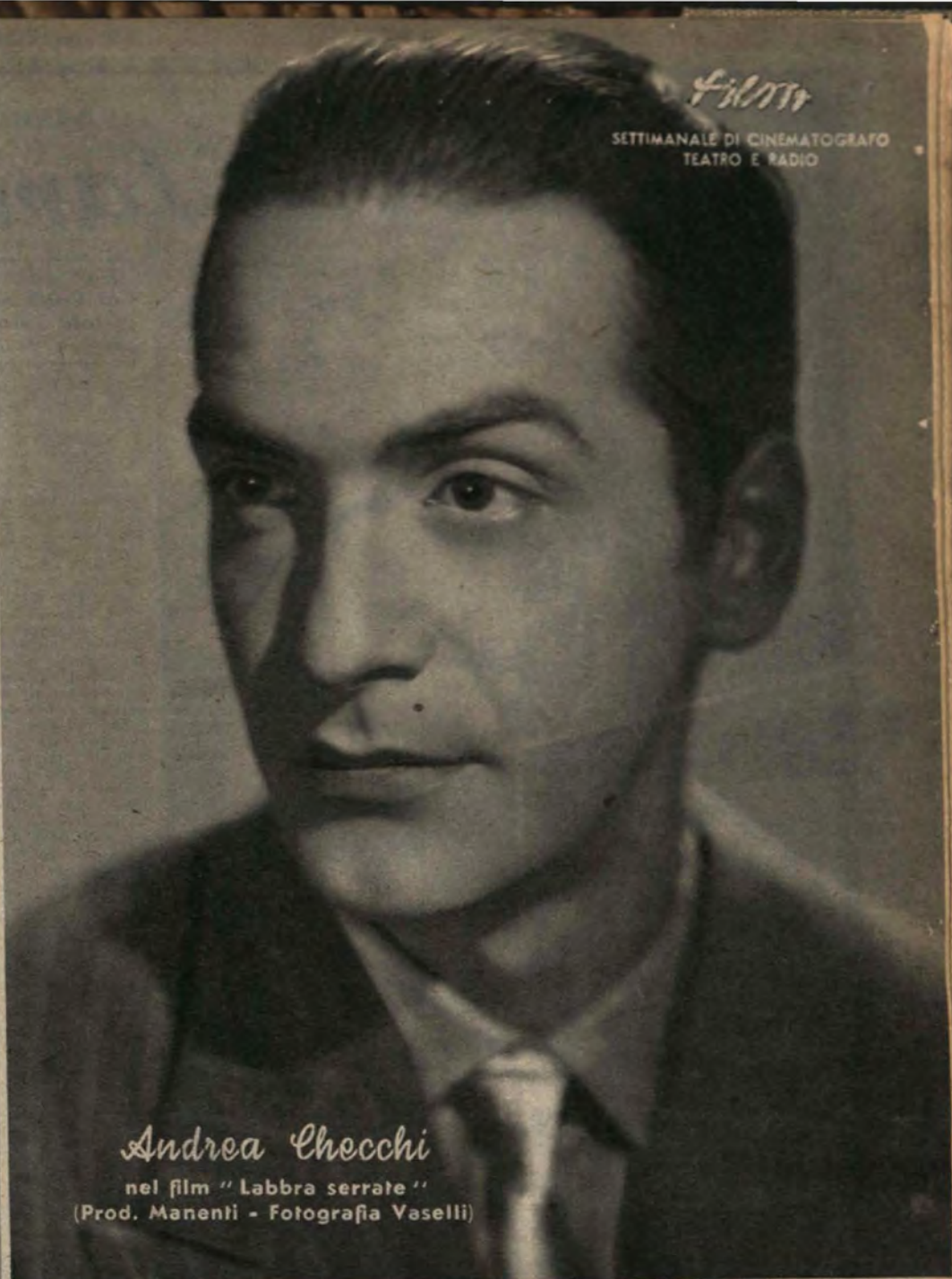
Chi ha detto che il « claqueur » è soltanto il mercante d'applausi, il mediatore del successo a pagamento, il mercenario, il prezzolato e che so io?

Io no, non l'ho detto...

Luciano Ramo



Maria Cebotari
interprete di "Maria Mallbran"
(Pr. Itala - Aci, distr. Aci Europa - Fot. Civirani)



Andrea Checchi
nel film "Labbra serrate"
(Prod. Manenti - Fotografia Vaselli)



Renato Bossi
nel film "La primadonna"
(Ato - Artisti Associati - Fotografia Novelli)



Germana Paolieri
nel film di prod. Capitani "La vita torna"
(Realizz. Cravario; distrib. Aci Europa -
Fotografia Bertazzini)



Carlo Rizzo ed Erminio Spalla nel film Scalera "Il fanciullo del West". Anna Mariscal e Alfredo Mayo nel film spagnolo "Le due strade" (Distr. Aci Europa). Luisa Garella nel film "Grattacielo" (Cines-Juventus-Enicr foto Vaselli).

"LA FORNARINA"

MORTE DI RAFFAELLO

«Gli misero alla morte al capo, nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il Cardinale de' Medici, la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno che quivi guardava...» Così, nelle sue «Vite», Giorgio Vasari descrive la morte di Raffaello, il divino pittore venuto su questa terra per degnamente illustrare le gesta degli angeli e dei santi.

E' il venerdì Santo dell'anno 1520. Una tristissima notizia corre per Roma: Raffaello è giunto ormai alla conclusione della sua parentesi terrena; sta per morire. Una folla di popolani si assiepa davanti alla sua casa. Questo popolo, che ha amato l'artista e ne ha seguito l'affermazione con sempre crescente entusiasmo, è ora davanti alla sua casa, in attesa, quasi a voler fermare la mano mortale che sta per ghermirlo. Or ora è giunto il viatico per l'estrema unzione. I popolani si sono scoperti il capo e han fatto il segno della croce, recitando un'ultima preghiera.

Nello studio di Raffaello pochi intimi assistono agli ultimi istanti della sua vita. Inginocchiata ai piedi del letto è Margherita Luti, la «Fornarina» amata da Raffaello e immortalata nei suoi quadri. Poco distante sono gli allievi prediletti: Giulio Romano e Timoteo Viti; giungono poi il cardinale Bibbiena e il nobile Ghigi, che professero e incoraggiarono grande-

mente l'artista. I discepoli hanno posato, al capezzale del Maestro, la tela della «Trasfigurazione» che sembra proteggerlo mentre si accinge a partire per l'ultimo viaggio.

...

In un teatro di Cinecittà, sotto la guida dell'architetto Virgilio Marchi e del regista Guazzoni (che, non bisogna dimenticarlo, è stato un eccellente pittore prima di dedicarsi alla regia) è stato ricostruito fedelmente lo studio dell'Urbinate come risultava dai documenti dell'epoca ed è stata messa su la scena della morte di Raffaello. Non è difficile — per noi che assistiamo alle riprese — sentire la presenza dell'artista e dei suoi compagni di un tempo, tant'è vera e viva la ricostruzione. Sin dal momento in cui abbiamo messo piede nel teatro e abbiamo dato un'occhiata all'ambiente, e abbiamo visto i disegni, i cartoni e i modelli che riproducono le opere incomplete di Raffaello, ci è parso di rindare indietro nei secoli, come se anche noi avessimo partecipato a quegli avvenimenti, come se anche noi fossimo stati dei contemporanei del grande artista. La ricostruzione dello studio di Raffaello e le figure che vi si muovono sono di una fedeltà allucinante. Per proprio di vedere — come disse il Vasari — «quel corpo morto» protetto dalla viva immagine del Redentore.

