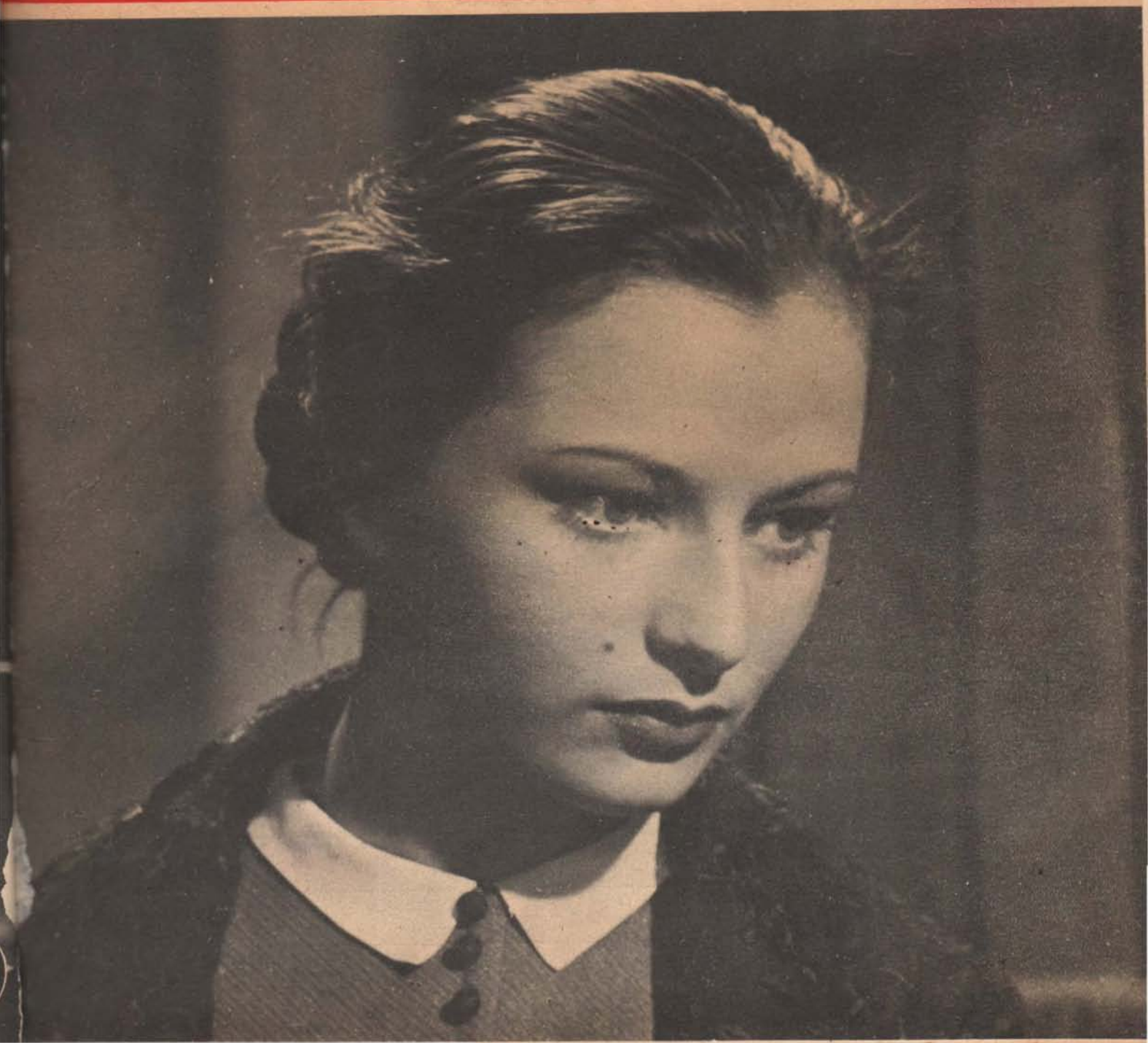
SI GIRA

2



LUX FILM

Presenta i primi film della sua produzione 1942

UN COLPO DI PISTOLA
Diretto da RENATO CASTELLANI

con ASSIA NORIS
FOSCO GIACHETTI - ANTONIO CENTA

MALOMBRA
Diretto da MARIO SOLDATI

con ISA MIRANDA - IRASEMA DILIAN
ANDREA CHECCHI - GUALTIERO TUMIATI
NINO CRISMAN

UNA STORIA D'AMORE
Un film di MARIO CAMERINI

con ASSIA NORIS
PIERO LULLI - CARLO CAMPANINI
GUIDO NOTARI

GIORNO DI NOZZE
Diretto da RAFFAELLO MATARAZZO

con ARMANDO FALCONI
ANTONIO CANDUSIO - ROBERTO VILLA
ANNA VIVALDI - PAOLA BORBONI
AMELIA CHELLINI - CHIARETTA GELLI

COLPI DI TIMONE
Diretto da GENNARO RIGHELLI

con GILBERTO GOVI

PICCOLA AVVENTURA
Diretto da RAFFAELLO MATARAZZO

con ARMANDO FALCONI - CHIARETTA GELLI

FERDINANDO II
Diretto da GENNARO RIGHELLI

con ARMANDO FALCONI . . .

COLOMBA
Diretto da GIACOMO POZZI BELLINI

dal racconto di PROSPERO MÉRIMÉE

CAPITAN FRACASSA
Diretto da ABEL GANCE
in collaborazione con la ZÉNIT FILM di Parigi

con ASSIA NORIS
FERNAND GRAVEY - ANDRÉ LEFAUR
ALERME

IN PREPARAZIONE:

UN FILM DI CAMERINI
UN FILM DI CASTELLANI
UN FILM DI MATARAZZO

SI GIRA

MENSILE DI CINEMATOGRAFO

Anno III - Marzo 1942-XX - 2° della nuova serie

Spedizione in abbonamento postale Gruppo III

Redazione:

Mino Donati
Massimo Mida
Antonio Pietrangeli

SOMMARIO

- * * * : *Il cinema e l'intelligenza.*
- **Gianni Puccini:** *La questione dei soggetti.*
- **Massimo Mida:** *Ricerca della verità.*
- **S. A. Luciani:** *Inferiorità del cinema.*
- **Vitaliano Brancati:** *Per la storia...*
- **Emilio Villa:** *Socialità del documentario.*
- **Mario Calzini:** *Perchè si truccano gli attori.*

I FILM:

- **Umberto Barbaro:** *Fari nella nebbia.*
- **Massimo Mida:** *Via delle cinque lune. Bastardo.*
- **Antonio Pietrangeli:** *Tragica notte. Paura d'amare.*
- **Carlo Lizzani:** *Il paradiso terrestre. Ritorno al Vittoriale.*

- **Rubriche:** *Il Ciclope (Nessuno) - Vecchie e nuove (Francesco Pasinetti) - Conversazioni critiche (Cassandra) - Corte dei Miracoli (Gavroche) - Notiziario.*

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Largo Fontanella di Borghese, 84

TELEFONO: 63.944

ABBONAMENTI:

Italia e Colonie: anno L. 30 - semestre L. 18

Estero: anno L. 50, semestre L. 30

UN FASCICOLO L. 3

Fascicoli arretrati, il doppio

Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono.

ESCE IL 30 DI OGNI MESE

IL CINEMA E L'INTELLIGENZA

Nella produzione cinematografica italiana, per effetto dell'aumentato numero dei film, e certo anche per effetto delle suggestioni e i consigli degli elementi responsabili, è ormai comune e diffusa la partecipazione degli intellettuali. I soggetti, le sceneggiature — almeno intesi letterariamente — e i dialoghi se ne sono notevolmente avvantaggiati; e noi siamo i primi a constatarlo e a rallegrarcene; di più: noi ci auguriamo addirittura che il fenomeno si estenda largamente fino a portare, nel mondo del cinema, a quel cambio della guardia che, da tempo, è nei voti di tutti quanti amano il cinematografo per le sue possibilità più che per le sue comuni realizzazioni. Occorre però aggiungere che, come tutte le cose del mondo, anche questa, tanto bella e simpatica, ha il suo rovescio, il suo aspetto negativo e il suo pericolo. Pericolo che vogliamo denunciare qui con franchezza, sicuri che sarà valutato a pieno da chi di ragione, giacchè la predica viene da un pulpito da cui non sono mai partite nè partiranno mai lodi ed osanna per i cinematografari mestieranti, incolti e pompieri.

Se si constatasse un regresso, diciamo nella pittura (che, in questi tempi, è abbastanza in fiore) un provvedimento poco persuasivo sarebbe certo quello di invitare a dipingere i musicisti. E si avrebbe questo curioso fenomeno: che i musicisti capaci di far musica se ne starebbero tranquillamente alla loro attività, mentre si butterebbero sulla pittura i musicisti mancati e magari anche (perchè no?) tutti i critici musicali.

Questo esempio paradossale vuole solo ricordare, con semplicità, a chi se lo fosse dimenticato, che il cinema è un'arte e che ha mezzi espressivi tipici che non si possono riscoprire in ventiquattr'ore.

Non esistono buoni o cattivi soggetti delle opere d'arte che precedano la loro realizzazione e chi ancora si meraviglia di questa tesi provi a trasferirla in un campo di attività artistica diversa dal cinematografo. I "Sepolcri" di Ugo Foscolo sono belli e quelli di Pindemonte sono brutti, il Mosè di Michelangelo è bello e quello di piazza San Bernardo è tanto brutto che l'Autore, poveretto, ne morì.

Le sceneggiature sono una previsione del futuro film e la previsione dei mezzi tecnici della ripresa: sceneggiatura e regìa non sono dunque che due momenti di una stessa ed unica attività. Per fare una sceneggiatura occorre conoscere il cinema quanto un regista. Il compito della espressione degli stati d'animo di un personaggio non è nel film unicamente demandato al dialogo: il dialogo (come tutta l'attività degli attori cinematografici) non è che un elemento di questa espressione che si attinge a pieno concorrendo coi mezzi della regìa al risultato finale. Non è possibile quindi intenderne la portata se non si conoscono gli strumenti del cinematografo altrettanto quanto un regista.

Un pezzo di antologia cinematografica è costituito da alcuni primi piani, più volte citati, tra gli altri da Béla Balàsz, di Asta Nilsen. La storia è questa: una spia fa innamorare di sè un ufficiale per carpirgli dei piani, ma, nel corso della vicenda, anche lei se ne innamora; in seguito il capo dello spionaggio di cui ella dipende sospetta la cosa e la sorveglia. Come vada a finire la storia è inutile dire. Tutti però hanno capito benissimo la banalità e volgarità del racconto. Nella realizzazione cinematografica, l'attrice fingeva l'amore con mimica convincente: però, dopo essersi innamorata, le sue mosse, quelle stesse di prima, e le sue espressioni, quelle stesse di prima, a poco a poco diventavano sincere. Si comportava esattamente come prima, nella sua recitazione nulla di nuovo era visibile; eppure si capiva che qualche cosa era cambiata. Ma c'è di più: a un certo punto ella doveva accorgersi che un suo compagno l'osservava nascosto dietro una tenda, e allora ella era costretta a dimostrare che era soltanto una parte quella che lei recitava, proprio così come prima aveva voluto dimostrarsi sincera all'altro. Il doppio significato di quella mimica si capovolgeva. Anche nel secondo momento ella fingeva e la sua espressione era falsa: ed ora infine il falso diventava falso a sua volta ed ella mentiva di mentire. E

Nelle copertine: **Marina Berti**, protagonista di "GIACOMO L'IDEALISTA" (Alfa)
Massimo Girotti, protagonista di "PALUDE" (Ici).

tutto ciò percepibile senza che si potesse vedere cosa e come si fosse alterato nella sua fisionomia. Invisibilmente era stata deposta una maschera e sostituita invisibilmente da un'altra maschera. Tutto questo era avvenuto tra i lineamenti del viso invisibile".

Questo piccolo esempio, per la banalità della storia e la grande potenza espressiva del film che la racconta, serve a dimostrare l'assoluta inutilità, anzi la dannosità delle immissioni nel mondo del lavoro cinematografico di quegli intellettuali e di quei letterati che non abbiano un pieno possesso degli strumenti del film.

Del vecchio cinema italiano si ricorda Cabiria *in cui se c'è una cosa ridicola sono le didascalie di d'Annunzio ("i piedi che sanno di leone" e "la virtù che lancia fiamme dagli occhi") e* Quo Vadis *in cui fa bella mostra di sè il Colosseo. Quando tali errori ed orrori furono eliminati per l'incremento della produzione determinato dalla guerra e per il conseguente avvento degli intellettuali, si produssero film di cui non si conserva altro ricordo che quello di qualche titolo, per la sua ridicolaggine, "La pantera di neve" di Arnaldo Frateili, "Cavalcando la Chimera" e "La ruota del vizio" di Alessandro De Stefani, "Amleto e il suo clown" e "Le mogli e le arancie" di Lucio d'Ambra, "La scimitarra del Barbarossa" di Maffio Maffii e Mario Corsi, "La casa delle 57 lanterne" di Pietro Silvio Rivetta, ecc. Quali dovessero essere questi film non è difficile immaginare. Quello che importa ricordare è il fatto che, finita l'inflazione dell'immediato dopoguerra, finì anche il cinema italiano.*

C'è poi un altro punto del quale non avremmo parlato, per dignità di classe, se non ce ne porgesse occasione uno scritto recente di un illustre critico teatrale, che ha una profonda avversione per il cinematografo; egli ha dichiarato candidamente che i molti scrittori di teatro oggi esistenti fanno del cinema, che disprezzano, unicamente per ragioni finanziarie. Noi fingiamo di non crederci, ma se questo dev'essere l'apporto intellettuale e morale che gli scrittori sanno dare al cinematografo, allora preferiamo che questo sia fatto da galantuomini analfabeti.

