

FONDAZIONE
SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA
BIBLIOTECA

SI GIRA

1



Inventario Libri
n° 43694

A.T.A.

PRODUZIONE 1942

LA PRIMA DONNA

dall'omonimo romanzo di Filippo Sacchi
Sceneggiatura di SACCHI, PERILLI,
RADIUS, GADDA, COMENCINI
Regia di IVO PERILLI

GIACOMO L'IDEALISTA

dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi
Sceneggiatura di BUZZI, CECCHI, LATTUADA
Regia di ALBERTO LATTUADA

RAGAZZE TAGLIA 44!

da un soggetto originale di Bruno Fallaci
Sceneggiatura di FALLACI e GENTILOMO
Regia di GIACOMO GENTILOMO

IL CAPPELLO DEL PRETE

dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi
Sceneggiatura di BONFANTINI,
BUZZI, LATTUADA
Regia di ALBERTO LATTUADA

SI GIRA

MENSILE DI CINEMATOGRAFO

Anno III - Febbraio 1942 XX - 1° della nuova serie

Spedizione in abbonamento postale Gruppo III

Redazione:

Mino Donati
Massimo Mida
Antonio Pietrangeli

SOMMARIO

- ** : *Motivi*
 - **Alberto Spaini**:
Fogazzaro e il cinema.
 - **Umberto Barbaro**: *Gli attori.*
 - **Aldous Huxley**:
Il silenzio è d'oro.
 - *Documentari* L. U. C. E.
 - **Cesare Zavattini**: *Appunti.*
- I FILM:**
- **Umberto Barbaro**: *Sissignora.*
 - **Massimo Mida**:
Un garibaldino al convento.
 - **Antonio Pietrangeli**:
Catene invisibili.
 - **Francesco Pasinetti**:
Vecchie e nuove.
 - **Silvano Castellani**:
Spunti di cronaca
(foto di E. Hoas).
 - **Roberto Drigo**: *Puntini sulle «i».*
 - **Gavroche**: *La corte dei miracoli.*

DIREZIONE - REDAZIONE
AMMINISTRAZIONE
Largo Fontanella di Borghese, 84
TELEFONI: 63.944 - 61.613

ABBONAMENTI:
Italia e Colonie: anno L. 30 - semestre L. 18
Esteri: anno L. 50, semestre L. 30

UN FASCICOLO L. 3
Fascicoli arretrati, il doppio
Manoscritti e fotografie anche se non
pubblicati non si restituiscono.

MOTIVI

Che sia in corso e già fortemen-
te attiva in Italia una ripresa di
produzione cinematografica, e
che ad essa faccia riscontro un
rinato e accentuato interesse del
pubblico per i suoi prodotti, è u-
na constatazione che chiunque
può fare con tranquilla e sicura
coscienza.

Sarebbe d'altronde inutile na-
scondersi che a quest'opera di rin-
novamento hanno contribuito cir-
costanze esterne, e in particolare
quella della guerra che, per la in-
terruzione quasi totale degli scam-
bi internazionali ha dato al film
italiano il compito quasi esclusivo
di soddisfare la richiesta del mer-
cato interno. E poichè nessuno
vuol fare quella che i tedeschi
chiamano la *Staussvogelpolitik* è
bene che sia sempre presente nel-
la coscienza di tutti il senso di
quel tanto di precario che vi è
nelle condizioni di eccezionale fa-
vore di oggi e che ci si volga quin-
di a profittarne per agguerrirsi ai
futuri confronti. Il ricordo non
lontano della crisi cinematografi-
ca italiana del dopoguerra ci im-
pegna ad una lotta senza quartie-
re contro la speculazione che vor-
rebbe adagiarsi nell'attuale con-
dizionata floridezza e a tendere
alla creazione di un'industria se-
ria, capace di esperimenti di tono
estetico e con un indirizzo mora-
le elevato.

A quest'opera di rinnovamento
dà un contributo particolare an-
che la migliore letteratura cinemato-
grafica, la quale ha preso in I-
talia, in questi ultimi anni, un im-
pulso notevolissimo.

Ma se il valore di queste pub-
blicazioni è indubbio, la loro ef-
ficacia su larghi strati del pubbli-
co viene infirmata da una parte
da certa spicciola letteratura pub-
blicitaria dei più esteriori aspetti
del fenomeno cinematografico
(che proprio per le sue caratteri-
stiche è portata ad avere una mag-
giore diffusione), dall'altro da un
programmatico voler parlare a
cerchie intime di pochi iniziati,
che soli possano intenderne il lin-
guaggio.

Nè tale letteratura finisce solo
per essere in gran parte ignota e
molto spesso, come dicevamo,
inaccessibile ad un vasto pubbli-
co: ancor più grave è il fatto che
la sua auspicabile influenza sulla
produzione, è — bisogna conve-
nirne del tutto relativa. Infatti,
mentre queste pubblicazioni si
sforzano di orientare estetica-
mente i lettori e di informarli
dell'evoluzione formale internazio-
nale, le tendenze della produzione,
(nonostante le tanto più beneme-
rite eccezioni) sono troppo spesso
orientate su di un piano commer-
cialistico, lontano dall'impegno
morale e artistico che questo for-
midabile strumento di civiltà e di
progresso dovrebbe imporre.

Senza anticipare teorizzazioni
sui rapporti tra la morale e l'arte,
e senza voler riaprire l'inutile di-
battito, continuamente risorgente,
tra contenuto e forma, pensiamo
che specialmente nella creazione
del film l'importante sia avere
qualche cosa da dire, avere la vo-
lontà di dirlo ad un pubblico più
vasto possibile, ed avere soprat-
tutto — ma questa è una conse-
guenza della prima condizione po-
sta — la forza di conquistarselo,
questo pubblico; non mettendose-
ne a rimorchio, ma rimorchiando.
Sembrano goffi e pretenziosi
gli sforzi di certuni per creare un
formalismo cinematografico: trop-
po ci sembra che abbia da perde-
re il film, urma più forte, maggior
fabbrica del gusto che abbia la
società moderna, a mettere la sua
straordinaria forza di suggestione
e di persuasione a servizio di chi-
mismi estetici e di esperienze o
puramente ritmiche o puramente
plastico-figurative. Il film, come
ogni opera d'arte e soprattutto co-
me le opere d'arte a creazione col-
lettiva, deve nascere da solidi e
convinti ideali; al che ci sembra
necessario aggiungere immediata-
mente che non intendiamo valuta-
re questi ideali in sè e per sè, ma
nella loro attualità e cioè nell'o-
pera realizzata. S'intende bene,
d'altra parte, che non vogliamo un
cinematografo che semini pre-

cetti morali ma che sia sul piano dell'arte.

Una parte della produzione italiana corrente invece abusa della buona fede del pubblico, sfruttando le sue simpatie a buon mercato proprio perchè il pubblico non è abbastanza educato criticamente e non ha quindi quelle precise indicazioni che gli permettano di sceverare agevolmente il buono dal cattivo.

Da questa situazione ci è sembrato scaturisse l'opportunità di una pubblicazione che, destinata agli strati più larghi della popolazione, le vada incontro cercando da un lato di interpretarne i bisogni e di soddisfarne i gusti, ma dall'altro proponendosi di offrire qualche indirizzo e qualche orientamento che le faciliti la comprensione delle opere migliori e che le permetta di vedere chiari i motivi di appagamento che qualche volta può trovare anche nelle opere peggiori. Si è pensato in sostanza alla necessità di una rivista di critica cinematografica nel senso più pieno e comprensivo; e poichè la critica fonda le sue possibilità attive e operanti in una rigorosa coscienza estetica e morale, tenteremo che la nostra rivista abbia una critica sempre così solidamente motivata, senza per questo racchiuderci nelle strettoie di una formula che funzioni da costante pietra di paragone, senza l'impiego di una terminologia rigorosamente tecnica che, per essere ignota al gran pubblico, gli riuscirebbe incomprensibile, e soprattutto facendo funzionare da correttivo di così saggia maniera di giudizio il disprezzato gusto.

Rivista di critica in cui la critica non sarà limitata alle recensioni ma permeerà tutto il testo e, poichè il pubblico ha bisogno di essere informato, essa avrà una parte informativa vasta e costantemente aggiornata: non i soliti notiziari più o meno pubblicitari o riportati di peso dai bollettini delle agenzie, ma un'informazione critica che già si attuerà come tale nella selezione delle notizie che saranno redatte in modo da contenere implicita la valutazione della rivista.

Il pubblico, per lo più, non ha ancora vinto il sentimento del film

come attrazione: ne è riprova la frequenza e l'avidità con cui esso brama visitare gli stabilimenti di posa, desidera veder "girare", con la stessa curiosità con cui i bambini sventrano i loro giocattoli per vedere come siano costruiti. Allora noi, nella forma più semplice e più seria tratteremo, in una speciale sezione, della tecnica del film e, in sostanza, daremo al pubblico i cacciavite per smontare quel giocattolo senza distruggerlo. E, partendo da questo primo e, se vogliamo, esteriore interesse, cercheremo di indurlo a una riflessione e valutazione più elevate. Ma, per questo, bisognerà passare attraverso il costante esame della psicologia collettiva che noi cercheremo di fare con la speranza, soprattutto, di indurre i più intelligenti spettatori di film ad un

quotidiano esame di coscienza. Perchè il film fa piangere ed è bello e ci si diverte a piangere? Perchè è scemo e fa ridere ed è consigliabile andarlo a vedere? Tutti sanno quali paesaggi inesplorati e meravigliosi si possono scoprire facendo un po' il palombaro del proprio animo. E noi ci auguriamo che qualcuno dei nostri lettori possa essere un vero Beebe; vuol dire che avrà imparato ad essere non più un sentimentale spettatore in balia di chi sa toccare artificialmente, con un freddo calcolo speculativo, il delicato meccanismo da cui nascono i brividi, ma avrà imparato ad essere un più serio e impegnato e morale spettatore, capace di distinguere e cioè di valutare.



Marina Bertì, interprete del film tratto dal romanzo "Giacomo l'idealista", di Emilio De Marchi e diretto da Alberto Lattuada.

FOGAZZARO & IL CINEMA

Questa nuova tendenza di ridurre per lo schermo opere letterarie e più volentieri romanzi celebri, mette il nostro cinematografo davanti a un compito assai più difficile di quello che al primo momento possa apparire: e soprattutto lo mette davanti a compiti del tutto diversi da quelli che i promotori di queste iniziative si erano immaginati.

La prima idea di queste riduzioni è nata dal desiderio di portare il nostro cinema in un clima spirituale più elevato e di rendere omaggio a una celebrata opera d'arte; ma insieme anche, di giovare di questa celebrità presso il pubblico. Quando però ci si è accinti a tradurre in realtà questa duplice intenzione, si è visto che si otteneva esattamente il risultato contrario: non era possibile fare una riduzione cinematografica che non si allontanasse dall'originale letterario, tanto da suscitare l'accusa di offesa e tradimento all'originale. E viceversa il pubblico, quanto più l'opera letteraria era celebre, tanto più reagiva in senso sfavorevole di fronte alla riduzione cinematografica. Misteri dell'estetica e della psicologia, contro i quali non immaginavano certo di dover cozzare i cineasti messisi all'opera, quasi sempre, in santa innocenza.