Walter Lazzaro, un attore nuovo, è

NINO CAPRIATI:

Varietà

La "Macario numero due" al Valle ed al Brancaccio Gioie e dolori del "teatrale" e dell'avanspettacolo

Per giudicare esattamente la «Macario numero due» che ha esordito al Valle, con la rivista *E' tornata primavera*, zibaldone di molti motivi vecchi e di pochi motivi nuovi, riportando consensi e dissensi, occorre tener presente una circostanza: il complesso, dopo il Valle, massimo tempio della rivista «teatrale», è passato — questa volta in avanspettacolo — al Brancaccio, massimo tempio romano del cinema-varietà, riportando uno di quei successi che le cronache benevole definiscono «strepitosi». Da ciò si deduce che questo festoso e quasi fastoso avanspettacolo ha fatto nel primo caso il passo più lungo della gamba, ciò che è sempre pericoloso, anche se ci si vale delle belle gambe di un balletto abbastanza... in gamba. Ed il lettore misericordioso ci perdoni il banale bisticcio di parole.

Lo vedi come sei... è una formazione che può fare agevolmente lo spettacolo d'ordine, ma non in un locale primario e non rimpiazzando, dopo pochi giorni di pausa, una compagnia della importanza della Galdieri. L'insieme è buono, ma è... alla buona: impressiona gli spettatori del Brancaccio, ma impressiona (ed in un altro senso) quelli più smaliziati ed esigenti del Valle.

Dopo questa premessa, che andava fatta per non gridare il «crucifigo» ad un insieme che ha indubbiamente dei meriti, veniamo ad una rapida rassegna degli elementi che lo compongono. Erica Sandri è la Vanda Osiri in formato ridotto della compagnia ed assolve il suo compito valendosi di tutte le risorse della sua giovane personalità artistica: è intelligente, recita bene, ha voce squillante e chiara e — quando vuole — sa anche essere misuratamente «generista». In una serata alquanto tempestosa non è piccolo merito essersi salvata. Al comico Ugo D'Alessio, che proviene dall'avanspettacolo Latilla, spettava l'arduo compito di recitare, davanti al pubblico del Valle, le scene già notissime nell'interpretazione di Macario. Le deduzioni le faceva il lettore. La cantante al microfono Lidia Crovari passa — e forse non a torto — per uno dei migliori elementi del cinema-varietà. Nella maggiore scena ha perduto la solita sicurezza ed un lieve timor panico l'ha portata ad «ingarellarsi» — come dicono gli sportivi — con l'orchestra. E' arrivata prima, ma gli spettatori teatrali che hanno gusti diversi da quelli degli sportivi, l'avrebbero preferita in gruppo con la massa orchestrale. Delli Dolly è un cosino che balla lo step con agilità, disinvoltura e talvolta perfino a tempo con la musica. Le si perdona molto, perché è molto carina (ma ne abusa). Le si perdona anche di non aprire ostentatamente bocca nei trii vocali. Comunque il pubblico ha creduto ad un vezzo, l'ha presa sul serio o le ha sorriso, con simpatia. Altre graziose figurine di secondo piano: Luciana Nedy, Anna Dizzione, Rina Nattuali. Tra gli uomini domina la vecchiaia guardia macarionica: Ardizzone, Gianni, Palmesano, Dodello.

In questa compagnia manca una cosa, la principale: una più severa e vigile direzione artistica. Gli attori usano — ad esempio — le più diverse tonalità di cerone: dal verdolino D'Alessio, al rosso Ardizzone, al rosso Mefistofele Gianni. Quando i tre si trovano contemporaneamente sulla scena sembrano il campionario di una fabbrica di caramelle colorate. Del Trio vocale Nino, dopo tutto quello che è stato scritto sulle baggiate (bela per bella, occhi stralunati, collo torto, braccia a soffietto, eccetera) di pseudo stile modernistico-americano che infiocchettano i troppi numeri del genere che oramai affliggono le nostre scene, facendo il «vo-cale» ed il «trio» per approssimazione o solo nelle intenzioni, non abbiamo la forza di parlare. Nino Pantanella e le sue collaboratrici hanno del coraggio. Anche il coraggio, in certi casi, è una virtù o la virtù va rispettata. Il Balletto Giullana con i tempi (...e le ballerine) che corrono, non c'è male. Sono ragazze giovani: si faranno.

Ripetiamo, al Valle il barometro ha segnato burrasca. Al Brancaccio, altro clima, ha registrato un tempo ottimo. Conclusione: preferire i climi temperati.

Nino Capriati

stato chiamato a impersonare la figura del divino pittore. E con quanta passione lo faccia è facile immaginare. Lida Baarova, la stupenda attrice boema, interpreta il personaggio della «Fornarina», protagonista della vicenda, e intorno a lei si muovono numerosi attori scelti con scrupolosa attenzione dal gruppo Eia-Mediterranea che ha messo in cantiere con una dovizia di mezzi eccezionali questa eccezionale rievocazione della Roma rinascimentale.

Maria Cecchi

8 Ore di sonno
significano 8 ore di ristoro

ma possono anche significare 8 ore di pericolo per i vostri denti, se prima di coricarvi non avrete provveduto a liberarli dai residui di cibo che si depositano fra i denti, e che durante il sonno cominciano a fermentare. Si formano così dei fermenti acidi, i quali preparano la strada alla temibile carie dei denti. Dunque, tutte le sere, la vostra ultima parola sia: "Chlorodont".

pasta dentifricia
Chlorodont
sviluppa ossigeno

Crema di bellezza per tutte le ore
Taxi
DIFENDETEVI!
Per ogni ora della vostra laboriosa giornata e per ogni momento nella difesa della vostra bellezza contro le insidie del clima la S.A. VIBOR ha creato una crema che raggiunge perfettamente lo scopo prefisso. Quindi potete usare questo prodotto in qualunque istante, certe che la vostra pelle e la vostra carnagione avranno le difese necessarie.

S.A. VIBOR • ROMA • VIA GROTTA PERFETTA, 15

SETTE GIORNI A ROMA

PUSKIN, BENELLI E CHIARELLI TRA SPADE, PISTOLE E COLTELLI

di Diego Calicagno

In tutti e tre i film di questa settimana romana le armi da fuoco e da taglio hanno un posto di onore. Ma si tratta, per lo più, di «armi pietose». Infatti solo in uno di questi film scimitarre, ascette e scuri brillano foscamente, mentre in un altro una pistola che doveva sparare non ha sparato e in un altro ancora la pallottola o il pugnale che dovevano uccidere una moglie adultera esistono solo nella paradossale fantasia di alcuni personaggi.

