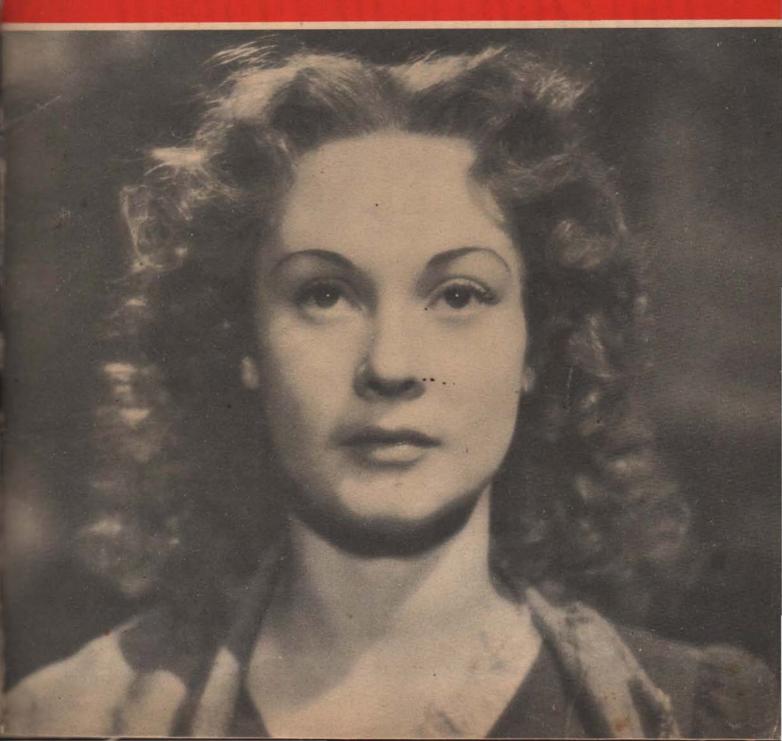
# SI GIRA

3-4



Una delle massime realizzazioni della cinematografia italiana

## ORIZZONTE DI SANGUE

CON LUISA FERIDA

VALENTINA CORTESE

OSVALDO VALENTI

ROLF WANKA

ALBERTO CAPOZZI

ELVIRA BETRONE

PIETRO SCHAROFF



in preparazione:

## I FIGLI DI NESSUNO

S. A. TITANUS

## SI GIRA

### MENSILE DI CINEMATOGRAFO (già! "TACCUINO ,.)

Anno III \_\_ Aprile-Moggio 1942-XX N. 3-4
Spedizione in abbonamento postale Gruppo III

Direzione:

Mino Donati Massimo Mida Antonio Pietrangeli



#### SOMMARIO

- \*\*\*: Parole chiare.
- \*\*: Ancora per gli intellettuali.
- C. Mei: Paghe e minimo garantito.
- · A. Pietrangeli: Atto di contrizione.
- C. Lizzani: Infanzia del cinema italiano.
- C. Zavattini: Riflessioni.
- · A. Savinio: Una serata al cinema.
- R. Assunto: Ecco i nostril
- A. Scagnetti: Del film comico italiano.
- R. Jacobbi: Cinema, primo amore.
- G. Groll: Film e lirica.
- E. Villa: Retrospettiva e prospettive del documentario.
- D. Cini: Memoria di John.
- A. Huxley: Scrivere per il cinema.
- F. Callari: Cotone fulminante.
- R. Lo Duca: Disegni animati italiani.
- O. Campassi: Sigari e Sigarette.

#### I FILM:

- Carlo Lizzani: « Due anni di guerra » « Le Belle Arti ».
- Rubriche: Il Ciclope (Nessuno) -Conversazioni critiche (Fiammetta)-Cronache (Cassandra)-Corte dei miracoli (Gavroche) - Notiziario-

Un disegno originale di Leo Longanesi - Due tavole fotografiche.



DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE Largo Fontanella di Borghese, 84 TELEFOTNO: 63.844

A B B O N A M E N T I : Italia e Colonie: anno L. 30 - semestre L. 18 Estero: anno L. 50, semestre L. 30 C/ C/ postale n. 1/17506

UN FASCICOLO L. 3

Fascicoli arretrati, il doppio Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono.

ESCE IL 30 DI OGNI MESE

## PAROLE CHIARE

A leggere attentamente, ed a distanza di qualche giorno (lontano ormai quel clima caldo e quasi di festa del rapporto) il discorso tenuto dal Ministro Pavolini il giorno 3 giugno, ne risulta subito evidente il valore sostanziale ed essenziale: dirigersi cioè ormai la nostra cinematografia verso una forma fondamentalmente statale. Si è parlato un po' dappertutto del senso di fiducia e del credito che il discorso ha validamente offerto a tutti coloro ai quali era diretto: ma non riesce difficile oggi a giudicare questo stato d'animo, che è quello preciso di chi si sente guidato e sorretto da organi e da persone perjettamente conscie e capaci, centro vitale e direttivo, così in senso tecnico come in potenza direttiva, di una reale e concreta situazione, Parole vere, dunque, che risuonano perciò quanto mai illuminanti e chiarificatrici. E si può ben dire che nessun problema, per quanto secondario e particolare, sia stato omesso dall'acuta analisi. Riassunte le deliberazioni in atto dei problemi più distanti fra loro, ma variamente e spesso a gran voce richiesti dalla stampa (si pensi soltanto a quanto il Ministro ha detto del passo ridotto, della cineteca e del Museo della cinematografia al Centro Sperimentale, ecc.), oggi più che mai l'avvenire della nostra cinematografia dipende dalla puntualità della direzione centrale.

Per questo gli ammonimenti del Ministro ("Il bilancio di ciascun film deve essere qualcosa di chiaro e preciso, senza voci nascoste e con una equa proporzione fra i vari elementi che lo compongono"; "....Senza vero sacrificio per voi, e col sacrificio soltanto di talune ambizioni sproporzionate, noi verremo in sostanza ad assicurarvi nel tempo il lavoro e, ogni volta che sia possibile, un margine di legittima larghezza; c'è ancora troppa fretta in qualche zona del cinema italiano. Occorre maggiore tempestività nelle iniziative, maggiore severità nel preparare i programmi. Saremo più severi nell'applicazione della legge che può bandire da determinati ordini di sale le pellicole meno riuscite e sopratutto saremo severi nel negare un crisma di esportabilità a quei film che possono compromettere all'estero il successo sempre più netto della nostra cinematografia, Inoltre, se a un regista è permesso di sbagliare una volta, e anche due, o tre, a un certo punto bisognerà pure affermare che un passato di esperimenti falliti non costituisce un diritto al lavoro. O almeno, a questo lavoro".) dovranno essere intesi come dei comandamenti, come degli obblighi morali ai quali non è possibile sottrarsi. Ed anche per la stessa ragione le affermazioni positive e le puntualizzazioni del discorso acquistano una nuova luce ed una maggiore forza propulsiva. Non si può non tener conto di certe necessità che hanno portato verso "il contingentamento della distribuzione", ed orientato tutta la produzione "sulla via di una concentrazione industriale" che ha ridotto il numero delle case, per la nascita di "organismi verticalmente integrali verso i quali vogliamo avviare la nostra produzione", la quale più facilmente permetterà il totale raggiungimento di una produzione "a ciclo continuo".

Accanto ai dati, accanto alle cifre confortanti di un anno "fondamentale per le fortune della nostra cinematografia", una critica minuta e sofferta di ogni reale stato di cose, di ogni problema contingente, si da apparire, questo discorso del Ministro, un vero e proprio testo da tenere presente in ogni occasione. E non mancherà certo occasione di commentarlo, di riportarlo in primo piano il giorno che qualcuno dimostrerà di averlo dimenticato. In questo senso ci sentiamo anche noi vincolati con una promessa ben precisa e concreta. E forse il nostro compito in questo modo non risulterà del tutto inutile.

Per finire, vogliamo infine sottolineare un punto al quale "Si gira" ha già — nella sua breve esistenza — fatto appello, e che le parole del Ministro hanno reso ancora più attuale, non più un mero desiderio, ma un vero e proprio monito da tenere a mente. "Nella stagione che si inizia — ha detto il Ministro — la direttiva non può, dunque, essere tanto quella di continuare ad aumentare il numero dei film, quanto quella di dedicare a una produzione tenuta sul livello numerico attuale, maggiori energie organizzative".

"Quest'anno la consegna è piuttosto quella di consolidare e perfezionare — ha detto infine il Ministro — in ogni senso le posizioni raggiunte".

**神**等 #



Un esterno del film "Ossessione., ("Palude.,) diretto da Luchino Visconti (Ici)

## Ancora per gli intellettuali

Nel precedente editoriale di Si gira abbiamo mostrato, con qualche evidenza quale sia stata, e quale sia, salvo rare eccezioni ancora oggi, l'apporto degli intellettuali al cinema: un apporto scarso, nel complesso, quando non addirittura negativo. E trascurando quei chierici, la cui partecipazione al lavoro del film può dirsi un vero tradimento - quelli, che pure esistono, e che si curano solo di procacciarsi un più comodo, poco impegnativo e ben redditizio « mestiere » - abbiamo tirato le somme di un bilancio che, complessivamente, non ci sembra dei più soddisfacenti. Chè, secondo noi, puri di cuore, molto di più e di meglio il cinema dovrebbe avere dall'intelligenza.

Abbiamo citato casi e nomi, e l'esemplificazione prodotta, anche se è dispiaciuta a qualcuno, non è na-

ta dal gusto meschino della maldicenza e del pettegolezzo, ma dalla volontà di meglio chiarire e confortare la nostra tesi che ci sembra tanto stria e importante da meritare che torniamo oggi a ribadirla. Avremmo potuto mostrare lo spiegarsi di fenomeni analoghi in altri paesi e lo facciamo oggi colla speranza che le prospettive si aggiustino all'occhio dello spettatore e che, nessun personalismo e nessun interesse potendo sussistere nella distanza, il lettore possa trarre le più sicure e più eque conclusioni.

Prendiamo la Francia ad esempio: e, per non riferirci ad un passato che, per quanto prossimo, non ha lasciato di sè diffusa memoria, citiamo solo il caso attuale della produzione di Pagnol, di cui il film Patrizia è l'ultimo frutto mediocre che ne conosciamo.

Fino a qualche anno fa, prima dello

strombazzato Topaze, Pagnol era considerato da tutti come uno scrittorello, tra il bulvardiero e il provinciale, uno dei troppi epigoni periferici di una tradizione tardivamente ottocentesca, tutta basata sugli schemi meccanici della struttura a successo e tutta appoggiata sull'ingenuo bisogno di divertirsi dei lettori domenicali. Una letteratura infatti che su La domenica del Corriere e sul Romanzo mensile è stata da tempo e sempre degnamente in combutta con quello di William le Queux, di Ugolini, di Gaston Leroux o di Maurice Leblanc. Anche il congegnatissimo Topaze non s'innalzava troppo da questo basso e industrialissimo livello di scrittura e non ha alterato, presso la gente ragionevole, il giudizio sull'autore.

Perchè si sentisse parlare e perchè si dovesse leggere lodi, fatte con convinzione, sulle qualità letterarie, sulla poesia e sul valore artistico di Pagnol, occorreva che questi si mettesse a fare del cinema. Non pochi critici hanno trovato infatti di che andare in brodo di giuggiole di fronte a capolavori come La femme du boulanger o come quest'ultima boiatella di Patrizia.

Che dunque Pagnol cinematografaro valga di più del Pagnol scrittore?
Niente affatto: le due attività del
versatile uomo si equivalgono, con
semmai qualche lieve vantaggio per lo
scrittore che, in qualche modo, il mestierucolo del raffazzonare un romanzetto per signorine o una commedia
da diurna festiva lo conosce e lo applica industrialmente, mentre ignora
in tutto anche il mestierucolo del
« confezionatore » di film.

E questo è il punto. L'apprezzamento e le enjasi elogiative dei critici cinematografici di bocca buona ci lascerebbero del tutto indifferenti se in essi non si riajfermasse pervicacemente, più o meno esplicita, la negazione dei grandi e reali valori dell'arte del film.

Il film non è più un linguaggio autonomo, non ha più i suoi tipici esclusivi e potenti mezzi di espressione: ma nuovamente si degrada a meccanismo, a curiosità, a ritrovato tecnico scientifico. E' di nuovo un congegno, più o meno perfezionato, che consente di riprodurre e di diffondere larghissimamente le smorfie di qualche guitto o le interminabili battute di un soggetto pseudoletterario. Non un'arte, ma un'industria - e un'industria, per di più, facile e sicura. L'arte del regista diviene un mestiere che si esaurisce in una fredda applicazione di regolette, necessitando in fondo quest'attività, (così malintesa) della conoscenza, tutt'al più, e della jedeltà o qualche piccolo accorgimento del genere di quelli tipici di ogni mestiere anche manuale, Inquadratura, montaggio, primo piano, materiale plastico e asincronismo sono formule assurde inventate da illusi.

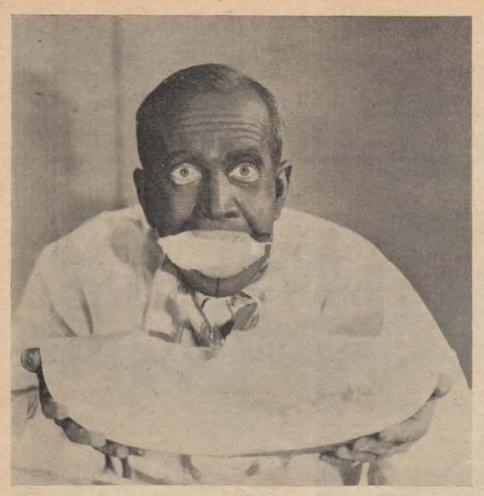
Questo, a un dipresso, il caso Pa-

gnol. Un caso che non meriterebbe attenzione se non fosse tipico: Pagnol infatti è un intellettuale, uno scrittore, un artista, non un semplice cinematografaro come Duvivier, come Carné, come Renoir.

I critici dovrebbero andare un po' più cauti nelle loro affermazioni: e ricordarsi che il mestiere di chi giudica è quello che più espone ad essere giudicati. E non è un giudizio indulgente quello che si può dare di gente che propugna ogni giorno film del tipo di Patrizia, a tutto danno del vero cinema; e che non si accorge che questo, colla analisi in profondo dei suoi primi piani, che permettono una sismografia psichica capace di cogliere i più riposti, i più lievi e i più trascurati moti dell'animo, e colle sintesi grandiose che l'idealizzazione del tempo e dello spazio del montaggio gli consentono, è la sola arte che sia oggi in grado di dare espressione alla complessità della vita contemporanea.



Un altro esterno di «Ossessione»



## Paghe e minimi garantiti

Potrebbe a prima vista sembrare che l'occuparci di talune questioni tecniche riguardanti il campo industriale ed i rapporti commerciali del cinematografo, superi il limite delle premesse di questa rivista. Ma ad un maggiore e più attento esame non sarà difficile avvedersi come questi problemi risultino in definitiva strettamente connessi a quel miglioramento artistico da essa auspicato verso il quale tutte le forze del nostro cinematografo dovrebbero tendere.

In verità non esiste branca umana di attività che non rechi in sè un interesse che vada al di là della sua realtà soggettiva. In altre parole possiamo affermare che non vi è nulla che sfugge ad una critica della moralità del costume, e, in quanto problema di un certo numero di individui, non investa anche, ad un dato momento, più larghe ragioni sociali.

D'altra parte non ci sembra possibile, in definitiva, dare un limite alle paghe di un lavoro così difficilmente classificabile com'è quello dell'attore cinematografico o del regista o di un altro qualsiasi collaboratore. Dovrebbe piuttosto trovarsi da altre parti questo freno: poichè questo è un fatto non facilmente giudicabile con un metro comune, il successo artistico rimanendo sempre non valutabile in cifre.

In questa sede ci preme anzitutto far netare come, in nessun caso, qui in Italia, questi guadagni siano proporzionati all'effettivo apporto artistico dei nostri attori. Sono paghe create artificialmente, determinate più da fattori occasionali che da un vero, effettivo merito intrinseco e dalla richiesta di un certo pubblico, continuamente portato in causa dal « noleggio ». Che i provvedimenti ministeriali non siano riusciti a frenare questo rialzo, è anche spiegabile: infatti così la legge delle 80.000 lire, come l'obbligo del deposito del contratto e la creazione di una commissione per la disciplina delle paghe non potevano riuscire a trovare in sè la forza necessaria per imporsi sulla situazione.

Del resto non era difficile avvedersi che la maggiore influenza su questo problema derivava dall'atteggiamento drastico del noleggiatore, il quale insegue diritto la sua convinzione e non deroga mai a questa sua legge vangelo. Un film vale e va preso in considerazione solo se tra gli attori vi sono quei tali che per lui sono « nomi sicuri ». Se quest'attore si è guadagnato una posizione vantaggiosa al di fuori del suo vero e reale valore artistico, questo (insieme ad altri) è un discorso che non fa nemmeno lontanamente presa sul noleggiatore. Il Ministero colpisca allora senza remissione in sede di censura a film già realizzato, escludendo queste opere mediocri, nelle quali questi attori agiscono, dalle prime visioni: si vedranno allora in conseguenza scadere le loro azioni, e le paghe sensibilmente diminuire fino ad essere contenute in un limite più ragionevole. Senza contare che questo porterebbe di colpo ad una valorizzazione più giusta degli elementi giovani che per questo stato di cose restano in secondo piano con la logica conseguenza di essere utilizzati fuori posto ed in parti minori, non sempre adatte alle loro doti ed alla loro personalità.