* *

Marina Berti in una inquadratura del film "Giacomo l'Idealista" diretto da Alberto Lattuada

Un'altra bella inquadratura di "Giacomo l'Idealista"

La questione dei soggetti

Che la questione dei soggetti possa addirittura identificarsi con la questione del cinematografo, uno potrebbe dimostrarlo o confutarlo con la medesima prontezza d'argomenti accettabili. Ma non è una polemica di questo tono, solitaria e sterile ove dai limiti del cinematografo non si sappia uscire (come avverrebbe restando nei termini suddetti), quella che oggi ci spinge a scrivere: per meglio dire, non ci muove lo stimolo, la necessità o l'intellettualistico gusto di addentrarci in essa. In altre parole: è questo un momento della nostra vita nel quale agli interessi particolari sempre più si sostituiscono i generali. A impedire che altri possa equivocare sulle nostre frasi, aggiungeremo che non vogliamo altro che segnalare un fatto personale — che appartiene, d'altronde, agli sviluppi « universali » di un'esistenza — e l'ardire ci sarà perdonato, se si vorrà riflettere che questo articolo porta in calce una firma, rispecchia cioè gli scrupoli e l'umana condizione di chi lo scrive.

In termini più semplici: fermamente crediamo che chiunque vorrà ora riconoscere con noi che impostare la questione dei soggetti significa, esplicitamente, tastare il polso al cinematografo italiano tutt'intero: alle sue tendenze, alla sua strada, al suo presente e al suo futuro.

Saremmo per un momento tentati di ricollegare tutte le cose e riunirle: problemi del cinema, condizioni individuali, storia attuale degli uomini. In questo senso: nel voler deliberatamente scorgere al fondo d'ogni crisi particolare i segni e le tracce della crisi d'ogni altra cosa, massima o minima, che nel mondo abbia poteri e forze per un cammino attivo, in doloroso sincronismo con l'altre che la fiancheggiano, la respingono, o con essa, semplicemente, coesistono. Non ci è più possibile, oggi come oggi, considerare il cinema come un fatto a sè stante, come un regno chiuso, come una città in una nuvola, al modo (più o meno) della Laputa swiftiana. Grave errore sarebbe, a nostro

parere; grave errore, del resto, ci par commettano tutti coloro che tuttora di cinema o di pittura o di letteratura fanno discorso separato, aristocratico, o, peggio, « disinteressato ». Non è tempo di specializzazione! Per chiarirci: ci si specializzi pure nel proprio mestiere, ma con un occhio solo; che l'altro non perda il contatto con la verità e con la storia!

Non sembri dunque vano il preambolo. Se non altro per questo: che la denuncia d'uno stato d'animo individuale ci ha dato il destro per una chiarificazione, scottante, più vasta.

La questione dei soggetti, in Italia, ci sembra — ripetiamo — vada di pari passo con la vita del film, e questa con la vita degli uomini: tra l'una e l'altra, frattura non c'è, non ci può essere, gli eccessi o le deficenze dell'una sull'altre si riverberano, e viceversa.

* * *

Una serie di equivoci nettamente piccolo-borghesi prosperano intorno al soggetto (o all'idea di soggetto). Che cos'è un soggetto? come si fa? qual è il fosso — o l'abisso — che il soggetto divide dal film? Una mentalità diffusa fa rispondere, a gran parte degli « specializzati », ai produttori, al pubblico stesso, con spiegazioni mediocri o perfino inconsulte. C'è stato chi ha deciso che l'autore del soggetto sia l'autore del film; chi, nel campo opposto, ha sostenuto il contrario: essere cioè il soggetto un incidente secondario nella nascita di un'opera cinematografica; chi, ancora, paragona questo essenziale canovaccio a strutture artistiche già definite, la novella, il racconto, il romanzo. Altri non si sanno capacitare perchè manchino o scarseggino soggetti così detti originali. Alcuni sono convinti che sia molto facile inventare un soggetto e comporlo. Certi, che sia lavoro d'una difficoltà iperbolica e strana. Insomma: giudizi nei quali si riscontrano, o l'insufficienza d'una preparazione estetica generale, o un'avventatezza incompetente, o la sicumera dei sacerdoti d'una setta, o, peggio, degli adepti d'una *gang* esclusiva e monopolizzatrice. Che son le tare d'un modo di vivere egoistico o gretto o immorale (piccolo-borghese!).

Questi equivoci ritardano o confondono il passo del cinematografo. Tant'è vero, che sappiamo di non sbagliare, quando diciamo che al cinema nostrano fanno intoppo gli errori e le scarsezze di gente in malafede o impreparata, non solo cinematograficamente, ma, prima e soprattutto, umanamente.

Errori e scarsezze che indubbiamente sono la causa prima non soltanto d'una confusione di linguaggi, di tendenze e di moralità, più volte deprecata; ma anche, ci s'intenda, della crisi che in questo campo esiste da sempre. La prova ne è, che la maggior parte dei film realizzati in Italia non nascono, nè nacquero, da soggetti originali, ma da spunti presi in prestito da opere e da successi già in altri campi collaudati. Perfino le canzonette alla moda hanno potuto ispirare film. I produttori non hanno fiducia, e gli specializzati autentici sono rari. C'è sì una gran massa di autori cinematografici, ma a quanti di essi riconosciamo veramente il possesso sicuro d'un mestiere?

Mariella Lotti in « Acque di primavera »

(Foto "Si Gira„)

Da alcun tempo, agli improvvisatori belli e buoni, si sostituiscono lentamente uomini di lettere e di teatro il cui lavoro è avallato da referenze chiare e anche nobili acquisite nel campo dal quale provengono. Non saremo certo noi a negare l'importanza e l'utilità del loro ingresso nel mondo del film; noi, che addirittura saremmo propensi a che ogni film fosse fornito d'una garanzia come questa: un « vero scrittore » presente nella fase preparatoria. Ma bisogna intenderci sui limiti e i doveri d'una tale presenza. Perchè intanto non tutti gli scrittori riescono ad acquistare la capacità di intendere il cinema e di cinematograficamente risolvere le situazioni, psicologiche, rappresentative, drammatiche che d'un film han da costituire l'ossatura. Non c'è niente da fare: o si posseggono i dati (anche istintivi) d'una « scoperta del cinema », o no. Nel secondo caso, vorremmo da coloro il coraggio d'una rinuncia. E tutti sanno che cosa vuol dire, in un mondo governato arbitrariamente da prebende ingiustificabili al lume della ragione e della umana convivenza: un mondo nel quale ogni tentativo riformistico si presenta, giustamente, inutile e provvisorio, e dove seguita a esser valida la legge dell'egoismo, che tutti i modi, onde codesto mondo si configura, stanno a legittimare e codificare. Questo, per riproporre a noi stessi la brutale realtà d'una situazione che non chiede nè coraggio nè rinuncia, almeno finchè rimane quella che è.

D'altronde, è anche vero che, pur non possedendo le chiavi magiche dell'invenzione cinematografica, uno scrittore serio e coltivato potrà fornire a qualunque film l'aiuto — sappiamo quanto limitato — d'una preparazione non vana nè approssimativa. Un aiuto critico. Chiederemo allora, meno ingenuamente, questo termine di compromesso al posto del termine assoluto della rinuncia. Ma è dagli altri che abbiamo, poi, il diritto di attenderci illuminazioni coscienti e amorose, da quelli che hanno saputo intendere e costruire le modulazioni del cinema. Ed è a questo punto che s'impone un'accusa: troppi tra costoro ci tradiscono, tradiscono noi che il cinema amiamo, e il cinema stesso, ma tradiscono pure se medesimi. Anche se su questo punto sovranamente s'illudono di uscir franchi. Un tradimento c'è rilevabile in una mancanza d'impegno morale ed estetico, come di chi creda non necessario trasferire nel nuovo lavoro la probità e l'intelligenza che s'è studiato di adoperare per tutto il tempo

ch'è rimasto isolato nella fatica solitaria del proprio tavolino. Il « solitaria » non appaia casuale; perchè tra le condizioni e le abitudini che uno scrittore ha da superare nel rivolgersi al cinema, c'è anche questa: la solitudine. Nella loro opera di preparatori d'un film, gli « scrittori » non sono più soli: ed è curioso, che proprio per questo essi s'intendano scaricati dal dovere di rispettare i richiami e le esigenze della coscienza.

Essi ci risponderanno che troppo sovente, rinunciando alla solitudine, si trovano avviliti in accoppiamenti non congeniali: ma a nostra volta risponderemo: prima di darvi per vinti, è proprio vero che lottate con tutte le vostre forze, con tutta l'autorità della vostra preparazione non labile? Chi è al corrente di come vadano veramente le cose, sa già quale sarebbe, da parte loro, la risposta più onesta. (Un estremo ritorno dell'onestà!).

A tutto questo s'aggiunga — agli equivoci piccolo-borghesi, e agli errori degli uomini di mestiere — un dato di fatto che, riguardato senza enfasi, risulta pure inequivocabile. Il soggetto cinematografico è un ordigno delicato, un teorema che non ammette sbagli. Tant'è vero, che, nella pratica, sempre vedremo un errore nato in fase di soggetto tramandarsi nella pre-sceneggiatura, nella sceneggiatura e nel film realizzato, quand'anche a quest'ultima fase non giunga geometricamente moltiplicato. Sì, ammettiamolo anche noi realisticamente, non è facile comporre soggetti cinematografici.

Difficoltà, errori, mistificazioni, non aderenza a un tempo e a una storia: ce n'è abbastanza per rispondere alle domande di chi onestamente si meravigli d'un dato di fatto: che i soggetti *buoni* sono rari, che il Moloch della produzione cinematografica fatica a trovare alimenti.

Ma, seppure ci siamo dovuti contentare di accennare soltanto allusivamente ai nodi della questione, allusivamente o frettolosamente, nutriamo adesso la speranza (o l'illusione) di esserci fatti comprendere nell'indicare la fonte viva dell'incertezza d'un cammino, il cammino del cinema italiano. Che sia un'incertezza piena di sintomi consolanti (una « media » più accettabile, un fondo tecnico — nel senso elementare della parola — più cospicuo, un lavoro più consistente e più compatto), è anche giusto e doveroso, in questa sede, ammetterlo. Ma è un'ammissione che non ci deve far velo agli occhi.

GIANNI PUCCINI

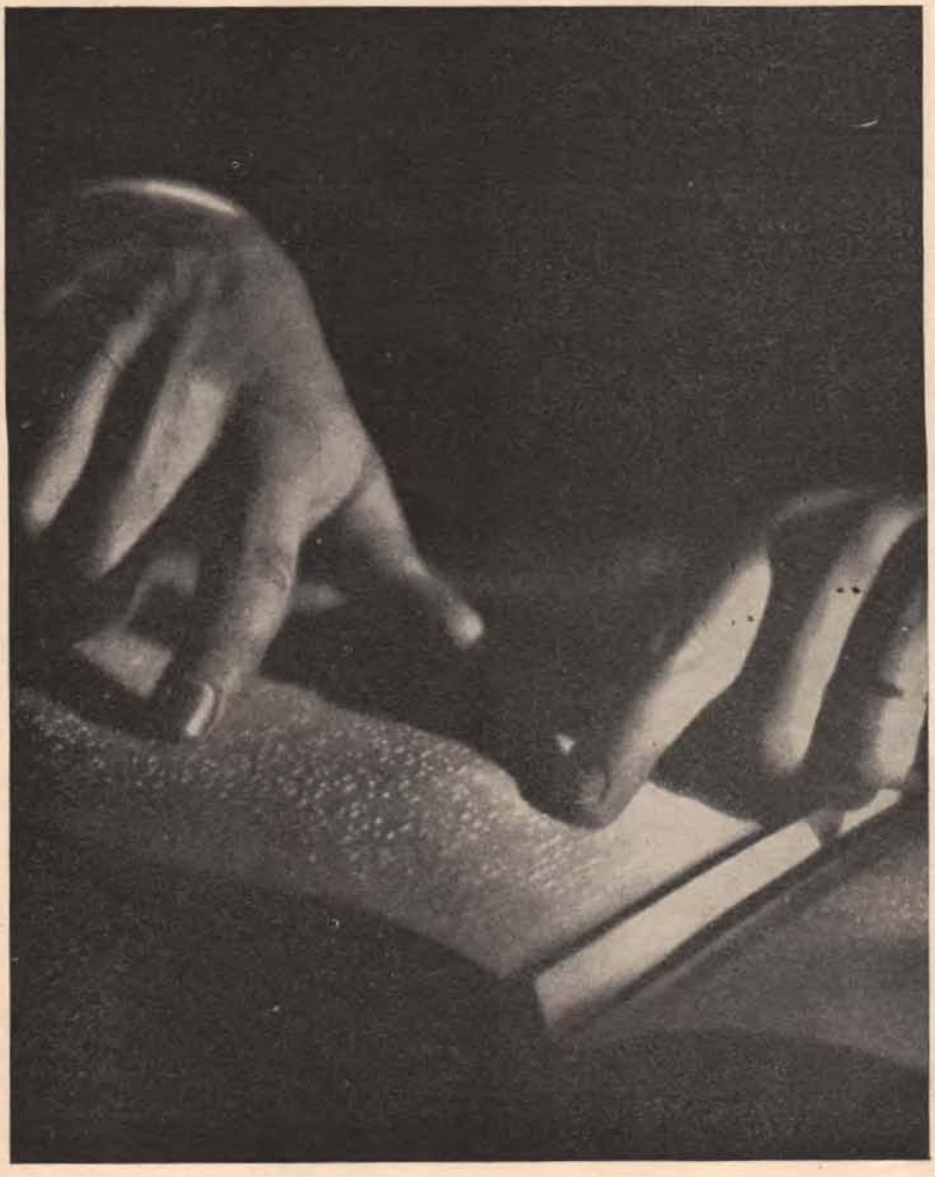
Adriana Benetti e ...