Cominciamo a parlare, mie graziose lettrici, di «Un colpo di pistola». Vi comunico prima quanto dicono molti a proposito di questa fatica del nuovissimo regista Renato Castellani. Dicono che, dopo tanto chiasso, viene in mente l'apologo di Fedro, quello della montagna che partorisce il topo. Dicono che pare di sfogliare un album di preziose e squisite fotografie dalla decisa influenza longanesiana, che questo sembra il lavoro di un attento osservatore di almanacchi. Dicono che, se è vero che la preparazione del film è costata un anno di tempo e moltissimi milioni di lire, il risultato non è adeguato. Infatti, secondo taluni critici, vi sono errori persino nei costumi, nel costume e nella logica. Molti hanno creduto di vedere le decorazioni sul petto degli ufficiali russi a destra mentre dovevano essere messe a sinistra, hanno

grossa tuba, non è sempre a posto. Tutto questo dicono molti. E ora vi comunico, mie graziose lettrici, quanto dichiarano invece molti altri. Dichiarano che si tratta di un film coerente, felice, compatto. Dichiarano che è un vero film d'arte, che il Castellani ha persino contato troppo sulla educazione artistica degli spettatori e che egli meriti di essere coronato di alloro in Campidoglio. E ora, mie graziose lettrici, vi comunico che cosa penso io. Il motto che, secondo me, contiene «Un colpo di pistola» è questo: «Non esageriamo». Penso tuttavia che se, come ho sempre vagheggiato, s'insegnasse il cinema nei licei e se avessi l'onore di sedere sulla cattedra, chiamerei alla lavagna il giovane Castellani, lo additerei, commosso, a tutta la scolaresca e gli direi battendogli la mano sulla spalla: «Bravo, tu sei il primo della classe e sarai certamente la gioia dei tuoi genitori». Poi, rivolgendomi alle torse dei registi e dei produttori in agguato, esclamerei: «Questo che avete visto è il migliore dei compiti sinora presentati. Gli spetta un dieci con lode. E' comunque il migliore dei film che sinora si sia prodotto in Italia, esso è degno di stare accanto a molti film di gran classe. E' assai confortante che un giovane abbia saputo fare tanto, onorando la cinematografia nazionale. Se dal piccolo cimitero di Sviatogorsk, dove riposa dal 29 gennaio 1837, potesse resuscitare il nobile Alessandro Sergeevic Puskin, egli si chinerebbe a baciare sulle gotte questo Castellani, così estroso, diligente e intelligente. Ad ogni modo, siamo sulla buona strada, signori registi e signori produttori. Se questo esempio incitasse tutti verso la cura, la pulizia e il gusto necessari sarebbe, per il nostro cinematografo, una gran bella cosa». Ciò detto, lascerei l'aula senza tener conto degli altrui commenti.

Se a proposito di «Un colpo di pistola» alcuni hanno scritto bene e molti altri hanno detto male, è avvenuto, a proposito di «La Gorgona», proprio il contrario. Alcuni hanno scritto male e molti altri hanno detto bene. Il cinema ispira pensieri simili a quelli che sono ispirati dall'amore. Il gusto è vario, contraddittorio, smisurato, incredibile: sia nell'amore che nel cinema. Ebbene, debbo confessare che, secondo me, questo film, al quale non manca un corrusco lirismo, merita di essere elogiato incondizionatamente. Se il film è anche un fatto industriale, se i rapporti tra il noleggiatore e l'arte vanno considerati con ogni rispetto, debbo constatare che pochi film come questo sono destinati a far quattrini a cappellato. «La Gorgona» è degna del successo che il pubblico gli ha decretato. Il pubblico ha istinto. Se questo film gli piace, se gli incassi sono ottimi, significa che, sotto uno speciale punto di vista, Brignone ha ragione. Significa che Benelli non è poi pleutorico come a noi sembra, significa che il cozzo tra passioni primitive da lui immaginato continua a funzionare. Significa, scusate il paradosso, che tale cozzo continua a commuovere questa cara umanità, tutta fatta, in fondo, di tristi e vecchi bambini. Dunque siamo intesi. «La Gorgona», specialmente in provincia, dove la gente è più sana e onesta, va a gonfie vele. Ed io, a chiunque vedrà uscire emozionata da una sala dove si proietta questo film, stringerò la mano con simpatia. Egli è certamente un galantuomo: in quanto agli attori, Mariella Lotti, alla quale voglio molto bene, è qui un po' estatica. Pilotto è il migliore di tutti. A una sola lunghezza



Doris Hild, che vedremo ne «L'uomo dalla croce» (Prod. Continentalcinema - Distribuzione Enic; fot. Villorresi)

creduto di vedere questa gente nell'atto di fare il segno della croce alla maniera cattolica mentre avrebbe dovuto farlo alla maniera ortodossa, hanno creduto addirittura di intravedere «generiche» con le scarpe ortopediche. Inoltre non si capisce come in una delle prime scene si sia potuto trovare un sasso sul ghiaccio. E se non era un sasso, se era qualcosa di più leggero, come, per esempio, un bastone, il ghiaccio non avrebbe potuto rompersi. Inoltre nella campagna romana non si è mai cacciato il cinghiale dai cacciatori a cavallo, anche se, come qui appare troppo chiaramente, si tratta di un cinghiale di cartone. Inoltre il racconto non è sempre limpido e il finale è fiacco. Inoltre i due rivali sono entrambi abbastanza antipatici, sia per il modo come si conducono e sia per le parole, talvolta sciocche, che dicono. Inoltre il codice della cavalleria non avrebbe mai permesso, a uno dei duellanti, di rivolgere sarcastiche parole all'altro e di mangiare ciliege. Chi avesse fatto così, sarebbe stato subito squallificato. Inoltre, se Rubi Dalma è una vera signora, la grinta di Giachetti è spesso irritante e Assia Noris, bamboleggiante e superficiale nella sua

MUSICA A ROMA

Melodie CON L' "UM-PÀ-PÀ"

di Santi Savarino

«La vestale» e «Il Poliuto»
«Musica da teatro dei burattini» - l'uomo è più importante della musica

«Incliniamoci profondamente e rispettosamente davanti alla tomba del creatore della Vestale, di Cortez e di Olimpia». Queste parole sono di Riccardo Wagner, e l'omaggio al Nostro non potrebbe essere più chiaro ed eloquente. «Ciò che Gluck volle e intraprese, Spontini compì». E' sempre Wagner che parla. E in che cosa consiste questo «ciò»? Nella drammatizzazione dell'opera. Con Gluck è condannato il virtuosismo canoro e il virtuosismo letterario; si propone all'attenzione del mondo, perché sia una volta risolto, il conflitto tra sinfonismo e melodramma; si comincia a parlare di problemi interiori, di naturalezza, di consistenza e di espressione umana: si sente insomma che il tempo delle parrucche è finito. Spontini compì quel che Gluck volle e intraprese. Con lui, infatti, l'intima potenza dell'immaginazione drammatica si manifesta nella pienezza della migliore espressione: quel che la musica perde in larghezza acquista in profondità, quel che perde in espansione acquista in intensità.

Spontini riporta il melodramma nel suo soleo naturale, gli ridona un senso, un'aderenza, un colore più umani e immediati, stabilisce la piattaforma sulla quale farà presto sue grandi prove quella sublime follia che fu il romanticismo. La Vestale è indubbiamente l'opera in cui le migliori qualità di Spontini, spontaneità e incisività, si affermano vittoriosamente. Nel secondo atto specialmente si notano un impeto lirico e un'aderenza drammatica di rara e sapiente efficacia.

Spettacolo, secondo il gusto dell'epoca e del paese di Francia, la Vestale ha inaugurato degnamente la grande stagione lirica invernale del Teatro Reale dell'Opera. Concertata è diretta con appassionato fervore da Tullio Serafin; interpretata da due grandi cantanti come la Caniglia e la Stignani, che hanno gareggiato per potenza e splendore di mezzi vocali, eccellentemente assistite dal Voyer, dal Gobbi, dal Neri e dagli altri tutti bravi; messa in scena con opulenza e sontuosità, — Duilio Cambelotti, in questo genere, ci guazza —; regolata nei movimenti delle masse e nelle luci dai notissimi e apprezzatissimi tecnici del teatro, l'opera è apparsa nella sua luce migliore: quel che ha di vivo e di vitale, di eterno cioè, s'è imposto e ha travolto e nascosto quel che ha di caduco e di fragile. Anche a riuscire in quest'intento ci vuole abilità. E Serafin ne ha fin troppa.