Un recente provvedimento ha portato alla sparizione dei contratti cosiddetti a forfait per il noleggio. In seguito a ciò, tutto il mercato della distribuzione si baserà sul sistema della percentuale. Il « minimo garantito », la famosa àncora di salvataggio delle piccole case di produzione, è dunque abolito. Da questo derivano due conseguenze principali:

- 1) il noleggiatore non potrà più garantirsi e garantire gli incassi del film, come ha fatto fino ad oggi, perchè il reddito della percentuale è sempre alquanto ipotetico;
- 2) il produttore che faceva fino ad oggi i film, contando sulla copertura iniziale del « minimo garantito », dovrà logicamente scomparire o impiantare la sua produzione su basi differenti.

Rimarranno perciò in piedi soltanto le Case di produzione solide, ben impiantate, quelle che recano insomma indiscusse garanzie di serietà, vitalità, esperienza e gusto.

Avremo così una cinematografia italiana cosciente dei suoi problemi e capace di creare opere di un certo livello artistico? Ce lo auguriamo; ma, finchè tutti questi problemi non saranno risolti sarà difficile arrivare ad una qualche affermazione del nostro Cinema su un piano universalmente valido.

CARLO MEI

## Atto di contrizione

Capo d'opera di Michelangelo; se ne stà a sedere senza mostrar voglia di niente. La testa, recisole quel barbone ch'è più barbone di quello di Rauber, è una testa da satiro con capelli di porco. Tutto com'è, è un mastino orribile, vestito come un fornaro, mal situato, ozioso. Si caratterizza così un legislatore che parla da tu a tu con Messer Domeneddio? Si decanta per un modello ammirabile dell'anatomia esterna. Me ne rallegro...

... Michelangelo prese un mezzo pel fine: studiò molto l'anatomia, e fece bene; prese l'anatomia per l'ultimo scopo dell'arte, e fece male, e peggio per non saperne far uso. Riuscì (chieggo umilmente perdono a tutti i suoi idolatri) riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano, e quello ch'è più essenziale, ammanierato, in quanto che tutte le sue figure hanno costantemente la stessa maniera, e lo stesso carattere, così che vedutane una si sono viste tutte ».

Così, a provosito del Mosè e del suo autore il Milizia nella sua curiosa operetta Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i princivii di Sulzer e Mengs (Venezia, 1781). E non è difficile constatare che questo giudizio di un letterato (che era poi assai colto e preparato in fatto di arti figurative) pecca di assoluta incomprensione del fenomeno plastico Michelangelo.

Ci è sembrato istruttivo offrire qui oggi alla facile ironia di tutti i lettori di buon senso questo giudizio negativo, violentemente stroncatorio di una delle più perfette opere di scul-

tura di tutti i tempi e di tutti i paesi, con la sua particolare forma e con i suoi capi d'accusa, per altro ingegnosamente strologati, con la speranza che qualcuno di tali lettori sappia vederci quello che ci vediamo noi, e che, in questa sede, particolarmente ci preme: un caso, quanto mai tipico ed esemplare, della posizione degli intellettuali simpatizzanti e fiancheggiatori nei confronti degli artisti.

L'insolente familiarità, tu per tu con Michelangelo, la falsa bonomia dei minimi riconoscimenti, l'asprezza delle censure, e, su tutto, il borioso compiacimento della propria capacità di elencare, in fila indiana, tanti belli e rotondi aggettivi stroncatori — tutte queste virtù di culto letterato — non riescono a nascondere la sordità, l'insensibilità, l'assoluta inettitudine critica e la totale mancanza del senso delle proporzioni dell'Autore.

Sembra proprio di leggere uno di quegli articoli che le riviste cinematografiche riescono, con tanto stento di lettere e di telefonate, a impetrare dagli scrittori italiani; scritti nei quali, tanto spesso, la superiore degnazione si sposa alla congenita incapacità di comprendere il problema del film.

Su questi scrittori il Milizia, scrivendo alla fine del Settecento, ha ancora il vantaggio di una coraggiosa libertà di giudizio e di una tranquilla posizione contrecorrente, in nome di una tendenza estetica ben definita. Gli insulti, invece, da cui, in forma più o meno esplicita, il cinema è quotidianamente bersagliato per opera dei fini scrittori d'oggi, non ci sembra che valgano questa vecchia, stupida, ma in fondo piacevole paginetta.

Non ci si rimproveri la frequenza con cui questo motivo ricorre nelle nostre pagine, perchè noi possiamo manzonianamente rispondere che « la verità è una ». E gli esempi non vanno cercati lontano: il nostro precedente numero ha dovuto commentare lo scritto che ha pubblicato di Vitaliano Brancati, lasciandone a lui la responsabilità. Che il commento abbia avuto un tono un po' aspro, che ci dicono sia dispiaciuto all'autore di Don Giovanni in Sicilia, di Piave e de L'amico del vincitore, dispiace anche a noi e siamo lieti di farne pub-

blica ammenda. Ma la natura artistica del cinematografo non siamo disposti, per delicatezza o per amicizia, a negarla. Diciamo anzi che anche lo scritto di S. A. Luciani, che abbiamo pubblicato nello stesso numero, impostava, secondo noi, male il problema estetico del film, messo dall'Autore costantemente a rimorchio delle altre arti.

Non abbiamo però ritenuto opportuno far seguire tale articolo da un commento redazionale in quanto la serietà delle argomentazioni dell'Autore faceva sì che solo con un più ampio e disteso discorso si potesse discutere e appropriatamente controbattere. E quantunque ci si potesse stupire che il primo teorico italiano - dopo Ricciotto Canudo - dell'estetica del cinema, cadesse in errori a volte grossolani (quali quello del valore letterario della sceneggiatura), pur tuttavia il suo impegnato e serrato ragionare era ben lontano dal tono di sufficiente e sbrigativa degnazione del Brancati.

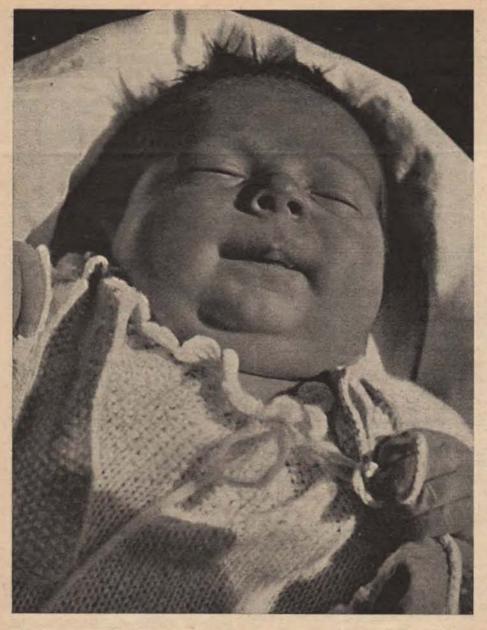
Era nostra intenzione, quindi, discutere pubblicamente qui questo scritto ma, poichè ci ha preceduto Eugenio Giovannetti (su « Il Piccolo » del 13 giugno), siamo lieti di lasciare a lui, che lo fa con più grazia di quanto non avremmo saputo far noi, il compito di polemizzare col Luciani.

Vogliamo deciderci una buona volta a superare l'equivoco? I Carracci avevano un'accademia e scrivevano sonetti eruditi, mentre Caravaggio poteva dichiarare con la fierezza del genio al Notaro dei Malefizi che lui non si dilettava di scrivere versi. E tra i Carracci e Caravaggio c'è di mezzo il mare: c'è la distanza che passa tra un artista di genio e una scoletta di faciloni presuntuosi.

E, per tornare al cinema: Nino Martoglio è stato più artista per i suoi Sperduti nel buio che non per tutta la sua opera scritta. E se il suo nome ricorre ancora oggi, è proprio per quel suo film così significativo. Ben pochi conoscono quel romanziere Bettauer che fu ucciso nel dopoguerra a Vienna in circostanze misteriose, e se si parla de La via senza gioia, il pensiero corre subito a Pabst e nen a lui che è l'autore del romanzo da cui fu tratto il film.

L'elenco potrebbe continuare ma, poichè su questo argomento abbiamo intenzione di tornare frequentemente, lo rimandiamo ad una futura e certo prossima occasione.

ANTONIO PIETRANGELI



## Infanzia del cinema italiano

Spesso, di fronte ai film italiani ci domandiamo perchè ad essi dobbiamo ancora preferire, ad esempio, i film americani di una volta, o perchè nel miglicre dei casi, anche quando cioè riusciamo a divertirci e ad appassionarsi alle vicende di nostri film classificabili « ben riusciti », dobbiamo trovare, in fondo al nostro consenso, quella punta di diffidenza che sempre finisce per riportare la luce di un risultato giudicato in un primo momento ottimo, al grigio monotono delle cose inutili e trascurabili. Oggi i confronti sono meno frequenti e quindi non facili a stabilirsi. Anche per questo, quindi. è necessario mantener in vita una polemica che sostituisca il termine di confronto e valga a sollecitare le responsabilità — non esaurite per la mancanza di concorrenza — della nostra produzione. Non gioveranno certo al cinema italiano gli ottimismi di certa stampa cinematografica. Eppure c'è chi continua a gettare un velo dorato di parole sulle irregolarità delle funzioni, e allora naturalmente anche le pecche e le deficienze finiscono per rilucere.

Gli anni purtroppo passano ed il giudizio degli anni è più severo di quello offerto da troppo volonterose (o ipocrite) ambizioni.

Sì che, se ora ci rivolgessimo agli anni trascorsi (mentre ci suonano alle orecchie gli inni delle decantate rinascite) un bilancio che non volesse esser solo di cifre, da disporsi sia pure sul profilo di curve ascendenti, sarebbe ancora assai difficile a farsi.

Vien voglia di rimpiangere il tempo perduto, l'assenza di una polemica sempre desta e intransigente che avesse stroncato ogni divagazione quantitativa ed avesse costretto il cinema a segnare il passo, a conquistare con maggior fatica quel posto che oggi tiene, alquanto immeritatamente, nella vita quotidiana degli uomini.

Eppure, si potrà obiettare, ed è l'obiezione che si fa più spesso a quanti si dimostrano scettici circa i progressi del cinema italiano, i nostri film sono, da un punto di vista tecnico, nettamente migliorati: oggi il racconto procede più spedito, la scenografia è solo di rado pacchiana, la fotografia spesso è buona, gli attori sono abbastanza bravi, ecc.

Ma è chiaro che per ragionare in tal modo è necessario piegarsi a considerare come punti d'arrivo quelli che possono essere, nella migliore delle ipotesi, dei punti di partenza

I migliori film di oggi non sono dei film da vantarsi come documenti di un « vero » cinema italiano; sono piuttosto le prime esercitazioni tecniche minimamente decenti e presentabili, da cui semmai si può iniziare il cammino verso un cinema veramente maturo e più che tecnicamente a posto.

Delineare la parabola di una rinascita da film come « Il corsaro nero » a « Piccolo mondo antico » ad esempio, è assolutamente inutile, perchè un film come il « Corsaro nero » è al di sotto dello zero e « Piccolo mondo antico » tocca appena un livello di dignità quale si auspicherebbe fare a misura comune di tutta la produzione.

Il cinema insomma è un'industria. Nessuno ha fatto mai delle polemiche perchè dai calzaturifici uscissero scarpe calzabili invece che scarpe senza suole o senza-tomaie e nessuno ha mai scritto degli articoli in lode dei fabbricanti di biciclette per il fatto che questi riuscissero a mettere in commercio delle biciclette complete e non, magari, con un freno di meno o senza ruote.

Nessuno si è mai proposto di fabfricare dieci biciclette senza pedali e poi dieci biciclette ben fatte.

Fuori d'ogni polemica resta quindi la maggior parte della produzione italiana degli anni scorsi, che non ha fatto altro che gettare sul mercato film costruiti come bicielette senza telai e senza freni.

E là dove un meccanismo comincia a funzionare, non è proprio il caso di gridare al miracolo, là si verifica la condizione prima di vita di ogni industria.

Ora però, lo dovranno ammettere gli increduli, il film è anche, o può essere, qualcosa di più importante che non una scarpa o una bicicletta.

Ecco perchè anche di fronte al film italiano ben riuscito noi ci accorgiamo che qualcosa non va. Ci accorgiamo insomma che la buona confezione e solo che « confezione », non è sufficiente.

E il film italiano infatti pur avendo raggiunto in ritardo il livello di confezione, è tutt'altro che sollecito nel riguadagnare il tempo perduto e si indugia impigrito nel suo grigio clima di cosa fatta in serie. C'è intorno al nostro cinema, un'aria di magazzino provinciale e gli stupori di fronte al confezionato ci ricordano i lenti viaggi domenicali dei contadini allibiti lungo gli irrequieti corridoi dei mercati paesani.

Il fatto stesso che il pubblico accetti dall'industria cinematografica, sia pure con qualche insofferenza, prodotti che da un'altra industria non sognerebbe nemmeno di poter accettare, dimostra chiaramente che esso cerca, al di là d'una meccanicità di costruzione, qualcosa di più umano e di più profondo.

Questo pubblico quindi sarebbe pure disposto a lasciar passare delle difettosità tecniche, se fosse però almeno sicuro di poter ricavare dal cinema una esperienza nuova di gusti e di sentimenti.

Esso cerca insomma quanto il cinema italiano si ostina a non offrirgli: un'immagine sincera di vita.

Eppure, così molti potranno osservare, questo pubblico di fronte a questi film, segue, divertendosi e soffrendo, sempre sinceramente, le avventure e le disavventure di quei personaggi che voi definite fantocci e che invece trova umanissimi e reali.

E' necessario chiarire anche questo punto perchè non si continuino a prendere per ostacoli insuperabili sulla via di ogni polemica cinematografica, obiezioni in realtà di assai debole consistenza.

Il cinema per la complessità della sua tecnica — complessità dal comune spettatore non conosciuta chè, se tale, sarebbe per esso anche risolta sul terreno della logica e verrebbe quindi acquisita su d'un piano psicologico normale, ma intuita, e quindi accettata di colpo nell'immediatezza della proiezione, dove ogni immagine tanto si carica di « magia » quanto il processo che le ha

dato origine viene ignorato — è atto a suscitare intorno a sè, anche su di un materiale umano psicologicamente sano, un interesse già di per sè stesso caratterizzato da certa morbosità.

Le vicende più logore, le frasi più comuni si caricano insomma, per esser « dette » da un mezzo tecnico nuovo, ancora assai « misterioso », di quella straordinaria suggestione cui talvolta anche un gusto scaltrito può rischiare di cedere.

Il cinema deve la sua popolarità proprio al suo ancora non toccato ermetismo tecnico.

Ma lasciate che il pubblico assimili la meccanica di queste fredde costruzioni, ed esso non tarderà a scoprire oltre lo schermo di una superficiale suggestione, un giuoco anonimo e scostante di gelidi ingranaggi, oggi specchio fedele di una classe di individui delusi e malinconici, totalmente dediti ai loro egoismi o, se intellettuali, ai loro ermetismi.

Allora il pubblico sentirà il bisogno di un nuovo calore che lo riavvicini per un contatto più umano, meno mitologico, si potrebbe dire, più sociale, al cinema, e incontrando chi potrà permettergli questo contatto, saprà allora distinguere tra ciò che realmente è vita sentimento e umanità e ciò che da vita da sentimento e da umanità si maschera

E infine a fugare ogni ombra di pessimismo che dall'attrito degli accenti polemici si sia venuta a formare sulla fronte dei nostri lettori, sia sufficiente una constatazione. Le vicende e gli atti delle migliaia di marionette impaludate o meno che si muovono sui nostri schermi non farebbero sicuramente, anche se sommate, il peso di una sola di quelle gioie o di quei dolori che possono esser bruciati in un solo attimo dell'esistenza di un solo uomo.

E allora se oggi in Italia, articolate negli attimi diversi di innumerevoli gioie e di innumerevoli dolori vivono quarantacinque milioni di tali esistenze, si può esser davvero sicuri che, in Italia, verranno risolti non uno, ma cento problemi cinematografici. Ed anche non cinematografici.

CARLO LIZZANI



A proposito di film storici: La funzione sviluppa l'organo (disegno originale di Leo Longanesi)



### RIFLESSIONI DI ZAVATTINI

· Continua la ricerca dei soggetti, per troppi il problema « più scottante » del cinema è questo. Forse con qualche esagerazione, ebbi a dire, l'anno scorso, che si può fare un film con la parola tavolo, ma la verità è che si sono visti brutti film tratti da libri bellissimi e viceversa. Infatti un folgorante tramonto non darà mai la garanzia che sarà valido il quadro che lo ritrae. Tanto il cinema è arte, che ricrea tutto, e non si può quindi aprioristicamente spiegare la speranza sopra il soggetto. Ci si deve rifugiare in un sicut et in quantum che non è complementare, come credono i più, delfatto cinematografico, ma è il fatto cinematografico stesso.

La riga scritta: « Paolo fugge dalla finestra nella notte nebbiosa mentre le guardie gli sparano contro dai tetti vicini » — non indica la sua resa cinematografica e può risuonare in mille modi, come in mille modi l'ombra di una mano può suggestionarci. Ecco perchè non capisco la tranquillità e la letizia di chi ha un cosiddetto buon soggetto nel cassetto: gli sfugge che lo stesso problema del soggetto è da risolvere per ogni attimo del film. La sua allegria consiste, credo, nel considerare il cinema soltanto come traduzione. Si deve in-

vece giungere a questo: più si afferma in quanto gli si cede che è un buon soggetto più si limita la sua ricreazione cinematografica, voglio dire la libertà dell'arte cinematografica. La quale libertà non è di natura meno assoluta di quella dello scrittore davanti alla pagina bianca che è lì per reggere il periodo del quattrocento come quello futuro. Invece siamo già alla « quiete » all'arcadia della tecnica con la conseguente maniera del contenuto. Dolosa accontentatura se si pensa che la grammatica e la sintassi sono ancora in fieri: esse nascono dai poeti e non dalle maniere. Che cosa è da considerare inalterabile nei modi espressivi del cinema attuale?