... Maria Denis, al sole (foto "Si gira,,)

RICERCA DELLA VERITÀ

Per quanto in apparenza il cinema italiano d'oggi riveli un certo spigliato ritmo produttivo che in definitiva si riduce in una maggiore confidenza con i problemi tecnici ed organizzativi, e per quanto l'impegno dei singoli sia rivolto sovente ad opere di vita non completamente effimera, non è tuttavia facile, al cultore non superficiale, riscontrare in esso quella maturità rivelante una sostanza ed un motivo predominante che lo definisca, lo distingua e lo doni di un carattere originale e quindi inconfondibile.

Non è del resto per un mero bisogno di classificazione e di ricerca esteriore, che da tempo parole sincere ma crude vengono dirette al nostro cinema da giovani che amano non fenomeni astratti ed imprecisi, ma un indirizzo consapevole e sostanzioso; una forma artistica. La rivista « Cinema » da molto tempo va affermando, superati i contingenti entusiasmi occasionali dei fogli meno raziocinanti, che un cinema italiano non esiste, e tanti altri giovani, isolati ma spiritualmente vicini, vanno ripetendo con coraggio ciò che l'istinto e la fede loro suggerisce. Non c'è linguaggio raggiunto nel nostro cinema che si dichiari puro e veritiero: pochi film rimangono esempi astratti non facilmente assimilabili in una tradizione. Per questo risulta oggi difficile una valorizzazione e una indicazione conclusiva del nostro cinema. Vano è stato più volte indicare una strada di avanguardia, di rinnovamento; l'esperienza decennale di molti è rimasta sommersa da interessi troppe volte non spontanei e veritieri. Blasetti si è smarrito dopo « *1860* » e *Vecchia guardia;* a Camerini è mancato il coraggio e la fede nella propria fantasia; gli altri, sono stati presto trascinati in una mediocrità sconcertante. Non bastano e non fanno una tradizione (indicata da *Sperduti nel buio* di Martoglio e rinverdita da « *1860* ») opere come *Piccolo mondo antico* e tentativi quali *Sissignora* di Poggioli, film nato con una tara insanabile nel soggetto.



Ma certo sapore fragrante, certa fantasia nostrana non costretta entro schemi artificiosi l'abbiamo forse trovata in alcuni film che appartengono all'ultimo nostro cinema.

Ed a queste voci arrivate appena in tempo per non scoraggiarci definitivamente, noi ci attacchiamo come un naufrago ad una ciambella di salvataggio. Quello che è stato, il cammino fatto fino ad oggi vogliamo coraggiosamente considerarlo cosa morta: troppi richiami, troppi appelli furono invano lanciati da chi, veramente e consapevolmente conosceva le sue leggi, i suoi problemi, le sue necessità. Per questo è oggi doveroso cercare di guardare verso il futuro. Non giovano più i mezzi termini, le ricerche e le prove di certi intellettuali che considerano il cinema alla stregua del teatro delle marionette, portando ad esso un contributo quasi sempre affrettato e di seconda mano. Oggi occorrono uomini che nel cinema credano veramente, e che siano convinti di avere un proprio mondo da comunicare, da esprimere agli altri. E' soltanto in costoro che noi possiamo sperare.

E, come dicevamo, è proprio in qualche film della stagione in corso che noi crediamo di vedere questi uomini che tanto urgono al nostro cinema. *Fari nella nebbia* ci ha rivelato un Franciolini sciolto nel racconto e padrone dei mezzi del cinema.

In *Teresa Venerdì* e nel *Garibaldino al convento* — eccettuati certi brani convenzionali e di maniera — ci hanno colpito accenti e parole di una verità toccabile, alcune scene sgorgate da una immaginazione fresca e popolare che De Sica ci ha rivelato ad indicazione della non nuova ma sempre valida formula di Tommaseo: « Sento per prova quanto sia necessario rinfrescare di quando in quando l'ingegno e l'anima comunicando direttamente con la natura e col popolo. La verità è dappertutto come la luce: basta non chiudere gli occhi ».

MASSIMO MIDA

Hilde Krahl nel suo studio

Inferiorità del cinema

Si consideri il cinema come arte o semplicemente come genere di spettacolo, il suo problema resta sempre più spirituale che tecnico. Non perchè quest'ultimo aspetto sia trascurabile. In arte forma e contenuto non possono scindersi. Nel cinema tuttavia, data la preponderanza degli elementi meccanici, il lato tecnico (è in questo, tra parentesi, un inconveniente notevole) può essere considerato a parte. Ora questa preponderanza tecnica fa trascurare, crediamo, il lato spirituale del cinema, ossia il suo contenuto.

E' innegabile che il cinematografo è rimasto finora e resta tuttora in uno stato di palese inferiorità rispetto al teatro e al romanzo. Il cinema nella sua breve ma intensa esistenza non è riuscito ad avere un suo contenuto particolare. Esso non ha fatto che vivere come una pianta parassita sul teatro o sul romanzo, cercando di sfruttare o di volgarizzare temi che avevano già avuto una loro espressione compiuta. Salvo rarissime eccezioni, come alcuni film di Chaplin, non si è mai emancipato completamente nè dal teatro nè dal romanzo. E in questo, ripetiamo, è la sua inferiorità.

Quello che sembra inesplicabile a prima vista è che un mezzo tecnico così moderno e spregiudicato continui ad essere a servizio delle idee e dei contenuti più vecchi e spesso più sorpassati. Il teatro e il romanzo, bene o male, cercano sempre di essere attuali, e di riflettere le idee del proprio tempo. Il cinema non fa se non rimasticare, non diciamo neppure rielaborare, i più vecchi temi, senza aggiungere se mai che uno sfarzo esteriore e spesso inutile se non dannoso. In una parola il cinema, invece di essere all'avanguardia si limita a volgarizzare nel senso peggiore, quasi sempre quello che è stato già fatto in altro campo.

Quanto abbiamo osservato è così comune e normale, e le eccezioni sono così rare, che vien fatto di domandarsi se questo sia un difetto transitorio oppure una impotenza congenita del cinema. Certo la causa di questo fatto va ricercata anche nella recente metamorfosi subìta dal cinema, che, mentre stava per assumere una sua forma particolare, diventando, come avevamo detto in un nostro vecchio libro « l'antiteatro », con l'avvento del parlato è diventato un surrogato del teatro. Ma, insistiamo, il problema non è tecnico. Certi film di eccezione hanno mostrato come il parlato del cinema sia e debba essere tutt'altra cosa che quello del teatro. La vera causa della mancanza di contenuto originale nel cinema va ricercata piuttosto nell'organizzazione commerciale e industriale, che finisce col soffocare completamente l'elemento artistico, assia spirituale.

I produttori credono che col danaro si possa comprare tutto, e credono quindi che si possano comprare, come della merce qualsiasi, dei soggetti. Credono inoltre che più questi costano e più possano rendere. Questo l'errore psicologico comune a tutti quelli che sono incapaci di apprezzare la superiorità e l'indipendenza dello spirito o semplicemente dell'intelligenza, errore poi che è sfruttato abilmente da molti autori che hanno capito il gioco.

Certo un fenomeno corrente è quello di scrittori che lavorano dei mesi intorno ad un dramma o ad un romanzo, anche senza possibilità di trarne un utile immediato corrispondente. Non accade mai invece che uno scrittore metta un'idea veramente originale in un soggetto cinematografico, anche se questo gli venga pagato cento volte più che un romanzo. E' proprio il caso di dire che l'uomo non vive di solo pane.

Il fatto curioso è poi che gli industriali del cinematografo, a differenza di tutti gli altri, comprendono così poco il valore della materia di cui fanno commercio, che dopo aver pagato un soggetto lautamente, sono capaci di rovinarlo nel modo più stupido. Non è un caso eccezionale, ma frequentissimo, quello di soggetti acquistati e poi svisati e resi irriconoscibili per delle sedicenti considerazioni di carattere commerciale. Certo molte volte gli autori non si preoccupano delle esigenze del cinema e scrivono cose che bisogna sudar quattro camicie per far stare in piedi. Ma questo non sposta la questione, e sta anzi a confermare la poca intelligenza dei produttori che acquistano soggetti impossibili. Comunque sembra inesplicabile che si acquistino dei soggetti di cui non deve restare spesso neanche il titolo.

Questa mancanza di sensibilità artistica nei produttori mantiene negli scrittori una diffidenza irriducibile verso il cinema, e fa sì che esso continui a vivere alle spalle del teatro e del romanzo, ossia di soggetti di seconda mano, perchè i produttori che si credono più furbi non fanno che saccheggiare la letteratura drammatica e narrativa.

Da ciò deriva quello che abbiamo chiamato inferiorità del cinema, che non potrà cessare, crediamo, fin che lo scenario cinematografico non sarà diventato un genere letterario considerato allo stesso livello del dramma o del romanzo. Oggi lo scenario cinematografico non è tale. Non costituisce neppure una lettura agevole e gradevole. Fra quanti scenari abbiamo letto, compreso quello troppo esaltato della *Kermesse héroique*, non possiamo citare che quello della *Bandera* di Duvivier, che ci sia sembrato, anche letterariamente, riuscito.

Eppure non crediamo di esagerare auspicando il sorgere di un nuovo genere letterario cinematografico. La tecnica del film ha già influenzato più o meno tutti gli scrittori contemporanei e in modo evidente i romanzi di Dos Passos. E forse nel sorgere del nuovo genere può essere la rigenerazione del cinema.

Luigi Chiarini nel suo libro recente: *Cinque capitoli sul film* nega qualsiasi valore al soggetto e considera la sceneggiatura come uno stadio verso la realizzazione. La quale è fatta dal regista, che sempre per Chiarini, resta il vero autore del film. Ma se questo poteva essere indiscutibile nel film muto, in cui il soggetto era un canovaccio da realizzare, diventa più che discutibile nel film parlato, in cui l'elemento verbale ha una precisa importanza e in cui anche il ritmo può essere determinato dalla sceneggiatura.

Perchè infine il ritmo ci sembra l'elemento essenziale, che più spesso fa difetto negli scenari soliti e per conseguenza nella regìa dei film. Ed è il ritmo che distingue la prosa d'arte da quella commerciale, il teatro di poesia dal dramma giallo. Il giorno che si potranno pubblicare e leggere dei poemi cinematografici, indipendentemente dalla loro realizzazione, sarà cessata automaticamente quella che abbiamo chiamato inferiorità del cinematografo.

S. A. Luciani

Assia Noris, in "Una storia d'amore,, (Lux)

PER LA STORIA...

Aveva proprio ragione André Gide quando diceva di Victor Hugo: « Pas si bête qu'on le croit ». Vitaliano Brancati, sceneggiatore di *Don Cesare di Bazan*, de *La Bella Addormentata* e de *Il Marchese di Roccaverdina*, tiene con questo suo scritto a distinguere l'Arte vera (la maiuscola è dell'Autore) e l'intimità familiare dal cinematografo. Finchè si tratta di Camerini non ci sentiamo di dargli torto. Infatti Camerini, regista allo zucchero d'orzo, sta al cinematografo come Tommasina Guidi sta alla letteratura e intere sequenze dei suoi film sono paragonabili ai periodi di Brancati quando scrive per le riviste cinematografiche. Periodi in cui si parla di *occhi che escono da quadri e da versi* e in cui si confondono orinali, zaffiri, uova sode, arte vera e intimità familiare. Lo scritto che segue viene così a confermare — una volta di più — quello che abbiamo accennato nel nostro editoriale. Il cinema però, caro Brancati, è un'altra cosa, e anche la letteratura. (N. d. R.).

Daniela Doni del C. S. C.

Un mercoledì di aprile, il signor Camerini e un suo amico incontrarono a Milano una ragazza sconosciuta che li fece trasalire: il viso, l'aria, l'andatura di questa donna, i capelli e il modo di pensare, ch'essi s'illudevano di leggerle in una delicata contrazione della fronte, avrebbero gettato la luce nel film che andavano almanaccando.

« Questa è la ragazza che ci vuole! » disse il signor Camerini. « Sarà una signorina di buona famiglia, ma prometto davanti a Dio che di qui a domenica ne faccio un'attrice! ».

Il suo amico si limitò a immaginare in silenzio la felicità pazza che avrebbe scosso quel corpo così armonioso quando l'intenzione del signor Camerini fosse stata detta a voce alta.

Con l'aria del miliardario capriccioso che depone un milione ai piedi di una venditrice di violette, il signor Camerini tagliò il passo alla ragazza, e l'apostrofò:

« Volete fare del cinema? ».

« No ! » disse la ragazza.

« Ma io sono Camerini.... Farò di voi un'attrice famosa e ricca ».