Esempio tipico di questo fatto abbastanza strano, o per lo meno inatteso, per meritare di essere chiamato fenomeno, è stata la riduzione del « Piccolo mondo antico ». Il film è molto piaciuto alla grande massa del pubblico ed ha destato vivaci critiche presso una piccola minoranza. La grande massa non aveva letto « Piccolo mondo antico »; la piccola minoranza era composta di facinorosi adoratori di Fogazzaro. I primi, non prevenuti, prendevano il film per quello che esso era, una nuova opera d'arte, che poteva avere la stessa ispirazione di un romanzo, o poteva avere preso da questo romanzo solo alcuni spunti o alcuni pretesti. Ma essendo un'opera d'arte, non poteva che essere diversa dall'altra opera d'arte che l'aveva preceduta, il romanzo. I secondi, invece, immersi completamente nel mondo del romanzo, do-

minati e suggestionati da tutte le immagini dei luoghi e dei personaggi che si erano creati durante la lettura della propria fantasia ed avevano amato, non potevano non soffrire nel ritrovare immagini completamente diverse.

Di questa fatalità sarà necessariamente vittima chiunque si accinga a ridurre un'opera celebre. Il che significa che perchè un film, nato da un'opera letteraria preesistente, possa godere della riduzione, bisogna addirittura che nel modello si sappia dimenticare — se no, la visione di quell'altra opera d'arte, il romanzo, viva dentro di lui, gli impedirà sempre di godere della visione di questa nuova opera d'arte, il film, che vorrebbe penetrare in lui e prendere una nuova vita. Insomma: mentre in origine si era immaginato, nel ridurre per lo schermo un'opera letteraria, di facilitare la fatica della creazione (ma che illusione!) nel regista e negli attori, e quella della comprensione nel pubblico, si vede che invece la fatica è doppia: poichè autore e pubblico devono prima cancellare dentro di sé il ricordo dell'opera letteraria, e quindi creare un'opera nuova, il film.

Che cos'era che aveva maggiormente urtato, nella riduzione di « Piccolo mondo antico », i fedeli fogazzariani? La quasi completa eliminazione del dissidio ideale, religioso, fra i due protagonisti. Palmieri scriveva che, nella riduzione, tutto il romanzo si riduceva alla storia di un testamento bruciato, di un povero valore giallognolo, in confronto alla patetica e finissima sostanza di cui il romanzo è invece nutrito. E coi documenti alla mano, rileggendo il romanzo e controllando i





dialoghi del film, l'accusa ha una apparenza di legittimità. Tutto sta però vedere se possiamo davvero pretendere dal cinematografo — a cinquant'anni dalla sua nascita — che esso ci narri una complicata vicenda di dubbi religiosi, una serie di acutissimi trapassi psicologici, una vita interiore, insomma, con quella precisione e quelle sfumature inafferrabili, di cui dispone la poesia. Non è un poco come rilevare che la vivacità dei colori di un tramonto, descritto da uno scrittore, è inferiore a quella dello stesso tramonto, descritto da un pittore? « Quel rosso e quell'indaco, nella pagina scritta non vi sono! » potrà dire chiunque giustamente. Ma non per questo si potrà negare al poeta o al pittore la possibilità di esprimere molti e profondi sentimenti del tramonto. E, forse, per vie diverse, arriveranno a produrre la stessa commozione.

E' il caso di chiedersi, perciò, se per altre vie, e scostandosi il più possibile dal modello scritto, *Soldati* sia riuscito a produrre nello spettacolo le stesse emozioni che aveva già prodotto il romanziere; e se, accentrando troppi avvenimenti e troppi sentimenti intorno al fatto del testamento bruciato, non sia riuscito a dare alcuni almeno dei sentimenti fondamentali del romanzo, e cioè le due diverse atmosfere dell'ambiente di Luisa e dell'ambiente di Franco, l'incubo rappresentato dalla vecchia peccatrice, la sconsolata solitudine di Luisa di fronte alla debolezza del marito, l'incapacità di questo a riconquistare la moglie. Elementi tutti che risultano non tanto da precise battute di dialogo, ma proprio dai mezzi espressivi più tipici di cui dispone il cinematografo, i movimenti ed i gesti, il loro tempo, gli intervalli di silenzio e di immobilità, lo scendere sui personaggi di una luce sempre più cupa, che lentamente li imprigiona.

Senza dubbio v'è un punto del film, in cui vorremmo che i due sposi divisi, finalmente parlassero. E' il centro, la croce della loro vita, il momento determinante del loro dramma. Nel romanzo occupa molte pagine introspettive. *Soldati* colloca i due attori davanti alla macchina di spalle, Luisa più vicino a noi, china sul cucito, Franco più lontano, che guarda fuori della finestra. Appena il grigio della scena è rotto dal chiarore della lampada, a fianco di Luisa. Attendiamo che parli. E non parlano. Restiamo al di sotto di Fogazzaro, o di Ibsen, o di Sofocle, non v'è dubbio. Ma quel momento di intenso silenzio — nel quale manca persino il volto degli attori — ci costringe a rammemorare tutta la loro vicenda, e senza fatica dentro di noi sgorgano le parole che essi avrebbero dovuto dire. E senza Fogazzaro, senza Ibsen e senza Sofocle, arriviamo esattamente allo stesso punto dove essi ci avrebbero condotti. Senza belle parole, ma con belle luci, bei gesti, movimenti o immobilità — che sono i mezzi di cui il cinematografo si serve, del tutto diversi da quelli dei poeti.

Soldati, dopo « *Piccolo mondo antico* », ritorna a Fogazzaro con una riduzione di « *Malombra* ». La storia di questo romanzo è infinitamente più schematica, esteriore, accessibile di quella di « *Piccolo Mondo Antico* ». Più facile, dunque, per il cinematografo, più raccontabile, si vorrebbe dire. Ma non è vero: più un'opera è densa di poesia, più elementi può offrire al regista che si accinge a ridurla allo schermo — a patto, naturalmente, che se ne distacchi sufficientemente; che risalga alle fonti stesse dell'ispirazione del poeta, si abbeverì a quelle, e non ai risultati pratici che il poeta ha ottenuto.

E veramente bisognerebbe augurarsi che nelle sempre più frequenti riduzioni di opere letterarie per lo schermo, autori e registi avessero veramente il coraggio di allontanarsi il più possibile dall'opera scritta: attingessero in essa spunti, episodi, personaggi; ma non si tenessero affatto legati al soggetto (poiché è sempre un soggetto che può essere narrato solo a parole e non a immagini) e insomma inventassero quello spirito di un autore, nel suo mondo ideale, e ci dessero una nuova opera d'arte, in cui di « riduzione » non si potesse più parlare, ma invece di libera creazione.

ALBERTO SPAINI.

appunti

di Cesare Zavattini

Libertà nei soggetti, si dice. Non diamo tutti lo stesso significato alla parola. I produttori quando parlano di libertà si riferiscono al film francese: sempre per i « fatti » di quel cinema, non per il linguaggio; cioè agli aspetti vitandi. Prendiamo la « Bestia umana »: senza dubbio taglierebbero i primi cento metri, così grandiosi su quella locomotiva. Per nostro conto libertà vuol dire appello alla fantasia. Ci accorderemo che il difetto non era nella censura, come comunemente si crede, ma nella personalità dei soggettisti in quanto frenata o sviata dai produttori.

●
Accettando il cinema com'è, industria quindi, bisogna guardare nel mondo. Finita la guerra ci sarà di nuovo la concorrenza, resteranno quelle case che vicino al problema della quantità avranno considerato anche quello della qualità. Se qualità = originalità. Facciamo un esempio: viene scoperto un disegnatore nuovo come Disney. Dove? In una qualunque nazione europea. Gli ordinano i cartoni come Disney. Errore. Io gli farei fare, diciamo a caso, « I promessi sposi ». Voglio dire tutto fuorché le fiabe alla Disney. Si tratta sempre di invenzione, propria al paese dove nasce (i francesi hanno creato un cinematografo spiritualmente mediocre: vi era una triste differenza tra la loro sintassi notevole e il contenuto decadente). Mille film come « Rebecca » sarebbero un errore. O mille film come « Ombre rosse ». Necessita il « diverso ». Altrimenti si sarà sotterrati. E la « diversità » è una condizione naturale dell'arte. Bisogna qualche volta arrivare prima degli altri. E ci si arriva solo badando ai contenuti.

●
Se un tubetto di colore fosse costato un milione, sin dall'inizio della pittura — ammessa una storia anche per la pittura ex abrupto — la storia della pittura non sarebbe stata diversa da quella



Carlo Ninchi in "Luisa Sanfelice",

del cinema: ritardata al massimo. Il mondo sarebbe invaso di marine con due dita di biacca. Il produttore, cioè il proprietario dei colori, vorrebbe un tramonto così e così: un po' più di rosso lo farebbe aggiungere a Tizio, una nube la metterebbe a destra lo specialista delle nubi. E perchè no? lui stesso aggiungerebbe una pennellata. Lo sforzo costante sarebbe di fare il tramonto che piace al pubblico.

●
Non c'è niente di più immorale e gratuito dei tomi che appaiono sullo schermo quali soggettisti, sceneggiatori, eccetera, di un film. La ricerca della paternità richiede per ogni film una inchiesta annoxa e minuta. Con il rischio poi di non trovare l'autore di quella sola battuta che ci ha interessato, o di quel quadro.

●
Ci si scaglia contro l'imitazione del bello. E' giusto. Non ci si sca-

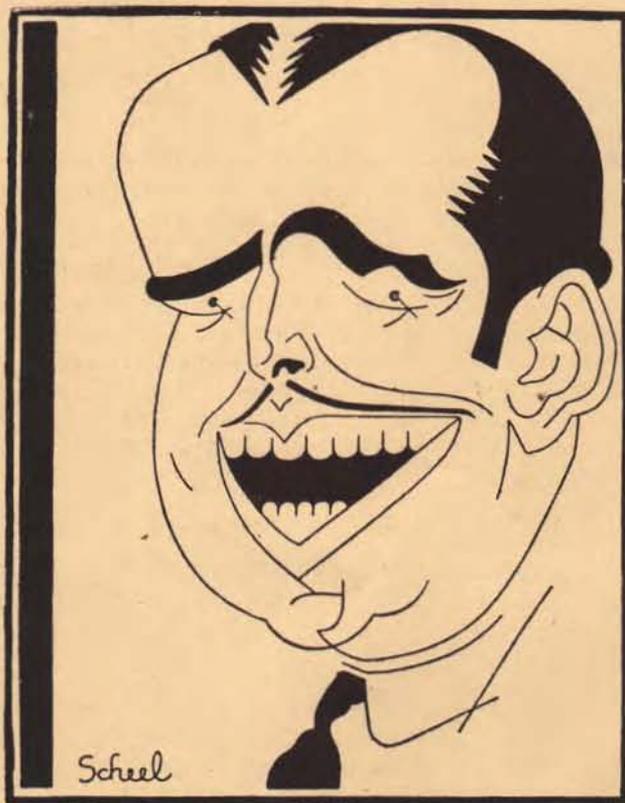
glia contro l'imitazione del brutto. Imitare una sequenza famosa viene giudicato un delitto. Imitare una sequenza comune, o addirittura un certo tono narrativo, non viene giudicato un delitto. Tanto ci siamo abituati a non esigere che ogni metro di pellicola nasca da uno stile come per le altre arti. Verrà un giorno in cui ci desteremo da un sogno: per anni e anni si saranno ripetuti certi modi, il cinematografo non avrà fatto un passo avanti. Perchè non si cercavano dei contenuti.

●
A proposito di contenuti: « fare italiano » non vuol dire che un film con cavalli alati, i quali mancano in Italia, sia a priori poco italiano. Il cinema deve guardarsi dai cattivi artisti che sono sempre bastardi. Un vero artista non lo è mai, come dimostra tutta la nostra letteratura.