Altra prova di forza: il Poliuto e Marinuzzi.

«Musica da teatro di burattini» scrisse a suo tempo un critico straniero che non aveva simpatie per quel maestro che egli si ostinava a chiamare «il signor Donizetti». Esagerato e ingiusto. Il secondo atto vale ancora la gioia di sentirlo. In quei quindici anni che vanno dal 1835 al 1850 Donizetti apparve, secondo l'espressione di non ricordo chi, come «una fiaccola in un cimitero». Cammarano forniva al maestro dei pupazzi, e Donizetti ne faceva nomi. E non sempre il gioco gli riusciva, tanto vero che qualcuno si accorse che si trattava di pupazzi e scrisse: «musica da teatro di burattini». E, diciamo la verità, qualche volta è così. Ma quando io



Una drammatica scena del film «La tragedia del Titanic» realizzato da Werner Klingler per la produzione Tobis, Brigitte Horny e Willy Fritsch nel film Bavaria «Mondo amato» (Germania Film).

NOTIZIE

● Fernandel, il popolare attore comico francese, dato ultimamente anche alla regia, ha appena finito di dirigere il film «Non lo gridate sui tetti» che si prepara ad inscenare un'operetta a grande spettacolo allo Châtelet: «Il cacciatore d'immagini».

lo seguono Carnabuci e Beltrone. Ma dove vado a finire? Sto assumendo un linguaggio da allibratore delle corse.

E' passato molto Pirandello sotto i ponti e «La maschera e il volto» ha perso molto profumo, molto di quel suo profumo di audacia. Ne ha acquistato, sulla celluloido, un altro, assai più turbante: ha acquistato un profumo femminile. Il tempo è brutale. Il grottesco, il misterioso grottesco di Chiarelli (e mi guarderò bene dal commettere l'ingenuità di narrare il suo trionfo iniziale, dovuto o non dovuto a Virgilio Telli) è diventato oggi una leggiadra farsa. Sì, è diventata una piacevolissima farsa. Vale dunque la pena di vedere questa riduzione de «La maschera e il volto» in salsa piccante. Gli elementi più suggestivi sono ora i corsetti neri delle ragazze della casa di moda e il corpo, ben fatto di Laura Solari.

Camillo Mastrocinque questa volta può stropicciarsi le mani, soddisfatto. Egli ci ha abituati alle docce scozzesi. Non esiste regista che sia come lui così facile agli alti e ai bassi, alle alterne sorprese. Ogni volta che c'è un nuovo film di Mastrocinque ci si domanda: «Come sarà?». E si va al cinema con un senso di acuto interesse. Anche questo è un sistema per conquistare il prossimo.

Diego Calicagno

Quindi egli inizierà la regia del film «Il pastore di Cardigan», di cui sarà il principale interprete; e realizzerà un soggetto di Carlo Rim, «Plaisantia».

● Un produttore francese Guillaume Radet (come da noi Amato e Angiolillo) passa alla regia: egli dirigerà «Le loup de malvenueur», su soggetto di Francis Brochignac, e con l'interpretazione di Madeleine Sologne, Gabriel La Dauriat e Pierre Renoir.

● Dopo Lon Chaney e Charles Laughton, Michel Simon incarna Quasimodo nel film «Le sonneur de Notre-Dame», soggetto che non ha relazione alcuna col famoso «Notre-Dame de Paris», romanzo di Victor Hugo. Regista del film sarà André Hugon.

● Marcel Carné, che ha terminato di dirigere «Les visiteurs du soir», film prodotto dalla Sculera in compartecipazione con una casa francese, si prepara a realizzare un film tratto da una favola di Andersen, «L'ombra»; l'adattamento è di Jacques Prévert e la vicenda narra d'un uomo, tale Schlemihl, abbandonato dalla sua ombra: interprete principale sarà Lou's Cuny.

● I giornali di Dresda segnalano il successo ottenuto in quella città da una commedia di Guglielmo Zorzi «La bilancia».

● Gina Manes, dopo aver abbandonato il cinema nel 1934, essersi sposata ed aver impiantato un albergo al Marocco, è tornata a Parigi come domestica e presenta una coppia di leoni al circo Medrano. In seguito girerà un film con un altro dimenticato: Sessue Hayakawa.

● La Turchia intende produrre, nella stagione 1942-43, sette film. Durante la scorsa stagione i film stranieri importati sono stati 45, così distribuiti: 17 tedeschi, 10 francesi, 7 inglesi, 5 ungheresi, 5 egiziani, 1 greco. Il fabbisogno per le sale cinematografiche turche è invece di 170 film all'anno.

● A Buenos Ayres, il regista Jacques Constant ha terminato il film «Il suicida sta bene», interpretato da Georges Rigaud. Sempre nei teatri di posa argentini, Adelqui Miller ha diretto «Volver a vivir», i cui interpreti principali sono: Nisa Gambler, Domingo Sapelli e Angelina Pagano.



Angelo Dessi ed Enzo Biliotti in una scena di "Spie fra le eliche" (Prod. Nazionalcine). Un quadro di "Gioco d'azzardo" con Loredana e Lia Orlandini (Nettunia - Fot. Gnaem)

vedo intorno a me delle bruttissime facce, facce pallide di fisici e facce sanguigni di ipertesi illuminarsi di estasi paradisiache e divenire belle come certi visi di primitivi gotici, quando io vedo gente paciosa e indolente assumere arie turbolenti e guerriere, quando io m'accorgo che la folla ha riconquistato musicalmente la libertà degli istinti primitivi ed è pronta ad accoppiarsi se osi contraddirla, penso, e debbo pensare che quelle melodie che sono causa di tanto rimescolio debbono avere e hanno una potenza al cui confronto la dinamite fa ridere. Non si può negare al canto il carattere di « giova intellettuale », libero istintivo inventivo com'è; non si può negare all'orchestra il carattere di « passione fisica », composta tormentata ingegnosa com'è: il primo è la trionfante espressione dell'individuo — l'uomo è più importante della musica —; la seconda è il feroce tentativo della collettività che vuol farsi individuo — la natura è più importante dell'uomo —: emozione del pensiero, la prima; sensualismo, la seconda. Che il sensualismo abbia preso il sopravvento è la cosa più logica di questo mondo: la musica ha marciato e continua a marciare, in compagnia delle arti sorelle, secondo il divenire del pensiero e della natura degli uomini. La grande colpevole — se colpa è — è la letteratura, madre, e talvolta matrigna, di tutte le arti.

Come avviene che, in pieno modernismo, la gente scaltrita — lasciamo stare la ingenua — si commuove e si esalta ancora alle melodie donizettiane? Il fenomeno è chiaro: vuol dire che quelle melodie con l'um-pà-pà contengono un complesso sensoriale che vale quanto il nostro, se non più

— tenuto conto dei poveri mezzi di espressione di allora —; vuol dire che gli antichi parlavano un linguaggio veramente superiore se riuscivano a tradurlo in estasi musicali che non hanno confronti; vuol dire che la musica non aveva perduto ancora il suo senso religioso e misterioso. Problemi grossi e fondamentali che il tecnicismo più esasperato non riuscirà mai a soppiantare, e ai quali probabilmente bisognerà far ritorno quando gli uomini avranno ritrovato Dio.

Registriamo il successo di questo Polito: quel poco oro che contiene basta ancora al trionfo. Marinuzzi, da quel grande condottiero che è, ci s'è messo tutto: Gigli, Bechi, la Caniglia hanno fatto il resto con bella generosità.