« Non voglio essere nè famosa nè ricca! ».

« Non vi piace il cinema? » tartagliò il regista.

« No! » aggiunse la ragazza, gettando uno sguardo sfavillante di rabbia che i due scoprirono per la prima volta quanto di sinistro può esserci nella Bellezza.

Il signor Camerini e il suo amico fecero un passo indietro, e del varco, che lasciarono con questa mossa malaccorta, profittò la donna per uscire davanti a loro con un passo lungo, rapido e secco come un colpo di spugna su due figure disegnate col gesso.

Ma lo sguardo di lei rimase nella memoria dei miei amici. Dirò di più: rimase nel punto preciso in cui fu gettato e nel quale domani sorgerà un monumento. Quello sguardo sfavillante di no! *esce non soltanto dagli occhi della ragazza milanese, bensì da tutti i più begli occhi che scintillano nei quadri dei nostri grandi pittori e nei versi dei nostri poeti. Esso è gettato dalla cima di un gusto: quello dell'Arte vera e quello dell'intimità familiare. Se fossi Vittor Hugo, direi: è uno sguardo che esce dalla Galleria Pitti e dalle mura venerabili della Casa e scuote paurosamente le pareti di Cinecittà.*

VITALIANO BRANCATI

SOCIALITA' DEL DOCUMENTARIO

E' presumibile che il cinematografo italiano finirà con lo scontare, un giorno o l'altro, quando che sia, l'effimera e precaria fortuna, tutta immeritata, in cui specialmente di questi tempi si va trastullando. Ha una febbre lievemente ironica, e sembra possibile che la vertigine e l'allucinazione siano pericoli tutt'altro che scongiurati. Quando, allora, questa strana vicenda di tutta una industria cinematografica generosamente sperperata finirà di costituire serio imbarazzo a una possibile formazione di un gusto sociale, e non sarà più un disagio tanto vistoso per l'intelligenza decisiva del nostro popolo, allora il cinema documentario rimarrà intatto e fermo a ricordare il ricordo e il desiderio di cinematografo schietto, che in fondo ci ha sempre animati. Solo il documentario, come *volontà* assoluta del cinematografo, sopravviverà alla pallida orgia in cui si è spenta la smorfia sentimentalistica dei film nostrani.

Il documentario, nel diagramma sensibile dei suoi materiali, è la realtà: una realtà in crisi, una realtà troppo aperta agli sbaragli degli uomini che le si appressano con una certa quale spavalderia. Allora è proprio la poesia che ne tenta e ne arguisce la risoluzione, solo la poesia ne abolisce con una pietà tutta umana (e cinematografica!) i margini caduchi e pletorici. La poesia è il ritmo che la investe, la difende e la salva, rendendola concreta e amica agli occhi dello spettatore. Così il documentario si rivela, e si rivelerà sempre più animosamente, prodigo di vere risorse cinematografiche e, quel che è forse di più, di originarie ragioni sociali. In fondo, esso si avvia verso un risultato *educativo* che è sempre più facile immaginare nei suoi effetti mediati. E impossibile che una poesia più vicina ai desideri sentimentali del nostro popolo non nasca appunto dal trionfo plenario di questa strada appena apparentemente laterale del cinematografo. Così gonfia di evocazioni, di sorprese, di promesse. E' che il dominio del documentario è ancora un dominio illimitato, e, d'altra parte, attrazione, curiosità, inquietudine sono ancora negli occhi della nostra popolazione: essa è ancora ferma, e ascolta attentamente un brusio salire dalla terra e dai fondali dei nostri paesaggi, che non è proprio il brusio della immaginazione infima (e, tanto meno, quello degli interni che solerti e astratti scenografi vanno quotidianamente costruendo nei teatri: non è il brusio dei telefoni bianchi, insomma). L'immaginazione, allo stato attuale della nostra produzione cinematografica, non supera le bravure della sua rigatteria letteraria, le manifestazioni di un pittoresco borghese, infine le forme provvisorie di quello snobismo di cui ogni borghesia è piena fino al pomo d'Adamo. La realtà, invece, ha ancora in sè abbastanza autorevolezza e tendenziosità per parlare al popolo un suo linguaggio segreto, anche se è probabile che non sia stato raggiunto un grado di maturità visiva tale da renderne efficace l'espressione.

« Portofino » di G. Paolucci. (L. U. C. E.)

E si parla ancora, qui, di un documentario ideale, cui con così ordinata e rigorosa energia si sono approssimate recenti produzioni di documentaristi (Cerchio, Paolucci, Pacini, Franchina, Emmer, Franciolini); anche se non sono produzioni di tal genere, ad esempio, le arbitrarie dissolvenze in cui, poniamo, Pasinetti ha fatto consistere tutta una inutile, una frammentaria divagazione per elenchi di oggetti (il *Leopardi*), o Fulchignoni le peripezie e il sospetto irrimediabile di oziosità e di pigrizia invano dissimulata che animano con una certa convulsione le ragazze sotto la tenda. I rotti barlumi delle loro intenzioni narrative, supposto che una almeno ne abbiano, certo lasciano ancora un certo sapore equivoco di cinedilettantismo e di sperimentalismo (in uno di questi documentari c'è perfino un ambizioso muletto che svolta per una cantonata, costi quel che costi, pur di restare qualche secondo di più nella tenue gloria dell'obbiettivo; e non parliamo, poi, di strani ragazzi che giocano a nessun gioco in una piazza, e fanno incredibile girotondo, e urlano su commissione, e fuggono, e poi tornano da altra parte a ripetere ancora le stesse cose). Il documentario esige una coscienza forse superiore a quella che il cinema richiede ai più attenti registi: una capacità di poesia fuori da qualsiasi gratuità. Perchè la poesia è una tale faccenda che, per essere poesia, ha bisogno di una necessità interna che si illumini e accenda proprio nelle condizioni visibili in cui si esercita.

Sembra allora appena necessaria, in campo di documentario, una esortazione a un ordine più severo, a una più umile e penetrante poesia, a una ideale concretezza dove alla fine consiste la verità speciale del cinema. Il qual cinema, così duramente provato e violentato dalle proprie medesime possibilità di inventiva, sta per diventare, nelle mani di alcuni inetti, un mezzo comodo e irrisorio per dare sfogo al gratuito, al letterario e al così detto « artistico »: il film è, da un punto di vista sociale, un equi-

«La fabbrica delle armonie» di G. Vernuccio. (L. U. C. E.)

voco borghese protratto fino ai limiti della sua inevitabile inconsistenza morale, quando non può raggiungere gli oggetti e i ritmi che gli sono superiormente destinati. Il cinematografo è veramente l'arte spiegata alla borghesia e a buon mercato. E non intendiamo, qui, borghesia nel senso che comunemente attribuisce a questa parola la polemica antiborghese condotta dal Fascismo. Come si sa, ed è praticamente constatabile, pur nel proclamato desiderio di distinguersi da essa, il Fascismo non l'ha ancora pienamente identificata nei suoi limiti e nella sua misura, se è vero, come è vero, che non è ancora riuscito, dopo vent'anni, a intaccarla con un vigore fondamentale. Noi parliamo qui di quella parte della società italiana che è tenacemente e quasi scientificamente abbarbicata alle proprie deteriori qualità letterarie, alle proprie passioni ferocemente convenzionali, nelle quali emblematicamente si riassume. Quasi tutto il cinema italiano dal '30 in su non è stato fatto che da lei e per lei. Borghesia fiacca e cocciuta, un po' viscida, untuosa, e sotto sotto presuntuosa, che è la padrona despotica di questo dominio, dove ancora le è permesso di celebrare come un rito quotidiano la sua ultima goduria, la sua piccola frenesia sentimentalistica.

Allora, per una classe sociale che fonda tutte le proprie ragioni di vita e di intelligenza visiva nella meccanica di uno psicologismo bestialmente

squallido e trito, penosissimo, che dirige la propria carriera morale sulle tavole sinottiche della casistica più banale e stucchevole; allora per una classe sociale così costituita, la produzione cinematografica che le si va giornalmente approntando, con una straripante aridità (quando proprio non è sfacciata e sfaticata lavativeria), è certo da considerare come un nutrimento adeguato, naturalissimo. In tali condizioni disperate, uno spiraglio è aperto soltanto dalla speranza che almeno il documentario rischierà tutto se stesso per sostenere l'impegno definitivo di una *verità italiana*, qualunque essa sia, e comunque si scateni dalla realtà. Purchè si riveli aderente al cuore concreto del nostro popolo. Esausta e inesauribile allora la nostra giornata mediterranea, e i volti e i corpi e le ore sensibili, e tutto il nostro bene e il nostro male che in essa battono il ritmo fragile e immortale della vita, troverà alla fine il suo disincanto. E tra cinematografo e popolo si stabilirà un mutuo patto di collaborazione, e la possibilità di un colloquio intelligente, attivo: una confidenza.

Può darsi che proprio sul documentario, il quale rivendica intatta la propria libertà, pesi una minaccia. In esso infatti la realtà è aperta anche alle possibilità dei raggiri, dell'adulazione, e cioè la realtà corre il rischio di essere sedotta dalla propria arida e avida parte di meccanicità, e di essere violentata dal proprio momento polemico o di esibizione. Ma si tratta soltanto, per chi presiede all'attività documentaristica, di selezionare con intelligenza i capaci dagli incapaci. E a questo riguardo, il documentario disutile o sbagliato, si accusa subito da sè, e non sarà difficile costituire una schiera anche larga di registi, tecnici e soggettisti intenti a quest'opera sociale, ed esclusivamente a questa.

E, infine, si vorrebbe dire che, se il fascino non lo proteggesse così gelosamente dalle nostre odierne piccole superstizioni, Leonardo da Vinci potrebbe essere indicato come il vero « patrono » del documentario. A Leonardo il documentario sarebbe stato certo il cinema più proprio e più caro. Credo che studiando con la necessaria acutezza sul suo *Trattato della pittura*, il documentarista avrà da imparare quasi tutto quello che la sua sensibilità richiede e sollecita. (« *Le figure de li omini abbino atto proprio alla loro operazione, in modo che, vedendoli, tu intendi ciò che per essi si pensa o si dice* »).

EMILIO VILLA

IL CICLOPE

Nella rivista « Spettacolo », *provincia dei Turi Vasile, c'è qualcuno finalmente che ha perorato la causa della attuale produzione italiana: purtroppo qualcuno è Ruggero Jacobbi, fatto spiacevole. L'assoluzione è di ordine storicistico e così formulata: il cinematografo presonoro ha esaurito le proprie risorse ideali e tecniche; sulla sua tomba è sorta la moderna produzione italiana; tale produzione è dilettosa anche per i commendatori. Dunque il cinema esiste, ed è quello, non c'è santi. Dupont può infastidire il commendatore, con quelle strane inquadrature e con quei nervosi movimenti di camera: dunque, viva Bragaglia, viva Simonelli, o simili, viva i registi motorizzati, vogliamo le panoramiche a sventola.*

Per noi, invece, al di là delle strade tecniche che fan capo a Dupont oppure a Camerini, a Franciolini oppure a Bragaglia, esiste ancora una specie di onestà dell'intelletto cinematografico, della quale si parla poco, e sulla quale sembrerebbe tuttavia possibile fondare molto; come su una prerogativa morale di grande sobrietà, come su un campo in cui l'intelligenza — quando c'è — distenda le proprie pieghe, e l'anima i suoi beni. Però l'anarchia regna così confusa nella generica, approssimativa e nondimeno presuntuosa produzione odierna, che è veramente un miracolo se lo stesso Jacobbi non rischi di portare un contributo serio e attivo a tale confusione. In una ideale repubblica cinematografica avremmo potuto condannare Jacobbi a lasciarsi sedurre da almeno cinquemila metri quotidiani di pellicola con straripevoli dettagli di telefoni bianchi, di divani *capitonnés tutto raso, di rughe di celebri divi (quali Zacconi in* Don Buonaparte), *di dialoghi a fondo perduto, di paesaggi a canna di lavandino, in incomprensibili drammi di varie monache di Monza o altri ragionevoli personaggi, vuoi in costume vuoi in giacchetta.*

Chi sa se, dopo un mese di simili torture, anche Jacobbi non avrebbe finito per confessare che il cinematografo non è fatto così, e che il suo storicismo mondano è solo uno sfogo reazionario del tutto transitorio. Perchè in tempi nei quali la vita e l'intelligenza si sono un po' appartate, segregate in qualche velleità privata e forse sconcertante, un uomo intelligente (di cinematografo o no) non dovrebbe attaccarsi alla inesplicabile desolazione del gusto pubblico (vuoi dei cavalieri, vuoi dei commendatori, che in verità sono moltissimi e ragguardevolissimi); per scoprire un'America stralunata, cioè per scoprire che la gratuita stanchezza mentale e l'indifferenza caotica in cui questo cinema italiano si specchia con una beozia veramente avventurosa, sia comunque un cinematografo. In fondo, come si sa, noi non siamo di quelli che tendano ad addormentarsi in un cabalistico sgomento per una situazione così squallida e vaporosa; e neppure di quelli che predicano il ritorno alle strutture rituali della grande tecnica cinematografica. Ma, uomini di cinematografo e di fede umana, cerchiamo di salvare in noi le ultime pratiche di una umanità possibile, e di un amore qualunque per la nostra gente. Noi stessi siamo la nostra gente, e non siamo così cinici da mancare di rispetto a noi stessi. Si vorrebbe che tornassero sullo schermo figurazioni un po' animate di verità quotidiana, e di una grandezza e originalità leggermente più prossime al sentimento della gente che sta al mondo tutti i giorni e ogni tanto va al cinema. O almeno l'immaginazione del cinema avvicinasse alla gente atmosfere un po' più intonate alla natura semplice della vita. Che si ricercassero dimensioni morali di una certa quale concretezza, in paesaggi abbastanza possibili, o comunque eloquenti secondo una misura di magia cinematografica. Le influenze dannose e incontrollabili del cinema d'oggi non aiutano certo il diffondersi di una salute comune e di una semplicità necessaria.