CESARE ZAVATTINI.

GLI ATTORI

Di tutto il caravanserraglio della elaborazione plurale della materia e della collaborazione artistica, che sono caratteristiche della creazione cinematografica, ormai affrettatamente riconosciute, in *articulo mortis*, anche dall'individualismo panciafichistico e arcibottegaio, finalmente agonizzante nella vecchia Europa avara e mentecatta, gli attori, e soprattutto le attrici, sono quelli che più parlano alle sonnolente immaginazioni e fanno battere a distesa e a martello i cuori infaticabili delle dattilografe e dei capuffici, delle massaie previdenti e dei ragionieri conia-denaro, dei carrettieri e delle contadine in calze di seta, degli uscieri gallonati e delle pulitrici sentimentali, oltrechè degli alti papaveri, dei birri e dei preti, dei ragazzini scavezzacollo e dei pierini primi della classe, insomma di tutti quanti quelli che magari di arte non si son potuti occupare che di straforo e per diporto, ma che vivaddio un piatto



Douglas Fairbanks

di Deruta ce l'hanno anche loro sul tavolino come portacenere e che alla fine, (le donne in modo più palese, e con pudibonda riservatezza gli uomini) mostrano infallantemente le labbra e gli occhi umidi di soave svenevolezza dinnanzi alla poesia: quella vera e sana, naturalmente, che tutti la capiscono, e che, come è noto, produce ragionevolmente i cavolfiori pei signori e le viole, con la dieresi, per le dame.

Questo anche in Italia, dove un'antica riservatezza tiene in buon conto gli angeli del focolare e vive negli uomini, ancora e sempre, un sotterraneo ricordo di tempi classici, pronti all'ostracismo per i giusti troppo decantati e dove la candidezza pericolosa dei muri attrae irresistibilmente i fregi coproliaci della simbologia onirica e rituale.

Così il compianto Doug poteva venire due volte all'anno a passeggiare all'ombra del cuppolone ed ordinare vestiti da Caraceni, e sua moglie Mary Pikford che fino a qualche tempo fa si chiamava *la fidanzata del mondo*, poteva, dimentica delle spremute di pomodoro e dei succhi di colossali pompelmi californiani, ingozzare le fettuccine di Alfredo che danno torpori tanto favorevoli all'ispirazione, e da Gargiulo, sorbire granite, mantecati, sorbetti, cremolati e pezzi-duri, non solo senza rovinarsi lo stomaco e senza perdere la linea di cachettica e deliziosa; ma soprattutto senza creare assembramenti, interruzione dei traffici cittadini, senza corse di metropolitani armati di sfolla-gente e senza scambio di impropri, di legnate e di ferite lacero-contuse nei pigia-pigia dei solertissimi cacciatori di autografi.

Non che il culto degli attori e delle attrici non abbia, da noi, i suoi tifosissimi e le sue macerate fedeli; ma qui piuttosto nella forma gelosa esclusiva e fervida degli iniziati: e ci si gloria solo dei riti delle catacombe novecentistiche della Quirinetta dove è di rigore, coll'abito da sera di un re spodestato tuo vicino di posto e col grande decol-



Marlene Dietrich

(dis. di Wein)

leté di una discendente dei papi di Avignone, gomito a gomito, il composto entusiasmo per gli occhi espressivi e spiritati di Bette Davis o per le gambe epocali di Marlene e il raddomantico assaggio in ieratico offertorio di squisita femminilità: poniamo di Zarah Leander, diva, oltre che per questi fascino nascosti, anche per quell'ammollare e addolcire, colle semivocali slave, la perentoria rigidità del tedesco pre-Rilke dei dialoghi cinematografici; e dove l'intuito critico si affina nelle comprensioni, eternamente negate ai profani, oltre che della interiorità, ad esempio, di Paula Wessely, che la nasconde gelosissimamente sotto una faccia saporita di servetta tuttofare, anche, e in primissima linea, nella scoperta delle stelline nascenti e delle artisticità in sboccio: di una raffinata Alida Valli e della very peppy Carla del Poggio o più e meglio della limpida elementarità popolana degli occhi fulgenti di Luisella Beghi.

Tra questi rari elettissimi che, venticinque lire la poltrona, possono fregiarsi dell'investitura iniziatica, *primi piani, carrelli, panoramiche, trasparente e cerone Max Factor 27 per donna* sono termini perfino troppo noiosamente ricorrenti nella culta conversazione e nella valutazione rigorosamente estetica; e si sa bene che quanto circola per le bocche dei pubblici domenicali degli spettacoli a ingresso continuato, di film doppiati, o ancora per le bocche ad arco di cupido delle lettrici dei giornali a rotocalco e a grande tiratura non è, di fronte all'oro puro dell'arte per pochi, tipo poesia di Ungaretti o pittura di Morandi, che orpello e princisbecco; e dinanzi all'autenticissima tartaruga della critica ermetica, il resto non è che la lattolite galalite e insomma contraffazione e falsificazione e, in una parola, pubblicità industriale.

E dove son dunque quelli che sanno davvero che cosa sia la parte dell'attore nel film? Che sanno quanta penosa disciplina occorra per fare materia docile della propria creazione del proprio fisico indocile? Quanto pericolosa sia la facilità del vivere la parte e il soffrire i casi dei personaggi che s'incarnano, e quanto questo mestierucolo stanislavschiano condanni, oltre che all'impossibilità formale, alle terribili isterie dei mediocri? Quanti intendono la funzione della fantasia creatrice nella ricerca di un'evidenza esteriore che traduca un preciso stato d'animo nella molteplicità degli infiniti che compongono, tutti insieme, il personaggio del film?

Lo sanno solo gli attori: quelli, pochissimi, che meritano questo nome.

UMBERTO BARBARO.

dal prossimo numero...

...inizieremo la pubblicazione a puntate di "Fare un film", di Roberto Drigo. In quest'opera, in forma piana e divertente, l'Autore descriverà schematicamente le principali fasi di lavorazione di un film, dal trattamento alla sceneggiatura, dalla ripresa al montaggio, porgendo ai lettori un completo manuale ispirato, pur nella sua elementarità, alle più moderne concezioni estetiche.

IL SILENZIO È D'ORO

DI ALDOUS HUXLEY

Ci sembra inutile presentare ai nostri lettori Aldous Huxley, il famoso autore di "Contrappunto" e di "Foglie secche". Dal suo "Do what John will" (1929) riproduciamo qui la traduzione, apparsa su "Bianco e Nero", di questo acuto e divertente saggio sul cinema sonoro.

Sono stato ora per la prima volta a vedere e ad ascoltare un film sonoro. « Un po' in ritardo » diranno i miei lettori al corrente, con un sorriso protettore e sprezzante. « Siamo nel 1929; il sonoro non è più una novità. Ma meglio tardi che mai ».

Meglio tardi che mai? Ah no! Qui, amici miei, vi sbagliate. E' uno di quei casi nei quali è decisamente meglio mai che troppo tardi, mai che troppo presto, mai che al momento esatto. Uno dei tanti casi, posso aggiungere; e più vecchio di venti più ne trovo. C'è stato un momento nel quale mi sentivo terribilmente vergognoso di non essere al corrente. Vivevo in un'ansia costante di perdere, per modo di dire, l'ultimo autobus, e di trovarmi naufrago e abbandonato nel deserto del fuori-moda, mentre altri più astuti di me s'erano già arrampicati a bordo, e preso il loro biglietto erano partiti verso quelle brillanti, ma, ahime, sempre retrocedenti, mete della Modernità e della Sofisticazione. Ora, invece, sono diventato spudorato, ho perso le mie paure. Posso assistere imperturbabile alla partenza dell'ultimo autobus socialculturale — degli innumerevoli ultimi autobus che partono ad ogni istante in tutte le capitali del mondo. Non mi sforzo di salire, e quando il rumore della loro partenza è svanito, « Dio ti ringrazio! » è l'unica cosa che io dica nella mia solitudine. Scopro di questi tempi, semplicemente, che non desidero di essere al corrente. Ho perso ogni desiderio di vedere e di fare quelle cose, il vedere e il fare le quali autorizza, un uomo a sentire se stesso superiormente iniziato, sofisticato, e non provinciale; ho perso ogni desiderio di frequentare i luoghi e la gente che un uomo « deve » a qualunque costo frequentare se non vuole essere considerato un povero diavolo, senza speranza di voga. « Sii al corrente! » è l'imperativo categorico di tutti coloro che si accaniscono verso l'ultimo autobus. Ma è un imperativo di cui mi rifiuto di riconoscere la forza coattiva. Se si tratta di fare qualcosa che considero un dovere sono disposto come qualsiasi altro a rinunciare ai miei comodi,

ma essere al corrente ha cessato, almeno per quanto mi riguarda, di essere per me un dovere. Perché dovrei farmi oltraggiare nei miei sentimenti, perché dovrei sottomettermi a noie e disgusto, in onore dell'imperativo categorico di qualcun altro? Perché? Non c'è ragione. E la cosa più semplice è che rinunciò alla maggior parte delle manifestazioni della cosiddetta « vita » che i miei contemporanei sembrano così indicibilmente ansiosi di « vedere »; mi tengo distante da quell'« arte » cui gli altri considerano vitalmente necessario « star vicino »; scappo da quei divertimenti per i quali essi sono disposti a spendere con molto spreco parte della loro energia e del loro denaro.

Queste dunque sono le ragioni della mia iniziazione, così tardiva, al film sonoro. La spiegazione della mia ferma decisione di non rifare mai più, se ciò sarà possibile, la sua conoscenza si trova nel racconto seguente di quanto ho visto e inteso in quella fetida sala del Boulevard des Italiens dove l'ultimo e più spaventevole ritrovato di risparmio-di-creazione per la produzione di divertimento standard era stato installato.

Siamo entrati durante la rappresentazione di una serie di numeri di varietà — non concreti naturalmente, ma di immagini bidimensionali con voci artificiali. Non c'erano film di viaggi, nulla di stile Storia Naturale, nulla di quegli affascinanti Avvenimenti della Settimana — moglie del governatore al battesimo di una corazzata, terremoti giapponesi, corse vinte da cavalli dati a 100 per 1, rivoluzionari in marcia nel Nicaragua — che sono sempre la più grande e spesso la sola attrattiva nei programmi dei nostri cinematografi. Null'altro che ombre gesticolanti piattamente sullo schermo e che facendo ciò emettevano dei rumori di grammofono. Una specie di commediantes si esibiva quando entrammo. Ma subito svanì per dare posto ad un qualsiasi jazz molto famoso — non soltanto udibile in tutta la sua tonante volgarità di rumori di ottone e di sentimenti miagolanti ma anche visibile in una serie di primi piani apocalittici dei singoli componenti l'orchestra. Una provvidenza benevola ha diminuita la mia vista in modo che ad una distanza maggiore di quattro o cinque metri sono fortunatamente ignaro del sembiante della media umana nel suo pieno orrore. Al cinematografo però non c'è scampo. Monumentalizzato in proporzioni da Brobdignag il sembiante umano sorride i suoi sorrisi lunghi sei piedi, apre e chiude i suoi occhi da trentadue pollici, registra delicatezze d'animo ed

ispirazione, libidine o bizzarria con ogni centimetro quadrato dei parecchi ettari della sua pallida lunarità. E nulla salvo la cecità completa può evitarci questo spettacolo. I suonatori di jazz mi venivano imposti con violenza; io li guardavo con orrore affascinato. Mi accorsi improvvisamente che era la prima volta in vita mia che vedevo chiaramente un'orchestra da jazz. Lo spettacolo era effettivamente terrorizzante.