 Affermano per giustificare la preponderanza della nostra attenzione al soggetto che da un buon soggetto, a ogni modo, è possibile trarre un buon film, mentre da un cattivo soggetto si esclude la possibilità di ricavare un buon film. Oscrei dichiarare che non esiste nè un buono nè un cattivo soggetto come non esiste un tramonto che abbia in sè le virtù di una pittura. Il soggetto, più o meno onorevole letterariamente, è sempre al di qua del cinema e diventa cinema solo quando non è più soggetto: perciò la questione del bello e del brutto ci fa obiettare che la cinematografibilità di un soggetto non sta nel soggetto ma

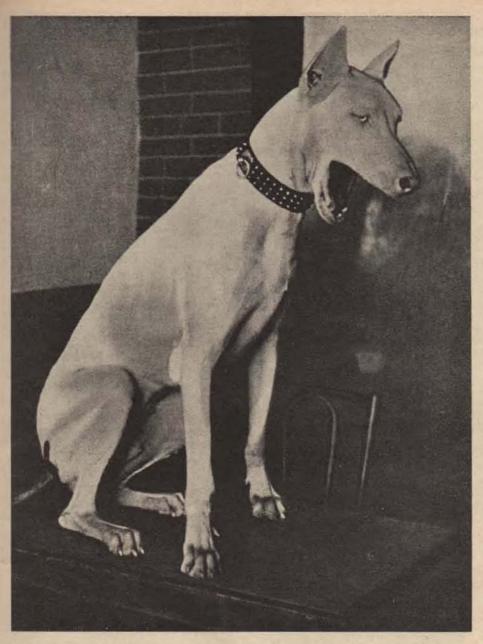
in colui che dichiara questa cinematografibilità: e se sono parecchi a dichiararla si stabilisce una gerarchia di « possibilità » cinematografiche che trascendono il romanzo e che sono tutte e nuove nel valore di questi individui rispetto al cinema.

• In un soggetto brutto (si capisce che io ora adopero l'attributo limitandolo alla letteratura; e non può essere che così) c'è una frase: i soldati combatterono per un ora stando immersi nell'acqua sino alla cintola. La stessa frase c'è nel soggetto bello. Sarebbe mostruoso pensare che dovrà riuscire bene la sequenza del soggetto bello e male la sequenza del soggetto brutto. Cioè il cinema comincia dopo lo scritto. Ma è nello stesso scritto (come il quadro è già nel pittore quando vede il tramonto che glielo ispira) direte, nel caso che il soggetto sia nato da una intuizione cinematografica. D'accordo. Ma questo lo si potrà dimostrare a posteriori, e solamente se lo stesso soggetto sarà del realizzatore del film. Altrimenti non costituirà il numero uno dell'atto creativo cinematografico. E resisteremo sull'affermazione gratuita, a film finito, che il soggettista ha visto proprio così o non ha visto così. Mentre al soggettista spettano soltanto i diritti, e le colpe, dello scritto.

CESARE ZAVATTINI



Isa Miranda e Andrea Checchi in "Malombra,, (Lux)



### UNA SERATA AL CINEMA

I giornalai espongono nella parte posteriore delle loro edicole dei romanzi a dispense, ma questi romanzi io non li leggo. C'è una frequente affinità di genere e di livello mentale tra queste letture e gli spettacoli che dà il cinematografo. Quello che a me non piace leggere, non c'è ragione che me lo vada a vedere proiettato da uno schermo e me lo vada ad ascoltare trasmesso da un altoparlante. Ecco perchè al cinematografo io ci vado melto di rado. Ma quella sera mi prese una invincibile voglia di andare al cinematografo. Effetto forse della nuova città nella quale mi trovavo. Una città senza antichità, senza medio evo, senza modernissimi: senza pittoresco. Sembrava un plastico posato su un trespolo, con le strade, le case, le piazze tutte bian-

che e pulite. Il cielo sopra era di velluto nero. Camminavo senza sforzo e anche i miei pensieri camminavano senza sforzo, come un leggero zampillo di fontana. Era la prima volta che andavo a quel cinematografo, eppure ci arrivai senza esitazione. Nulla indicava esteriormente che quello era un cinema. Poteva essere uno stabilimento di bagni, un istituto di radiologia, un'agenzia di riposo. Non trovai all'ingresso le lustre fotografie del film proiettato all'interno, le facce àtone e scipite dei protagonisti, le scene principali fissate, le tragiche e le giciose, in un eguale gelo di falsità e di morte. Dirò anzi che il lato « fotografia », il più antipatico e raggelante del cinematografo, in quel cinematografo non appariva in nessuna parte. Non dico che entrai senza pa-

gare, ma il prezzo era in armonia con le mie possibilità, non c'era ressa di belve urlanti agli sportelli, le varie cassiere non si consultarono da botteghino a botteghino per stabilire quale fosse in condizione di dare il resto al mio modesto biglietto da cinquanta, non vidi sopra la gabbietta della dispensatrice d'ingressi nessuno schermo rosso indicante che mentre io m'attardavo al botteghino il primo tempo era finito e cominciava il secondo. Anche l'ingresso in sala avvenne nella maniera più agevole. Non entrai a tastoni e cercando il passo tra piccole luci infernali. Non c'erano maschere che fendessero le tenebre e il magma umano accecando gli spettatori col raggio dei loro proiettori tascabili, non ebbi a scavalcare nè dure gambe maschili nè morbide gambe femminili, non avevo l'impressione di entrare in un autobus nelle ore cosiddette « di punta », tra gente che entra, gente che esce, gente che spinge, gente che protesta, gente che fa valere i suoi diritti, in un movimento giratorio e continuo. La sala era illuminata, le poltrone comode e separate una dall'altra, e ci si accedeva per ampie corsie. Poi l'ombra si fece e il film cominciò, ma non fu preceduto da musiche enfatiche e assordanti, che sembra preparino a trionfi, al giudizio universale, oppure all'apoteosi dell'imbecillità umana. Che dire del film? Lo spettacolo era così poetico e umano, l'effetto così piacevole e naturale, che, come di tutte le cose pienamente « raggiunte », non c'era nulla da dire. Mi colpì tuttavia la diversità tra lo spettacolo che vedevo, e quelli già visti e di cui serbavo un non lieto ricordo. Il film era già a metà, e non era stata nè fatta nè detta ancora una sola sciccchezza. I personaggi parlavano con naturalezza un linguaggio naturale, non dicevano « giungere » per « arrivare », nè « attendere » per « aspettare », nè « acquistare » per « comprare'», nè « ciao ciao » per « arrivederci » o « addio », e sembrava che ignorassero le parole come « delizioso », « snobbare », « racchio », ecc.

Del resto non parlavano sempre ma qualche volta, e soltanto quando il parlare era indispensabile; altrimenti restavano chiusi in un eloquentissimo silenzio. E le parole, quando c'erano, non echeggiavano su uno sfondo continuo di musiche insensate e costituenti ostacolo alla comprensione delle parole stesse, nè avevano quella sonorità metallica e tonante, come se gli attori portassero in bocca imbuti di latta. Del pari le scene non erano accompagnate da una musica « di

fondo », arbitraria e confusa, con che i registi ci vogliono illudere che la vita si svolge in musica.

E che cosa rappresentava quel film? Storia non era e non era romanzo, nè commedia, nè dramma. Era una rappresentazione molto varia e complessa, talvolta in bianco e nero, talvolta, ma più di rado, a colori; e quando la rappresentazione si voltava dal nero al colore, anche un velo di musica passava nello spettacolo, come se dalla prosa si fosse passati alla poesia. E non si trattava nè di un uomo nè di una donna, nè di un uomo e di una donna, nè di due uomini e una donna, nè di due donne e un uomo; non si trattava neppure di bambini nè di animali, nè di mare, nè di cielo; e non si trattava neppure di amore, nè di odio, nè di vendetta, nè di gelosia, nè di queste passioni trasportate nella natura, e diventate cataclismi, terremoti, bei mattini di primavera, ecc. Ma c'era tutto. C'era la natura. La natura e l'uomo, presentati in quella maestà e impassibilità. senza menomazione di piccola, di stupida, di pettegola mentalità umana, press'a poco come li presenta Lucrezio nel suo poema: il più degno, il più profondamente italiano dei poemi. E si vedeva ancora ciò che nessun teatro, nessun dramma, nessuna commedia possono far vedere, ma il cinematografo può: la natura trasformarsi, i fiori nascere e assecchirsi, i mari asciugarsi, l'acqua salire in cielo e formare le nubi, gli uomini che badano alle loro faccende come se queste e loro stessi dovessero durare per sempre, e d'un tratto, sul più bello, vanire come luci che si spengono. E l'impossibile diventare possibile l'invisibile visibile, logico l'illogico, naturale l'innaturale. E poichè quello spettacolo così poetico, così umano, così intelligente, così chiaro, così profondo, così vasto dava un diletto pieno e disteso ma non impediva di pensare (diversamente dagli spettacoli soliti che per rispondere all'intimo desiderio dello spettatore impediscono di pensare) io mi pensavo: l'arte ha il fine di non farci rimpiangere la perdita del paradiso terrestre, ed ecco che il cinematografo, questa più giovane delle arti e più ricca di mezzi, non solo ci richiama al paradiso terrestre, ma ce lo presenta vivo, nel suo visibile e nel suo invisibile, nel suo apparente e nel suo inapparente.

Intanto quel film straordinario era finito e io me ne uscii dal cinematografo; per meglio dire uscii dal letto, lasciandomi dietro l'ombra del sogno sognato.

ALBERTO SAVINIO



Isa Miranda in «Malombra» (Lux)



Michela Belmonte in una pausa de «I tre aquilotti» (Aci-Europa)



Tom Mix in "Terror Trail ..

## ECCO I NOSTRI!

Mi accadde per qualche tempo ed era l'età dei tricicli dorati e delle corse dietro una farfalla splendente nel sole - di abitare una casa dove alcune finestre si aprivano su un cortile: di fronte ad una di queste, all'altezza del piano terreno, un'altra finestra, protetta da una inferriata. Luce rossastra, da lume a petrolio, ne traspariva quando le sere di inverno mi inducevano alla curiosità dietro i vetri: e udivo giungere una voce modulata in vario modo - ora forte, ora aspra, poi in falsetto — quasi imitasse il parlare di diverse persone. Nomi inconsueti emergevano tra le parole non sempre chiare: nelle quali la minaccia si alternava al giubilo, ed esclamazioni esultanti e spavalde cedevano a volte ad accorati toni di angoscia; mentre continuo era un tintinnio di metalli, e fragore come di passi su di una impalcatura di legno. Più lontano, oltre la finestra, e attutito come da sottile parete, una sorta di coro: ritmico, quasi la risaeca su una spiaggia; e a volte turbato o gioioso o iracondo.

Una rispondenza notavo tra la tonalità del coro e le voci più vicine alla finestra, e i rumori sulla impalcatura di legno: evidenza di un rapporto tra i sentimenti della ignota folla e le parole più vicine, e le azioni misteriose da cui quei tali rumori erano predotti. Il mistero si fece chiaro un giorno, quando vidi affacciarsi dietro l'inferriata un uomo, figura di artigiano o di operaio, come se ne incontrano in Sicilia: la pelle scura aderente agli zigomi, il berretto con la visiera di panno. Sul davanzale della finestra, un recipiente di latta: e in questo l'uomo immergeva a tratti uno straccio che poi strofinava su una armatura simile a quelle di cui avevo letto nei libri di scuola: di rame bianco, lucente; perfetta in tutte le sue parti: gli schinieri e la celata, lo scudo e la corazza. A tratti si sollevava la visiera, ed un volto appariva nell'apertura dell'elmo: bello e colorito come l'Arcangelo che due volte l'anno, nelle stagioni di mezzo, un tappeto di fiori conduceva per le strade cittadine.

Compresi allora che quell'uomo era uno dei « pupari » di cui avevo sentito parlare qualche volta: e le voci che a sera mi incuriosivano, era sempre lui che parlava, mentre agivano gli eroi che in quel momento contemplavo a distanza, uno per volta: quello dall'armatura bianca ed il volto dell'Arcangelo Michele; e questa donna con le armi sopra la gonna di



"Tol'able David", di H. King

broccato rosso fiorita di gigli, i capelli lunghissimi colore dell'oro; e poi l'altro, dal volto antipatico, dai baffi arricciati all'insù; con la corazza nera, e lo scudo anch'esso nero su cui bianco spiccava il segno della morte: come nel copricapo di un principe centroeuropeo che era apparso una volta, su una rivista illustrata.

Curiosità intenta per qualche giorno alla storia dei Paladini di Francia, alla rivalità di Orlando e Rinaldo (i più bravi, i più valorosi) che si contendono una straniera bellissima; a Fioravante e Rizieri, inseparabili; a Guerino detto il Mesehino, che gira il mondo alla ventura, sino a pae-

si straordinari e inaccessibili, il Cataio, il regno del Prete Gianni; alle perfidie di Gano di Maganza, agli agguati dei Saraceni in una buia gola dei Pirenei. Commosso intendere l'orecchio a sera, quando le voci giungevano dal teatrino delle marionette, e i rumori, e il coro invisibile al quale anch'io partecipavo in segreto, come al solo elemento che mi consentisse la ricostruzione della vicenda, una esclamazione di gioia, i Paladini avanzano; ma un silenzioso trattenere il respiro: forse il cavaliere dalla lucente spada Durandal sta per cadere nell'agguato che il perfido maganzese ha intessuto nell'ombra; e poi una imprecazione rabbiosa: irrompono gli infedeli, calano da ogni parte tra le rupi dipinte sul fondale di cartone, mandano grida selvagge, mentre con le lame ricurve fanno strage dei cavalieri cristiani.

Voglia di intervenire: come Don Chisciotte, che salta sul teatrino di mastro Pietro e taglia a pezzi i mori che vorrebbero impedire a Don Gaiferos la liberazione di Melisenda. O come il « tifoso » che si avanza nel campo, se la squadra del suo cuore è minacciata dal giuoco pesante degli avversari, da un « rigore » ingiustamente concesso dall'arbitro. E dovevo ritrovarla, quando la passione mi avrebbe inchicdato al mio posto di spettatore cinematografico, dimentico di ogni cosa, solidale con gli sconosciuti al mio fianco, mentre sullo schermo elementari e nettamente contrapposti, come Ormudz e Arimane nel mito persiano, si dibattono il Bene e il Male: incarnati in figure assai simili, nella loro schematicità, alle marionette che il « puparo » siciliano faceva giuocare oltre la finestra con la grata, colla simbolica guerra delle due squadre attorno a un pallone, sul terreno segnato da righe bianche (tumultuosa partecipazione degli spettatori, per le maglie giallo-rosse e per quelle bianco-azzurre).

Al cinematografo, più che ad ogni altro spettacolo, è concesso di liberamente spaziare nei regni della fantasia; ed evocare miti popolari, universali, nel significato più semplice della parola: come quelli, appunto, che si incarnano nel guerriero vestito di ferro del teatro delle marionette; nel calciatore sudato sotto la maglia sgargiante; nell'eroe dei romanzi di cappa e spada, spavaldo di parole, barocco per gesti enfatici. Sino dal giorno della nascita il cinematografo ha saputo valersi delle infinite occasioni che temi di questo genere potevano offrire alla ricchezza del suo linguaggio. Sopratutto nei paesi deve esso non era contaminato alle origini da antecedenti esperienze di palcoscenico e di facile letteratura. Come al tempo che fu fermato dallo schermo - a riprodurre nelle platee di ogni angolo del mondo la fervorosa partecipazione dei barbieri e degli zolfatai che sentivo vociare, or sono tanti anni, nello scuro teatrino delle marionette - il ciclo recentissimo dei pionieri.

Emigrano con i larghi cappelli, all'ombra del carro che una tenda ricopre, traverso deserti di sabbia e di fantasie adolescenti: Arizona, Ore-



Un'altra bella inquadratura di un vecchio film "Western,,

gen, Colorado. Fuggono le città dannate nella ossessione del cemento: per instaurare una vita più semplice e più pura, nei paesi fertili dove crescono le prugne d'oro e i giganteschi pompelmi, immagine ritornata dei grappoli di Canaan. E la carabina è sempre carica, sempre imbracciata a una pronta difesa del carrozzone che è patria amore famiglia ricchezza, con le sue poche masserizie e la donna incinta seduta a cassetta. Contro l'insidia che sempre minaccia da una cresta arida sull'orizzonte infocato, dalla curva traditrice del cañyon che non è possibile evitare.

Ma si è tenuto lontano, il nostro cinematografo, da temi così freschi e primitivi. Forse perchè ad esso toccò in sorte di nascere sotto un duplice segno letterario. L'estremo, fittizio romanticismo, da una parte: quello che perpetuava i vezzi delle bisnonne dalle gonne lunghissime col cerchio e le lunghe mutande di pizzo, quando si appassionavano agli amori di Bice del Balzo e Marco Visconti o alle novelle in endecasillabi sciolti di Giovanni Prati e Aleardo Aleardi Ovvero la mondanità cara ai lettori dell'Isotteo e della Chimera: amatori del colletto inamidato che vedevano in ogni frequentatrice di salotto borghese una Viviana May de Pennek, una doña Maria Ferres y Chapdevila. Dopo, al tempo della cosidetta « rinascita », il parlato adoperato troppo spesso con il fanatismo che accende i bambini dinanzi ad un nuovo balocco: le commedie fotografate, allora, che anticipavano al primo quadro la conclusione inevitabile, commettendo quella che Federico Nietzsche avrebbe chiamata « stravagante e imperdonabile rinunzia all'effetto dell'aspettazione ». Eguali nella meccanicità del congegno fondamentale; con l'obbligatoria canzonetta che affiora, come leit-motif, all'inizio, alla metà e nel finale. « L'amore è un pizzico - che pizzica il mio cuor ».