* * *

Sempre su "Spettacolo" un altro dei nostri futuri collaboratori, Mario Landi, della cui preparazione pure conosciamo ottimi saggi, sostiene, parlando della recitazione, una delle più assurde tesi che non un attento osservatore di certi problemi come lui, ma addirittura il più citrullo cineasta non si sentirebbe di sostenere.

Non possiamo pensare altro che l'ambiente di "Spettacolo" travii quanti pensano a collaborare alla rivista: infatti una voglia di andare contro corrente ad ogni costo (cioè contro quei punti ormai fermamente assodati dalla più recente estetica cinematografica), sia pure in maniera gratuita, anima tutti i suoi volenterosi collaboratori, almeno per quello che riguarda il cinematografo. Così in questo primo "Appunto" sul cinema (speriamo che tutta la serie non sia altrettanto sballata, chè altrimenti dovremmo ricrederci non sulle caratteristiche del cinema ma sulle possibilità del Landi), l'Autore sostiene, nientemeno, la identità tra la recitazione teatrale e quella cinematografica, citando più o meno a proposito frasi del Groll e del Rehlinger. Non possiamo fare altro che invitare il nostro amico ad una lettura, o forse ad una rilettura più attenta, dei due lavori scritti sull'argomento da Umberto Barbaro, pubblicati su "Bianco e Nero" (A. I, n. 5) e sul I volume dell'« Antologia dell'attore ».

NESSUNO

Perchè si truccano gli attori

C'è una parte di coloro che visitano teatri di posa la quale, più che meravigliata del caleidoscopio dei costumi e dell'aspetto « al naturale » delle dive e dei divi, viene colpita dalle strane colorazioni che subiscono i visi degli attori, dei protagonisti fino all'ultima comparsa. Toni gialli, rossicci, a volte quasi violetti, di tutte le varietà e sfumature su quei visi affaccendati o calmi, al lavoro o momentaneamente in riposo. Guardate quel distinto signore in abito da sera che, in attesa del suo turno, gira con una salvietta infilata nel colletto inamidato, per proteggerne il candore dal cerone: il trucco gli scende fino al collo sfumando in un bel giallo carico.

I profani, naturalmente, chiedono spiegazioni sul trucco, ma la maggior parte delle volte rimangono delusi. Sentono parlare di spettri d'emissione, di sensibilità cromatica, sospettano che intorno a quel cerone ci sia un grosso affare, assolutamente trascendente la loro cultura tecnica, e non chiedono oltre ai loro interlocutori. In letteratura ci sono stati gli ermetici, un po' per malignità, un po' per pigrizia. Non è un lavoro da nulla scendere dai gradini della propria cattedra.

Ma in fondo, nella teoria del trucco non c'è nulla di concettualmente difficile, almeno fino a quando si resta sulle linee generali. I casi, come spesso accade, sono due: gli attori si truccano per risultare sullo schermo come non sono, o per rimanere quelli che sono.

Il primo caso si presenta interessante e dà luogo ad una serie di curiose applicazioni, ma il secondo, assai strano ed importante, richiede l'urgenza di alcune spiegazioni.

Se, entrando in teatro di posa, vi fermaste un momento sulla porta, distinguereste all'interno, tra un intricato dedalo di scene montate od in costruzione, una zona che è in quel momento il centro di interesse di tutto il teatro, inondata dalla luce dei proiettori e circondata da tutto il personale di lavorazione. Ma la cosa che vi colpirebbe di più, se faceste subito il confronto con la luce solare, dalla quale i vostri occhi sono ancora abbagliati, è che quella luce ha un tono leggermente ma decisamente rossastro. Infatti le lampade ad incandescenza di cui sono forniti di solito i riflettori che si adoperano in cinematografia, presentano, benchè i filamenti siano portati ad un temperatura limite e risultino cioè survoltati, una abbondante emissione di radiazioni rosse. Una volta penetrati nel teatro ed abituati alla illuminazione artificiale, guardando verso una porta spalancata, la luce esterna naturale vi sembrerebbe senz'altro tendere all'azzurro. Questo semplice fatto dimostra che i nostri occhi non solo si adattano, secondo un noto fenomeno, alla maggiore o minore luminosità ambiente, ma anche, e questo è meno conosciuto, al tono ed al colore dominante.

Bisogna però ricordare che la macchina da presa non segue questi adattamenti, ma registra freddamente la realtà.

Esaminando un oggetto colorato, ad esempio in rosso, alla luce naturale, ed esaminandolo poi ad una lampada rossa, si riporta immediatamen-

Adriana Benetti prima del trucco: *la sensibilità al rosso della emulsione pancromatica riproduce bianchi e piatti i lineamenti del volto*

te l'impressione che l'oggetto sia molto più chiaro.

Ecco dunque che alla macchina da presa, gli oggetti rossi e, più specialmente, rosei, illuminati alla luce delle lampade ad incandescenza del teatro, risultano più chiari di quelli che effettivamente sono, ed occorre, per arrivare ad una registrazione corretta, o rendere più bianca la luce emessa dalle sorgenti, o scurire i colori che risulterebbero falsati. Dato che il primo metodo presenta numerose difficoltà, poichè le lampade ad incandescenza, fatta eccezione per alcuni effetti, sono di uso generale, si ricorre al secondo, specie dove la irrealtà della riproduzione potrebbe dar luogo ad inconvenienti. E' quindi per evitare i visi pallidi e cadaverici degli attori che si rinforzano i colori del viso, come d'altra parte si tiene conto di questo falsamento cromatico nella scelta del colore dei costumi e dell'abbigliamento.

Ma non si sarebbe detto tutto, se non si aggiungesse subito che, ad accentuare quel difetto di registrazione, contribuiscono le emulsioni delle moderne pellicole negative. Queste infatti, cosiddette pancromatiche, hanno una sensibilità elevata al rosso, il che significa che il rosso dà buoni annerimenti sul negativo e dei grigi abbastanza chiari sul positivo, mentre all'occhio questo colore risulta piuttosto scuro. Tale accentuazione parziale della sensibilità, dovuta appunto al fatto che si tende ad utilizzare il meglio possibile la luce artificiale così ricca di quel colore, porta ad un aggravarsi del fenomeno dell'impallidimento dei rosa quando si lavora in teatro e rende anche necessario l'uso del trucco delle riprese a luce naturale.

Importante funzione del cerone è quella di coprire la pelle del viso nascondendo all'indagine dell'obbiettivo ogni macchia, granulosità, imperfezione. Il cerone cancella quelli che sono i difetti più comuni dell'epidermide, e che anche le nostre dive, ahimè, hanno. E questo, basta pensarci un po' sopra, si fa non solo per aumentare il fascino, ma anche per altre più pratiche, per quanto strane, ragioni. Immaginate, ad esempio, che in una inquadratura si possa notare sul viso dell'attrice un « pedicello » su di una guancia. Quando si girerà l'inquadratura, che in proiezione risulterà successiva, ma che in teatro potrà essere realizzata anche dopo qualche settimana, l'imperfezione potrà essere sparita e magari ne sarà comparsa un'altra in un punto diverso. Lo spettacolo sarebbe tale da suscitare l'ilarità anche nella scena più tragica.

Con un uso opportuno del trucco si correggono i difetti del viso. E' accentuando determinate linee che si può ottenere un effetto di allungamento o di allargamento della faccia, di ingrandimento degli occhi, come pure giocando sulla creazione di opportune ombre « dipinte » sul viso dell'attore che si può cambiare la somiglianza, il carattere, e l'espressione. Le famose ombre sugli zigomi, che tanto fascino davano al viso di Marlène erano in buona parte prodotte dall'abile fatica del truccatore, sempre in stretta collaborazione, ed in questi casi più che mai, con l'operatore, più che da attribuirsi ad una effettiva conformazione facciale.

Dall'invecchiamento, all'ingiovanimento, ai miracoli di alcune truccature classiche (*Il fantasma dell'Opera, Il Dottor Jekill, La Mummia*, ecc.) il trucco è un formidabile mezzo in mano al regista per plasmare i personaggi, creare effetti ed atmosfere.

Non si stupiscano quindi i visitatori di Cinecittà dei visi variopinti e congestionati degli attori. Pensino che la televisione ci prepara nuove sorprese per accontentare il gusto di stranezza del suo « iconoscopio ». Guancie verdi, collo giallo, fossette del naso rosse, capelli preferibilmente bruni: un giorno vedremo magari Maria Denis con le guancie verdi e le fossette del naso rosse... Povera Maria!

MARIO CALZINI

Il trucco è terminato: *la carnagione è ora riprodotta con una ricca gradazione di mezze tinte e la plasticità dei lineamenti è esaltata.*

I F I L M

Umberto Barbaro:

" FARI NELLA NEBBIA „

Quando si dice che un soggetto non impegna e non determina in alcun modo il valore artistico del film si dice una verità che, ormai, tra gli intendenti, è perfino noiosamente ovvia. Il che non esclude certo che esistano e si possano a posteriori valutare, dei film realizzati, i soggetti e le loro differenze: esistono soggetti intelligenti e soggetti cretini, soggetti facili e soggetti difficili e così via.

Intelligente e difficile è il soggetto di « Fari nella nebbia »: soprattutto per l'assunto di mostrare un'umanità dalle impressioni pronte e dalle reazioni immediate, dagli istinti cioè non troppo distorti da convenzioni e da pregiudizi, e nella quale i rapporti sono concretamente basati su interessi reali, sentimentali o materiali che siano; un'umanità le cui condizioni di vita sono determinate prevalentemente dal lavoro, e per cui il lavoro non è, nè cristianamente un castigo di Dio, nè retoricamente una gioia, ma semplicemente il solo mezzo per vivere. Il soggetto era difficile perchè quest'umanità è schiva e difficile da avvicinare per i cinematografari. Tanto più attraente: chè certo il film italiano raggiungerà il suo massimo di artisticità quando saprà esprimere le ansie e le aspettative, le gioie e i dolori di quest'umanità. Volto alla rappresentazione, il più fedele possibile, di una vita quotidiana è tutto il film di Franciolini, cui il pubblico ha fatto, in genere buona accoglienza e cui va tributata altissima lode per la solidarietà e il calore con cui il regista ha saputo avvicinarsi alla spoglia realtà dei suoi personaggi

Non che la storia e la trattazione non pecchino, nel complesso di un certo primitivismo e non siano qua e là velate di incomprensioni: certo una più piena intuizione di quell'umile mondo e un maggiore approfondimento del carattere dei personaggi avrebbero reso assai più congruente e persuasivo il racconto.

Ma vi sono scene d'intimità calda e vischiosa assai sicuramente rappresentate e scene di concitata violenza condotte con disegno sicuro.

La scelta felice di alcuni elementi visivi (nella scena tra Giachetti, Centa e la Ferida, la sveglia che rivela il tradimento della donna), il montaggio rapido ed emotivo della turbinosa corsa dell'autotreno, la libertà e l'asciuttezza di alcune inquadrature e la loro felice combinazione in fluide sequenze di montaggio, rivelano in Franciolini qualità molto spiccate e ci fanno sperare che, almeno tra i migliori dei giovani, si faccia sempre più frequente e più proprio l'uso del linguaggio cinematografico.

L'attenzione con cui è guardata la realtà da Franciolini, si manifesta con sovrabbondanza in un lungo squarcio, quasi documentario: due o trecento metri dedicati esclusivamente ai viaggi degli autotreni. Si è parlato di Renoir e il ricorso vien proprio fatto istintivo. Non è esclusa una diretta influenza del grande regista francese sull'italiano che, per di più avendo vissuto in Francia e lavorato in quell'ambiente cinematografico può averne assimilato alcune tendenze. Ma non è il caso di insistere sul raffronto, per troppi versi insostenibile: nel Franciolini questa dedizione al documento ha intenti piuttosto illustrativi, mentre che nella « Bête humaine » l'ambiente dei treni era talmente compenetrato colla storia da apparire quasi, a volte, una proiezione degli stati d'animo dei protagonisti.

Massimo Mida:

" VIA DELLE CINQUE LUNE „

Con questo suo primo film il Centro Sperimentale di Cinematografia, ha passato, con buona votazione, il suo esame di maturità dinanzi alla severa e inappellabile commissione del pubblico. Non poteva essere che così e lo sapevano bene tutti quelli che da vicino o da lontano hanno seguito l'attività di quell'Istituto, che non è una semplice scuola tecnica di avviamento professionale, ma un vero e proprio centro di irradiazione di idee ed una pattuglia avanzata della battaglia aspra e difficile per il rinnovamento e il risanamento del non sempre edificante ambiente cinematografico italiano. Il Centro Sperimentale di Cinematografia, anche se la sua attività è ancora da molti misconosciuta, è quello che ha orientato le idee in Italia in fatto di film: e per opera sua esiste oggi da noi una vasta e importante letteratura cinematografica, quale non la possiede nessun paese d'Europa e che esce dalla fucina operosa di « Bianco e Nero » e da quella direttamente o indirettamente dipende.