Terza opera della stagione: *Il cavaliere della rosa*, di Riccardo Strauss. Qui siamo nel campo del più programmatico sensualismo sonoro. Chi ha definito Riccardo Strauss « il dilettante del proprio stile » ha azzeccato e azzeccato una proposizione ingegnosa. Quel continuo variare e svariare attorno a un bellissimo valzer non denota difatti il gusto dilettantesco di un signore che ama molto la musica e che crede di poterne fare sempre della migliore con gli stessi temi? Comunque l'opera è tra le più festose e divertenti di questi ultimi trent'anni; ha un carattere, una fisionomia, una sigla; è la più sbrigliata manifestazione di questo autore antifragico per eccellenza — la *Salomè* e l'*Elettra* sono ballate — che tutto risolve con la sua fantasia orchestrale quasi sempre smagliante e talvolta barocca.

Tullio Serafin ci ha dato dell'opera una interpretazione veramente

gustosa, piena di sottintesi, di ammicci, di eleganza. La Pacetti, superba « marescialla », la Pederzini, disinvolto e signorile « Ottavio », la Cortini, la De Franco, la Huder, il Gherardini, il Ludikar hanno cantato e agito con rara efficacia. Applausi per tutti, anche per il maestro del coro, per il regista Strohm, per il direttore dell'allestimento scenico.

Due parole per il concerto di Igor Markevitch, all'Adriano.

Da qualche tempo i direttori d'orchestra, italiani e stranieri, non appena sentono il clangore delle trombe della Sinfonia del *Guglielmo Tell*, si mettono a caracollare di buona lena, in gara, per vedere chi raggiunge per primo il traguardo. Quel pezzo è diventato una corsa a vendere, uno spettacolo sportivo al quale il pubblico partecipa con silenzioso incanto per esplodere alla fine nell'applauso e nel grido liberatore. Ne consegue che, spesso, per frazioni di frazioni di secondo, non tutti i cavalli dell'orchestra riescono a mantenere il passo, e allora i cavalieri cominciano a traballare sulla sella, e, se giungono alla corona senza essere disarcionati, bisogna accendere proprio un cero a Sant'Antonio.

Markevitch è giunto al traguardo ancora in buone condizioni, ma il pericolo è stato grande. Dove abbiamo ritrovato il direttore di gran classe è stato nel primo tempo della II Sinfonia di Beethoven, di una correttezza e di una efficacia esemplari: ma in quella pagina di puro lirismo che è il *Larghetto* — a momenti ripensavamo a Donizetti — avremmo preferito una più personale espressione, che se i direttori non approfittano dei margini e delle occasioni che gli autori forniscono loro, come fanno a dimostrare la loro intelligenza e la loro sensibilità? Completavano il programma i famosi « Quadri » di Mussorgsky e la non meno famosa *Marcia ungherese* di Berlioz. Applausi vivissimi.

Santi Savarino

* Cesare Meano continua ad essere rappresentato sulle scene di quasi tutti i teatri tedeschi, mentre è ignorato sulle nostre scene. Nella città di Praga, ben nota per la sua accesa passione teatrale, si rappresentano attualmente al Deutsches Theater, con avvicendamento e già da alcune settimane, due commedie di Meano: « Nascita di Salomè » e « Melisenda per me ». Intanto, lo Stadt Theater della stessa città, annuncia prossima l'andata in scena di « Avventure con don Chisciotte » e la rappresentazione in ceco di « Spettacolo fuori programma », commedia già recitata in tedesco nel '40, durante il Festival teatrale di Praga, dal complesso del Burgtheater di Vienna.

* Il 7 dicembre sc., nella basilica di Quinto al Mare (Genova) Nicola Manzari s'è unito in matrimonio con la signorina Jolanda Bossi, Alti coppia i nostri più sinceri e fervidi auguri.

* Si parla di un prossimo scioglimento delle compagnie di Maria Melato, Annibale Betrone, Giulio Denadio e Annibale Ninchi. La compagnia di Emma Gramatica che sembra non dovesse formarsi, si riunirà invece nella seconda metà di gennaio.

* Non più da Luis Trenker bensì da Mario Bonnard sarà diretto il film Cines « Fuclato all'alba », che avrà ad interpreti Carlo Ninchi, Doris Duranti e Osvaldo Valenti.

* Oltre al vasto programma già a suo tempo annunciato, la società Aci-Europa si è assicurata la distribuzione di alcuni nuovi film italiani e stranieri. Tra i primi figurano: « L'avventura di Annabella » (prod. Aci), diretto da Leo Menardi, con Fioretta Dofi, Lia Corbelli, Paola Borboni, Amelia Chellini, Maurizio D'Amico, Virgilio Riento, Giovanni Grassi, Paolo Stoppa, Gondrano Trucchi e Galeazzo Benti; « L'Arcobaleno » (prod. C.I.), rivista cinematografica interpretata da Macario, Riento, Spadaro, Taranto, Totò, Rabagliati, Semprini, Lucia D'Alberti, Vanda Osiri, Delia Lodi, Nives Poli, con l'orchestra Semprini e il quartetto Cora; « La statua vivente » (prod. Kino Film), diretto da Mastrocinque e interpretato da Fosco Giachetti, Laura Solari, Camillo Pilotto, Laura Gazzolo, Guido Celano, Pina Renzi, Lora Silvani; « La casa sul fiume » (prod. Dora Film) con Elisabetta Simor, Nino Crisman, Guglielmo Sinaz; « La vita torna » (prod. Capitani, realizzatore Cravario) con Tullio Carminati, Elisabetta Simor, Germana Pacieri, Camillo Pilotto, Paola Borboni, ecc. Tra i film stranieri distribuiti dall'Aci Europa figurano « Ninotchka » con Greta Garbo, « Musica leggera » (prod. Terra Film) e « Invito alla danza » della Wien Film.

* E' quasi ultimato il montaggio del film « Canale Grande » (prod. Universalcine-Sol, distr. Enic). Realizzato da Andrea di Robilant, con la direzione artistica di Cesco Baseggio, il film è stato interpretato da Maria Denis, Camillo Pilotto, Alanova, Cesco Baseggio, Fedele Gentile e Giacomo Moschini.



La Cipria Kaloderma, resa incomparabilmente fine in virtù di uno speciale sistema di preparazione, aderisce e si distende sul viso in modo perfetto e possiede inoltre un delizioso profumo

Cipria
KALODERMA

LA NUOVA CIPRIA COSMETICA

KALODERMA S.I.A. MILANO

NON RIMANDATE PIÙ ARRESTATE LA CADUTA DEI VOSTRI CAPELLI

Una cura della calvizie deve essere intrapresa quanto PIÙ PRESTO È POSSIBILE e condotta con perseveranza e continuità. - La radice del capello non muore ma solo non riesce a produrre; e tale stato di cose deve migliorare E SCOMPARE con il trattamento della nostra

Bulbitamina

NUOVO RITROVATO SCIENTIFICO
E PREZIOSO MEDICAMENTO

Secondo le risultanze dei nostri studi scientifici, noi Vi assicuriamo risultati POSITIVI. - Meglio ancora che noi, lo attestano i MEDICI e lo affermano entusiasticamente i NOSTRI CLIENTI. - Domandate alle migliori Farmacie e Profumerie o richiedete l'invio contro vaglia (o spedizione in assegno L. 2. - in più)

L. 64

ISTITUTO SCIENTIFICO MODERNO (REP. F.)
MILANO, CORSO ITALIA, 46 (TEL. 37-17)

SPEDISCE GRATIS A RICHIESTA LETTERATURA E DOCUMENTAZIONE



SENO

RASSODATO - SVILUPPATO - SEDUCENTE
si ottiene con la

NUOVA CREMA ARNA
A BASE D'ORMONI

Meraviglioso prodotto che vi darà le più grandi soddisfazioni rendendovi attraenti

In vendita a L. 18,50 presso le Profumerie e Farmacie oppure vaglia a SAF - Via Legnone, 57 - MILANO



WATT RADIO
TORINO

L'apparecchio di paragone



Documentario di Chiaretta Gelli, la quindicenne attrice che vedrete nel film Lux "Il birichino di papà" diretto da Raffaello Matarazzo. (Fotografie Vaselli).