I suonatori appartenevano a due razze in contrasto. C'erano gli scuri e lisciati giovani ebrei le cui anime erano tutte in quelle melodie tristemente remissive ed ondegianti da mal di mare. Melodie di amor filiale e nostalgia e amorosità la-

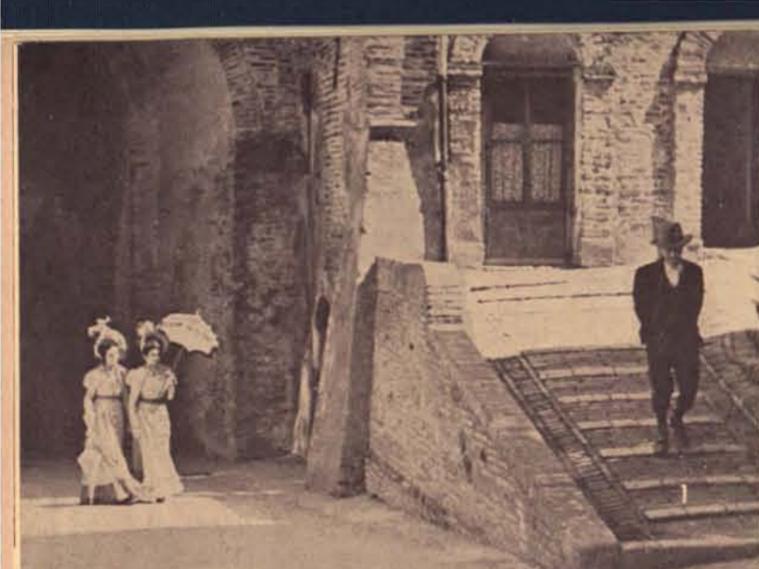


mentevole e sensualità condensata che sono state il contributo caratteristicamente ebraico alla musica popolare moderna. E c'erano i paffuti giovani nordici con facce ariane trasformate dalla strana forza plastica dell'ambiente nord-americano fino ad assomigliare a grandissime non cocce focacce, o a svestiti deretani di lattanti. (Il più simpatico tipo del viso nord-americano, il pellirosso, era completamente assente da questa particolare assemblea di suonatori di jazz). Di grandezza gigantesca questi personaggi apparivano uno dopo l'altro sullo schermo, ciascuno cantando o suonando il suo strumento e contemporaneamente registrando le emozioni appropriate alle circostanze musicali. Lo spettacolo, ripeto, era realmente terrificante. Per la prima volta sentii gratitudine per il difetto di vista che mi aveva preservato fino ad allora dalla conoscenza di certi aspetti della vita

moderna. E nello stesso tempo desiderai di diventare per questa occasione leggermente sordo. Perché, se la buona musica ha tanto fascino da calmare un petto in bufera, la musica cattiva ha qualità non meno potenti da empire il petto più mite di rabbia e quello più felice di orrore e disgusto. Oh quelle ninnananne, quei desideri amorosi, quelle fragorose ilarità. Com'è possibile che delle emozioni umane intrinsecamente decenti possano essere così ignobilmente parodiate? Mi sentivo come un uomo cui, avendo chiesto del vino, venga offerta una coppa di risciacquatura piena fino all'orlo. E nemmeno risciacquatura fresca. Risciacquatura rancida, risciacquatura putrida. Perché c'era un orribile saporino di putrefazione in tutta questa musica. Questi languori per Mamma mia e My Baby, per Dixie e la Terra dove i Cieli sono blu ed i Sogni si avverano ad ogni ora, per Nonnetta e Tennessee e per Te — erano pura necrofilia. La Mamma mia, che i neri giovani ebrei ed i biondi giovani visi da focaccia imploravano così intensamente era un vecchio formaggio gorgonzola; il Baby del loro tremulo e gargarizzato desiderio era un cosciotto di montone tenuto per un mese in luogo caldo; Nonnetta era defunta da settimane; e per ciò che riguarda Dixie e Tennessee e il paese dei sogni avevano l'odore del meno artificiale dei concimi.

Quando dopo un tempo che sembrò delle ore il jazz finì la sua orribile esibizione diedi un sospiro di gratitudine. Ma la gratitudine era prematura perché il film che seguì fu certamente meno scoraggiante. Era la storia del figlio di un cantore di sinagoga, afflitto, con giustificabile ira del genitore, da un prurito per il jazz. Questo prurito, coadiuvato dalla scarpa del cantore, lo manda nel mondo dove naturalmente, e grazie a My Baby, i suoi sogni si avverano ed occupa il posto di cantante di jazz sulle scene del varietà. Promosso dalla provincia a Broadway il cantante di jazz approfitta dell'occasione per rivedere la casa della sua infanzia. Ma il cantore non vuole avere niente a che fare con lui, assolutamente niente, malgrado il suo successo, malgrado, perfino, la sua commovente eloquenza. « Tu stesso m'hai sempre insegnato » dice pateticamente il figlio, « che la voce della musica è la voce di Dio ». *Vox Jazzj Vox Dei* — la verità è nuova e meravigliosa. Ma il severo cuore del vecchio Papino rifiuta di farsi intenerire, e anche Mammina Mia è incapace di rattoppare una riconciliazione. Il cantante è costretto ad andarsene ancora una volta nella notte, e dalla notte al suo caffè concerto dove in una foresta di gambe ondeggiante, egli riprende le sue devozioni interrotte a quel Dio degno di nota la cui voce è la musica di Mr. Irving Berlin nell'interpretazione dell'orchestra di Mr. Paul Whiteman.

La crisi del dramma arriva quando, il Cantore essendo mortalmente ammalato ed incapace di adempiere le sue funzioni nella sinagoga, Mammina Mia e l'Amico dei bei Di dell'Infanzia implorano il giovanotto di venire a cantare il servizio del Perdono al posto di suo padre. Disgraziatamente, la funzione è indetta per la stessa ora di quel-

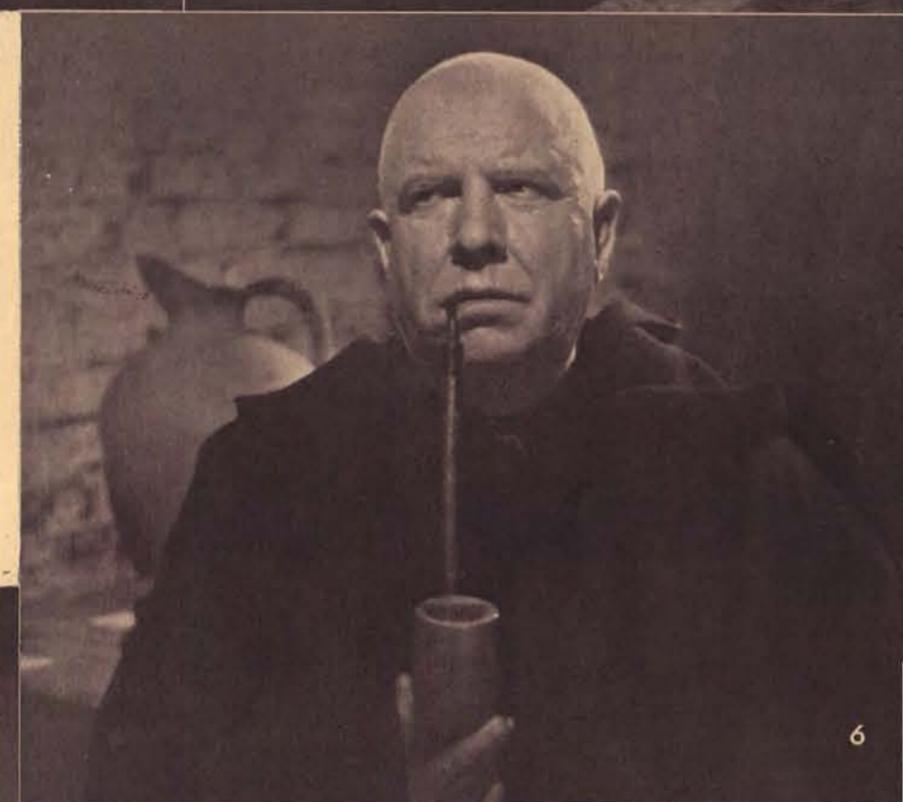


DOCUMENTARI L. U. C. E.

1-2) Sulle orme di Giacomo Leopardi di F. Pasinetti - 3-4) Comacchio di F. Cerchio - 5) La scuola delle arti di R. Pacini - 6) La fabbrica delle armonie di G. Vernuccio - 7) L'accademia di Santa Cecilia di G. Paolucci - 8) Carbonia di F. Cerchio - 9) Rocciatori ed aquile di A. Gemmiti.