I frutti di questa corrente di solido pensiero estetico, che ha, specie tra i giovani, un seguito assai largo, potranno valutarsi appieno solo quando la cinematografia italiana vedrà tramontare il momento euforico dell'attuale elefantiasi, da considerarsi in blocco come sopraprofitto di guerra, e si troverà finalmente di fronte al dilemma di rinnovarsi o morire.

Il film « Via delle Cinque Lune » conferma ancora una volta l'insegnamento leonardesco che la buona teoria fa la buona pratica.

Non abbiam detto — non vorremmo essere fraintesi — che « Via delle Cinque Lune » sia un capolavoro e nemmeno che sia un film che resterà tra quelli che solitamente si chiamano i « classici dello schermo ». Diciamo, però, chiaro e tondo, che è un buon film e che, nel generale grigiore della produzione commercialistica, fa uno spicco assai notevole.

Il racconto « O Giovannino o la Morte» (che l'editore Garzanti ha assolutamente ristampato col titolo « Via delle cinque lune ») non era neanche un capolavoro nonostante il grande calore umano e la violenza espressiva di Matilde Serao. E neanche era un capolavoro la riduzione teatrale fattane dal delicato e gentile Ernesto Murolo. Comunque, i due precedenti letterari del film non sono stati per il regista, Luigi Chiarini, che un pretesto per esprimere una visione del mondo tutta sua, e indubbiamente assai lontana dalla commozione, ottocentescamente enfatica, della storia narrata: una matrigna s'incapriccia ed ha una relazione peccaminosa col fidanzato della figliastra che li sorprende e ne muore.

Il « fattaccio » è narrato dal Chiarini con un distacco, a volte olimpico, a volte quasi crudele; il bene e il male non solo non si contrappongono schematicamente ma si fondono e addirittura si confondono in un unico tono di diffusa ironia.

E da qui la secchezza del racconto cinematografico e quella freddezza che lo caratterizza e che può certo dispiacere, ma che, per esser giusti, deve essere considerata programmatica. Prova ne sia che il primo annuncio del film dato, ancora l'anno scorso, dall'« Enic », parlava, con linguaggio inconsueto in quel bollettino, « di bene e male assurdamente abbracciati », d'ironia e di « deflazione drammatica ». Prova esauriente dell'autocoscienza critica di un temperamento artistico che si conosce e conosce i suoi limiti. Rimproverare al regista questa impostazione è assurdo ed ingiusto come rimproverare a uno di essere rosso di pelo come Ugo Foscolo invece che biondo e bello come Manfredi.

La sceneggiatura del film doveva assolvere a un compito ingrato e difficoltoso: quello di raccontare una storia, fortemente drammatica e che poteva trarre le sue più forti suggestioni da un realismo crudo e da una approfondita analisi psicologica, coll'assunto programmatico di vederla tutta dall'esterno, e di scardinarla dalle motivazioni ambientali, facendola svolgere in un clima di ricostruzione fantastica.

Ci pare che questa difficile acrobazia sia stata compiuta con un risultato di fluidità innegabile, cui fa fede non foss'altro, la buona accoglienza che il pubblico ha fatto a questo film, così privo degli allettamenti e dei pimenti a cui l'ha abituato la produzione commerciale, cioè tutta la produzione.

Ambientata in una Roma in costume e tutta ricostruita in teatro, questa storia non poteva non dare occasione a qualche stridore: tra i quali più evidente è quello di un concentrato sovrabbondante di elementi pleonastici seppur raffinati: alcuni dalle stampe del Pinelli (il macellaro, il condannato alla berlina); le troppo frequenti grida di rivenditori; gli atteggiamenti, modi e costumi troppo costantemente peregrini. Oltre alla matrigna (Olga Solbelli), qualificata nel dialogo di « mezza cispadana », nel film abbondano i cispadani al cento per cento che dicono le loro battute con cadenze e intonazioni troppo in aperto contrasto con la struttura sintattica, le parole e le locuzioni romanesche dei dialoghi, eccellenti, ma, diciamolo pure, abbondanti. Crediamo che i personaggi di una storia narrata con così grande distacco ed in una Roma così apertamente rinventata, l'elemento di forte aderenza alla realtà dei modi dialettali sia fuori di posto.

E, venendo alle inevitabili riserve al film, è facile notare in alcuni esempi certi fatti curiosi: la frequenza dei movimenti di macchina, sorprendente in Luigi Chiarini che ha più volte ironizzato i « registi motorizzati »; la fedeltà quasi assoluta ai campi e piani medi e la quasi totale assenza, in tutto il film, di primi piani. Maniera di ripresa che influisce sulla recitazione degli attori, che è senz'altro una buona e ben guidata recitazione (più che tutti della Solbelli, di Checchi, e dell'esordiente Carlo Bressan, subordinatamente poi della Beghi, della Piovani e degli altri) ma che, non sempre sommandosi coi mezzi della ripresa, risulta, per lo più, poco cinematografica.

Molte volte il distacco del regista si determina in una scarsa sottolineatura di certi modi del racconto: come nella scena in cui Checco va ad impegnare l'orologio, che determina un radicale cambiamento nello stato d'animo della matrigna nei suoi riguardi. « Eh, sì — dice questa — le spalle sono belle... ». E qui si doveva capire quello che avveniva nel subcosciente della donna e che determina il cadere della sua opposizione al matrimonio del giovane con la figlia. Anche senza conoscere Béla Balàsz, si sarebbe dovuto impiegare il mezzo tipico delle indagini nella psicologia del profondo che è il primo piano. Sorvolato così questo punto, anche il successivo: l'impressione prodotta sulla donna del bacio entusiasta del giovanotto non è basata su di un giusto tempo e manca l'effetto.

Ammiratori come siamo e come ci siamo già dichiarati della attività del Centro Sperimentale e di Chiarini, speriamo che egli non ce ne voglia se lo invitiamo con cordialità ad essere più oltranzisticamente fedele a quelle idee. Discorso tanto più fondato, se si pensa che in effetti già al suo primo film, questo regista ha dimostrato per tanti versi di potersi incamminare per la strada buona e diritta; uno dei rari di cui questo si può dire.

" BASTARDO „

Affiorano in questo film svedese un'ingenuità psicologica ed un evidente impaccio nell'esprimere certi stati d'animo, che non facilitano, anzi rendono piuttosto ardua una completa partecipazione sentimentale del pubblico allo spettacolo, che pure offre esempi inediti e sostanziali dell'uso appropriato della macchina da presa. Per questo l'interesse dello spettatore, la sua adesione immediata, rischiano spesso di rimanere soffocati da una visione talvolta fredda e troppo fine a se stessa di questa terra piena di meraviglie e di cose per noi nuove. Un maggiore scavo delle situazioni psicologiche avrebbe certamente dato maggior significato alle lunghe cavalcate dei cacciatori finlandesi sulle renne e con le aquile maestose appese al loro bastone, pronte a gettarsi sui lupi, alle scorrerie di questi animali assillati dalla fame, alla caccia agli orsi, all'idilliaca visione delle bestie riprese nella loro intimità. Non era lontana la strada insomma che Murnau aveva indicato in « Tabù ». Il regista Helge Lunde, dimostra in ogni modo di possedere una discreta maturità cinematografica, derivatagli forse dall'ormai lontana, ma ancora viva tradizione di Sjöström (« La leggenda di Gösta berling », 1923) e di Stiller, fino a quella più vicina di Molander (L'ultima notte, 1932).

Ma mi piace cercare di vedere, al di là della portata di queste osservazioni, quali mi sembrano i pregi concreti del film e quali le scene che offrono una maggiore possibilità di giudizio, restando appunto gli elementi che accennavo più sopra, troppo legati ad un costume e ad un naturale spiccato senso pittorico di quelle regioni.

Soprattutto le scene d'amore fra i due giovani che culminano in un omerico inseguimento del giovane che non vuol perdere la ragazza, sono rese in stupende immagini (oltre ad essere forti e sostanziose) da una regia convinta e dalla magistrale recitazione dei due protagonisti. In particolar modo mi è sembrato di una bellezza eccezionale il viso del giovanotto, Georg Lökkberg. Le sue doti espressive sono essenzialmente istintive, naturali; ogni stato d'animo appare nel suo viso portato ad un massimo di intensità drammatica e tutto questo senza alcuno sforzo, senza alcuna fatica, potendo egli valersi delle sue particolari doti fisiche. L'ultima parte del racconto, sfrondata da superflue descrizioni, e perciò resa più essenziale, risulta perfettamente intonata all'intenso dramma dei personaggi, tanto che, alla fine, anche il pubblico resta convinto e preso dalla loro vicenda, arrivando ad affermare: « anch'io avrei agito così ». E' questa la migliore dimostrazione del successo del film, anche se questo successo non si è rivelato con caratteri scoperti e dichiarati.

Antonio Pietrangeli:

"TRAGICA NOTTE„

In molte città d'Italia questo film è stato sonoramente fischiato e vorremmo qui chiarirne le ragioni. Infatti, il pubblico ha percepito un impreciso e diffuso senso di fastidio, della cui origine non si è reso — nè forse poteva rendersi — pienamente conto e che gli ha fatto senza appello condannare questo film. Tale senso di fastidio trova la sua causa diretta, per chi possa criticamente riflettere, sopratutto nella particolare impostazione dei rapporti, della personalità e dei caratteri dei due veri protagonisti del film, il conte (Rimoldi) e il bracconiere (Checchi), come chiariremo meglio più appresso.

Vogliamo subito notare però quali siano i pregi innegabili e non comuni di questo film, pregi che il pubblico non ha saputo apprezzare nella giusta misura: la scelta, in verità assai felice, degli esterni e le scenografie accuratissime, arredate con una disposizione di oggetti quanto mai attendibile e precisa. Certe gabbie per asciugare i panni sul fuoco, disposte « a frasca » sul davanti di alcuni fotogrammi, il povero ornamento di un campionario di tinture sulle pareti dello spaccio, certi pettinini e certe mostre di cartoline al bromuro hanno una potenza di evocazione, un sapore di verità così intenso da imprimersi nella memoria di ogni spettatore che sappia criticamente osservare. Altrettanto interessanti sono la scelta di una canzoncina stupendamente popolare come lo « zigo-zago », cantata dai contadini durante i lavori di trebbiatura, e la visione di certi lungarni fiorentini di una quotidianità così cordialmente e francamente dimessa da meritare la più gran lode.

Chi ricordi le inquadrature sghembe e i Palazzi Pitti e i Biancon di piazza che si muovono come fondali in certi documentari o le visioni grossolanamente enfatiche di Trenker o la Firenze dell'architetto futursta Marchi, fotografata con la solita perizia e la solita plateale retorica da Blasetti, non può che esserne grato a Mario Soldati e ai suoi bravi collaboratori Terzano e Martelli.

Anche il viso scarno ed enigmatico di Dori Duranti, che in una scena del film indossa un golf di cui va data lode a Sensani — insieme a certe stupende scoppolette di Checchi — poteva offrire allo spettatore qualche ristoro dalla invincibile esasperante disperata noia del seguire una delle più scombiccherate ed assurde trame che ci sia dato ricordare.

Ma non è forse tanto la ingrata fatica cui è sottoposto il pubblico di dipanare le aggrovigliate fila dell'assurdo racconto, la cosa che maggiormente lo ha indignato, quanto l'assunto, puerilmente ingenuo, di abusare della sua buona fede, della sua generosità e del suo buon cuore con la invenzione di alcuni congegni da romanzo poliziesco.

Questo misconoscere le qualità immancabili della massa degli spettatori e questo palese considerarle inferiore dabbenaggine, prova negli autori del film grande aridità sentimentale, alla quale fa non bello riscontro l'imperizia narrativa e l'assoluta ignoranza dei meccanismi psicologici delle sospensioni, delle sorprese, degli stimoli e delle catarsi.

La schiera degli anonimi autori delle storie di Natale Pinchertone, detto Nat Pinkerton, la sa, dunque, più lunga di Emilio Cecchi, Mario Bonfantini, Luigi De Caro e Mario Soldati? Non sarebbe male che l'autore del « Caso Motta » e i suoi colti collaboratori riflettessero su certi problemi e rileggessero alcuni di questi testi fondamentali.

Il romanzo breve di Delfino Cinelli, « La trappola », da cui è tratto questo film, narra la storia di una di quelle beffe tragiche e crudeli di cui, non si sa bene perchè, alcuni toscani continuino a menare vanto, considerandole quasi motivi di tradizionale orgoglio. Ma la intensa e rapida drammaticità, che costituisce il pregio migliore dell'opera del Cinelli, ha perso ogni senso non solo per la evidente scarsa capacità narrativa del regista, ma anche perchè egli ha voluto spostare i rapporti tra i vari personaggi del dramma. Quella che era, infatti, la storia della fisica attrattiva di una donna del popolo su di un proprietario terriero, si è qui assurdamente trasferita sul piano di una amicizia violenta, fatta di slanci e di ritrosie, di silenzi eloquenti e di espansioni entusiastiche, di gelosie irragionevoli, di rinuncie e di sacrifici tra il conte e il bracconiere.