GIUSEPPE MAROTTA:

STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

● **A TUTTI** — Potete sopportare che io vi parli di Oreste Marsupio? Dico specialmente a voi, giovani amici che vi ritenete innamorati di Clara Calamai, o di Assia Noris, e che affermate di non poter vivere senza una delle medesime, amen. Oreste Marsupio era un facoltoso commerciante caduto nelle spire del cinematografo, e cioè capace di vedere un film fino a tre volte di seguito, anche perché era alquanto fastidioso con le vicine di posto, se non erro. Insomma, si invaghì di Greta Garbo; se ne innamorò fino alla punta dei capelli, e non so che farci. Invano gli mostravamo i risultati dell'ultimo censimento delle lentiggini della suddetta, e indarno lo informavamo che sui piedi di lei avrebbero potuto svolgersi corse campestri. Oreste Marsupio sciolse il capo e rispondeva: «L'amo». Quando apprendemmo che si era fatto tatuare sul corpo le più belle scene di La carne e il diavolo, e che ogni giorno gettava in mare bottiglie contenenti ferri e sgrammaticati messaggi diretti alla leziosa diva, decidemmo di privarlo della nostra amicizia. «Quest'uomo sta perdendo la testa e un giorno o l'altro si rovinerà» esclamammo dopo aver a lungo riflettuto. E siccome trovavasi fra noi uno lettore (mi piacerebbe farne il nome, ma non voglio grane), Oreste Marsupio si rovinò quel giorno stesso, verso le cinque. Assorto nel pensiero della Garbo, egli non si accorse, nel pesare la merce a un cliente, che c'erano trecento grammi in più del dovuto. L'indomani finì sulla paglia; e non so se debba trascurare di informarvi che lo sfortunato Marsupio era un commerciante di perle e brillanti. Tutto qui? Figuratevi, ho un appuntamento fra cinque minuti, non posso fermarmi, si tratta di Alessandro De Stefani che ha promesso di mettermi una mano sulla spalla in piena Via Veneto.

● **F. SOLIMINI - ROMA** — Una idea originale (ma non troppo) si decide ad affacciarsi nel vostro soggetto solo quando il lettore — ed eventualmente lo spettatore — non può che aver rinunciato ad aspettarsi allontanandosi in fretta per non correre il rischio di perdere qualche altro appuntamento importante.

● **G. PASCUCI** — Prima di ricominciare a pungere Rabagliati, debbo procurarmi una cartina di spilli, e cioè vedere *Lascia cantare il cuore*.

● **ELIO DI VENEZIA** — Non ho modo di giovare alle aspirazioni cinematografiche di vostro fratello. Vi ingannate, supponendo che io «viva nell'ambiente». Per carità, riflettete. Nell'ambiente di Peppino Amato, del marchese Imperiali, di Riccardi Freda, di Maria Denis e di Totò, io non posso fare che una sola cosa: agonizzare.

● **CARLO P. - GENOVA** — Rispondo a tre vostre cartoline in franchigia. D'accordo su certi nostri giovani traduttori di Saroyan e di Caldwell, che talvolta, scrivendo per proprio conto, danno l'impressione di avere distrattamente licenziato col loro nome un brano o un volume tradotto con innegabile amore. Ma importanti critiche applaudono, e chi s'è visto s'è visto. Intendiamoci, i nostri novellieri del Trecento furono saccheggiati da Shakespeare; è evidente che Dio non paga il sabato, ma il suddetto Guglielmo ad onor del vero non si limitava a trascrivere, e insomma si tratta di prendere dieci per restituire cento, diamo tempo al tempo dei traduttori di Faulkner e chi sa che non ci elargiscano qualche grossa sorpresa. Mi sento ottimista in questo. Vittorini, Pavese, sono senza dubbio intelligentissimi; chiunque capisce che lavorando come lavorano essi appassionatamente si cercano e perché mai dovrebbero trovarsi? La critica dovrebbe aiutarli non lodandoli incondizionatamente, ma dicendo: «Qui vi siete allontanati dal modello, è proprio da questa parte che dovrete andare». Ed ora, prima che i soliti tangheri intervengano per stabilire che io predico bene ma razzolo male, lasciatemi spontaneamente dichiarare che non valgo un'unghia di Vittorini e di Pavese, e che se mi sono esposto come sopra, l'ho fatto appunto perché leggere è assai più facile che scrivere, parlar di morte è assai più facile che morire. Mi sbaglio, forse.

Carlo P.? Figuratevi che debbo darvi un dispiacere: persisto nel credere che il romanzo *Noi vivi* è un trascurabile avvenimento letterario; do ragione a Palmieri che lo trova asimmetrico e non so che altro. Se *Noi vivi* fosse stato un bel libro poteva anche essere zoppo e gobbo: Palmieri non si sarebbe accorto degli squilibri ossei, starei per giurarlo. E — soprattutto — Alessandrini non si sarebbe mai sognato di ricavarne un film.

● **GIOVANNI P. - PARMA** — A voi non garba che io inserisca ogni tanto, nei miei scritti, qualche «scusate» o qualche «ah signori», o qual-



Winnie Markus (Wien - Film Unione).

che se non vi dispiace. Non capite insomma, che mi regolo così nell'esclusivo interesse del lettore, il quale resterebbe giustamente deluso se nella mia prosa non trovasse proprio niente.

● **GALILEA** — Valgano per voi le ultime righe della risposta a Carlo P. - Genova. Il fatto che il romanzo *Noi vivi* sia stato stampato in milioni di esemplari non serve a dimostrare che si tratta di un'opera letterariamente insignificante; anzi può dar modo di arrivare alla conclusione oppo-

sta. In questi strabici tramonti invernali, lasciatevi tentare da qualche piccolo esame statistico delle cose umane. Osserverete anzitutto che la materia cerebrale non è stata distribuita imparzialmente. Su mille individui, novecento sono alquanto ottusi, ottanta sono mediocri e venti sono intelligenti. Riposatevi per cinque minuti, indi accostatevi al ragionamento dal lato di questa successiva, orfana e diseredata domanda: la suddetta ineguale distribuzione di sostanza grigia è stata determinata da un capriccio artistico del Signore? Prima di rispondere, spiate dal buco della serratura, e origliate all'uscio, di una società umana comunque costituita. Rileverete che essa ha bisogno, su ogni mille individui, di venti laureati (o meritevoli di laurea), di ottanta diplomati (o meritevoli di diplomi), di novecento sarti, meccanici, barbieri, dattilografi, uscieri, autisti pubblici, eccetera, meritatamente tali e cioè non suscettibili di dedicarsi ad occupazioni più concettose. Incidentalmente vi faccio notare che quest'ultima categoria di persone è la più simpatica e la più utile; ma tornando alla statistica dei cervelli, è intuitivo che essa vale anche per gli acquirenti di libri. Su mille attuali individui, venti sono lettori di *Il diavolo di Pontelungo*, di *L'Italia di Bonincontro*, di *Il deserto dei tartari*, di *Don Giovanni* in Sicilia, di *Lettere di una novizia*, di *Scomparsa di Angela*, di *L'uo-*