Oggi, disfatta egni esperienza deteriore in una desiderata maturazione del gusto, è forse il tempo delle passioni schiette ed elementari; quelle che non esigono eccezionali qualità poetiche, ma mestiere solido e fantasia. Infiniti sarebbero gli argomenti, i pretesti: qualcuno ha pensato alla vita dei butteri a cavallo contro il verde melanconico della campagna romana (lontani sfumano i monti Lepini; scuro verso il mare, il profilo umano e mitologico del Circeo). Ai banditi generosi della leggenda meridionale, quelli che si davano alla macchia per vendicare la sorella oltraggiata - « carogna, carogna - mi avete infamato - ma libero sono - vendetta ho da far » diceva la canzone popolare calabrese - altri possono rivolgere la loro fantasia; ovvero al Passatore misteriosamente implicato negli intrighi politici del Risorgimento romagnolo.

Più accessibili, i motivi tradizionali, quelli consacrati dalla letteratura turbolenta e approssimativa che piaceva alla nostra adolescenza nelle casacche rosse e azzurre splendenti per ricami d'oro; nei pennacchi ampi di un cappello che si piega sul cuore in gesto di saluto; nella tracolla dorata di Porthos e nei fazzolettini ricamati di Aramis. Personaggi sempre pronti a metter mano alla spada; a battersi per una causa giusta contro gli insidiosi sicari sguinzagliati da Milady Winter; o contro la petulanza delle guardie del Cardinale, sinistre apparizioni di tirannide nei vicoli lungo la Senna di una immaginaria Parigi secentesca.

Ci deluse, rammentiamo, l'ultima edizione americana dei Tre moschettieri: quando fummo costretti a vedere chiusi entro proporzioni da operetta gli eroi cari da anni al nostro mondo segreto; e terminò la loro vicenda con un balletto e un coro che spezzavano per sempre l'incanto della favola. Ma alcuni giorni or sono si leggeva sui giornali che verrà quanto prima iniziata da una nostra casa cinematografica la nuova edizione del romanzo di Alessandro Dumas. E forse ritroveremo sullo schermo il fascino di antiche letture, nella rissa che mette a sogguadro un'osteria sulla strada di Calais.

ROSARIO ASSUNTO



Guido Aristarco, sul Corriere Padano (30 maggio 1942), partendo dal principio, magari sacrosanto, che il cinema (a come è stato più volte dimostrato da persone autorevoli, quali il Lebedef e il Chiarini »; ma non è vero. Sono stati Murnau, Dupont, Clair, ('harlot, eccetera fino a Carné a dimostrarlo) è un'arte, arriva alla conclusione che sarebbe ora di pensare a una a cattedra » di cinematografo nelle università italiane. Sarà un'idea felice, che forse avrà anche presto una realizzazione, non ne dubitiamo. Ma si tratta di un malinteso, sia pure assolutamente provvisorio per sua natura. La storia del cinematografo - materia fondamentale in una auspicata « cattedra » -, non sarebbe che la curiosa storia di una forma letteraria stranamente dominata dalle curiosità degli inganni e dai trasalimenti della nostra prima porzione di secolo. Una forma storica troppo sistintiva, per essere ridotta negli schemi di una storia educata a uso delle scuole medie e superiori. Lo stesso cinematografo, che ha ragioni storiche a iosa per ritenersi un'arte essenzialmente autonoma, possiede anche una ragione di esecre che non è ancora, in alcun modo chiara e definitiva. Una materia che rivela quotidianamente, opera per opera, la sua inquietudine naturale e letteraria, il suo destino letterario e popolare a un tempo stesso, non è tale da subirc senza vendette il fantasma stuzzicante dell'apoteosi storica e universitaria. Del resto: una storia del cinematografo, nè da noi nè fuori, è ancora stata scritta. Ed è fortuna per coloro che hanno tentato di scriverne una, se son riusciti a limitarsi a un arido lavoro di giustapposizione cronologica di schedine.

## Del film comico italiano

L'uomo, per raggiungere una pacata illusione che quieti le amare contraddizioni della sua anima, si pone, anzitutto, in salvo nel riso, il quale assume via via le forme più complesse dell'umorismo per raggiungere quelle, trasparenti, della fantasia e dell'arte.

Anche il cinema, allorchè ha cominciato a muovere i suoi primi passi e si è addentrato per le faticose strade del comico, ha sostato, per primo, dinnanzi al riso, al riso ingenuo e istintivo, che nasce dalla visione d'un'infantile antinomia fra la logica dura realtà ed un'irrealtà, altrettanto coerente, ma piacevolissima e che appaga: si manifesta, allora, per dirla col Bain, « cette joie speciale de rétrouver la raison dans l'absurde même », il riso rileva il suo valore di gioco liberatore.

Sappiamo, difatti, che, rassomiglianti nella loro immancabilità ai bisogni elementari, con un accanimento
ad essi forse concesso dalla breve
vita, le corse, i parapiglia, le torte
ed i lazzi dei vari pagliacci, si sono
per un buon periodo, anche in Italia,
mescolati quasi per difesa, ai davanzali crepati della dinamica scivolosa
di Pina Menichelli ed alle tende a fatica sottratte ai gastrici impulsi di
Francesca Bertini.

A pari andatura con esperienze generali simili: nel solo senso meccanico, tuttavia; chè, se non chiaramente la nostra memoria, voci famigliari od amiche, testi precisi e documenti preziosi, ci menano a considerare come opere casuali, esteticamente inesistenti, i film comici prodotti dal nostro paese avanti e dopo la guerra '14-'18. Mentre esempi stranieri di questo tipo possiedono tuttora una gustosa sicurezza ed un esatto equilibrio contenutistico.

La « rinascita » esclude, a causa dell'evoluzione e dell'apparizione del disegno animato e del documentario, l'amabile complemento dato dalla « comica finale ». Una fuggevole nostalgia ci serra, sia procurata dai fumosi ricordi d'infanzia e sia perchè, dopotutto, una garbata carità umana, ci sembra fosse, almeno, intuita dai produttori di quel tempo.

Con una rozza confusione dei termini e con filisteica diffidenza, s'attacca, in sostituzione, ad opere petroliniane, scaricando i vari timori sol-'anto su di un nome famoso. Stentato e contraffatto, affiora e scompare, fra mezzo ai film comico-sentimentali, nel 1933, Aria di paese di Wladimiro De Liguoro, interprete Macario.

Quella puntualità di cui parlavamo più sopra a proposito delle « comiche finali » languisce in disperati saggi triennali: nel 1936, difatti, si presenta in giudizio Fermo con le mani, di Gero Zambuto, con Totò; e nel 1939 C. L. Bragaglia gira Animali pazzi, soggetto di Campanile, ancora

con Totò. Siamo evidentemente nella seconda fase, quella dell'umorismo, che è un riso approfondito, diverso ed incupito, « il serio dissimulantesi sotto lo scherzo, il contrappunto doppio dell'ironia » (Schopenhauer).

Non è difficile comprendere, ma non del tutto scusarlo, il panico più o meno segreto che asserraglia i freschi produttori: da un lato, l'alta razza dei film comici provenienti dall'estero con i conseguenti rovinosi paragoni; dall'altro, una pretenziosa



Totò in "S. Giovanni Decollato ..

fede nel garantire che la massa è molto più attirata dalla bavosa realtà svisata dei film comico-sentimentali che da quella, deformata, del film comico autentico, che è capovolgimento e superamento del dramma e si carica di valide universali ammonizioni.

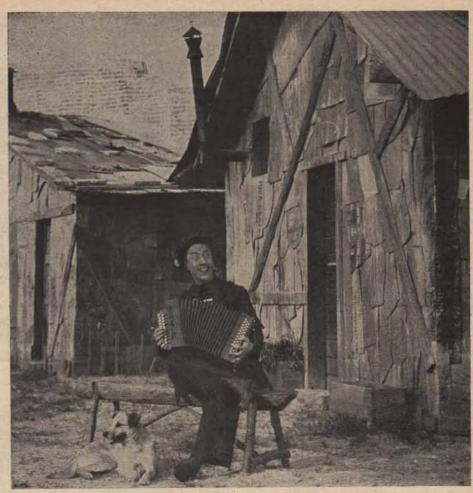
Per avvalorare la nostra tesi, facciamo notare come improvvisati ed inadeguati appaiano i nomi dei registi ai quali vennero affidati i primi film comici, e come, in uno dei casi, si sia cercato palesemente un astuto puntello in una fama letterariamente statuita, ma che si portava dietro un'inesperienza disordinata del linguaggio cinematografico e l'intellettualistica superiorità dello scrittore neppure completamente convinto dei miracolosi mezzi espressivi del mondo pellicolare.

Mentre il film comico, più di ogni altro genere, impegna ad un completo abbandono della suggestione evocatrice procurata dalle parole, giacchè la sua struttura ha da essere del tutto dinamico-visiva.

Una pavida slealtà ed una testarda atarassia seguitavano frattanto ad andare a braccetto (restava solo, ma troppo sottile, la sensazione che non si doveva lasciare da parte, abbandonare, un tale genere come uno degli indicativi a convalidare la vitalità del cinematografo). Ce lo accennano la serie cenciosa dei film di Angelo Musco e la balorda scelta delle avventure ordita attorno ai De Filippo, dove imperversano un equivoco ed una povertà fondamentali sulla natura e sull'uso del comico e, nello stesso tempo, quella nostra piaga da diabetici che è la traduzione letterale dei modi teatrali in quelli cinematografici: si abbandonano, con pigra cautela, i produttori, soltanto a titoli ossessivamente ripetuti.

Nel 1939 esce Imputato alzatevi di Mario Mattoli, seguito, con una maggiore premura, da Il pirata sono io, Lo vedi come sei, Non me lo, dire, tutti con Macario. L'umorismo del Marc'Aurelio e del Bertoldo s, strampalato e cerebrale, frigido e surrealistico, si è rapidamente internato nella storia del costume: si cede, un po' tutti, ad uno scampanio di pensieri.

Ma all'osservazione critica ci avvediamo che la saporosa corrente umoristica è penetrata senza coltivarsi nel cinema: battute raffinatamente spiritese partono di colpo ad impietrirsi in una regione vitrea e rarefatta, inconsistente, proprio perchè difetta il corrispettivo motorio, non risulta strettamente aderente, funzionale, la relazione fra ambiente e personaggi e



Macario ne 'Il vagabondo.,



e ne "Il Pirata sono io ..

negativo è l'intento di creare un originale complesso personaggio comico
il quale, ripetiamo, resti bellamente
prigioniero delle cose, sì che lui stesso
e le cose creino lo stesso tipo di riso:
la fantasia, insomma, una fantasia, a
lungo andare, meccanica, si rinsecchisce entro le strettoie aneddotiche della boutade. « La clarté et l'imprevu »,
come ripeteva Sthendal a proposito
dell'impressione comica, l'evidenza visiva e la rapidità di contrasti si spaprolano in un troppo fuggevole stimolo.

La situazione del film comico italiano resta stazionaria quando Macario si dà in braccio ad umoristi meno arrischiati con il *Chiromante e Il va*gabondo: le ambizioni più segrete si fermano, in genere, ai titoli dei film.

Proprio dal Vagabondo arraffiamo un esempio per ciò che siamo venuti dicendo: Macario scende per il pranzo, durante il sogno in casa della marchesa. Egli cerca di sedersi per il primo, per il primo di mangiare e così via; il cameriere l'avverte che la signora deve essere sempre la prima ad iniziare. Il comico risponde: « E chì è, la maglia rosa? ».

Altre manchevolezze sono da rilevare nell'abuso o sciatto uso di quelle regole surrealistiche, che pochissimi banno saputo condurre al cinema, mentre tutti sanno quale poetico o feroce contributo avrebbero potuto consegnare allo schermo, se non fossero state così provincialmente digerite: abbiamo visto, in ben due film, i compagni di Macario e lui stesso miracolosamente vestiti!

Adesso è necessario far giungere il film comico a quel terzo stadio, di eui abbiamo parlato all'inizio del nostro articolo: alla Fantasia e all'Arte, ecco: in quella regione dove, cioè, la comicità pura, la fonte schietta del riso, s'accomuni e s'imposti con l'unione che investe, nega e riafferma uomini e cose, valori etici ed educativi

E' a Zavattini che rivolgiamo, in special modo, le nostre parole: a lui che, spesso, ha creduto in questi bisogni e che in Darò un milione aveva, à volte, raggiunto poetiche trovate, subito sommerse nella confusione zuccherata del comico-sentimentale.

Gioverà ricordare, per tutti, una definizione di Dugas: « le rire est un jeu de l'imagination: c'est son caractère propre essentiel »?

ALDO SCAGNETTI



E. De Filipro ed E. Viarisio in "Cappello a tre punte...



Lili Granado ne "Il Vagabondo ...



### IL CICLOPE

Auditor su « Film » del 27 giugno mostra di essere un accanito lettore di quei maauali che un tempo si chiamarano a Stilistica a c che si usavano nelle scuole medic. Egli cita a casaccio Sofocle, Giulio Cesare Scaligero, Lacombe, Jerreinof, Ibsen, Pirandello, Orazio, Demostene, Voltaire e Aristotile; tutto per dimostrare una grande verità della quale sono convinti evidentemente anche i portieri degli stabilimenti cine-matografici: che non è vero che il cinema « sia un'altra cosa ».

E' inoppugnabile : se il cinema è un'arte à tutto una cosa con le altre arti e quindi anche col teatro come vuole Auditor. Ma questo impegna anche a dire che è tutt'uno con la musica o con la scultura. Auditor dovrebbe capire tuttavia che la tecnica della scultura non può giovare a comporre una sinfonia e che, se si parla di autonomia estetica del film e di suoi specifici mezzi, s'intende affermare, in maniera assai più retta di quanto egli non faccia, l'artisticità del film.

Nè valeva la pena di chiamare Vangelo e di tanto accanirsi a polemizzare contro le paginette del Margrave; ed è per lo meno poco rigoroso, invece cha applicarsi a mostrare la vanità delle pratiche regolette del trattatista di a Come si scrive un film » - critica che era già esaurientemente fatta in a Film, soggetto e sceneggiatura » di U. Barbaro - sudar tante camicie per dimostrare che quelle assurde regolette non costituiscono niente di nuovo ed hanno una ralidità anche per la GRANDE ARTE DEL TEATRO.

Che Auditor ne capisse poco di cinema non ci avrebbe stupito, ma egli ci sembra essere, anche in fatto di altre arti e di estetica, piuttosto si che no un orecchiante e ci pare non inopportuno - anzi particolarmente acconcio - citargli un bell'adagio di un grande scrittore di teatro, Federico Hebbel: « Gli orecchi sono gli accattoni dello spirito e chi si affida loro diventa schiavo ». Schiavo, salvognuno, dei soliti pregiudizi e delle solite balordaggini dei

teatranti tira paghe per il lesso; che per essere ideale schiavitù non è migliore di un'altra.

Ed ora aspettiamo che Auditor ci chiarisca, come annunzia, che è stupido dire che: « il regista racconta ». Per far nostro il suo ginnasiale linguaggio gli diciamo: a Arrivederci a Filippi! n.

Nella fioritura commerciale e industriale del nostro cinema e nel grigiore, che non si può non constatare, della letteratura di argomento, fanno stacco alcuni movimenti di idee e alcuni indirizzi estetici ed è non poco gradita sorpresa constatare come queste correnti di pensiero e queste tendenze artistiche trovino largo consenso tra i giovani : oltre all'ormai canonica « Bianco e Nero » sono infatti proprio le riviste dei giovani quelle in cui è più facile incontrare le più giuste campagne per un cinema d'arte. La mancanza di pratici interessi, la lontananza dai miraggi della produzione che così di frequente fanno velo ai giudizi, non allignano tra i giocani o nelle piccole serie città di provincia piene della tradizione dei buoni studi e del raccoglimento; una riprova di questa raccolta serietà ci offrono i due opuscoli contenenti le monografie presentate dalla Commissione per il cinema della G.I.L. di Benerento al recente convegno

La prima « Se il cinema sia un'arte e perchè », tratta il problema in maniera particolarmente originale e persuasiva: mostrando cioè come da nessuna delle estetiche di oggi al film possa essere negato carattere d'arte. Non dall'estetica di Croce che dà alla scelta dei mezzi tecnici un ca rattere di peculiare ed intimo bisogno dell'artista, che ammette la fusione di diverse tecniche e la collaborazione artistica; non dalla filosofia dell'arte di Gentile come il Gentile stesso ha esplicitamente dichiarato; non dal sopravvivente più o meno aggiornato positivismo psicologistico che ha nell'Arnheim uno strenuo difensore dell'arte del film; non dall'estetismo di Gino Ferretti ed Ugo Spirito, nè dalla cosidetta estetica della Einfühlung che ha direttamente ispirato la « Drammaturgia del film » dell'Iros, ne, infine, dall'esistenzialismo i cui presupposti non possono che portarlo ad un'esaltazione del film. Sicuramente ispirato agli scritti di « Bianco e Nero », il saggio appare una importante sintesi chiarificatrice assai limpida e di una indiscutibile originalità d'impostazione.

La seconda monografia, a La moralità del cinema c i giocani », parte da un aperto riconoscimento della grande portata morale e sociale del film e rettamente auspica un cinema d'arte che sia cioè, come tale, eti cità in atto. Deplora il film edificante e precettistico da un canto e dall'altro condanna con asprezza il cinema vuoto succedersi di immagini allettanti, fabbrica di sogni e distrazioni dagli impegni vitali.