Oltre alla eccentricità fondamentale di questa impostazione, è dispiaciuta al pubblico la assoluta indifferenza al problema, sia pure dall'inizio malamente impostato, dell'amore di Teresa per il conte. La rivelazione di questo amore giunge brusca come una pistolettata durante una interminabile ascensione di una torre, nè se ne ha mai più alcun sentore. E quello strano conte che viaggia su macchine che sono un candido ricordo di Lubitsch e che con esse segue con tenace insistenza la cachettica popolana! Il suo accanimento è tanto sproporzionato da ricordare quel comico americano che discendeva da una grande macchina per raccogliere una

(Caricatura di Majorana)

Mario Camerini

mozza di sigaro, e lascia il pubblico altrettanto sbalordito quanto lo sbalordito passante che si era curvato a raccoglierla. Ed è bello, Soldati, che questo conte trascuri in questo modo, dopo essersi tanto arrovellato, di cogliere il roridо giusto premio di così nobili fatiche?

La figura del guardiacaccia (Ninchi) che cova la infernale vendetta ha la condotta, il fare e le movenze dei più tristemente famosi tiranni di teatro dei pupi, il perfido Maganzese o l'Ezzelino da Romano, ed ha di questi violenti la subdola "forma mentis" che gli fa ordire trame sottili che stonano fortemente col suo corpaccione di vecchio mattatore. Egli troverà la morte, come è giusto che sia di ogni "vilain" da romanzo, per mano del bracconiere, ma della sua morte si accuserà il conte con indifferenza e disinvoltura stupende.

Tanta leggerezza nel trattare i grandi temi dell'amore e della morte non può essere perdonata da nessun pubblico.

Non è qui il caso di parlare delle caratteristiche tecniche di questo tragico film, come di un montaggio inesistente che — specie in quel finale alla pseudo Griffith — risulta tutt'altro che emotivo, del modo per lo meno banale con cui sono dati i passaggi di tempo (le sigarette, il castello di carta, e quelle stupende « tendine »!), della recitazione troppo spesso superlativamente manchevole (vedi la Duranti, la Chellini che sembra, più che una madre — per quanto sguaiata e fiorentina sia — una scomposta ruffiana, e Rimoldi che continua a fare il bel giovane).

Una scena del film colpisce indubbiamente e prende lo spettatore: l'imboscata, l'aggressione e le dure percosse inflitte all'odioso guardiacaccia dal bracconiere e dai suoi amici. Anche lo svenimento e il ritorno della coscienza nel colpito si svolgono con verità impressionante. A guastare però questa bella sequenza interviene subito uno strambo bottone, ancora tenacemente attaccato a un brandello di stoffa, che il guardiacaccia contempla con gioia come un indizio prezioso. E' la solita mania poliziesca che ha improvvisamente preso l'autore del « Caso Motta », e poco manca che il guardiacaccia accenda la corta pipetta, si avvolga in una nuvola di fumo azzurrognolo e scarichi i suoi sillogismi addosso al paziente e fedele Watson.

A conclusione di questo discorso, forse più lungo della pazienza dei lettori, vogliamo riconoscere a Mario Soldati un certo progresso che questo film segna sui suoi precedenti e in particolare un uso della macchina da presa meno sbadato corsivo e teatrale di quello che caratterizzava il suo precedente « Piccolo Mondo Antico ».

Soldati annunzia, oltre il già quasi terminato « Malombra », un film, tratto da « I tre moschettieri », vero modello della letteratura popolare almeno per quanto si riferisce alla condotta del racconto. Una nuova riprova dell'interesse e dell'impegno che il Soldati mette nel tentativo di superare le difficoltà della narrazione e, in definitiva, forse, documento della volontà di abbandonare quel tanto di frammentismo che è in lui; volontà, che se questa volta lo ha portato a incagliarsi nelle secche del giallo, potrà forse in un prossimo domani farlo pienamente riuscire.

"PAURA d'AMARE„

Il pubblico ha seguito con un certo interesse lo svolgersi di questo film, senza manifestare reazioni sfavorevoli, qualora se ne eccettuino due scene in cui gli spettatori, un po' troppo colpiti dalla recitazione ottocentesca ed enfatica di alcuni attori, hanno manifestato con discreti commenti il loro dissenso. Ma, subito dopo, l'interesse alla vicenda li riprendeva, data l'accorta costruzione psicologica del racconto cinematografico che ha retto bravamente alla prova, pur essendo troppo spesso minacciato da quei difetti di recitazione.

Recitazione che, per manchevole che fosse, è stata continuamente sostenuta e potenziata da un intelligente uso di primi piani e, in genere, dei mezzi della ripresa cinematografica. E' logico d'altro canto, che il regista Gaetano Amata, alla sua prima prova, non potesse impunemente sostenere il peso di attori cui per la prima volta erano affidati ruoli di prim'ordine, dopo esser rimasti sempre in quella zona grigia che divide — a voler usare una distinzione puramente commerciale — attori da generici. La stessa Camilla Horn, cui tutti riconosciamo di essere attrice di grandi capacità, se pure ci ha, nel complesso, dato una buona interpretazione, tuttavia è stata inefficace e inespressiva in alcuni primi piani ai quali il regista, con precisa conoscenza dei mezzi del cinema, aveva affidato una importanza decisiva ai fini di un chiarimento psicologico delle situazioni.

Quello che ci ha, infatti, favorevolmente sorpresi è l'appropriato uso che Amata ha fatto dei mezzi espressivi propri al cinema: la precisa scelta di certe angolazioni, il moderato e sempre funzionale uso dei movimenti di macchina dimostrano « ad abundantiam » un vero naturale talento di regista cinematografico (si ricordi la scena in cui Barberina risvegliatasi nella casa del conte Mariani, ha la rivelazione di un mondo e di un modo di vita diversi dal suo).

Non vogliamo con questo dire che « Paura d'amare » sia un bel film: anzi Amata non ce ne vorrà se diremo chiaramente che il film nel complesso, è brutto. Ma era doveroso da parte nostra e da parte di chiunque faccia, con adeguate capacità e conoscenze tecniche e, sopratutto, con moralità, il mestiere di critico cinematografico, riconoscere queste innegabili qualità al regista che, all'inizio della difficile carriera, non esordisce con un rifacimento di un film ungherese (dimenticando, se mai, di citare l'originale) o, peggio, firmando opere altrui.

Nel prossimo numero doppio, che sarà di 48 pagine, riporteremo scritti di R. Assunto, U. Barbaro, L. Chiarini, G. De Santis, E. Flaiano, G. Groll, G. Guerrieri, R. Jacobbi, M. Landi, L. Longanesi, P. Morand, A. Riccio, A. Savinio, C. Zavattini, ecc., oltre alle solite rubriche. Roberto Drigo inizierà anche nello stesso numero la pubblicazione del suo «Fare un film» che, per mancanza di spazio, non abbiamo potuto pubblicare qui.

Carlo Lizzani:

"IL PARADISO TERRESTRE„

Quando in Italia ci lamentiamo per una monotonia della produzione cinematografica e predichiamo e polemizziamo per una libertà, un'aria nuova, una fantasia che vengano a rompere gli schemi delle formule in cui si cristallizza troppo spesso o per pigrizia o per necessità commerciale, tale produzione, finiamo quasi sempre per guardare con quel senso di fiducia, che alcune prove hanno già giustificato e confermato, al documentario o per offrire un esempio o per indicare una via su cui si può mettere chi voglia dire, con sufficente indipendenza da legami commerciali, una parola nuova.

Molti giovani si indirizzano infatti, oggi, all'attività documentaristica perchè vedono in essa, oltre alla possibilità di formare gradualmente, attraverso impegni minori che non siano quelli richiesti da un film a lungo metraggio, la loro maturità, una via aperta a quell'esperimento a quel « tentativo » cui anche la produzione normale più intelligentemente organizzata esiterebbe ad acconsentire.

All'aiuto che lo Stato ha sollecitamente portato a questa forma di spettacolo cinematografico va quindi affiancato un interessamento da parte di quanti si interessano al cinema perchè essa attraverso la polemica costruttiva che può offrire, nella elasticità dei suoi possibili atteggiamenti, contribuisca con il suo fermento a tener sempre sveglia nell'ambiente industriale quella esigenza fondamentale del Cinema Italiano di oggi che può chiamarsi indistintamente Fantasia o Sincerità.

E' assai importante il contributo che a questa polemica hanno offerto, con una produzione molto intelligente, i giovani della « Dolomiti film ». Della Dolomiti era già il « Covo » realizzato da Carpignano. Luciano Emmer, Enrico Gras e Tatiana Grauding, ci danno ora la misura notevole di una sensibilità non nuda ma già ricca di esperienza tecnica, attraverso un'analisi cinematografica di alcuni affreschi di Bosch e di Giotto. La scelta delle inquadrature graduate a ricavare dalla diffusa complessità di un dipinto una linea narrativa, il ritmo preciso del montaggio che tale linea asseconda e rafforza, la suggestione di un commento musicale fuso all'immagine riescono a fare di questi due cortimetraggi (« Il Paradiso Terrestre » sugli affreschi di Bosch e « Racconto da un'affresco » sull'opera di Giotto) due piccoli organismi cinematografici completamente autonomi e comunque privi di quel servilismo illustrativo a cui spesso il cinema, posto di fronte ad un'opera d'arte, si è visto ridotto. Questi cortometraggi contribuiscono veramente a richiamare l'attenzione dello spettatore sull'efficacia dei mezzi espressivi propri della nuova arte. E questo, oggi, è molto.

" RITORNO AL VITTORIALE „

Accennavamo prima alla possibilità che il documentario ha oggi in Italia di rivelare quei fermenti e di permettere quei tentativi che altrimenti, non potendo trovare un clima adatto, per il loro sviluppo, nei quadri dell'industria normale verrebbero soffocati.

Naturalmente a tali tentativi si voleva attribuire tutto il peso e tutta la responsabilità di quell'esperienza umana che è l'arte e dare ad essi insomma quel profondo significato di cui sono invece privi gli esperimenti formalizzati o le semplici illustrazioni sia pure pulite e ben fatte.

Le fastosità di un certo clima culico, bisogna dirlo, interessano alle generazioni di oggi, fino ad un certo punto.

Il « Vittoriale » di Fernando Cerchio, per la sua inattualità umana e quindi artistica non può essere annoverato nell'ambito di quella ideale produzione di cortimetraggi cui vanno i nostri voti.

Esso è tuttavia il prodotto di una intelligenza accortissima ed aggiunge alle carte già ricche del regista di « Carbonia » i documenti di un mestiere sicuro ed abile.

Del resto saremmo felici se un'intelligenza di questo livello alimentasse sempre quel margine commerciale che oramai, alla sviluppata produzione documentaristica, non possiamo non concedere.

Conversazioni critiche

Nel giudicare il film di Luigi Chiarini, "Via delle Cinque Lune", a. d. s. de "Il Lavoro Fascista" sostiene che "mettendo la macchina immobile a fotografare stati d'animo espressi magari con interminabili dialoghi", si sono ottenuti risultati emotivi e spettacolari assai più complessi che non con "la tecnica un po' divisionista del racconto, spezzettato continuamente".

In sostanza A. De Stefani sostiene il teatro fotografato e lo oppone al cinematografo. Padronissimo. Il pubblico si può orientare ugualmente leggendo le sue critiche: per avere un giudizio esatto basta sostituire bianco con nero e bello con brutto. Quello che ci colpisce è l'uso tuttora nuovo ed inedito della espressione tecnica divisionista, *che sembra mostrare in a. d. s. una conoscenza della pittura almeno pari a quella che egli mostra di avere del cinema.*

* * *

Eugenio Giovannetti e Silvio D'Amico rispettivamente su "Il Piccolo" e su "Il Giornale d'Italia", hanno polemizzato fra loro in difesa, il primo del cinema italiano, il secondo del teatro italiano.

L'anziano Giovannetti si è battuto con giovanile ardore per il giovanissimo cinema italiano ed altrettanto ha fatto Silvio D'Amico per il teatro.

Cinema e teatro si sono incontrati così, per la prima volta, ufficialmente.

E i loro paladini hanno riportato ambedue una vittoria di Pirro. Tra i due litiganti il terzo gode. Eugenio Giovannetti sostiene infatti, sacrosantamente, che " per quanto possa parercì paradossale la religione pura della parola poetica è oggi forse assai più da cercare nell'umile radio che nell'intellettuale teatro ".

* * *

Non potrà certamente aderire alle nostre idee Gastone Canessa che, sulle candide pagine della " Rivista del Cinematografo " con minerario ardore propone la scoperta nelle celle nascoste della cinematografica torre d'avorio di quanto finora è, a torto, rimasto in esse nascosto, e dà un saggio della sua abilità ermeneutica indagando sulla personalità di Mario Mattòli.

Siccome " c'è un certo numero di registi da noi (e ci saranno sempre dovunque) dei quali nessuno riterrebbe sulle prime, che fosse mai interessante parlare", rimaniamo in attesa di altre importanti rivalutazioni. (Perchè no una monografia sull'opera di Brignone o di Bonnard o di Gallone?).

CASSANDRA

Vecchie e nuove

III.

Mi scrive Maria Adriana Prolo, che la sua idea di un Museo del Cinema Italiano è stata accolta con molto entusiasmo e ch'ella ha trovato subito appoggi e finanziamenti. Nel frattempo è stata data notizia del Museo del Cinema che si formerebbe a Roma; tra questo e quello potranno esservi senza dubbio in seguito, contatti. Intanto è importante constatare, che si comincia a pensare sul serio a raccogliere il materiale del vecchio cinematografo.