● **P. T. STUDENTE MILANESE** — Grazie della simpatia. Vi garbano — come dice Palmieri — le mie scarabucce con produttori e registi; tanto vi garbano che mi paragonate a Giovanni Battista quando dice il suo «non licet» a Erode. Ah promettetemi di essere presente il giorno in cui un vassoio contenente la mia testa verrà presentato a De Sica o a Cantini, scusate volevo intendere a Salomè. Veramente avevo chiesto un panino con cetrioli — obietterà farsaicamente Vittorio o Guido. Che importa! A proposito di Salomè, pensate com'erano infinitamente più miti, nelle loro richieste ai potenti, le belle donne di una volta. Ai giorni nostri, Salomè arruffa con le aride dita i capelli (si fa per dire) del produttore cinematografico giacente su pelli di soggettisti ai suoi piedi, e gli chiede di interpretare un «superfilm milleselle con cimosa e marca oro, serie A»; si ai giorni nostri Salomè non esige un martire ma un martirologio, non una testa di santo ma un milione di teste di spettatori, e così sia. Quanto a voi, studente milanese, sembra che desideriate applaudire per mio tramite Luisa Ferida e Clara Calamai, la prima perché è brava, la seconda perché è bella. Eccoli serviti, e speriamo che queste due eminenti attrici gustino il complimento. L'animo femminile è un abisso, e nulla di più facile che (ciascuna nel segreto del suo cuore) Luisa Ferida aneli invece ad essere considerata bella e Clara Calamai brava.

● **BINI - ROMA** — Ah non parlatemi di *Soltanto un bacio*. Ieri sono finalmente riuscito a farmelo perdonare da mia moglie, tutto il resto non ha importanza. Invece Simonelli ha diretto *La danza del fuoco*, e indovinate con che cosa si inizia questo film? con un collegio si inizia, con uno stabilimento in cui vivono e studiano ragazze, con un complesso di aule camerette corridoi bagni, in cui un certo numero di adolescenti si affacciano alla vita, appunto per apprendere che è pericoloso sporgersi. E poi? Poi c'è una signora che per sostenere le spese dell'educazione di sua figlia danza mascherata sui palcoscenici italiani, invano aspettandosi che gli sceneggiatori l'avverano che per la bambina sarebbe molto meglio studiare gratuitamente alle scuole serali e avere una madre che non dovesse vergognarsi del suo lavoro. Ma questo è un altro discorso, fermiamoci al collegio. Da *Seconda B*, a *Ore nove*, lezione di chimica, da Maddalena zero in condotta a Teresa Venerdì e

TUTTE "RIPRESE"

di Francesco Callari

«Essere o non essere...», ripete Renzo Ricci all'Argentina; il dilemma shakesperiano, non più imperativo morale o lirico ma dato di fatto è la posta dell'ora che viviamo: «Essere!», gridano i nostri cuori. Quanti Amleli ci son stati fino ad oggi, volta a volta romantici, morbidi, loici, esaltati, deliranti, eroici, iro-

di Firenze. In un'osteria di campagna capita uno strano viandante che mostra grandi cure per una pulce di proporzioni e virtù eccezionali, infatti essa muta in oro tutto ciò che morde. L'oste Olimpio ed i suoi amici appaiono increduli e, mentre osservano la pulce, questa scappa; allora la figlia dell'oste, Lucilla, accusa una puntura alla coscia ed il viandante, che non vuol perdere il suo prezioso animaletto, si porta in camera la ragazza chiusa in un sacco. Intanto nella notte, per il timore che lo straniero fugga col miracoloso animaletto, l'oste ed i suoi amici giungono fino al delitto: la cupidigia li ha accati. Ma poi si scopre che lo straniero ha avuto solo ammaccata la testa. E della pulce che ne è? Esisteva o no? «Se ci avete creduto», dice il viandante, «essa c'è; se non ci avete creduto, essa è una favola. Ma prima, solo per questa favola, attraverserò la campagna, sotto il sole e la pioggia, con la mia donna». Che è Lucilla. Fresco chiaro simbolico è questo primo lavoro drammatico del Pinelli al quale nuoce soltanto l'arcaizzante linguaggio e qualche facile trapasso nello sviluppo psicologico dei personaggi al secondo e terzo atto. Gli attori, a parte Giovanni Onorato che pure il qualche punto ha strafatto, vanno ricordati solo per la buona volontà: la Ceri, la Toschi, il Dolci, il Raho, il Gaipa e il Pittaluga. Lo stesso può dirsi della regia di Beltramo. Buona la scena di Marsico.

La dialettica pirandelliana spesso si morde la coda, come fanno i cani, girando su se stessa: ciò avviene massimamente in «Trovarsi», tre atti nei quali si sente di più l'eco di quanto, con maggiore umanità e sofferenza, l'autore si propose di dimostrare con «Così è (se vi pare)», «Sei personaggi in cerca d'autore», «Enrico IV», «Ciascuno a suo modo», «Diana e la Tuda», per citare solo i cardini della sua angosciata inchiesta sull'essere e sul parere, sulla realtà e sulla finzione, sull'intuizione e sulla esperienza, sull'indagine astratta intesa a indovinare sentimenti e passioni e sul tormento e la macerazione di tutti i giorni a rivivere quanto si è patito e goduto. La dialettica di «Trovarsi» non si conclude o, meglio, si conclude in una disfatta, in un'amara rinuncia. Della drammatica avventura dell'attrice Donata Genzi quello che rimane valido è la condanna a non trovarsi, cioè a non sapersi a non conoscersi; condanna di tutta l'umanità, secondo Pirandello.

Il titolo d'un romanzo dello scrittore siciliano sintetizza i tre stadi di questa avventura: «Uno, nessuno e centomila». L'attrice Donata Genzi, che è nessuna per se e centomila per il pubblico, diventa finalmente una quando rinuncia per sempre ad essere donna; ma allora, dopo l'inutile prova dell'amore che non le ha provocato altro se non smarrimento, ella torna ad essere «nessuna»: dopo aver creduto di trovarsi nell'amante, Donata s'accorge che può realmente «trovarsi» rinunciando a se stessa: il suo destino non è d'essere donna ma artista, attrice, creatrice. Vero è soltanto che bisogna crearsi, conclude Pirandello, creare: e allora soltanto ci si trova.

Questo implacabile inesorabile e spietato dramma, Pirandello lo scrisse avendo un modello vivo d'attrice

avanti agli occhi e nella mente: Marta Abba; ed a lei lo dedicò. Così la immagine di Donata Genzi, nata alla ribalta dieci anni addietro, è irrimediabilmente legata a Marta Abba che tuttavia è stata la prima a smentire, in un certo senso, il poeta che le aveva dato un pensiero, una psicologia, una sacra fiamma, l'unica ragione di vita: lo ha smentito e tradito abbandonando il teatro per «trovarsi» fuori di esso.