I due articoli, per la sicura informazione e per l'efficacia della forma simpaticamente spregiudicata, ci sembrano meritare una diffusione maggiore di quella che non possano avere nelle due edizioni non venali italiana e tedesca, curate dalla Federazione di Benevento, e ci fanno pensare che potrebbe essere assai interessante, a conclusione dei lavori del Convegno di Firenze, una raccolta delle migliori relazioni presentate, tra le quali, indubitabilmente, pensiamo siano da includere queste due.

NESSUNO

Riportiamo da « Film » la seguente polemica tra l'accademico Emilio Cecchi ed Eugenio Giovannetti.

« Signor Direttore di « Film », permettetemi una breve risposta all'articoletto che il Giovannetti ha voluto dedicarmi, in « Film », 30 maggio scorso.

Egli deplora la sceneggiatura della Trappola (Tragica notte). Nè io l'approvo. La questione è che la sceneggiatura da me firmata, e che chiunque può consultare, era tutt'altra da quella che il regista tramutò durante la ripresa; in tal maniera che il mio nome avrebbe dovuto essere tolto dal

Ma il G, si fa sollecito della mia rinomanza. E sostiene che, nelle mie qualità « di scrittore, d'uomo di gusto, d'accademico, ecc. », ch'egli s'è preso la briga di ricordare, io avrei dovuto, quando mi sono occupato di cinema, dedicarmi a « lavori d'alta direzione e consulenza », invece che al « lavoro tecnico e subordinato della sceneggiatura ». Come se con le « alte consu-

lenze » si facessero i film!

Mi tengo ad onore di aver partecipato. in tre anni, a tre sceneggiature, studiate e costruite, riga per riga, insieme ad alcuni giovani e ottimi collaboratori. Che il G. ci giudichi concretamente su quelle; se vuol giudicare. E tenga per sè i suoi consigli non richiesti, e le sue bolse lepidezze. Con osservanza EMILIO CECCHI

Se, nel giudicare troppo impegnativa la firma d'una sceneggiatura in un uomo di alta responsabilità intellettuale, io avessi avuto bisogno di una prova, Emilio Cecchi non avrebbe potuto darmene una più probante. Eccolo ammettere, infatti, che una sua sceneggiatura « il regista tramutò durante la ripresa, in tal maniera che il mio nome avrebbe dovuto essere tolto dal film ».

Avrebbe dovuto? O quando mai, e perchè, un uomo di delicata responsabilità intellettuale dovrebbe coprire con la propria firma una cosa che non approvi? Quando mai un probo artigiano s'è rifiutato di pagare una cambiale, col dire: « il mio nome non avrebbe dovuto esserci »? Ora, Emilio Cecchi è troppo fine e squisito giudice per non sentire che la responsabilità intellettuale dovrebbe sempre esser tenuta, per lo meno, alla stessa altezza dell'artigiana.

E mi sia grato se la mia bolsaggine mi vieta l'uso di paragoni più rudi.



## Cinema, primo amore

Adesso uno di noi è morto in guerra. Poichè dico subito ch'eravamo in quattro a coltivare la non innocente manìa del cinema. Eravamo in quattro a scrivere articoli dove ci capitava, a maneggiare quella specie di fettuccia che è la pellicola a passo ridotto. Il migliore di noi, quello ch'è morto combattendo sul mare, era anche il più navigato, il più scettico: aveva già venduto un soggetto a una « casa », e poteva parlare dell'« ambiente » con disgusto professionale.

Facevamo dei piccoli film sperimentali in un vecchio teatro di posa abbandonato, fuori porta, dove l'erba selvatica cresceva altissima e irregolare: umidità, sterpi, muffa, scatole di conserva, vecchie scarpe. Appena deciso di a girare », un giorno prima, si mandava qualcuno a tagliar l'erba. L'umidità era un ottimo pretesto per sfoggiare stivali da regista

Desiderosi di aver a che fare con la pellicola a passo normale, con macchine da presa grandi come valige. con carri soncri e con parchi lampade, ci facemmo raccomandare da certe autorità per entrare come uditori al Centro Sperimentale. Era, se non erro, l'anno di grazia millenovecentotrentotto. I dirigenti del Centro risposero come i futuri suoceri: domandando, cioè, se avevamo intenzioni serie. Fu risposto che non avremmo avuto occhio che per il cinema: eravamo asceti e pionieri, le ragazze non ci interessavano.

Così un giorno prendemmo il tram numero sedici. Il Centro Sperimentale d'allora aveva sede a Via Foligno, e occupava l'ala sinistra del primo piano d'un enorme edificio scolastico: poche stanze, un corridoio dalle cui finestre s'intravedeva il cortile della palestra, i ragazzini delle elementari che facevano gli esercizi. Dalla palestra, poi, che confinava irrimediabilmente col nostro corridoio, venivano tutto il giorno rumori di passi e di colpi e due volte alla settimana il clangore altissimo e stonato delle trombe d'una fanfara che provava la marcia dell'« Aida ». A lasciarli fare l'avrebbero suonata tutti 1 giorni. Ma era intervenuto fra il direttore della scuola e quello del Centro il patto di liberare le trombe soltanto in quei due giorni. Meno male. che a sentir suonare tutto l'anno sémpre quell'unica marcia (con le stecche sempre agli stessi punti, come il

violino della « Maestrina » di Niccodemi), saremo diventati tutti pazzi: specialmente i fonici che, quando facevano i loro complicati esperimenti, bisognava camminare in punta di piedi e guardarsi bene dal respirare forte. Certo in quei due giorni un'aria di attesa tragica, di nervosismo, si spargeva nelle aule fin dal mattino: e le trombe finivano per diventare una liberazione. In quei giorni era assai più facile del solito che il Gigante Buono preposto alla disciplina, al

rispetto della morale e degli orari, mettesse la multa a qualcuno.

Ma l'occasionale Eugenio Sue che avesse deciso di scrivere « I misteri del Centro », avrebbe cominciato naturalmente dal sottosuolo. A scendere le scale pensavi d'andare in cantina. E invece, appena giù, altro che cantina, ti trovavi, nientemeno, nella matrice stessa, nella oscura matrice dei misteri pellicolari. Anche qui un Gigante Buono governava le sorti dei vari ipogèi: sala di montaggio,



Elio Marcuzzo, dei C. S. C., uno degli interpreti di « Palude ».

sala di proiezione, sala di trucco, teatro di posa. Solo che questo era un gigante triste e taciturno, detto Schiavinotto, di professione operatore, che i giorni festivi azzardava qualche parola in dialetto veneto.

Quaggiù avvenivano le grandi esercitazioni collettive di regia, recitazione, fotografia, tutto. Dirigeva Alessandro Blasetti, flagello di Dio. Noi lo chiamavamo « il leone ». Dei suoi generosi ruggiti e del caos che lui scatenava intorno a sè s'empiva piano piano tutto l'ambiente: persino le trombe erano sommerse. Rifaceva una scena di « Seconda B » coi suoi allievi: ricordo che al posto di Tòfano c'era Carlo Bressan. Al posto della Denis c'era Wally Eustacchio, che ora fa del teatro. Una scena, proprio, non le veniva. Dieci, dodici volte: Blasetti insisteva, seguendo la recitazione con smerfie e flessioni sulle ginocchia. Alla fine Wally scoppiò a piangere, stava per svenire, chiese una tregua: Blasetti inflessibile fece ripetere la scena, che andò benissimo, e alla fine scoppiarono applausi, il regista abbracciava Wally, si volgeva a noi ululando « avanti, signori Pabst di domani! » e spiegando che se avesse ripreso a girare nel pomeriggio avrebbe dovuto ricominciare da capo, perchè ci si scalda a recitare, si recita « a caldo ».

Questa del caldo e del freddo era una mania di tutti, là dentro. Le ragazze ti domandavano subito di che partito eri: c'era da farsele nemiche per tutta la vita: ma per lo più erano per il caldo. I ragazzi intellettuali invece erano per il freddo, frequentavano con animo religioso le lezioni di Barbaro e di Pasinetti.

Pasinetti girava, pallidissimo e biondo, in giacca bianca. Raccontava a tutti il successo che aveva arriso alle ragazze del Centro che lui aveva per primo lanciate sui giornali: si cominciava a parlar molto della piccola Alida Valli che aveva lasciato da poco le aule e faceva la protagonista con Neufeld in « Mille lire al mese ». Alida e qualche altra neo-diva, ex-alunna, si rivedevano spesso a Via Foligno, ci ritornavano con nostalgia. Venivano da Schiavinotto per farsi delle fotografie, dei provini da far vedere ai produttori. Baciavano sulle guancie le amiche, le antiche compagne, con aria protettiva, invitandole a non disperare, che presto anche loro... Alle prime dei loro film andavamo come a una festa di famiglia: la sera di « Io, suo padre » c'era in platea, al Corso, tutto il Centro, per battere le mani a Mariella Lotti.

Degli allievi di quell'anno ricordo



Edoardo Grasso del C. S. C.



M\_ria Vigliarolo del C. S. C.

bene che l'amore di tutti era Luisella Beghi. Trottava per il corridoio con la sua aria semplice e maliziosa, bambina non viziata e già seria, ma così ridente negli occhi grandi e luminosi. Vi dico che le volevamo bene. Una scena di un film con la Darrieux fu rifatta per esercitazione da lei e da Crisman che allora faceva il bel giovane e mai avrebbe immaginato di doversi specializzare in ruoli da cattivo. La dizione dialettale di Crisman faceva impazzire le insegnanti, Teresa Franchini e Maria Jacobini: lui poi, se ne faceva una croce, non ci dormiva. Ti compariva dinanzi d'un tratto, domandandoti, spiritato, se si diceva « cosa » o « còsa ». Poi, verso la fine dell'anno, Luisella prese il volo. Eravamo tutti commossi: era

piaciuta a Camerini, se lo meritava, non c'era chi pensasse a invidiarla. La sera della firma del contratto uno di noi quattro, che aveva l'automobile, fece una specie di giro di Roma a corsa pazza con tutti noi sopra, stipati, e Luisella e il fratellino di Luisella. Questo ragazzino simpatico dall'accento settentrionale urlava di gioia, avrebbe voluto che si corresse a cento all'ora per via del Tritone. Cantavamo « Bambina innamorata », l'ultimo successo.

Altri allievi dell'anno erano Bressan, Riccardini, Paolo Viero, Jone Salinas che allora cantava e sognava di fare film musicali, e chi altro? Si riccordavano spesso Otello Toso ed Elena Zareschi scritturati alla Scalera, Andrea Checchi e Silvio Bagolini che

erano andati sotto le armi. Uno degli ultimi provini dell'anno fu quello di Silvia Manto e Nino Crisman, il soggetto l'avevo scritto insieme all'allievo regista che lo realizzò: era una specie di brevissima satira del mondo del cinema,

Un'altra satira del genere non fu, credo, mai realizzata. In un teatro di posa un regista (il Regista, diremo, con tutti gli attributi convenzionali, d'abito e di modi) si mostrava scontento, disperato, della morte del Primattore - insanguinato eroe del Bengala o del Texas - sul solito giaciglio di fortuna, vegliato dai singhiozzi e dalle chiome scarmigliate della Primadenna. « Signore — tuonava il regista - voi non sapete morire. Bisogna vivere la propria parte ». Poi gli si vedeva sul volto il lampo allegro di un'idea. Ed eccolo, all'attimo previsto dello spirar dell'eroe, estrarre una rivoltella, far fuoco. La vera morte era goffa, grottesca, sgambettante; comicissimo il vero dolore della donna. Una complicata combinazione di panoramica e carrello ci mostrava, alla fine: la script-girl (« Buona? »), il fonico (levandosi la cuffia: « Per me, buona »), la barella col ferito avviantesi verso la porta, e alfine, qui, sulla porta, il P. P. di due ca-

Poi vennero le vacanze. A Venezia applaudimmo Luisella in « Grandi Magazzini » e in « Piccolo Hotel ». A settembre Silvia Manto mi telefonò che aveva firmato un contratto come protagonista. Anch'io avevo firmato un contratto come assistente per lo stesso film, fummo lieti di ritrovarci insieme. Le vecchie amicizie, i gruppi si sciolsero e mentre noi eravamo « in produzione » (la frase fatidica di ogni giorno a Via Foligno) il Centro si trasferiva al Quadraro in una magnifica sede monumentale e ufficiosa che ce lo faceva sempre più lontano, sempre più lontano.

RUGGERO JACOBBI

Nel prossimo numero, oltre a scritti di Béla Balàsz, U. Barbaro, V. Bartoccioni, E. Flajano, R. Giani, M. Landi, L. Longanesi, F. Pasinetti, E. Villa, C. Zavattini, "Una lezione di Alberto Duro, e, finalmente, la prima puntata di "Fare un film, di Roberto Drigo.



Carla Del Poggio del C. S. C.

## FILM E LIRICA

di GUNTER GROLL

Gunter Groll, che è il più recente dei teorici tedeschi dell'arte del film, è autore di un sugoso libretto dal titolo « Film, arte sconosciuta » (« Film die Unentdeckte Kunst », C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1937) che è una eunesima considerazione dei mezzi espressivi del cinema, ma che ha il vantaggio su altri di una esposizione personale e di frequenti ed acuti riferimenti alle altre arti: qualità queste che ci sembrano rivelarsi particolarmente nel brano che segue e che ci hanno indotto a sceglierlo in un libro di cui vorremmo auspicare una edizione italiana.

(N.d.R.)

E' necessario esaminare che cosa sia la lirica del film ed i rapporti che intercorrono fra lirica ed arte cinematografica.

La lirica è poesia governata dalle leggi della musicalità del linguaggio. Forma interiore della lirica è il ritmo della melodia e la sua forma esteriore è l'immagine essenziale e concentrata.

Per definire l'ottica del film e la visione lirica noi dobbiamo risalire agli elementi primordiali dell'immagine lirica. Il linguaggio degli ucmini primitivi, come quello dei bambini, deriva dalla concreta osservazione cttica, essa imita quindi le impressioni acustiche, primitive come i rumori della natura: tuono, pioggia, animali e la voce delle cose, per esempio il rumore di una pietra che cade sopra un'altra pietra, o quello di un pezzo di legno che cade a terra. Una sensazione concreta si trasforma in concetto astratto. La scrittura primitiva è una scrittura figurata. Il linguaggio primordiale da suoni primitivi si trasforma in immagini primitive. I simboli più profondi della relicione, del culto dell'universo, sono stati sempre espressi con delle immagini. Senza immagine non si può pensare. In ciò consiste uno dei più profondi presupposti della forma artistica cinematografica: l'ultima arte di una tarda encea collima con il concetto che dell'universo aveva, nella sua ingenuità, l'uomo primitivo. Il mondo è immagine, e la secuenza delle immagini è ritmica come ritmica è la vita.

Karl Henckell fa risalire il ritmo alle più ingenue forme del flusso e riflusso degli affetti più semplici. Altrettanto Alfred Henschke: « Ritmico è il palpito del cuore, ritmico l'impulso dell'amore, ritmico il corso della vita e ritmico il movimento degli

astri ». La canzone del lavoro è nata dal ritmo del suono: come per esempio dal battite di pali e dal movimento di masse pesanti. Dalla forma primitiva ritmico-musicale-danzante, dal richiamo amoroso e dalla canzone del lavoro è nata la lirica. Il cinema, come forma pura, è l'accoppiamento di un ritmo ingenuo ad una immagine ingenua. Se noi, poi, osserviamo che il cinema come idea ha bensì bisogno di vita pulsante e di forti emozioni, ma non di un'azione nel senso drammatico od epico, e che il contenuto di un prato, di un lago e la forma di un movimento di un animale può artisticamente essergli sufficiente, allora il paragone fra film e lirica si avvicina al concetto di film

Ma i limiti sono chiari. La lirica è governata dalle leggi della musicalità della lingua. Le leggi del film sono di carattere ottico-musicali o otticoritmiche. La differenza fra immagine cinematografica e immagine epica è stata già ricordata. La differenza fra immagine lirica ed immagine cinematografica è ancora più notevole. Quando il lirico puro osserva e dà forma ad una cosa egli la trae fuori dal suo caes empirico per crearle una vita propria. Una visione lirica è sempre una specie di vista priva di associazione di idee. Nel confronto e nel simbolo lirico la cosa acquista una propria vita che si allontana dalla vita della realtà. Il film non può essere libero da associazioni, la sua forza sta piuttosto nel vedere per associazione. La lirica, subito dopo la musica, è, insieme con la pittura, la forma artistica che può produrre nel medo più puro e libero da interferenze. Può essere che questo dipenda dalla soggettività del lirico. Poichè il lirico viene al mondo dall'« Io » egli rappresenta più sè stesso che non il mondo esteriore e la definitiva armonia e maturità dell'opera d'arte è per lui l'intensificazione dell'esperienza personale nella legge dei valori. Il lirico ha la capacità di osservare separatamente, per lui un albero può essere considerato a sè come cosa singola, come un fenomeno della vita a sè stante. Il film invece non è mai isolato, esso ha bisogno di rapporti, di analogie, di paragoni. Quasi tutti i suoi mezzi tecnico-artistici: dissolvenza, sequenze, montaggio, perfino l'inquadratura tipica hanno bisogno del paragone, Poichè il film non può liberarsi dalla tecnica, la singola immagine isolata, come nella fotografia, è soltanto simile all'arte, essa è vita irrigidita, anche quando è astrazione: la sua vera vita comincia soltanto nel mondo ritmico di una nuova mobilità. Soltanto nel movimento, nella trasformazione, nell'allusione, nel paragone comincia l'arte cinematografica. L'allegoria lirica e l'allegoria cinematografica sono lontane l'una dall'altra.