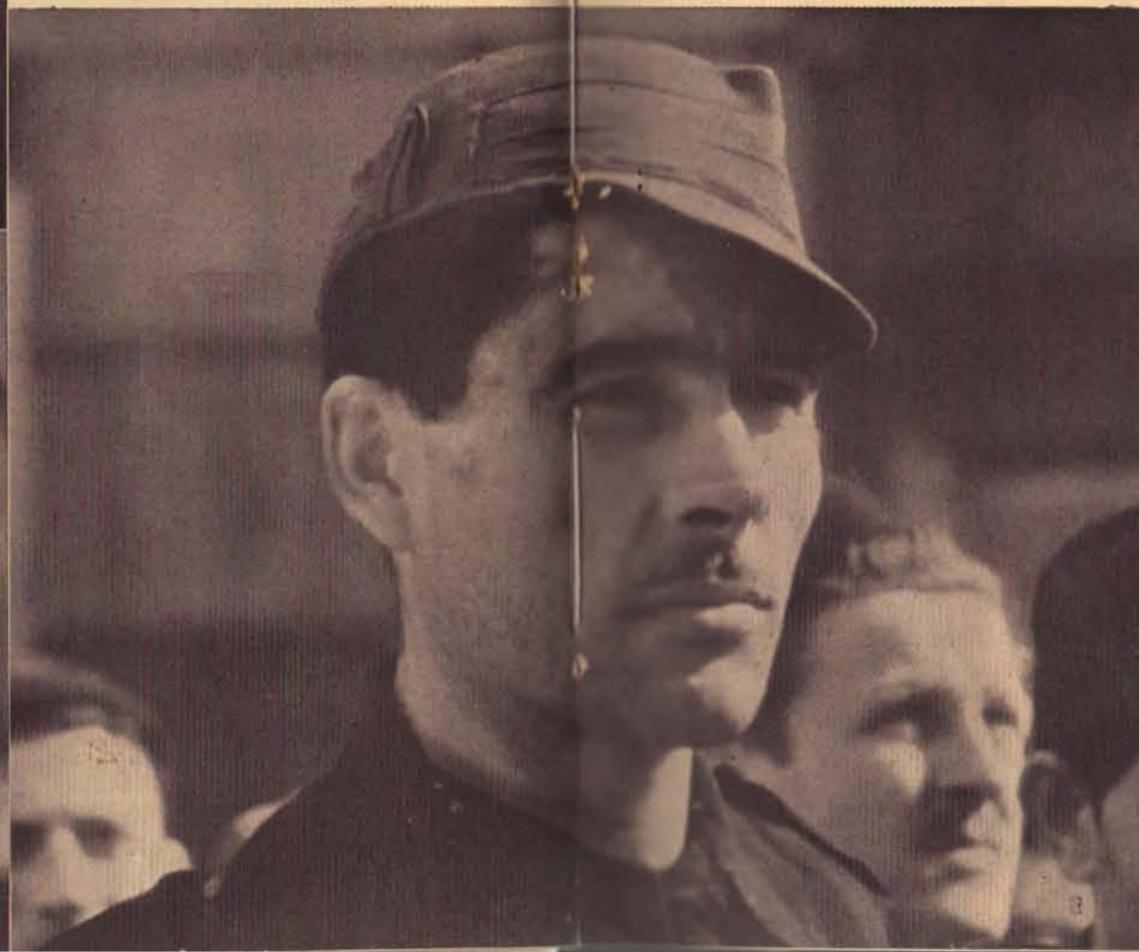
5



6



7



8



9

l'altro atto di devozione volgarmente noto con nome di « première ». Ne segue un dilemma terribile, degno della penna di un Racine o di un Dryden, tra l'amore e l'onore. L'amore per Mamma Mia tira il cantante di jazz verso la sinagoga, ma l'amore per My Baby tira il figlio del Cantore verso il teatro, dove lei, nella sua qualità di stella principale, sta servendo la divinità con le sue gambe ed il suo sorriso in un modo non meno accettabile di lui con la sua voce. Anche l'onore chiama da tutte e due le parti: perchè l'Onore pretende che egli serva il Dio dei suoi padri nella sinagoga, ma pretende altresì che serva il Dio dalla voce di jazz di sua adozione in teatro. Eloquentissimi ostacoli compaiono a questo punto. Con l'aria di un eroe del diciassettesimo secolo, il cantante di jazz protesta che deve anteporre la Carriera all'amore. La natura del dilemma è mutata, come si vede, dai tempi di Dryden. Nel vecchio dramma, l'amore doveva essere sacrificato al doloroso dovere. Nell'esempio moderno il sacrificio si svolge davanti all'altare di quella che William James chiamò « la Divinità Prostituta, il Successo ». L'amore sarà abbandonato per lo strenuo inseguimento della notorietà giornalistica e dei dollari. Questo cambiamento è tipico della *Weltanschauung*, se non dell'ultimissima generazione, comunque di quella che è passata ed è in procinto di passare. L'ultimissima generazione sembra interessarsi così poco della carriera e del denaro come di qualsiasi altra cosa eccezion fatta della propria psicologia. Ma questo non c'entra.

Alla fine il cantante ha i vantaggi di tutti e due i mondi — soddisfa Mamma Mia ed anche Povero Papino cantando nella sinagoga, e nella serata seguente riscuote un terrificante successo nella rinviata « première » della rivista di My Baby. Il film finisce con una scena a teatro, con Mamma Mia in palco, e il figlio con My Baby nello sfondo, che flauta verso sua madre il più nauseantemente dolcissimo, il più penetrantemente volgare canto filiale che sia mai stato mio destino di udire. Mi venne la pelle d'oca quando l'altoparlante buttò fuori quelle parole ricucinate, quella melodia untuosa e lamentevole. Mi vergognai di me stesso nell'ascoltare cose simili, di essere un membro di quella specie cui cose simili sono indirizzate. Ma derivai un piccolo conforto dal pensiero che una razza che ha permesso a tutti i suoi istinti e a tutte le sue emozioni di degenerare e putrefare in questo modo, deve essere ben vicina alla sua violenta conclusione oppure alla sua trasformazione e riforma radicale.

A quale estremo questo processo di decadenza sia giunto fu dimostrato inequivocabilmente dal successivo numero del programma che era il primo di quella serie di numeri di varietà di cui la spaventosa orchestra di jazz era stato l'ultimo. Giacchè, non appena il cantante e My Baby e Mamma Mia furono spariti nel limbo del buio inter-cinematografico, un molto massiccio personaggio dal profilo classico e nell'uniforme di pagliaccio, apparve sullo schermo; spalancò la sua bocca, ed emise, in una terrificante voce tenorile,

il famoso monologo dei « Pagliacci » dall'opera di Leoncavallo. Rum, tum, ti-tum; rum-ti-ti, tum, ti-tum, tum — è il pascolo di ogni virtuoso meridionale, ed un pezzo che in tempi normali farei un giro per evitare di ascoltare. Ma in confronto alle melodie ebraiche dell'orchestra da jazz ed alle gioialità dei cantanti ed ai languori di Mamma Mia, l'ugolosa volgarità di Leoncavallo sembrò non soltanto raffinata e sincera, ma perfino bella, positivamente nobile. Sì, nobile. Perchè dopo tutto il compositore, s'era trovato di gusto e di sensibilità, con coloro che avevano costruito Santa Maria del Fiore ed il tempio di Malatesta, che avevano dipinto gli affreschi di Arezzo e di Padova, che avevano composto la Messa di Papa Marcello e scritto la Divina Commedia e l'Orlando Furioso. Mentre i melodisti ebrei ed i giovani nordici dalla faccia di focaccia, i cantatori di Mamma Mia, gli adoratori di Dixie e di My Baby, non sono in alcun grado di parentela con alcuno dei decori immemoriali della vita umana, ma esclusivamente con il loro intimo decadimento. E' una corruzione così nuova come il regime nel quale essi e tutti noi altri viviamo, nuova come il protestantesimo ed il capitalismo; nuova come l'urbanesimo e la democrazia e l'apoteosi dell'Uomo Medio, nuova come il Beniaminfranklinismo e la non meno repulsiva etica e filosofia dei giovani gode-recci, nuova come la macchina risparmio-creazione e la stampa ammazza-tempo e risparmio-pensiero, nuova come il lavoro taylorizzato e il divertimento meccanizzato. Il nostro è un clima spirituale in cui i decori immemoriali difficilmente trovano il terreno per fiorire. Ancora una generazione o poco più li vedrà definitivamente defunti. Esiste una risurrezione?

Museo

Una immagine, a volte, vale più che un lungo discorso a richiamare il sentimento di stagioni sparite. Come l'ombra che il prigioniero di un mito illustre vede passare nello sfondo della caverna, è proiezione di una realtà che sta dietro le nostre spalle. E non occorre alcun ragionamento, a



conducirci verso codesta realtà. Dinanzi a scene come questa, tutti possono richiamare alla memoria Landru e l'occupazione della Ruhr. Fatti più importanti nella nostra storia privata, il luccichio di trottole variopinte e il gusto dei dolci casalinghi; e, nella chiusura aduggiata di giorni invernali, nostalgiche attese di liberi giuochi all'aria aperta

I F I L M

Umberto Barbaro:

“Sissignora,”

Flavia Steno, che è l'autrice del romanzo *Sissignora*, da cui Renato Poggioli ha tratto il suo ultimo film, occupa, come è noto, un suo posto abbastanza caratteristico nella letteratura popolare contemporanea: è una scrittrice dotata di un autentico calore di simpatia e di comprensione umana, specie per gli umili che descrive con una sobrietà non troppo comune alla letteratura muliebre del genere; ed è dotata di un certo piglio narrativo simpaticamente deciso, anche se un po' troppo sbrigativo, cui corrisponde una forma disuguale, per lo più approssimativa e sciatta, ma che non manca qua e là di tratti di coloritura alla brava immediatamente efficaci.

Sissignora è stato sceneggiato da Anna Banti, Emilio Cecchi ed Alberto Lattuada, ma il film nella condotta e nei particolari non ha alcun riscontro colla profonda contenuta e desolata analisi delle anime femminili di Anna Banti del *Coraggio delle Donne* o di *Sette Lune*, né il contenutismo romantico-cristiano che Alberto Lattuada ha teorizzato programmaticamente nella prefazione alla sua raccolta di fotografie *L'occhio quadrato*. La sceneggiatura del film sembra dunque dominata dalla personalità di Emilio Cecchi: il presupposto è forse che un'arte come quella del cinematografo necessita, per disgrazia, di congegni da romanzo domenicale che ereditando quindi lo schema esteriore di un romanzo popolare, si può far passare di contrabando un autentico valore artistico, incastonando su questo mediocre supporto il gioiello prezioso di un'arte per iniziati. Si è voluto cioè cospargere di soavi licori l'orlo del vaso per fare ingozzare al pubblico, non i succhi amari della morale del Tasso, ma la più vera e profonda moralità estetica dell'arte pura.

Questi, o simili, debbono essere stati i propositi di Emilio Cecchi che ha presieduto alla sceneggiatura; né diversi potranno sembrare a chi conosca la sua attività di saggista elegante o quella di cineasta fuori classe: il forte soggetto di Pirandello — *Gioca Pietro!* — non divenne, per la sceneggiatura di Cecchi e per la sua scelta di un regista come Ruttman, il grazioso arabesco di *Acciaio*? E il dramma ottocentesco di *Piccolo Mondo Antico* non si è dissolto nella sceneggiatura e in un film in cui, anche per il pubblico più grosso, il maggior merito è stato quello di averci offerto delle belle fotografie di paesaggio?

Così il romanzo *Sissignora*, al quale ci si è certo rivolti con un po' di indulgenza e magari con un po' di superiore compatimento, ha offerto, colla patetica storia della vita e della morte di una servetta, solo un precedente, un materiale

grezzo da portare, col suo schematismo emotivo, alla gloria della forma perfetta e cioè alla compiutezza artistica.

Un presupposto al quale il regista Poggioli deve aver aderito toto corde, lui che con *Addio Giovinezza* aveva chiarito battezzatamente il suo amore gozzaniano per le mode smesse, per i piccoli mondi chiusi e senza aria cui bocheggia una piccola borghesia macerata di sentimentalismo e di evanescenti ineffabilità.

Il punto d'incontro e di contatto dello sceneggiatore e del regista è avvenuto quindi sul terreno postdannunziano della sonorità fredda e della aensualità della forma. Il film ha tutti i pregi e i difetti di questi presupposti: è un film, come suol dirsi, *palido*, garbato e scorrevole che certamente ha trovato a chi piacere.

Ma il pathos dell'originale romanzo, o quello che avrebbe logicamente dovuto scaturire da una storia così tragicamente quotidiana è scomparso: e così questo, che per l'argomento e per l'ambiente, poteva essere il primo film di un rinnovato indirizzo del cinema italiano, ha preferito rimanere nella zona neutra della produzione inconsistente: privo di efficacia, privo di comunicativa, privo di sincera emozione. Sembra che nulla sia stato trascurato per rendere gradevole e garbato il gentile terremoto di una storia inquietante: il protagonista, non più cascherino di fornaio è diventato un marinaretto dalla divisa immacolata e dall'animo di fanciullo; la servetta, le sue amiche e tutto il suo mondo hanno perduto quell'energia vitale, quell'attaccamento alla realtà, quella capacità di slancio, quella combattività caparbia nella difesa dei propri sentimenti che sono le caratteristiche più nobili degli umili: per idealizzarsi e angelicarsi nelle virtù della rinuncia e del sacrificio, inutile e assurde, come qui nella loro disumanità, e solo da portare a spasso come un bell'abituiccio o un cappelletto bizzarro.

Indifferente al soggetto, assunto solo come arra di successo, indifferente alle condizioni reali di un ceto e al ricco mondo di problemi che esso doveva porre, il film si è sacrificato tutto a una gelida e vuota esteriorità.

Il film è probabilmente piaciuto al pubblico che ha mostrato di apprezzarlo e che probabilmente si è anche divertito. Né è menomamente nostra intenzione quello di negargli il diritto a questi onesti riposi e a questi svaghi leggeri. Ma perchè accanirsi a cercar la farfalla proprio sotto l'arco di Tito? Perchè non riposarsi e svagarsi con salutari passeggiate campestri nell'aria balsamica dei Castelli Romani? E perchè soprattutto non essere più esigenti nei confronti del cinema, perchè non decidersi una buona volta a considerarlo un fatto artistico ed uno strumento di vasta e immediata risonanza sociale?