Donata (quanta significazione simbolica in questo nome per il destino del personaggio che, dannunzianamente potrebbe dire: «io ho quel che ho donato») questa volta ha voluto esserlo Laura Carli, attrice e donna tutta realistica, quindi costituzionalmente lontana, se non estranea, alla creatura pirandelliana: ancora al primo atto ella disegnò l'impietoso e personaggio sebbene non apparisse distaccata dal mondo e come assorta nella propria strana natura; ma al secondo ed al terzo si fece sovrachiarare dall'intricato gioco delle parole e non rese né la divorante inquietudine dello smarrimento né l'angoscia nuova di ritrovarsi. Il pubblico le fece lo stesso molte feste. Benassi disse bene la parte di Gianfranco Mola: ciò gli capita quando del personaggio non gliene im-

porta proprio niente. Franco Scandurra impegnò tutte le sue forze nella difficile parte del giovane e focoso amante ricco di muscoli ma povero di cervello, e riuscì a spuntarla pur con qualche inflessione vocale alla Cimarosa. La Zoppelli gridò bene, squittendo, alla fine del prim'atto, quando Scandurra l'inchioda con un bacio (e mai bacio fu più vero). La Sammarco si mosse con eleganza e decoro. Degli altri non parlo, per non dare troppi dispiaceri.

Memo Benassi ha chiuso la sua agitata e fosca permanenza romana all'Eliseo (pensate che, oltre al «Cadavere vivente» e agli «Spettri», voleva dare «La potenza delle tenebre») con la ripresa dei «Disonesti» di Gerolamo Rovetta ed è caduto nel solito errore di ambientare ai nostri giorni un dramma verista legato senza speranza alla fine del secolo e per di più ad una città: Milano. Non c'era la misera casa dell'impiegatuccio e quindi il dramma che si scatena in essa, improvviso, folgorante (la scoperta della relazione fra la moglie ed il vecchio tutore) non ha lo schianto che dovrebbe avere; non ci si convince più di quanto avviene in scena, perché «oggi», simili faccende

si risolvono in altro modo ed hanno altra risonanza.

Era la sua serata d'onore e Benassi non lesinò gli effetti; anzi puntò tutto su di essi giungendo con un realismo estremo fino a malmenare seriamente Laura Carli, a somministrarle autentici e sonori schiaffi, a grafiarla (come Grasso faceva con Mimi Aguglia che ritornava sanguinante in camerino e piena di lividi), a sbatterla su una poltrona novecento (perciò angolosa) e scuoterla come un alberello pieno di frutta. Bisogna riconoscere che la Carli sopportò tutto con calma e comprensione, dando alla figura della derelitta Elisa un frepido accoramento ed un sincero patetismo. Poi Benassi volle dire il «Racconto dell'incesto» della «Città morta».

Francesco Callari

* A Firenze e nei dintorni si stanno girando gli esterni del film di produzione Universal-Cines «Le sorelle Materassi» tratto dal romanzo omonimo di Aldo Palazzeschi. Sceneggiato da Bernard Zimmer, con dialoghi di Palazzeschi, il film è stato affidato alla regia di F. M. Poggioli. Interpreti principali de «Le sorelle Materassi» sono Emma e Irma Gramatica, Clara Calamai, Massimo Serato, Diana Romano, Olga Solbelli, Anna Mari, Paola Borboni, Leo Melchiorri. Il film sarà distribuito dall'Enic.

Abbonarsi a "FILM"

Settimanale di Cinematografo, Teatro e Radio diretto da Mino Doletti

È UN AFFARE

Regalate ai vostri amici un abbonamento a "FILM" e li farete felici

PERCHÈ:

È il giornale cinematografico meglio informato. (Non c'è notizia cinematografica o teatrale di una qualche importanza che possiate leggere altrove prima che su "Film").

È il giornale meglio e più largamente illustrato. Non strutta il rotocalco con acrobazie di composizioni fotografiche, ma solo per la nitidezza delle immagini. Pubblica foto esclusive ed ha la prima accurata scelta tra il materiale fotografico italiano e straniero che viene messo a disposizione dei giornali illustrati.

Ha la collaborazione degli scrittori più importanti che s'interessano di cinematografo, di teatro, di radio e di qualsiasi altra forma di spettacolo. I più illustri letterati italiani e stranieri hanno collaborato a "Film". I tecnici del cinema e del teatro hanno sempre espresso le loro opinioni su "Film". Se gli attori hanno avuto qualcosa da dire, l'hanno detto a "Film".

ECCO PER QUALI RAGIONI "FILM" È IL GIORNALE PIÙ INTERESSANTE NEL CAMPO DEL CINEMA, DEL TEATRO E DELLA RADIO.

ECCO PERCHÈ LE PERSONE INTELLIGENTI CHE S'INTERESSANO ALLE VARIE FORME DI SPETTACOLO LEGGONO "FILM".

ED ECCO, INFINE, SPIEGATA LA RAGIONE DEL GRANDE FAVORE CHE IL NOSTRO GIORNALE GODE IN TUTTI I CETI DEL PUBBLICO: PERCHÈ

"FILM"

È NEL CAMPO DEL GIORNALISMO CINEMATOGRAFICO E TEATRALE. QUALCOSA DI VERAMENTE NUOVO ABBONANDOVISI A "FILM". AVRETE IL PRIVILEGIO DI RICEVERE PUNTUALMENTE, OGNI SETTIMANA, IL NUMERO DEL VOSTRO GIORNALE PREFERITO E POTRETE SOLLECITAMENTE PRENDERE VISIONE DI TUTTO QUANTO V'INTERESSA, POICHÈ "FILM" È UN GIORNALE COMPLETO.

L'abbonamento annuale a "Film" costa Lire 55 — Estero il doppio.

AFFRETTANDO LA VOSTRA PRENOTAZIONE RIMETTENDO L'IMPORTO ALLA SOC. AN. DIES — PIAZZA S. PANTALEO 3, ROMA — CHE HA L'ESCLUSIVITÀ DI VENDITA DEL NOSTRO GIORNALE. RICEVERETE IN OMAGGIO I NUMERI CHE USCIRANNO IN DICEMBRE.

nicil... Perfino Petrolini. Con Ricci, se facciamo conto pari arriviamo a cento e uno.

Il terzo spettacolo del Teatruguf dell'Urbe s'è svolto il piena calma: finalmente qualcuno ha capito ch'era necessario mettere un po' d'ordine in platea e in galleria. S'è data la prima commedia di Tullio Pinelli, «La pulce d'oro», che inaugurerà nel novembre 1935 la stagione del Teatruguf



AEROCIPRIA

ORCHIDEA NERA

In un giardino dell'Estremo Oriente vidi una grande farfella con le ali a coda di rondine posata sopra un'orchidea. Il fiore era nero, con petali che parean velluti, e la farfella era nera, senza una sola punta di colore. Sono tornato tante volte a quel giardino, nella speranza di rivedere una farfella e un fiore neri, ma non li ho ritrovati più. Dal "Diplomatico sorridente" di Daniele Veré - Editore A. Mondadori.

SATININE
MILANONino BESOZZI
Paola BARBARA

ROSSINI

PRODUZIONE
DISTRIBUZIONE
NETTUNIA



Massimo Girotti lontano ormai dai facili schemi tarzaneschi in cui era stato finora rinchiuso, appare in "Osessione" un tipo umano che molto difficilmente è dato trovare in altri film: il simbolo di una umanità che



nella sua stessa disperata quotidiana lotta per l'esistenza, trova un più alto riscatto alle passioni ai tradimenti ai delitti. Il viso aperto e mobilissimo di Girotti ben rispecchia in un riflesso esteriore mai mediato di



meccanicità e di sfogo con la smodata intensità del suo volto, era la voce oscura ed inaspettata della profonda interiorità. Protagonista di un dramma fatto di autentica vita, Massimo Girotti, guidato da un



regista sapiente e sicuro, sa già manifestare in questo film tutte le sue qualità di attore sicuro, forte, espressivo. (Regia di Luciano Visconti, produzione e distribuzione I.C.I. fot. Civitani)



Film