L'allegoria lirica aggiunge per lo più a cose sensorie, concetti che sensoriamente non sono afferrabili. Hö!derlin (1): « Ihr holden Schwäne und Trunken von Küssen - Tunkt ihr das Haupt - Ins heilig nüchterne Wasser » (Voi nobili cigni - ebbri di baei - tuffate il capo - nell'acqua santamente casta). Litaipe (2): « Wie eine Kette klirrte an den Ufern - Metallgeschweisst der Affen Schrei um Schrei » (Come una catena cigolava sulle rive - metallicamente vibrato il continuo squittio delle scimmie). Trakl (3): « Der Flug der Vögel tönt von alten Sagen » (Il volo degli uccelli risuona di antiche saghe). Rilke (4): « Der Heilige hob das Haupt, und das Gebet - fiel wie ein Helm zurück von seinem Haupte » (Il Santo sollevò il capo e la preghiera - ricadde come un elmo dal suo capo). Tutte queste non sono immagini ottiche poichè la voce delle cose è intensificata dall'assonanza o dalla dissonanza. Il simbolo lirico è linguistico, conforme al suono, e trasperta le cose comprensibili ai nostri sensi fino a raggungere un proprio mondo ad essi non più comprensibile. Le cose vengono allontanate dal loro significato reale e dalla loro visibilità subordinata ai sensi. Questo vale anche per la più semplice e più limpida lirica, la canzone popolare.

Il film, invece, porta le cose più vicino alla comprensione dei sensi anche se non sempre le avvicina al loro significato reale. Quando il film, per mezzo di dissolvenze, confronta il pesce con il nuotatore, la pioggia con le lacrime, la massa umana con la valanga, così facendo rende più efficaci le immagini del nuotatore, delle lacrime e della massa umana ed esse non sono affatto immagini astratte ma sensoriamente e otticamente più intense. L'allegoria lirica, mediante

Friedrich Hölderlin: « Hälfte des Lebens » (Metà della vita).

<sup>2)</sup> Litaipe: « Im Boot » (In barca). (Traduzione di Klabund).

<sup>3)</sup> Georg Trakl: « Der Herbst des Einsame » (L'autunno dei solitari).

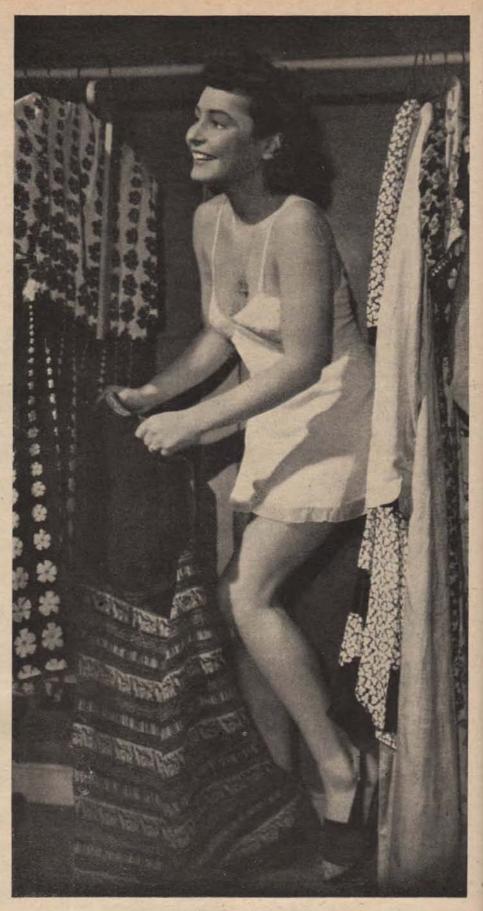
<sup>4)</sup> R. M. Rilke: « Das Einhorn » (L'unicorno).

assonanza o tensione, allontana l'oggetto dalla realtà empirica trasportandolo nel mondo della finzione poetica. L'allegoria cinematografica conosce soltanto questo mondo ed accenna mediante assonanza o tensione la realtà empirica. Soltanto questo mondo è per il film simbole del senso. Esso non conosce concetti ma soltanto visioni. Con ciò si è definito il limite fra cttica cinematografica e visione lirica.

Ii senso di una poesia non dipende nè dal puro significato della parola, nė dalla comprensibilità per i sensi delle sue immagini, nè dal ritmo puro, ma piuttosto dal corso e dalla variazione della sua scorrevolezza e dal giuoco delle sue vocali e consonanti. In altro luogo abbiamo già fatto presente come ogni vocale possieda una sua propria intima tonalità ed un suo valore armonico che va oltre i sensi, valore che Goethe definì « il valore sensorio-etico del colore » - fenomeno che acquisterà una rinnovata importanza nel film a celori - così ogni vocale ha un suo proprio valore che corrisponde agli elementi sensori di certi suoni e di certe forme e che, in casi estremi, può divenire simile ad un giuoco acustico di colori.

In questi ultimi tempi Kandisky, Jünger e Christiansen hanno tentato di esaminare il particolare valore lirico dei suoni. Abbiamo veduto che l'immagine cinematografica può, analogamente, avere una sua particolare scala di valori per le forme, un linguaggio segreto per la materia e per il variare delle linee e superfici e, nel film a colori, dei colori. Ma il voler definire come lirico l'impiego di questo mezzo di espressione segreto ed ancora poco conosciuto significherebbe commettere lo stesso errore stilistico di chi volesse parlare di colori lirici, musica lirica o, ancora più grottescamente, di dramma lirico. Per film lirici fin oui si è inteso film che hanno un « seggetto lirico ». Ma ouello che importa non è il soggetto ma la forma che gli viene data. Soggetto del film è tutto il mondo visibile. la guerra e la rivoluzione come il fiore e la nube. Dall'espressione lirica il film può certamente imparare chiarezza, concentrazione e ritmo. ma l'espressione lirica gli riesce altrettauto impossibile come a qualsiasi altra forma d'arte che non sia la lirica stessa.

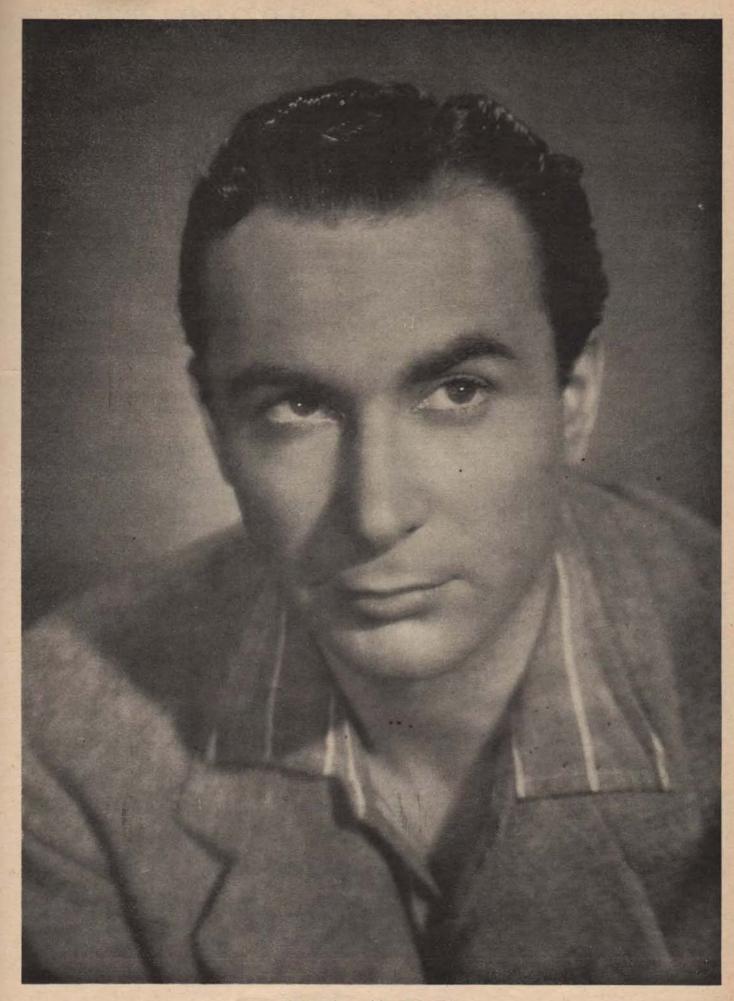
Ouanto più chiara e perfetta è un'opera artistica tanto meno essa è cinematografica. Nessuna opera d'arte di un dato genere può essere superata da una di altro genere. La letteratura ha bisogno di lingua e di spirito. Il cinema richiede l'azione e



Hannelore Schrott

l'immagine. Non vi sono ponti fra il film e la letteratura. Non vi è nessun poeta cinematografico. Il film è formato di immagine e regia ed i nostri più grandi poeti hanno fornito i peggiori soggetti cinematografici. Gunter Groll

(trad. V. Bartoccioni)



Attori italiani: Adriano Rimoldi

### RETROSPETTIVA E PROSPETTIVE DEL DOCUMENTARIO

Non sarà tanto una premura di ordine storico o storicistico, ma la necessità di portare a termine con dati più concreti il discorso che s'era iniziato nell'ultimo numero di « Si gira », a proposito della socialità del documentario.

Sarà così più facile trovare il punto preciso di riferimento per alcune affermazioni che potevano apparire un po' generali se non proprio generiche. Noi ricordiamo qui tre documentari, realizzati anni fa, e che meritavano una fortuna un po' meno avara di quella che in realtà hanno avuto; se non altro, in sede retrospettiva, oggi la loro presenza, qualora ci si decidesse a rimettere o mettere in circolazione quelle pellicole, potrebbe costituire un evento di prim'ordine, e un avvio a una più larga

adesione del pubblico al documentario, così necessario in un tempo di fermento documentaristico qual'è quello attuale. I tre documentari sono: Il pianto delle zitelle, realizzato da Pozzi-Bellini; Cantieri dell'Adriatico, di Umberto Barbaro; e Il ventre della città, del pittore Di Cocco, Con questi tre documentari, anche se non soltanto con questi, la cinematografia italiana si era posta su un terreno di dominio sinceramente internazionale (e l'avverbio sinceramente sta qui a distinguere il vero valore europeo di una produzione, da tutte le false o forzose internazionalità). Questi documentari furono realizzati dalla Cines ai tempi della direzione di Emilio Cecchi gli ultimi due, e il primo della « Lumen veritatis ».

Il pianto delle zitelle era finalmente

il cinematografo dove le figurazioni umane sostano con la loro tentazione senza scampo e senza preda, e presentano l'energica spinta che rende la materia disponibile a tutti i principali confronti della vita sociale, e al gioco superiore di anima e di corpo cui l'insistenza della forma cinematografica la costringe con quella solerzia che alla fine fa parte del dominio della verità. Può darsi che in questo gruppo assolutamente primario di documentari la stessa robustezza armoniosa che la materia portava naturalmente con sè e fin dentro i suoi echi dimostrativi più aperti concedesse ancora un po' troppa lena ai bisogni preponderanti (quindi in un certo senso polemici) del « cinema cinematografico ». (Perchè noi siamo di quelli abbastanza smaliziati che ha parec-



Una inquadratura de "Il pianto delle zitelle,, di Giacomo Pozzi-Bellini.

chio a diffidare della « bella inquadratura », o del ritmo astratto, o delle intenzioni emotive. E invitiamo magari la gente a diffidare come noi di queste caratteristiche « locali » e marginali del documentario, che vanno prese per quello che sono: un gioco di qualche effetto espressivo, ma infine di realtà limitata, e schiava delle sue stesse regolette grammaticali). Forse in tutti e tre i documentari citati questo scompenso sarebbe parso notevole, se la materia non li avesse così profondamente sorretti, in modo da abolire subito, o almeno presto, il sospetto di un abbandono a una occasione di moda teorica e polemica. Chi ha potuto vedere (e forse, purtroppo, siamo in pochi: perchè non si è mai visto pubblicamente? chi lo trattiene nei magazzini?) il Pianto delle zitelle, si sarà reso conto del modo con cui la coscienza solitaria e violenta della nostra gente può essere ravvivata, quasi scoperta, dall'obbiettivo, in un racconto di carnale naturalezza, dove l'attenzione non è filtrata attraverso il fantasma dei riflessi culturali o letterari, ma è realizzata da un calore perfino drammatico. Il giudizio che è implicito in questa forma di attenzione, è tutto controllato da una specie di amore sofferente, non sempre normale e disinteressato, ma sempre acceso, sempre cosciente: e passa da una attenzione malinconica a qualche ardita ma fine malignità (mai interrotta, e questa notazione di ordine morale si ritenga come fondamentale, da qualsivoglia moto ironico, anche dove sarebbe stato possibile, e quasi ce lo saremmo aspettati). Questa è la poesia e la verità del cinematografo. Si potrà dire che questa materia rappresenta un diletto meno normale, fin quasi anormale. E infatti, guai se ci si fermasse a sfruttare questa strada. Importante, per la sua dirittura morale, è invece la passione con cui il regista Pozzi-Bellini si è adagiato nella sua materia. La quale resta unica. Così come di tutt'altra materia, invece, apparirà il documentario Cantieri dell'Adriatico, di Umberto Barbaro. Da una specie di vertigine dionisiaca delle pratiche liturgiche popolari, passiamo all'ambiente arido e macchinoso dei cantieri di Monfalcone. E' in questo ambiente che il regista è riuscito a far circolare un'aria di calda, riposante e austera simpatia umana, inducendo lo spettatore, chiunque esso sia, a stringere con l'uomo dello schermo un patto inevitabile di partecipazione, quasi di collaborazione. E a proposito di questo film, dove si notava l'assenza

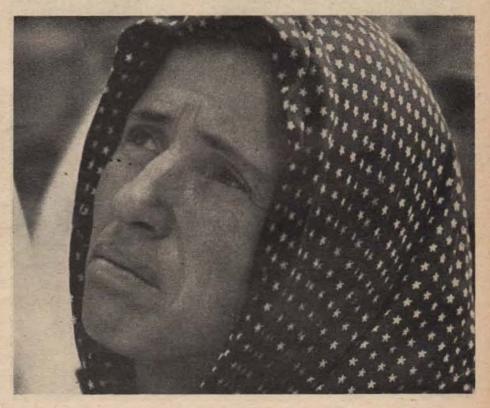
squisita ed essenziale di qualsiasi carrello, noi non approfitteremo per ri tornare a dire che base esclusiva del ritmo cinematografico è il montaggio. Il montaggio è, sì, la base essenziale di tutti gli espedienti tecnici: ma Cantieri dell'Adriatico supera le sue stesse preziose coerenze sintattiche, appunto perchè tali coerenze erano

messe a disposizione di un calore umano e visivo, secondo il quale l'uomo non è più semplice oggetto di ripresa o elemento di un gioco formale, sia pure di prim'ordine, ma diventa il corpo concreto di una idea.

Questa della materia ci sembra questione di portata assoluta: l'onestà e l'intelligenza e l'amore che pre-



« Il pianto delle zitelle »



\* Il pianto delle zitelle >

siedono di volta in volta, documentario per documentario, alla sua scelta, sono i fattori morali di cui si preferisce non tenere troppo conto, D'altra parte, la libertà serena in questo caso è la sola che possa permettere al regista di scegliersi accuratamente, e cioè secondo onestà intelligenza amore, la sua materia, sulla quale rischiare una partita dove la sua anima e la sua umana responsabilità appare impegnata fino all'imprevedibile. Anche il regista ha la sua brava anima da salvare, da portare in qualche modo e comunque sia a salvamento. Sembrerebbe che questa considerazione di libertà non debba proprio essere intesa malamente da un punto di vista politico. Anzi. Vera saggezza politica, vero senso di responsabilità sociale, e validi risultati, consistono nel perfezionare le energie fondamentali originali irripetibili della razza e del suo cuore palpitante. E dunque la propaganda (poichè uno scopo non dichiarato di propaganda deve esistere nel documentario: quantunque anche qui vale la massima che il mezzo più sicuro per fare della propaganda

e quello di non farne) consiste nell'interpretare i sensi reali, i sentimenti accesi della gente e della natura italiana; e nel modulare con un ritmo sensibile l'urto drammatico e poetico che si svolge tra questa vivente natura italiana e il mondo nuovo che essa si trova a dover affrontare.

Questo è il tema assoluto che il documentario, se vuol essere realmente sociale e cioè se vuol avere una efficacia, deve perseguire. Non ci sono molti compromessi. O si va su questa strada di serietà e di libertà, o si finisce nell'anemico documentario didattico ed elogiativo, il quale non arriva neppure alla piccola beneficenza di ordine culturale (e noi crediamo che la cultura sia già molto meno importante della educazione, quando a quest'ultima parola si vogliano affidare tutti i significati ch'essa comporta). Oppure si muore nella retorica esaltazione degli istituti civili. E anche qui, da un punto di vista politico: questi istituti civili non rappresentano niente di originale rispetto agli analoghi istituti di altri regimi, vuoi democratici vuoi bolscevichi. Il

documentario non può ridursi a una tribuna dell'ordinaria amministrazione politica. Del resto il pubblico, la gente, gli italiani, han già manifestato il proprio parere. Perchè il pubblico si annoia a morte e si stizzisce perfino quando vede un documentario sulla tale o tal'altra accademia, sul tale o tal altro esercizio ginnico? Un po' perchè sospetta l'intento propagandistico, un po' perchè non sempre o quasi mai questa proiezione presenta un tale interesse umano da avvincerlo senza rimedio. Sembra che la qualità assoluta e indispensabile di tali pellicole sia la superficialità e il vuoto. E la gente, invece, vuole poesia o verità, o tutt'e due insieme. Personalmente ho potuto constatare della gente, e magari gente del popolo, appassionarsi con una insospettata intensità a un documentario (e avrei l'aneddoto, che meriterebbe di essere raccontato. Ma basti dire che il documentario era uno dei recenti, Portofino). Io credo che la gente potrà commuoversi quando vedrà Il pianto delle zitelle, e avrà da pensare rivedendo I Cantieri dell'Adriatico o Il ventre della città.