E questo discorso lo facciamo proprio a proposito di *Sissignora*, per gli elementi che vi hanno preso parte, e

per la dignità del film e per le qualità che si riscontrano in esso, e che noi non abbiamo voluto fingere di non vedere.

Da Poggioli, per quello che sappiamo di lui, ci aspettiamo molto di più.

Massimo Mida:

“Un garibaldino al convento,”

Il successo di un film, non il suo valore, si può valutare dalle reazioni del pubblico, dalla sua partecipazione attiva allo spettacolo. Questa partecipazione diventa totale (e il successo corrisponde allora al reale valore, anche artistico, del film) se per lo spettatore i personaggi diventano magicamente persone che vivono in quegli stessi momenti in cui passano — ombre fugaci — sullo schermo, ed anche oltre questo istante. «Poveretto, è morto, in fondo era buono», «Che ragazza moderna!». Con queste esclamazioni ed osservazioni il pubblico non fa altro che dar vita a quel fantasma, e non gli sembrerebbe affatto strano se improvvisamente quell'attore o quell'attrice venissero fuori dalla tela bianca e cominciasse a camminare in mezzo alla platea. Per chi ripensa ai «Promessi Sposi» Renzo e Lucia non sono più personaggi fantastici, ma sono ormai personaggi storici. Noi sappiamo quale è stata la loro vita, le loro abitudini, ecc.; in altre parole Renzo e Lucia, come tutti i personaggi più celebri delle vere opere d'arte, vivono tra le anime dei veri mortali.

Ma spesso nel cinematografo il pubblico cade in grossi equivoci; partecipando superficialmente allo spettacolo, riesce — seppure temporaneamente, per un'ora sola — a rendere vivi anche personaggi di maniera, falsi. La loro vita sarà naturalmente effimera, e la loro esistenza guadagnata gratuitamente non supererà la porta del cinematografo. I dottor Jekyll, i Fepé le Moko, i Luciano Serra, i Diana e Cico di «Settimo cielo», i postiglioni della steppa del cinematografo sono rari, troppo rari.

Il pubblico è dunque spesso vittima di questi errori, ed è questo che ci preme far notare. Successi autentici, meritati, duraturi se ne contano sulle dita. Ma è appunto di uno di questi che vogliamo parlare, e precisamente di quello di De Sica, confermato ormai come uno dei nostri migliori registi, uno dei pochi veramente coscienti e sinceri nel proprio lavoro, con il «Garibaldino al convento». Chi è stato a veder il film si sarà accorto come Caterinetta era presente nella sala; è forse anche possibile che qualcuno, come in sogno, l'abbia chiamata. Carla del Poggio ha finalmente trovato il suo personaggio, ed in Caterinetta ella ha finito per abbandonarsi. Come erano vere quelle parole dette di fila, una dopo l'altra, senza esitazione! Recitazione omogenea e fusa, personaggio realizzato non soltanto nella sua umanità, ma anche stilisticamente. Non c'è bisogno

di essere a tutti i costi personaggi immortali, di complicata fattura: e De Sica lo sapeva bene, e ci ha offerto una Caterinetta istintiva, calda e portata naturalmente a combattere, anche contro gli ostacoli, per il bene. De Sica sa muoversi a meraviglia in queste atmosfere semplici e sentimentalmente primitive.

«Un garibaldino al convento» è appunto un film da segnalare per la grande passione e la schietta sincerità con la quale De Sica si è accinto a dirigerlo. Una mano leggera, fantasiosa, sempre capace di giovare di tutti gli elementi per inventare situazioni, per immaginare spunti, per creare un'atmosfera definita e coerente. Il soggetto, elaborato nella fase preparatoria (trattamento e sceneggiatura) con cura e con gusto, risulta perfettamente assimilato dal regista e quindi portato con naturalezza sullo schermo. Toni patetici troppo forti, talora; ma evviva, una buona volta, al coraggio che De Sica ha dimostrato. Egli ha saputo darci un film tecnicamente a posto, recitato bene, pieno di sole e di fantasia. Non è un film sul piano dell'arte, ma questa è una strada che un giorno De Sica potrebbe anche raggiungere. Ricordando anche «Teresa Venerdì» non possiamo fare a meno di incoraggiarlo, questo regista italianissimo, che senza dubbio ha scelto una strada giusta.

Vogliamo infine osservare che noi non cadremo nell'errore, commesso da altri, di affermare che il primo tempo nei confronti del secondo è povero di azione. Proprio da un punto di vista cinematografico questo primo tempo ci è sembrato il più ricco, il più intenso. Che il racconto proceda lentamente non ha valore, se si tien conto che il regista, in compenso, riesce a farci sorridere e a divertire, e che con la sua fanta-

sia spigliata ci offre mille pretesti per introdurci, senza disagi, nell'epoca e nel paese del racconto. Ricordiamo il «Milione» di Clair: un fatto da raccontare in due minuti, ma quale perfetta ironica satira gustosa nasceva da quelle corse e da quegli inseguimenti al milione scomparso, vinto ad una lotteria!

Antonio Pietrangeli:

“Catene invisibili”

Risulterà chiaro, a chi abbia compreso l'assunto della nostra rivista, perchè mai, tra tanti altri, la scelta sia caduta su questo film: esso ci dà, nel più chiaramente esemplificativo dei modi, la possibilità di attuare quel genere di recensioni «alla rovescia» di cui nel nostro editoriale si parlava.

Ora, questo «Catene invisibili» è parso al pubblico piuttosto un buon film e, coloro che — cercando di sembrare più scaltriti — amano far distinzioni, senza volersi rifugiare dietro un più comodo sommario giudizio, hanno voluto notare come particolarmente efficace fosse la recitazione o, per esprimersi con le loro parole, come quasi tutti gli attori «lavorassero benissimo». Ancora più particolarmente, in special modo felici sono state ritenute le interpretazioni della Rissone e di Campanini, mentre si sono trovati sommamente divertenti i personaggi che essi rappresentavano: la madre egoista, vana, alla Billie Burke per intendersi, e il vecchio scapolone affettoso che funziona da scaricaguai di tutti e che con indulgente comprensione soffre di privarsi delle più care e inveterate abitudini per contentare gli

irrequieti amici. La storia centrale del Penelegico ingegnere che si innamora per la prima volta a quarant'anni della ragazzina che egli ha ritenuto fin'allora per lo meno insopportabile e della ragazzina sventata ed egoista che diventa umana ed affettuosa, dopo una serie di peripezie piuttosto tristi, è stata tranquillamente e felicemente ingoiata dal pubblico che, ancora una volta, per certo sapore un poco più inedito di certi condimenti, non s'è accorto di che razza di minestrone si trattasse. Ma tutte le «macchine» del romanzo popolare applicate di peso qui — vedi ad esempio, la storia del figlio illegittimo che, a un certo momento, si trova quasi nella poco felice situazione di desiderare la propria sorella — sono meno piaciute, in definitiva, di una certa quale parvenza di autenticità e di verità che il pubblico ha creduto di riscontrare nella caratterizzazione di certi personaggi o in qualche situazione. Così come lo hanno particolarmente interessato le due figure di cui parlavamo poc'anzi, gli è sembrata più umana quella di Ninchi proprio da quando egli, parlando delle sue attrattive... amatorie e facendo riferimento alla sua reale persona fisica, ha lamentato la presenza sulla sua faccia di un così spropositato naso, tale da far riuscire incredibile che una graziosa ragazza come la Valli potesse innamorarsene. Questo falso sapore di autenticità, questi riferimenti, del tutto esteriori, ad una possibile vita reale, sono quelli che maggiormente hanno entusiasmato il pubblico e sono quelli, in definitiva, che costituiscono le basi del successo della cosiddetta commedia «comico-sentimentale».

Ora, proprio la meccanica caratterizzazione in poco felici macchiette e sicuro successo di alcuni personaggi, proprio l'apparente ricerca di qualche elemento che desse un tono di verità alla narrazione, sono quegli elementi che fanno sì che presso la buona fede di un pubblico grosso possa essere gabellato per buono quello che è profondamente e sicuramente falso.

La figura della madre stramba, riportata di peso da un calco di ben altro valore, non ne conserva che i lati marionettistici e falsi: ben più umano e vivo e psicologicamente individuato il corrispondente modello di madre americana da cui è tratto questo esemplare nostrano e — più finemente analizzato con ben diversi intenti e capacità — giudicato e condannato, se pure con una troppo cordiale comprensiva indulgenza.

E il necessario ruolo del «cattivo», troppo facilmente esemplato nel gangsterismo di maniera di un Checchi (cui bisogna, d'altra parte, riconoscere delle sincere qualità, malamente sciupate in questo film anche se, nella scena della morte, ce ne veniva dato un pallido assaggio) mancava anch'esso di una sua qualche verità e moralità. Affidata a un troppo esterno dato provvidenziale anche la sua punizione finisce col risultare di quella spaventosa superficialità che caratterizza tutto il film e che le viene a togliere ogni significato e ogni valore.



Il giorno 8 aprile è stato presentato al Supercinema, in serata di gala, il film "Un pilota ritorna" diretto da Roberto Rossellini. La proiezione, alla quale assistevano numerose Autorità, ha riscosso un vivo successo.



Maria Vigliarolo, allieva del C. S. C.

VECCHIE E NUOVE

I.

Nascono di giorno in giorno nuovi attori, nuove attrici. Gli allievi del Centro vengono introdotti nella produzione dopo qualche mese di scuola. Essi vengono a sapere che il tale attore, scritturato dalla tale casa per un anno, ha firmato un contratto per un milione di lire. E subito pensano che per loro, principianti, ventimila sono poche. Non pensano invece, codesti giovani ventenni, codeste giovinette sedicenni, che ciò che più importa non è la cifra del contratto, ma la parte da sostenere. Sono tanti gli attori e le attrici che prima di intraprendere la lavorazione di un film, preparano il proprio personaggio? Il che non vuol dire: imparare a memoria le battute della sceneggiatura. Faccio questa domanda perchè mi è accaduto di sentire che il tale attore o la tale attrice, e parlo di giovani e giovanissimi, hanno già firmato contratti per cinque o sei film, da realizzarsi l'uno di seguito all'altro.

Discorso analogo potrei fare per i registi. «Basta aver fatto un film» è il motto. Infatti, realizzato un film, piocono le proposte. So di qualcuno che tutte le accetta, senza proporsi un significato per ciascun film che deve realizzare. Insomma vi sono registi che si auto-considerano mestieranti e non artisti; il che mi sembra poco vantaggioso per tutti.

II.

Chi andasse alla ricerca di genuini valori cinematografici, non li troverebbe certo, a parer mio, in un film di Robert Wiene che si suol citare fra i classici del cinema: *Il gabinetto del dottor Caligari* è del 1919; dopo i successi del cinema italiano, di quello danese, di quello svedese, ecco apparire i prodotti di varia natura di quel cinema germanico che va da Lubitsch al «Kammerspiel», da Murnau a codesto modo di Wiene che tutto si

affida alla scenografia rinomata al pari del titolo dell'opera, cui è strettamente legata.

Alla funzionalità della scenografia non corrisponde per la verità altrettanto funzionalismo nel modo con cui il racconto è condotto. Dei pregi e delle qualità dello scenarista Carl Mayer ognuno sa, che abbia letto ancorchè superficialmente le storie del cinema. Certo si è che la vicenda così come è espressa nel film, appare confusa e claudicante.

O che il disagio procuratoci dalla visione del film, riveduto per la settima volta a distanza di tempo dalle altre, provenga proprio dalla mancanza di uno stile della regia che assimili gli elementi forniti dallo scenarista e dagli scenografi?