Vi sono dunque, in magazzini di varie città italiane, casse di pellicole destinate al macero, cumuli di fotografie impolverate, cartelle con la descrizione di vecchi soggetti di film. Tutto questo materiale andrebbe disperso se non vi fosse chi lo raccoglie. Maria Adriana Prolo ha intenzione di scrivere una « Storia del Cinema Italiano »; e Torino, che del vecchio cinema è stata cospicua sede, le fornirà preziosi elementi. A Torino vive Piero Fosco, il realizzatore di *Cabiria;* e a Torino si son potuti trovare *Padre, L'emigrante,* con Ermete Zacconi, *La bellezza del mondo* con Italia Almirante Manzini.

Il libro di Eugenio Ferdinando Palmieri sul « Vecchio cinema italiano » uscito due anni fa ha indotto più di qualcuno a rivolgere la propria attenzione al cinema italiano del periodo che va dalle origini a *Rotaie,* film che costituisce il ponte di passaggio tra il muto e il sonoro. Io che del cinema italiano del periodo famoso non sono mai stato entusiasta, ho tuttavia ritenuto più che opportuno insistere affinchè le opere venissero salvate dalla distruzione o dall'abbandono.

Del resto, che quella cinematografia meriti una quanto più possibile precisa valutazione, e intanto una classificazione ordinata e rigorosa, è desiderabile. Oggi, quando si parla del vecchio cinema italiano, si pensa subito a *Sperduti nel buio, Cabiria, L'histoire d'un Pierrot, I topi grigi,* per la semplice ragione che questi film sono i soli (più qualche altro, o soli frammenti di qualche altro) raccolti dal Centro Sperimentale. Film fondamentali senza dubbio, ma insufficienti a dare un panorama completo.

Non ho visto quell'Antologia di Franco Mazzotti Biancinelli ed Emilio Scarpa, che comprende pezzi di numerosi film muti italiani. Ma penso che se un'antologia è stata fatta, debbono pure esistere i film dai quali gli episodi salienti son stati tolti. Dove sono adesso le copie?

E' curioso notare infine come i rappresentanti di quella cinematografia, oggi ancora vivi, poco si interessino delle loro opere, anzi dirò che qualcuno non ricorda nemmeno i film che ha realizzato o cui ha partecipato. Perchè? Se codesto è stato veramente il periodo « glorioso » del cinema italiano, perchè rinunciare ad una memoria che può contribuire a porre in risalto qualità artistiche? O forse è vero ciò che io ho pensato un tempo, che il cinema allora era considerato soltanto, salvo casi eccezionali, un fenomeno industriale-commerciale? E che l'arte, semmai, ritenevano di doverla fare entrare per un'altra porta, ovvero con l'invito a letterati, pittori e musicisti di prestare la loro collaborazione a qualche film?

FRANCESCO PASINETTI.

Corte dei Miracoli

(COLLOQUI CON IL PUBBLICO)

Da Udine, CALLERIO PASQUALE, mi rivolge una domanda alla quale non posso rispondere senza ricordare una mattina estiva, lontana ormai di alcuni anni: quando, in un vagabondaggio malinconico, mi sorprese la terrazza del Pincio affollata di carrozze: belle signore vestite alla moda del 1910, ufficiali splendenti nelle divise d'anteguerra (giacche nere e pantaloni azzurri con banda rossa, e luccicava il monocolo incastrato nell'orbita di Mario Ferrari tenente di cavalleria). Illusione di un salto nel tempo, verso anni precedenti alla mia nascita: ma si rivelò falsa non appena, fatta attenzione ai volti della folla in mezzo a cui ero capitato, mi furono svelati colori non naturali, e sgradevoli: chè una spessa vernice gialla cupa li oscurava, e su di essa, disegnati come in una maschera, la bocca e le sopracciglia, ambigue, artificiose. Fu spezzato l'incanto, dalla scoperta che si trattava di una ripresa cinematografica: e quei colori erano, appunto, il trucco. Del quale il mio amico Callerio desidera conoscere le ragioni. Non posso che rinviarlo all'articolo di Mario Calzini: « Perchè si truccano gli attori ».

La nostra segreteria ha trasmesso il tuo indirizzo a Irasema Dilian, e forse il desiderio di avere una sua fotografia è già stato accontentato.

A proposito, non pochi sono i lettori che ci scrivono richiedendo fotografie con dedica, di attrici. Abbiamo inoltrato le richieste agli interessati, e così faremo per l'avvenire per tutti coloro che avranno lo stesso desiderio.

GIORGIO GALIMEI, da Pisa, si definisce « studioso di cinematografo » e chiede il mio parere sui « Classici del Cinema » edito da Garzanti.

Debbo confessargli che i volumi dei « Promessi Sposi » e della « Cena delle Beffe » giacciono sul mio tavolo lontano; e forse la polvere li ricopre, mentre l'urgenza del tempo mi impegna in altre fatiche. Non posso quindi esprimere un giudizio sul lavoro: che sarà certamente notevole, dal momento che la collezione è diretta da uomini di buon gusto e di sicura competenza tecnica. Notevole soprattutto, da un punto di vista didatticodocumentario, io penso. Chè l'ambizioso titolo di classici (il quale presuppone, oltre a tutto, un riconoscimento universale e consacrato dal tempo) mi pare sproporzionato nei confronti di opere di produzione recentissima, dotate di non discutibile decoro; ma che rimangono al di qua, molto al di qua, dell'arte.

E' probabile che il nome di Manzoni abbia suggestionato l'editore ad includere i « Promessi Sposi » fra i classici. Ma tra il film di Camerini, che come film « di produzione » è una cosa abbastanza buona, e la « storia milanese del secolo XVII cavata dalle cronache di quel tempo », c'è tanta ma tanta strada da percorrere. Per lo meno quanta è la distanza che separa la Firenze convenzionale e retorica di Sem Benelli dall'autentico rinascimento: quello che si respira ancora oggi di fronte ai quadri del Botticelli, o alla lettura delle « Stanze per la giostra ». E a studiare il quale storici e maestri di grande talento (cito per tutto il Burkhardt) dedicarono le loro fatiche. Annoverare fra i classici il teatro di Sem Benelli, anche trasportato su celluloide, è un abbaglio non minore di quello che prenderebbe un antologista che pretendesse dare un panorama della narrativa del secolo XIX traverso Guerrazzi, Cantù, Bersezio, A. G. Barrili; e ritenesse che codesti scrittori (degni, nei loro limiti, di tutti il rispetto) sono maggiori di Flaubert, Maupassant, Dostoiewschi, o dei nostri Verga e De Roberto.

Una INCREDULA di Genova vuole sapere se una ragazza « brutta », come essa si autodefinisce, può avere delle probabilità per essere ammessa al Centro Sperimentale di Cinematografia quale allieva attrice. La sua letterina, ironica e intemerata, tradisce però un'ansia ed un desiderio di fiducia che mi sarebbe grato appagare con i miei consigli. Cara ragazza, voi siete intelligente, spiritosa e sensibile: non so quanto i vostri lineamenti fisici possano opporsi a quelle indubbie doti, comunque siate certa di avere i requisiti indispensabili per « essere attrice ». Vi dirò di più: il famoso problema della fotogenia non rappresenta un ostacolo nei casi come il vostro in cui la bellezza non deve essere considerata.

Rivolgetevi direttamente al Centro Sperimentale di Cinematografia senza tema di restare incompresa o tanto meno respinta se vi dimostrate dotata. Troverete delle persone che vi guideranno e vi istruiranno nei primi incerti passi della tecnica e della cultura cinematografica che occorrono necessariissimamente per acquistare la sicurezza dei propri mezzi nel campo da Voi scelto. Perchè questo sì, ricordatevelo: attori con l'A maiuscola non ci si improvvisa.

GAVROCHE.

Silvio Bagolini e Claudio Ermelli ne "La fabbrica dell'imprevisto" (Prod. Atesia)

NOTIZIARIO

La **LUX** dopo « Malombra », attualmente in lavorazione, produrrà un film a settembre, protagonista Isa Miranda, diretto da Renato Castellani.

◆

Una nuova edizione di « Capitan Fracassa » sarà prodotta dalla **LUX** in compartecipazione con la Zenit di Parigi. Il film verrà girato a Parigi e sarà diretto da Abel Gance. Interpreti principali: Assia Noris, Fernand Gravey e Alerme.

◆

Primo Zeglio, per la **Bassoli**, dirigerà « La terra trema » (titolo provvisorio) in doppia versione italo-norvegese, interpretato da attori norvegesi.

◆

La **Cines** produrrà nella prossima stagione il film « La famiglia del fabbro » tratto dall'omonimo romanzo di Massimo Bontempelli. Stanno lavorando alla riduzione ed alla sceneggiatura Bontempelli, Umberto Barbaro e Antonio Pietrangeli.

◆

In questi giorni è a Roma, dove girerà gli esterni di un film della **UFA**, il regista tedesco Veit Harlan, accompagnato dalla moglie, la nota attrice cinematografica Cristina Söderbaum.

◆

Il regista tedesco Kimmich ha iniziato in questi giorni a Cinecittà gli esterni di un film che ha per interpreti: Louis Trenker, Peter Peterson, Lotte Koch, Anton Lippert. Il titolo del film è « Germanin », che è il nome di un prodotto farmaceutico per combattere la malattia tropicale causata dalla mosca tzè-tzè. A disposizione del film sono stati posti un centinaio di prigionieri negri senegalesi e giungeranno dalla Francia altrettante negre. Il film sarà girato in Sicilia e nelle città di Aosta, Fregene e Sabaudia.

◆

L'**ACI** film ha iniziato gli esterni a Napoli del film « Luisa Sanfelice », di ambiente napoleonico.

◆

La **Fonoroma**, che ha terminato di girare gli esterni della « Principessa del sogno » (regia di Savarese e Ricci, interpreti Irasema Dilian, Antonio Centa, Maria Melato, Annibale Betrone), inizierà in questi giorni alla Farnesina il film al titolo provvisorio « La Battaglia », diretto da Giuseppe Orioli e interpretato da Fedele Gentile, Osvaldo Genazzani, Mario Artese, Leo Melchiorre, Adriana Benetti, Jone Salinas, Maria Jacobini ed Olga Solbelli.

◆

E' morto a Roma, in questi giorni, il regista russo Alessandro Wolkoff. Egli ebbe una certa notorietà ai tempi del film muto, per aver diretto in numerosi film Ivan Mosjouskine. Particolarmente felice fu la sua regia di « Casanova » che risale al 1927. Si ricordano, fra i film da lui diretti: « Padre Sergio » (1918), « Kean » (1922), « La maison du mistère » e « Les ombres qui passent » (1924). Di tutti questi film l'interprete principale era Mosjouskine, con il quale Wolkoff girò altri due film sonori nel 1933: « Il Principe ribelle » e « L'enfant du carneval ». In Italia aveva diretto « Amore imperiale ».

◆

La **Scalera** inizierà tra breve il film « Napoleone a Sant'Elena » (titolo provvisorio) da un soggetto di Renato Simoni, sceneggiato allo stesso Simoni e da Ettore Margadonna. La regia sarà affidata a Renato Simoni.

◆

Dopo « Napoleone a Sant'Elena », la **Scalera** realizzerà « I tre moschettieri » di Dumas, sceneggiato da Oreste Biancoli e da Mario Soldati, che ne sarà il regista.

Gerente Responsabile: RUGGERO JACOMELLI Diffusione: S. A. "A. G. I. R. E." G. MENAGLIA ARTI GRAFICHE - ROMA - Via Brescia, 19

REX FILM S. A. ROMA

LA S. A. REX FILM

presenta alcuni film della stagione

1942-43

REX FILM S. A. ROMA

LA SIGNORINA

(dal romanzo di Gerolamo Rovetta)

con Nino Besozzi - Laura Nucci - Loredana - Leda Gloria - Maria Jacobini
Paolo Stoppa

Sceneggiatura di **G. Contini** e **Alessandro De Stefani**

Regia: **Ladislao Kish**

Direttore Produzione: **Aldo Salerno**

Produzione: **Sabaudia**

QUARTA PAGINA

(Un film originale)

con Luigi Almirante - Paola Barbara - Adriana Benetti - Valentina Cortese
Memo Benassi - Annibale Betrone - Gino Cervi - Armando Falconi
Oretta Fiume - Claudio Gora - Ruggero Ruggeri - Guglielmo Sinaz
Bella Starace Sainati - Giulio Stival - Sergio Tofano

Regia: **N. Manzari** e **D. Gambino**

Organizzatore: **D. Magliano**

Direttore di produzione: **G. Fabris**

Produzione: **Stella-Cervinia**

LA DANZA DEL FUOCO

(Un dramma fine secolo)

con Paola Barbara - Gustav Diessl - Luisella Beghi - Nelly Corradi
Maria Jacobini - Carlo Minello

Regia: **G. Simonelli**

Produzione: **Schermi nel mondo - I. N. A. C.**

C'È SEMPRE UN MA!

(Una brillante commedia dei tempi di oggi)

con Carla Del Poggio - Adriana Benetti - Rubi Dalma - Jone Morino
Elvira Betrone - Carlo Micheluzzi - Aroldo Tieri - Nunzio Filogamo
Armando Francioli

Regia Soggetto e Sceneggiatura di: **Luigi Zampa**

Collaborazione alla sceneggiatura: **Zavattini** e **Gherardi**

Direttore e Organizzatore di Produzione: **Renzo De Bonis**

Produzione: **C. I. F.**