Intanto, però, a proposito di libertà, c'è da notare che, tanto per cominciare, la Camera Internazionale, che pure aveva preso in così grande considerazione la questione del documentario, ha imposto una costrizione di ordine metrico, che finirà però coll'influire enormemente, e non crediamo in senso buono, sullo sviluppo del documentario. Il documentario non deve superare i quattrocento metri. Questa imposizione sembrerebbe inaccettabile. E' vero che lo Stato deve anche difendere i negozianti di pellicola sovraccarica di telefoni bianchi e di divani-capitonnés. E' vero che le esigenze del noleggio non possono essere scavalcate così di punto in bianco, e tutta l'industria che si affanna a far fruttare capitali sul nastro di celluloide ha pure un suo umano diritto. Ma lo Stato, che in qualche modo è rappresentato nella Camera Internazionale, ha da difendere, prima di tutto, le proprie intenzioni e l'intelligenza di coloro che tali intenzioni sono chiamati ad esprimere e avvalorare. Se anche qualche venditore di stringhe e bindelli va in malora, lo Stato non casca: anzi.



"La fabbrica delle armonie .. di G. Vernuccio.

Quest'anno la cosiddetta « staestiva » è cominciata con un notevole anticipo sugli altri anni: cost, durante tutto un mese, non abbiamo visto che filmetti più o meno « declassati » o vecchi resti di magazzino rispolverati e messi in giro per l'occasione, proprio perchè gli esercenti debbono pur avere qual-

cosa da profettare.

Tra tanti film nessuno presenta un qualche motivo di interesse, si che dovessimo occu-parcene in questa rassegna parcene in questa rassegna che cerca sopratutto — nella costante selezione delle opere da recensire — di esaminare e di render chiare le ragioni dell'importanza, del successo e dell'insuccesso di ciascun film che abbia o un minimo di dignità artistica o che, pur essendo inferio-re ad una qualsiasi considerazione estetica, abbia riscosso un tale successo di pubblico che meriti parlarne per quel fine educativo e chiarificatore che questa Rivista si è sempre pro-

Abbiamo così deciso di tralasciare le recensioni dei film spettacolari per questo numero, ripromettendoci di riprenderla nel prossimo se qualche opera per qualche verso notevole dovesse essere presentata sugli schermi

Per le stesse ragioni, abbiamo, d'altra parte, recensito i due documentari presentati in questo mese e che - come sarà chiarito più appresso — meritano per di-versa guisa di essere esaminati. (N. d. R.)

Carlo Lizzani:

#### "DUE ANNI DI GUERRA ..

Le pene di questi anni si incideranno nella memoria di co-loro che in esse avranno saputo vedere, oltre il giuoco degli interessi privati, oltre Foratoria della propaganda e oltre la retorica dei commenti d'occasione, vivi significati di uno sconvolgimento umano, vasto e profon-do, indifferente alle superficiali leggi di una meccanica geografia di confini. Ma basterà la memoria?

questa sanguinosa esperienza nor avrà bisogno di testimonianze che la mantengano intatta oltre

la fragilità dei ricordi? Quel messaggio di fede (qua-lunque esso sia) che gli uomini d'oggi vorranno, dopo la loro esperienza, additare alle generazioni di domani dovrà riconoscere, a garanzia di ogni suo valore storico, una matrice reale, non nelle configurazioni d'eventi predetti e progressisticamente caritatevolmente elargi te dai filosofi, ma in questa più concreta prova di sangue. Tener fin da ora intimamente

accoppiato ogni motivo di speranza agli atteggiamenti di questa nostra attuale esperienza, alle sue indecisioni ai suoi slanci ed alle sue disperazioni: questo è necessario perchè non una goccia di sangue vada perduta ma contribuisca a render severa tenace intransigente ogni futura azione di civiltà,

A questa intima connessione dei fatti gioveranno quelle indicazioni che, sincere di fronte alla generale sofferenza, avranno saputo esaltare ogni disinteressata partecipazione degli uomi-ni al dolore degli altri uomini.

Nel rapporto quotidiano dei fatti, la stampa o il cinema non sfuggono alla impersonale freddezza della relazione burocratica o all'esaltazione forzata degli avvenimenti.

Anche al cinema dove l'evidell'immagine realistica potrebbe confortarci nei nostri desideri, difficilmente ci è dato scorgere una esplicita dichiarazione di colpe, una gridata sofferenza; che non siano quelle immediatamente e casualmente offerteci dagli stessi volti dei

documentario LUCE, « Due auni di guerra » realizzato da Scotese, montato da Solito (con il materiale raccolto su ogni fronte dagli operatori dell'Istituto) risente, nel montaggio spesso accurato, nella scelta accorta di un materiale fotografico buono, di una preparazione insolita alle imprese del genere.

Esso tuttavia non riesce ad introdurel nelle sofferte giornate di questa moltitudine o di questi individui spaesati e irrequieti.

Non mancano le belle inquadrature e la successione logica degli avvenimenti è tenuta con sufficiente abilità narrativa si che pericoli di monotonia raramente si presentano.

Dicevamo del montaggio, Al-cuni duelli aerei hanno dato al montatore la possibilità di costruire degli intelligenti ritmi figurativi.

Fa sempre piacere una « for-ma » specialmente quando la si incontra nel cinema italiano.

Tuttavia oggi in Italia il problema è un altro. Le parole sono fatte per co-

municare. Le parole in Italia da una secolare tradizione retorica che in questi ultimi anni si è andata accentuando, sono state svuotate di contenuti.

Il compito, oggi, può non essere difficile, il programma non è vasto: adoperiamoci un po' tutperchè le parole tornino in Italia, a far parte di un linguaggio.

« Diciamo » qualcosa agli altri o magari per cominciare, a noi stessi, e con fede, con violenza.

#### "LE BELLE ARTI,

Dal numero dei nostri film a soggetto o documentari, ripro-ducenti ambienti scolastici, o di collegi e accademie, si dovreb-bero dedurre i segni di un interesse non comune portato dagli italiani a tutti i problemi dell'educazione.

ad Accademie In quanto l'Italia non scherza. Dall'Accademia platonica a quella ponta-niana, dall'Accademia di Pom-

ponio Leto giù fino all'attuale Accademia d'Italia, è una serie ininterrotta di nomi di motti di sigle che sarebbe assai lungo elencare e che per altro trovano, al di fuori della loro astratta validità nominale, una afferma-zione storica del loro valore concreto, solo in un bilancio, che ci venisse il destro di fare, della cultura, e, se culturale è vita (lo hanno affermato e sempre lo affermano gli stessi accademici) del grado di civiltà della condizione dei costumi delle abitudini, e, della mentalità insomma degli italiani di oggi.

E' necessario innanzitutto premettere che, trovandoci a scrivere su di una rivista che tiene a non essere accademica (nel senso peggiore della parola, si intende!) ne approfittiamo per estendere le nostre osservazioni lungo tutta la linea dei nostri interessi umani per renderle il più possibile uguali a quelle del famoso uomo della strada il quale di fronte ad un documenta-rio come ad esempio l'« Accademia di Belle Arti di Firenze» non si atterrebbe certo ai limiti di un giudizio stretto tra i due termini bello-brutto ma piutiosto derivare ques farebbe queste due definizioni da tutta una serie di domande che possono essere tanto « per quale ragione è stato ritenuto necessario fare un documentario su di una Accademia » quanto « per quali ragioni esistono le accademie, a cosa servono ecc. ecc. a e possono portare insomma il discorso sul terreno di questioni anche con cinematografiche. strettamente secondo le leggi di una logica che voglia essere interesse concreto ed umano delle cose e non miope disquisizione sul particolare.

Insomma, ad un certo punto ci si deve persuadere di poter fare un discorso importantissimo anche sul motto con cul vengono allevati gli animali da cortile, perchè si può esser sicuri che anche in questo particolare atteggiamento del lavoro umano rispecchia, poco che si voglia, il più generale comporta-mento degli uomini in un deter-

minato periodo storico. Dette questo perchè nessuno si meravigli dei lunghi periodi spesi su di un breve coctome-traggio, passiamo di nuovo a parlare delle Accademie.

Lo scotto pagato dalla Nazione italiana per il possesso e il mantenimento dei suoi geni è costituito, bisogna dirlo, da tutta quella vasta periferia parolata e avvocatesca che da cinque se-coli, diramandosi lungo le procon, dramandosi imgo le pro-paggini del corpo sociale, siste-mandosi sui gradini delle più complicate gerarchie allagando le vaste plaghe della burocrazia fino ad infettare capillarmente masse popolari, ha propagandato il gusto morboso di tutti quegli umanesimi da quattro soldi che vanno dal disinteresse politico e sociale, all'indifferenza per i problemi tecnici, dall'esaltazione del gesto esteriore e della parola vuota, al dilettantismo nelle professioni, dal gesultismo come

sistematica regolazione dei rapporti interindividuali, dai buffoneschi cesarismi personalistici, al nietzschianesimo degli adolescenti dannunzianeggianti.

Con questa esperienza la parola ha assunto per gli italiani un valore nuovo. Ci si è accorti che con la parola disimpegnata dall'atto, meravigliosa scoperta, si potevano fare dei miracoli.

Fate un modesto esperimento - andate in un ufficio, stateci un mese, poi fate una relazione: le bianche ore della burocrazia vi appariranno, e ne rimarrete meravigliati voi stessi, colorite di tutti quegli atti che nel processo reale del tempo non vano che significati trascurabili, e che invece, sulla carta, artico-lati su parole riescono ad acquistare un insospettato rilievo.

Può sembrare uno scherzo. Tuttavia quando questo scherzo diventa costume politico, il culto della parola diviene il pericolo più grave, da neutralizzare con l'energia di una educazione spietata che riporti a coincidere l'atto con l'intenzione, in nome di quella spontaneità spregiudicata che sola, presto o tardi, rimane a testimoniare, di fronte all'umanità sulla potenzialità storica di un popolo.

Le accademie, le scuole di ie-ri, come sedi di tutti gli agnosticismi politici e come diramatori di abitudini asociali e le Accademie e le scuole di oggi, che debbono decidersi ad essere centri propulsori di una vita nuova, possono diventare dunque per chi riesca a rendersi conto della mentalità degli ita-liani di ieri (e di oggi) argomento di discussioni assai importanti.

Stabilire fra gli italiani rapporti più solidi che non quelli basati nell'ipocrisia e sul doppio senso della frase fatta, questo è l'unico dovere che oraspetta alla scuola.

Ora noi non vogliamo sapere che significato abbiano oggi, in Italia, le Accademie. Andiamo al cinema e attendiamo una spiegazione dai documentari che vo-

onterosamente cercano di illu-strarcene la vita e i fini. Vediamo « Musica a S. Ceci-lia » c. « Alle Belle Arti » e torniamo ancora una volta a sen-'ir gravare su di noi i pesanti fumi del mito « tradizione » che non si riesce a saper mai cosa precisamente significhi e che per la sua mancata qualificaziovien messo come un condimento un po' dappertutto, a dar vita ad ogni cosa che sia pigra o monotona.

Anche a questi documentari spettava una polemica. Ma il cinema ha perso la parola? O tutti, per aver parlato troppo, abhiamo nerso il senso reale della « comunicazione », di quel di-scorso tra uomo e uomo che è insieme educazione è discussione?

C'è ad esempio, un'arte moderna Italiana? Se c'è che va-lore ha? Noi, lo ripetiamo, non sappiamo niente, vogliamo soltanto essere educati. E' una pretesa modesta no?



Heitemarie Hatheyer



Anneliese Uhlig



#### Conversazioni critiche

Una serie di brutali sorprese abbiamo avuto qualche giorno fa, assistendo ad una delle conferenze panoramiche del « Giornale Parlato » che questa rolta era tutta dedicata al cinema tedesco.

Il signor Renzo Uberto Montini ha iniziato la sua conversazione su « La cinematografia tedesca prima e dopo il 1933 » affermando recisamente che la cinematografia tedesca non esisteva o meglio non poteva dirsi tedesca prima di tale anno.

Alla categorica asserzione del conferenziere vorremmo solo contrapporre alcuni dati di fatto, e che cioè la grande cinematografia tedesca trova alcuni dei suoi più significativi esemplari proprio nella produzione anteriore al 1933 e che i migliori registi dell'attuale cinema tedesco, quali C. Froelich, ora presidente della Reichsfilmkammer, Pabst, Boese, von Borsody, Steinhoff, Ucicky e lo stesso Trenker nel 1933 avecano già da anni raggiunto una completa padronanza dei mez zi espressivi del cinema e conquistato le loro singole e ben definite personalità. Non è citando dei buffi o melodrammatici titoli di pellicole scelti con intento polemico nel numero stragrande di quelli che il cattico qusto dei produttori si è compiaciuto in ogni tempo di appioppare ad una buona percentuale della produzione (piaga che ancora oggi non è affatto sanata nemmeno da noi) che si liquida con soverchia leggerezza il glorioso passato del cinema tedesco. Piuttosto sarebbe stato logico mettere in luce come i più genuini ed intimi ralori del popolo tedesco apparissero in piena luce - anche prima dell'accento del Nazionalsocialismo in opere indimenticabili e singolari che vanño da Traumulus, I Nibelunghi, Il gabinetto del dott. Caligari, Metropolis, Asfalto a quelle di Pabst, della Sagan e di Ruttmann, per citarne solo qualcuna.

A questa affermazione iniziale il signor Montini ha fatto seguire un quadro scheletrico e neanche eccessivamente ben documentato delle riforme apportate dal Nazionalsocialismo nel cinema, sottolineandone solo gli aspetti esteriori, senza farne sentire appieno il cero valore.

Dopo questa non brillante sintesi storica, è stato annunciato un discorso di Alessandro De Stefani sugli attori del cinema tedesco e noi — che pure non ci aspettavamo affatto una valutazione precisa e intelligente di essi — pure abbiamo avuta ancora una più sgradevole sorpresa. Il De Stefani, che conosce troppo bene i gusti del pubblico (almeno di quello del « Giornale Parlato », alla



list Wer or



Zarah Leander

cui sensibilità sembra siano rivolte tutte le sue innumerevoli quotidiane fatiche di critico, sceneggiatore « a ruota libera », commediografo, parlatore, ecc.) accortosi che la platea essenzialmente femminile ed attempatella era percorsa da fremiti d'impazienza, tutta più o meno istericamente palpitante per la presenza dell'atletico ed abbronzato Trenker, ha evidentemente contenuto la sua eloquenza, risparmiandosi di parlare di cose che non sa e non conosce e limitandosi ad un arido elenco di nomi con qualche darvero funambolica variazione di aggettivi (massiccio - vigoroso - poderoso - drammatico) per definire in volata le caratteristiche qualità di attori di primo piano come Jannings, Krauss, George, Hartmann, Gründgens, che da più di un ventennio (un ventennio, notate bene signor Montini!) lavorano nella cinematografia tedesca.

Coronato da un caloroso applauso il lodevole sforzo di De Stefani per questa concisione più che tacitiana, invano il buon Veneziani ha sprecato per qualche minuto le sue parole in un tentativo di bozzetto sulle impressioni di uno spettatore: il pubblico si è irresistibilmente imposto e, invertito l'ordine del programma, ha acuto luogo l'attesa conversazione-intervista tra il Veneziani ed il desideratissimo Trenker. Ora, con tutto il rispetto dovuto a questo singolare regista-attore, confesseremo che non siamo riusciti ad interessarci troppo di quel che egli diceva, presi come eravamo dall'aspetto di quella platea estatica, percorsa da piccoli fremiti, deliziosi brividi e preziosi squittii soddisfatti, che ci ha fatto malinconicamente pensare a quei tanto ridicoli circoli di « fans » di transoceanica memoria. Tra una risatina ed un applauso c'è parso di comprendere tuttavia attraverso l'eloquenza montanara di Trenker, che ora egli lavora in Italia alla realizzazione di quel Germanin o Bayer 205, che dovrà essere a l'esaltazione della lotta tenace e vittoriosa sostenuta dalla scienza per la scoperta del siero contro la malattia del sonno », (siero del quale forse in avvenire in riunioni del genere non sarà male premunirsi!).

Dopo la pagina musicale c'è stata infine a chiudere la « simpatica manifestazione » la proiezione di alcuni brani di una farsa d'anteguerra e di alcune scene originali del film di Trenker II ribelle e precisamente la avventurosa fuga del protagonista, la sua fucilazione e le sequenze finali con quell'allucinata ascesa del ribelle colpito mortalmente verso i ghiacciai e contro quei cieli nuvolosi che costituiszono uno dei più noti motiri estetizzanti della regia trenkeriana.

Infine a riportarci alla realtà dell'ora, fuori della strana esaltazione collettiva che si è ancora una volta manifestata durante la proiezione del film con uno stupido pigiarigia a scopo di autografi, è venuto con la sua nuda prosa uno dei più recenti « Wochenschau » che per la sua sobrietà — se non altro — ci ha ripagati di tutte le precedenti delusioni.

Ci sia lecito però, ora, chiederci lo scopo di questa riunione (se essa voleva avere un fine culturale ci stupisce la singolarità dei mezzi adoperati a conseguirlo) che ha rischiato di essere una stupida denigrazione del cinema tedesco.

FIAMMETTA



## Memoria di John

« E morto, all'età di sessant'anni, in un ospedale di Hollywood, in seguito ad un attacco di nefrite, il celebre attore cinematografico John Barrymore ». Così, brevemente, laconicamente, ci viene riferito della morte di una delle più interessanti figure del cinema, del teatro, e, vorremmo soprattutto affermare, di tutta un'epoca, di tutta la storia di un costume.