E' senz'altro possibile infatti stabilire i limiti dell'opera di ciascuno. La scenografia si distingue nettamente, nei quadri che gli uni agli altri si susseguono, come una scenografia fatta per essere vista da una parte sola: scenografia da palcoscenico dunque, ed è qui che volevamo arrivare. Il teatro d'avanguardia del tempo, il teatro espressionista («espressionista» è detto anche il film di Wiene) adottava messinscena analoghe. La recitazione degli attori è pantomimesca. Ma, quel che è peggio, gli attori non si muovono nei limiti dell'inquadratura, che è quasi sempre un *campo lungo* di carattere teatrale.

Ed ecco che manca, a parer nostro, una regia unificatrice. Se uno stile di regia può apparire, esso risulta dall'accostamento di disparati fattori. Noi infatti intendiamo riconoscere l'opera del regista, anzitutto nel modo con cui egli racconta la vicenda valendosi delle immagini. Quando ho detto poco fa che gli attori si muovono in campo lungo, cioè come se fossero su un palcoscenico, alcuno avrebbe potuto contraddirmi, obiettare che nel film ci sono parecchi primi piani. Sì, è vero, ci sono: e sono più che primi piani: inquadrature ovali, a losanga: insomma il regista si è valso delle mascherine di tutti i generi.

L'efficacia dei primi piani siffattamente inquadrati e incorniciati non è eccessiva, anzi spesso il regista parte da un primo piano per allargare a poco a poco il campo visivo, anticipando in certo senso il carrello arretrante, da un *primo piano* o da un *particolare* al *campo lungo* tanto adoperato oggi da quei registi che non sanno mai come iniziare una scena. Soltanto che Wiene non disponeva di un carrello allora non in uso, e quindi si valeva per raggiungere lo scopo, della mascherina.

Nel film non mancano allusioni e simbolismi, ma non molto accentuati; da notare, fra tutti, il burocrate che è



R. Wiene: «Il dottor Caligari»

posto su una altissima sedia, a scribacchiare. Gli attori, impigliati in un racconto di follia, gesticolano sobriamente; e spesso come si conviene al carattere del soggetto, in modo allucinato.

Il montaggio non è dato dalla successione delle immagini, tra quadro e quadro i raccordi possono dirsi inesistenti; intervengono le didascalie a dar la spiegazione di ciò che lo spettatore non avesse compreso.

FRANCESCO PASINETTI

**Le ragazze
del
montaggio**

Per essere proprio convinto ho voluto sentire prima di tutto il parere delle ragazze del montaggio.

E non dovete meravigliarvi; ch  un tal parere   autorevole pi  che non sembri. Domandatelo al

primo regista che conoscete, vi dir : «   la prima voce del pubblico ». O a un produttore, che forse aggiunger  sospirando: « il pubblico ha sempre ragione ». Frasi fatte, ma espressive.

Sono andato a trovarle nella loro palazzina, che   l'ultima a sinistra, appena entrati a Cinecitt . Era un'ora di sosta e le ho trovate riunite a gruppi a parlottare di cinema e di attori e a dar pareri, naturalmente, su questo e quello. Tutte giovani e liete e vestite di bianco, erano li a godersi il breve riposo. E poich  in quel momento molte di esse leggevano con attenzione giornali di cinema e con vivacit  li commentavano, ho approfittato dell'occasione per domandare se effettivamente fosse per loro cos  interessante quella lettura. Debbo anche confessare che il giornalista nel fare quelle domande si era vergognato un po' e che, dinanzi a quelle ragazze smalziate, era rimasto notevolmente perplesso e intimidito.

— I giornali cinematografici sono interessantissimi — fu la risposta. — Noi li leggiamo tutti, li aspettiamo, facciamo la collezione...

Se quella era la voce del pubblico e se il pubblico ha sempre ragione, c'era davvero di che esserne fieri. Io non sapevo se ringraziare o chiedere scusa. Feci un'altra domanda:

— Cosa leggete pi  volentieri in un giornale cinematografico?

Con festosi accenti, e per lo pi  romaneschi, mi risposero che quelli erano affari loro e mi chiesero perch  mai facessi quella domanda. Spiegai che, dovendo scrivere per una nuova rivista e desiderando ardentemente che i miei scritti fossero letti da loro, temevo assai che mi indicassero quale tipo di articolo fosse maggiormente gradito, se di critica o di variet , se di commento o di cronaca...

Spunti di

— Della critica ce ne infischiamo — risposero le ragazze — I film li giudichiamo da noi, e cos  pure gli attori, e cos  pure le attrici. E poi, — aggiunsero — i critici non se ne intendono!...

— Come sarebbe a dire?... — obbiettai visibilmente scandalizzato.

— Si intendono di...critica, ma non di cinema. Il cinema   un'altra cosa...

Il mio dovere di salvaguardare il pi  possibile presso quelle ragazze il vacillante prestigio della categoria, mi sugger  di non insistere.

— Allora — azzardai — un povero giornalista, cosa dovrebbe scrivere secondo voi?

— Dovrebbe farci sapere quello che succede fra la gente del cinema, parlarci del lavoro dei Divi e delle Dive, raccontarci qualche cosa di interessante, insomma.

— Cronache, allora, o spunti di cronaca.

— Appunto, cos  come dite, cronache o spunti di cronaca.

E fu questo il parere delle ragazze del montaggio. La voce del pubblico — come si dice a Cinecitt  — di quel pubblico che ha sempre ragione — come ripetono i produttori.

**La fabbrica
dell'im-
previsto**

E cos , coraggio, andiamo in cerca di questi spunti, facciamo un giro dove si lavora, gettiamo uno sguardo attorno e raccontiamo, come voglion le ragazze di cui sopra, riferendo qualche impressione, ma cos  di sfuggita, senza

troppo impegnarci a giudicare, ch  a giudicare penseranno loro.

Spunti di cronaca se ne trovano ad ogni passo e a raccogliarli tutti ci sarebbe da scrivere non un articolo ma un volume, il che, francamente, ci sembra eccessivo. Le case di produzione e i teatri di posa sono zeppi, ingombri, di gente indaffarata; dappertutto senti parlare di nuove imprese e progetti colossali; il pi  grande film dell'annata — da tutte le parti si sente dire — sar  realizzato da noi. Il barometro delle previsioni segna « bello-stabile » e l'orizzonte   tutto dipinto di rosa...

Ma il cronista per i suoi spunti vorrebbe invece il variabile e l'imprevisto. Dove trovarlo? Cosa si potrebbe mai scoprire di bello, nel cinema nostro, che non sia stato gi  abbondantemente previsto?

Cos  pensavo appena entrato nella citt  del ci-



Cronaca

nema; e tali soliloqui mi avrebbero di certo scoraggiato se non avessi avuto la ventura di scoprire, quasi a simbolico salvataggio, *la fabbrica dell'imprevisto*.

Sissignori. Questo titolo, che pareva fatto apposta per me, era lo stesso di un film che si stava girando in un teatro di Cinecittà e che per giunta metteva graziosamente in ridicolo, sia pure con costume d'altri tempi, proprio il lavoro e la gente del cinematografo.

Il primo spunto di cronaca non avrebbe potuto, dunque, essere più acuto per un lieto inizio di questa mia nuova rubrica. Ecco che mi capita: vado a Cinecittà in cerca d'impressioni, e non soltanto trovo *la fabbrica dell'imprevisto*, ma trovo addirittura un film in lavorazione nel quale si prendono in giro i film in lavorazione! E non so se mi spiego!

Cosa dovrei fare? Dovrei raccontare la trama? No, non è possibile.

Che l'amico Comin mi perdoni, dirò soltanto che Vera Bergman mi è sembrata bellissima nella sua parte di Diva e che accanto a lei figurano nel film Maurizio D'Ancora, Oretta Fiume, Nerio Bernardi, Guido Celano, per non dire che dei migliori.

Una stella
al sole

Ho incontrato Alida Valli. All'ingresso del teatro di posa, seduta su uno scalino, si godeva il sole.

Di tanto in tanto ammiratori o amici venivano a farle festa o a parlarle di lavoro; ma sembrava

che tanto quegli omaggi che quei discorsi in quel momento non la riguardassero.

Essa guardava il cielo, strizzando gli occhi; e non era quella una stella del cinema che osava col suo terreno splendore sfidare quello del cielo, ma una bella ragazza italiana che, invece di far la siesta sdraiata su una poltrona, preferiva prendere un anticipo di *tintarella* seduta su uno scalino.

Mi piacque, e ci piacque, vedere un segno di chiarezza e salute in questo suo pigro abbandonarsi come una gattina al primo calore primaverile. Era certo tutta se stessa, in quel momento, Alida, e nessuno avrebbe potuto dire, a vederla, « Ecco la Diva ».



Quando però Gallone mandò a chiamarla, ella sembrò risvegliarsi da quell'abusivo torpore e fu ripresa dalla sua abituale passione al lavoro. Scappò in tutta fretta e ci salutò con un gesto cordiale, dicendo, felice, una frase soltanto: « Il dovere mi chiama! ».

Quanto meritate — noi commentammo — sono le soddisfazioni che Alida riceve, e sempre maggiori, e dal suo pubblico e dal suo lavoro!

Armando
papà di
Dino

Lo spazio non mi permette di soffermarmi su tutti gli « spunti » che pur con lodevole diligenza di cronista avrei raccolto durante le mie visite agli stabilimenti in questo mese. Peccato, perchè ho qui sott'occhio un elenco di argomenti da trattare, che non potranno trovar posto nel numero d'oggi e che, perdendo domani il loro sapore di attualità, andranno fatalmente a finire dove il sottoscritto getta ogni tanto le occasioni perdute e le cose più grandi di lui.

Farò in « Si gira » nel prossimo mese il mio bravo esame di riparazione e spero che allora, tanto il mio indulgente lettore quanto il mio direttore esigente, vorranno concedermi la sufficienza.



Ma non posso, in attesa d'una prova d'appello così lontana, tralasciare per lo meno un accenno a un argomento, che è particolarmente caro al mio cuore. Due parole, perciò voglio dire, sia pure due sole, su Armando Falconi.

E non sull'attore che voi tutti amate da tempo e che non potrò certo io, in queste quattro righe, farvi amare di più. Ma su Armando, papà di Dino. L'ho visto in questa settimana, dopo aver lavorato alla «Safa» in «Giorno di nozze» accanto ad Antonio Gandusio, correre subito alla «Scalera» a vedere il lavoro del figlio regista in «Don Giovanni». E in quell'abbraccio commosso del padre al figlio, in quel loro ritrovarsi uniti nello stesso lavoro e nella stessa passione, ho potuto scorgere i segni di una nobiltà di razza che non si potrà mai smentire, di una tradizione intatta e di un sentimento purissimo: l'amore all'arte, che nel lavoro di ogni giorno in umiltà si serve e si alimenta.

E' un esempio assai raro nel cinema. Un esempio che basta a confortare e può commuovere perfino. Anche per questo io voglio tanto bene a Dino e al suo papà.

SILVANO CASTELLANI

(Foto di Eugenio Haas)



Notiziario

Giace anemica la musa ...

Sembra che Francesco Pasinetti debba realizzare una nuova edizione di "Sperduti nel buio", film prodotto nel 1913 e che resta uno dei pochi classici della cinematografia italiana.

Mario Soldati, invece, ha iniziato "Malombra", tratto dal romanzo di A. Fogazzaro, di cui si ebbe una edizione sempre nel 1913 con l'interpretazione di Lyda Borelli.

... sul giaciglio dei vecchi metri ...

Dal romanzo di Paolo D'Ennery "Le due orfanelle", Carmine Gallone ha ultimato una nuova edizione per la Grandi Film Storici-Safic con Alida Valli, Maria Denis, Osvaldo Valenti e Otello Toso.

Alla realizzazione de "La fabbrica dell'imprevisto", tratto da un soggetto di Luigi Barzini e realizzato ai tempi del muto, sta dedicando tutte le sue migliori forze il nuovo regista Jacopo Comin.

... e noi giovani apriamo i vetri ...

Enrico Fulchignoni, passato al cinema dal teatro, sta girando per la Scalera "I due foscari" con Carlo Ninchi, Rossano Brazzi, Regina Bianchi e Elli Parvo. Dell'antica edizione di questo lavoro pubblicheremo interessantissimi fotogrammi nel prossimo numero.

I romanzi di Emilio Salgari continuano ad essere sempre di più ridotti per lo schermo. Marco Elter infatti sta girando "Il figlio del Corsaro Rosso", realizzato dalla Rosa Film ai tempi del muto.

... rinnoviamo l'aria chiusa.

Prossimamente entrerà in cantiere il film "Palude" diretto da Luchino Visconti, già aiuto di Jean Renoir e sceneggiato da Visconti, Alicata, De Santis, Puccini.

Questo film affronterà con seria intenzione, per la prima volta in Italia, un soggetto di schietto gusto realistico. Ne saranno interpreti: Alida Valli, Massimo Girotti, Elio Marcuzzo, Dhia Cristiani.

Sono state ultimate da poco le riprese invernali del film tratto dal romanzo "Giacomo l'Idealista" di Emilio De Marchi. Fra breve si inizieranno le riprese estive a cui seguiranno quelle in interno. Il film diretto da Alberto Lattuada e sceneggiato da Aldo Buzzzi, Emilio Cecchi e Alberto Lattuada, avrà per interpreti principali Marina Berti e Massimo Serato.

Puntini sulle "i,"

Non sembra oggi possibile che vi siano ancora taluni, così distanti da una comprensione e da un giudizio ponderato da ostinarsi cocciutamente a non riconoscere alla nostra produzione cinematografica quel miglioramento che ormai è divenuto una realtà quotidiana.

Certo non si può nemmeno affermare che l'industria cinematografica abbia offerto al mercato un prodotto di livello artistico; solo casi isolati risentono di una ricerca profonda, di una consapevolezza maturata del linguaggio cinematografico: tanto più che queste eccezioni sono rare e non possono quindi dar adito a discorsi di indole generale.

Ma verità solari sono ormai:

1.) L'industria cinematografica italiana ha saputo in brevissimo tempo colmare, senza provocare effetti dannosi sul mercato, il vuoto che si era formato con il monopolio. Oggi il pubblico va a vedere il film italiano con lo stesso interesse, con la stessa attiva partecipazione con la quale assisteva alla proiezione di film americani e francesi. E Alida Valli, Assia Noris, Vittorio De Sica hanno preso il posto di Greta Garbo, Joan Crawford, Jean Gabin. Una tradizione decenne è stata sostituita in breve da una tradizione più fresca, ma non meno valida.

2.) Mentre fino a pochi anni fa il cinema italiano era solito trattare un solo genere (la commediola) o poco più di un genere, oggi la nostra produzione offre al mercato una varietà di soggetti che non ha nulla da invidiare a quella del cinema

d'oltre Oceano. Ed è pacifico che i mercati si conquistano offrendo al pubblico un prodotto eclettico, vivo, non legato a schemi abusati. Solo qualche vuoto rimane ancora: ma non passerà certo molto tempo, ed anche la nostra produzione si orienterà verso i film — ad esempio — di avventure fantastiche o di avventure allucinate.

3.) Accanto ad un progresso che riguarda strettamente il fenomeno commerciale, è oggi doveroso affermare che la tecnica dei nostri film è ormai in una fase di assestamento e di costante miglioramento. A questo riguardo, il grado di maturità raggiunto dal nostro documentario è in stretto rapporto con la tecnica del film a metraggio normale. Il pubblico non accusa più quegli squilibri, quelle incostanze così frequenti nei nostri film di qualche anno fa. Gli elementi multiformi di cui il cinema si vale, trovano ogni giorno di più la loro logica compenetrazione nel linguaggio cinematografico.

Questi traguardi, brillantemente conquistati, fanno prevedere per l'avvenire un maggiore impegno ed una maggiore partecipazione di elementi dotati, che ci auguriamo possa fruttare una conquista stilistica portatrice indubbiamente di prodotti artisticamente significativi.

Il cinema italiano intanto fa la sua strada, rinnovandosi a poco a poco, arricchendo il suo repertorio, sveltendo il suo ingranaggio: dimostrando così in modo inequivocabile che ben presto sarà anche un valido strumento di educazione.

ROBERTO DRIGO



Osvaldo Valenti e una sua allegra compagna di lavoro fotografati a Cinecittà

La corte dei miracoli

(Colloqui col pubblico)

Ricevere lettere sul cinematografo è cosa di non poco interesse; e offre sovente l'occasione a discorsi capaci di andare assai oltre l'impegno originario. Come sarebbe possibile, ad esempio, esaurire nel giro di una conversazione il problema che con tanta intelligenza mi pone il Caporale **Squadroni Severino** da Rimini: delle difficoltà esterne che limitano la libertà espressiva del cinematografo in quanto strumento di poesia? Ragioni tecniche e industriali e sociali investono questo problema: e meriterebbero un attento esame, e svolto in profondità. Ad altra trattazione, più adeguata, rinvio dunque questo corrispondente nel quale indovino uno spettatore pensoso e di non volgare curiosità.

Lo stesso non posso dire alla « tifosa per Nazzari » (così si firma) che mi scrive da Roma: le sue osservazioni scervellate, la sintassi approssimativa con cui si esprime mi risparmiano la fatica di confutare gli argomenti che adduce: quanto alle sue aspirazioni d'arte, credo che farebbe assai meglio a dimenticarle. Il cinematografo, sia detto ancora una volta, è una cosa seria: e come tale va considerato; e richiede — o almeno dovrebbe richiedere — da chi vi si dedica con intelli-



genza — onestà di propositi, fatica, sacrificio. A questo patto, e solo a questo patto, si può superare quella condizione di *fiera delle vanità* che troppo spesso ci aduggia e ci fa uscire irritati o disgustati da una sala di proiezione.

Un lettore padovano mi scrive chiedendomi la ragione dei film in costume: e pone una questione che non si può esaurire nel limite di poche righe. Ripensi, il mio ignoto amico, a certo teatro dannunziano e dannunzianeggiante dei primi anni di questo secolo (e potrebbe risalire anche più lontano: al medioevo convenzionale e in versi martelliani caro al Giacosa della prima maniera; ai restauri valdostani dell'architetto

D'Andrade; al borgo medioevale costruito al Valentino in occasione della esposizione di Torino) si ricordi Sem Benelli, della popolarità di opere come *La Cena delle Beffe* e *L'Arzigogolo*; e poi di Giovacchino Forzano. L'idea di una parodia non è priva di intelligenza; ma non sarebbe originale. E' stata preceduta da Mark Twain con lo *Jankee alla corte di re Artù* del quale sono state fatte anche due riduzioni cinematografiche (particolarmente gustosa la prima, muta; dove andavano in motocicletta i cavalieri della leggenda brettone). E nemmeno è generoso infierire troppo su un « genere » che nasce anche da ragioni non discutibili di ordine pratico; ha mai pensato, il letto-

re padovano, che il produttore è, in definitiva, un industriale come un altro: ed ha le sue giustificazioni, se preferisce una materia che — oltre a garantire dei risultati economici sicuri — sfugge ai pericoli cui è esposto ogni diretto investire una verità umana; nella sicurezza di una cifra dove nulla ha peso di quanto direttamente urge sulla nostra vita? Il cinema è arte: ma non sempre; bisogna tenere presente che nove volte su dieci è industria: investimento di capitali con il preciso scopo di trarne profitto.

Virgilio S., da Palermo (un saluto, intanto alle cupole rosse di S. Giovanni degli Eremiti, e al vento che in questa stagione appanna di idillio i colori barocchi e tragici della sua città) mi chiede quali siano le opere cinematografiche degne di essere considerate come appartenenti all'orizzonte della poesia; ed esempi addita che danno un sicuro segno di buon gusto. Ragioni contingenti mi vietano una citazione di testi; quanto ai criteri teorici per una scelta come quella cui egli aspira, potrà trovare dei chiarimenti su *Bianco e nero* del dicembre 1940, in una *Introduzione ai classici*.

Da Genova, una lettrice che si firma **Emiliana** manda delle osservazioni sui rapporti tra il cinematografo e la moda: e si compiace di rovesciare l'opinione corrente, cara soprattutto ai compilatori di giornali umoristici, che sia il cinematografo a determinare la moda.

In realtà, è da credere in uno scambio di rapporti; ma Emiliana non documenta la sua affermazione: che potremo discutere, e, se sarà il caso, approfondire quando sarà provata da esempi che le conferiscano valore più ampio che non una opinione genericamente enunciata.

Ma si conchiude, lo spazio riservato alla *Corte dei miracoli*; e ad **Aurelia Savelli** a **Collerio Pasquale** e agli altri corrispondenti sarà necessario rispondere in una prossima conversazione.

GAVROCHE.

INAC

INDUSTRIE NAZIONALI ASSOCIATE CINEMATOGRAFICHE

I.I.I.C.

Presentano il primo Gruppo 1942

UNA NOTTE DOPO L'OPERA

con BEATRICE MANCINI - NEDA
NALDI - MINO DORO
RENATO CIALENTE - LUIGI
ALMIRANTE - ATTILIA RADICE con il
corpo di ballo del Teatro Reale dell'Opera
e la bimba VIRA SILENTI
Regia: N. MANZARI - Collaborazione tecnica di F. NERONI
Musiche: M.o Ecc. UMBERTO GIORDANO
Prod. INAC serie CERVINIA Distr. REX

LA GUARDIA DEL CORPO

con VITTORIO DE SICA - CLARA
CALAMAI - SERGIO TOFANO
CARLO CAMPANINI
Regia: C. I. BRAGAGLIA
Prod. INAC Distr. ODIT TITANUS

QUARTA PAGINA

con PAOLA BARBARA-ADRIANA
BENETTI - VALENTINA
CORTESE - MEMO BENASSI
ANNIBALE BETRONE - GINO CERVI
ARMANDO FALCONI - CLAUDIO GORA
RUGGERO RUGGERI - GUGLIELMO SINAZ
SERGIO TOFANO
Regia: N. MANZARI Organizzatore: D. MAGLIANO
Direttore di produzione: G. FABRIS
Prod. CERVINIA INAC Distr. REX

LA DANZA DEL FUOCO

con PAOLA BARBARA
GUSTAV DIESSL - LUISELLA
BEGHI - NELLY CORRADI
MARIA JACOBINI - CARLO MINELLO
Regia: G. SIMONELLI
Prod. SCHERMI NEL MONDO-INAC Distr. REX

NOTTI DI FIAMME

con NEDA NALDI - CARLO
TAMBERLANI - CESCO
BASEGGIO - ANNIBALE
BETRONE - CLELIA MATANIA-LAURO GAZZOLO
FEDELE GENTILE - UMBERTO SACRIPANTE
Regia: L. KISH
Prod. INAC-VENUS Distr. REX

In preparazione

QUELLI DELLA MONTAGNA

per la direzione artistica di A. BLASETTI
Prod. INAC API Distr. REX