John Barrymore era un attore. Attore nella vita, attore sulla ribalta e, infine, sullo schermo. L'orma di lui nel mondo è la fama del più bizzarro, intemperante, fantasioso, sregolato, brillante, stravagante, appassionato individuo; dell'uomo che sembra recitare la propria vita irregolarmente e così trascorrerla nella maniera più strana e casuale, più sensuale e avventurosa possibile per soddisfare, ad ogni passo del suo cammino tra le vicende della terra che percorre con un andamento ora sicuro ora saltellante, la sua gicia estetica. Ecco: gustare esteticamente la vita. E' in fondo la sua morale: lo porti dove voglia la sorte, egli sarà sempre quell'impareggiabile attore della propria vita.

John Barrymore racque da una famiglia d'attori, nel sangue aveva tutta una tradizione severa di grandi interpreti di Shakespeare (tradizione che risaliva al '700), c i suoi fratelli Lionel ed Ethel erano anch'essi attori di teatro. John si ribellò dapprima a questa ammonizione che gli veniva dai lugubri ritratti annesi ai muri della sua casa, e con l'ainto della sua spregiudicata ironia si buttò dapprima a tutt'altra attività: giornalismo e vita irregolare (due matrimoni giovanili). Faceva disegni fantastici in un giornale e meravigliava i buoni Lorgheci che aprivano quelle pagine, con le sue raffigurazioni fiabesche e talvolta diaboliche. (Questa fu sempre una delle sue « gioie » estetiche : stupire la gente con immagini di pazzia, con trovate bizzarre e grottesche; qui s'estrinsecava il suo « furore » aristocratico e la sua originalità di personaggio attore - vedi i suoj film più tipici : dal Dottor Jekull a Svengali, dal Diavolo sciancato a Topaze, da Arsenio Lupin a XX Secolo, ecc.). Poi entrò nel teatro: nei giorni di solitudine s'era sorpreso a camminare su e giù per la stanza con compiacimento, e con compiacimento a recitare davanti ad un grande specchio, erede dell'atavica brillante e fantasiosa mimica dei vecchi Barrymore, sempre sicuro e elegante, vivo e meraviglioso, libero e spregiudicato (come tutti i grandi attori della ribalta anglo-sassone, dal grande Garrick in poi) nel perfetto controllo della mobilità e finezza dei movimenti, nell'essenziale « self-control » del vero grande attore. Poi sfuggl ancora alla tradizione: e compì l'evasione verso il cinematografo.

La sua vita è fatta tutta di evasioni che non obbediscono ad una inquietudine interna, come si potrebbe esteriormente pensare, ma piuttosto ad un suo preciso amore per l'avventura, che soddisfa esteticamente. Passò al cinema, dapprima spensieratamente, per la sua passione di stupire con i trucchi e appiccicandosi barbe finte e nasi e sopracciglia: più tardi per portare sullo schermo tutta la sva frenesia e il suo entusiasmo di attore romantico e avventuroso, nei film: Moby Dick, Don Giovanni, General Crack, Il poeta ragabondo, Nella tempesta, La valanna, ecc.

Durante questo periodo John conobbe e sposò Dolores Costello, una ragazza bionda dagli occhi melanconici e piangenti che vedemmo lavorare spesso al suo fianco. Furono insieme molto tempo ed ebbero due bambini. John fu più assiduo e regolare, in quest'epoca della sua vita, ed interpretò molti film: dove il suo fervore d'attore si esprimeva tutto ed in profondità, egli si riavvicinava ai confini della recitazione teatrale più cauta e severa, più drammatica e intensa; e portava il suo ruolo ad una compiutezza e ad una organicità fatta di sfumature e particolari oltre che di scene forti e impegnative. Pensiamo a Ritorno alla vita: film in cui John interpretava la parte d'un avvocato, e che si svolgeva in massima parte nello studio di questo: dietro al suo tavolino, giuocando con la matita e col telefono, egli riceveva i suoi clienti e ad ogni personaggio dava egli stesso vita, incalzandolo col suo umorismo, e con la sua prepotente personalità. E così creava il film egli stesso, come attore. Sono di questo periodo le sue interpretazioni più solide, ma meno fartasiose, piuttosto anzi ricche di « humor » e di elegante mimica, e di atteggiamenti e forme tragiche fortissime, insieme. (Febbre di vivere, Grand Hotel, Pranzo alle otto, Notturno viennese, Giuro di dire la verità).

John è diventato vecchio: ma la sua vecchiaia è un suo momento di stanchezza spirituale, dalla quale sa trarre i risultati più sottili e sopraffini, da perfetto attore-uomo e uomo-attore, da individuo che si risolve quotidianamente il proprio problema di vita in un sublime godimento estetico di essa. Basta pensare quanto finemente interpreti quel film di preziosa rievocazione che è Notturno viennese, per precisare e rafforzare questa asserzione. Ma con XX Secolo John trova una maniera più fantasiosa e bizzarra, più pungente e colorita : e da questo film alle ultime sue produzioni non farà che cercare parti del genere: dove tutta la sua ironia, il suo fantastico sarcasmo, la sua umoristica ebbrezza, il suo spregiudicato garbo, e la sua folle misantropia possano avere libero giuoco e libera azione (Primavera, La moglie bugiarda, ecc.). John si risparmierà in parti di secondo piano ma che contengono in succo queste sue qualità vivissime di recitazione impostata su un modello scespiriano (voglio dire dei suoi personaggi caratteristici e di sfondo, eroici e immortali, come l'indimenticabile Mercutio di Giulietta e Romeo). Egli imprimerà sempre il suo marchio sui personaggi più disparati e diversi, manterrà la sua personalità d'attore attraverso le interpretazioni secondarie o di ripiego: certo, la sua magnifica linea d'espressione seguirà trasversalmente da XX Secolo, il film che riteniamo fondamentale nella carriera umana dell'attore John. A questo periodo corrisponde, nella sua vita privata, l'incontro con Helaine Bar-



"Il mostro del mare..

rie, vivacissima attrice; giovane, bella, astuta, terribile, con lei John si sente ancora giovane e pieno di riserve di umore e di vita, ancora bizzarro e avventuroso come sempre: il più elegante fantasioso pazzo della terra. Delle ultime sue interpretazioni abbiamo notizia, come di sue interessanti scoperte, di ancora nuove maniere, di ancora originalissimi spunti di attore. Nel 1938 girò: Hold that Co-Ed, un film d'intonazione comica, nel quale aveva la parte principale insieme a Mariorie Weawer, Nel 1939-40: The great man votes con i bambini Peter Holden e Viroinia Weidler; Midnight con Claudette Colbert, Mary Astor, Francis Lederer e Don Ameche, dove John ritrova riserve fresche di umorismo che vivificano la vicenda scialba del film: Spawns of the North di Hathaway, dove appare insieme a Dorothy Lamour, Henry Fonda e George Raft; La donna invisibile, film fantastico che dà modo al nostro John di creare un personaggio, la cui bonomia egli sollecita col suo acre umore pazzesco e colla sua ironia viva. Ed è anche nel '39 che egli torna al teatro insieme alla moglie Helaine: sopo gli ultimi grandi successi del grande John: interpretazioni di Amleto e di Riccardo III; tutta Broadway risuona del suo nome nella sera della prima di My dear children, una sua brillantissima ed efficacissima interpretazione teatrale insieme alla moglie. L'ultimo suo film è del '41 ed è il suo vero canto del cigno: The great profile. dove l'attore interpreta la sua stessa storia avventurosa di attore-nomo e nomoattore. E' la dedica, di tutto il cinema americano riconoscente ed entusiasta, a uno dei suoi più grandi interpreti. Questo film forse è stato ispirato alle sue « Confessioni di un attore »: libro di memorie di John. ...

La notizia della morte di John Barrymore è la prima notizia di lui che ci viene dalla terra e non dal cielo, dalla realtà e non dal sogno. Essa ha riaperto lo spiraglio del ricordo: il nostro interesse distratto in impegnati problemi di vita viva s'è soffermato con obbiettiva nostalgia, con trascorso rimpianto (se questo è possibile) sul fatto.

La notizia della morte di John straccia e cancella via l'ultimo velo sulla morte effettiva della nostra infanzia, Infanzia è termine consunto da un uso letterario: ma per noi significa tutto il sogno, tutta la storia e tutta la creazione poetica della nostra vita prima che ci cadesse addosso la realtà cruda del dolore del mondo. Ai nostri giorni di scolari correvamo a vedere nei piccoli cinematografi della città i suoi vecchi film che, per miracolo, ricomparivano sui cartelloni. Era un'ansia per la conquista della vita: attraverso il sogno e l'avventura. E sentivamo di essere nell'intimo gli ultimi superstiti di questa gioia superba, e ci attaccavamo ai ricordi e alle ultime apparizioni di ciò che c'era di più avvenente di quell'epoca (Douglas, Charlot e John). Dell'epoca dell'Individualismo, sentivamo il fascino morente: e ne parlavamo spesso e con morboso interesse. E se ne parlavamo così, questo era il segno che essa stava per spegnersi e che l'atmosfera che ci circondava non dava nessun limpido appiglio alla nostra fantasia in cerca. Qualcuno di noi credette di trovare la strada, la soluzione: e viaggiò lontano, si costruì la vita da solo, per sedersi infine impiegato senza speranza o per smarrirsi nell'esistenza banale e convenzionale delle giornate borghesi.

DARIO CINI



"XX secolo ..



"Febbre di vivere ..



## SCRIVERE PER

Non per esterofilia — come vuole il redattore cinematografico de « L'Assalto » ma semmai per servire l'esterofilia di quei duri d'orecchio che prendono sul serio certe verità solo quando vengono da un pulpit-i esotico, pubblichiamo ancora un « pezzo » di Huxley, in cui quanto abbiamo sempre sostenuto trova un'autorevole conferma.

Questi succosì e brevi appunti ci danno il modo di fare un'altra constatazione e che cioè l'Huxley, troppo spesso e semplicisticamente giudicato, sulla scorta di una sua paradossale definizione, un semplice intelettuale, è veramente un artista. L'esattezza con cui egli imposta, in queste poche righe, il problema dei soggetti, ne è per noi una nuoca, sicura riprora.

(N.d.R.)

• Anche se lo scrivere per i giornali non è per me un'esperienza nuova, non può esserci di certo alcun dubbio che uno scrittore, romanziere, autore teatrale o cinematografico, deve sempre affrontare difficoltà e disagi nel tentar di valersi di un mezzo a lui insolito ed inusitato. Questa fase di passaggio non è facile sormontarla, sia che si scriva rispondendo ad una ispirazione, o ad un interesse pecuniario, o, come in questo caso, per far piacere ad un amico.

•Chi scrive per lo schermo incontra difficoltà tutte particolari. Talvolta il romanziere che si accinge ad un soggetto cinematografico riceve scintille d'ispirazione. Scrive con piacere, e più tardi, quando rilegge quello che ha composto, prova una sorta di calore, di orgoglio e di soddisfazione. Questo rappresenta un indice quasi infallibile che i tratti e i passaggi, di cui maggiormente si sente fiero, sono in senso cinematografico perfettamente inutili e che dovranno venir soppressi in sede di sceneggiatura.

Quello che ho detto per il cinema vale, press'a poco, anche per il teatro. Il romanziere che si trasforma in drammaturgo e scrive una scena che gli provoca una soddisfazione più che mediocre, può star sicuro che questa scena sarà di pessimo effetto appena portata sul palcoscenico, e dovrà esser rifatta. Mentre, invece, ecco che quelle scene, che durante la composizione gli sembrazano scialbe o addirittura brutte, risultano magnifiche una volta portate sulla ribalta.

• Muovendosi in un elemento non famigliare, il romanziere scopre se stesso a se stesso ad ogni pie sospinto, scrivendo peggio di quello che prima supponeva; ma anche suole avvenire — e con non poca frequenza che scopra se stesso a se stesso scrivendo in maniera migliore del solito.

La parola « scrivere » assume un significato quando si applica ai romanzi, un altro quando si applica al teatro e un altro ancora quando si applica al cinematografo. Se qualcuno s'immagina che, giacchè sa destreggiarsi in uno di questi tre generi, deve di conseguenza essere in grado di maneggiare anche abbastanza bene gli altri due, non farà in tal modo nient'altro che prepararsi ad una disillusione tanto più umiliante in quanto chi la soffre è un uomo di provata esperienza e di già affermata fisionomia.

ALDOUS HUXLEY



### CRONACHE

Discorso di alta serietà è quello di C. Lizzani su Il Nuovo Occidente (maggio), anche se un po' troppo generale, e fondato sulla necessità appartentemente equivoca di una definizione.

a Il cinema tende ancora a rimanere fermo presso le masse, per varie ragioni, in una qualificazione mitica di se stesso ». La definizione, e tutto il discorso del Lizzani, meriterebbero meditazione e commento minuziosi. Ci limitiamo a rilevare che le a linee di forza » che prevalgono nella sfera degli interessi che il cinema desta fra coloro i quali lo gustano come spettacolo, non fanno più parte degli interessi del cinema, ma entrano nel dominio dell'inquietudine sociale, sono una delle espressioni contagiose della coscienza moderna, un fascio di linee su cui si sviluppano e si esauriscono le tendenze dell'immaginazione delle masse. Chiarire e spiegare la natura e il valore morale di queste affezioni che incrociano al largo della stessa attività e influenza del cinema, è impresa da lasciar tentare ai professionisti delle spiegazioni, agli storicisti. Noi personalmente potremmo chiuderci nel cuore supremo della nostra ora, convinti della sua irrimediabile aggressività, convinti che un a perchè » (supposto che uno esista) non capiterà mai a tiro della nostra indagine. « La storia e la storiografia è proprio la scienza delle cause perdute ». Ma il discorso di Lizzani, invece, voleva portarsi molto più in là. Ossia si è portato a un giudizio di ordine strettamente morale a riguardo di quelle « linee di forza » che dirigono l'espressione del cinematografo come a mito, ». E poiche il suo giudizio è, almeno genericamente, negativo, e preoccupato di certe condizioni moralistiche, il Lizzani tenta di far fruttare questo giudizio nel campo del cinema: a urgente è l'uscita del cinema dalla posizione di mito ». Questo è, dal punto di vista del nesso logico, un abuso di poteri. Non è il cinema che deve aiutare le masse a districarsi da quelle « linee di forza »; il cinema non lo può. Io non so dire che cosa ci voglia per educare quelle linee di forza che il Lizzani giudica a materiale morboso »; ma so che il cinematografo è il meno adatto ad assolvere questo còmpito, perchè, in via assoluta, si può affermare che il cinematografo è proprio il prodotto di quella situazione morbosa (supposto che sia morbosa. Ma io non credo. Non ci sono punti di riferimento troppo esatti o troppo sicuri). Educare la massa alla conoscenza tecnica del meccanismo del cinema. potrebbe portare a conseguenze ottime, dalpunto di vista dei rapporti spettacolo-spettatore. Ma la curiosità, l'inquietudine, il fascino da cui sono prese le masse, la tendenza febbrile dell'immaginazione sociale verso il fantastico in cui si quieta e si risolve, non muteranno certo la loro naturale condizione di romanticismo inevitabile, irrimediabile. Un mutamento simile non potrà avvenire che in una serie di condizioni la cui natura e il cui tempo ci sfuggono infinitamente.

CASSANDRA

### COTONE FULMINANTE

A proposito di nuovi registi, leggo su un giornale francese che Fernandel, avendo finito di dirigere il suo primo film, Simplet, si appresta a dirigerne un altro; che lo stesso ha in animo di fare Pierre Fresnay, dopo il suo primo esperimento registico (invero poco felice) di Duel; che Pierre Blanchar dirigerà il suo primo film a settembre e sarà l'adattamento della commedia di Turghènieff Un mese di vacanze; che un giornalista, J. P. Feydeau, e sei scrittori, quali Marcel Achard, Jean Anouilh, Michel Duran, Jean Giono, George Clouzot e André Cayatte, esordiranno o stanno per esordire come registi cinematografici.

Commentando codeste notizie, un giornale parigino scrive testualmente: « Quale esperimento, in un momento in cui la pellicola è così rigorosamente contingentata!... Il Comitato d'organizzazione lascia fare: vi si fa della politica, vi s'intriga, vi s'occupa di mille cose secondarie, mentre il cinema francese sta per crepare ».

Ora, si badi bene: dietro i nomi sopra citati sono anni ed anni d'esperienza di rita, letteraria ed artistica e, soprattutto, d'esperienza cinematografica. Gli attori, ad esempio, contano più anni di palcoscenico e di cinema che non il nostro pur ottimo neoregista Vittorio De Sica o anche il promettente Sergio Tòfano. Degli scrittori, poi, il solo Achard ha fornito il soggetto i dialoghi e la sceneggiatura per ben ventinove film (e che film!). Ebbene, costoro, alla rigilia del loro esordio registico, sono accolti con giustificata ironia e riservatezza. Che dobbiamo dire noi, dunque, del commediografo Nicola Manzari e, peggio, del... letterato Felice De Caro? E non voglio accennare ai propositi, abortiti per superiore intervento, di altri due nuovi registi rimasti, per adesso, intenzionalmente registi: Giuseppe Orioli e Primo Zeglio. Il nostro cinema sta facendosi le ossa ed abbisogna di fosfati, non d'esperimenti che sono, in ogni caso, pericolosi (e se ne hanno scottanti esempi). Ci conforta, quindi, la « maggior severità » accennata dal ministro Pavolini nel suo recente Rapporto annuale della cinematografia; severità da applicare giusto verso i registi che falliscono una due tre volte.

Si vuole arrivare al ricorso in cassazione (sebbene un produttore, con un giovine o vecchio neo-regista che gli sbaglia tre film, è già rovinato al secondo di essi); ma non sarebbe meglio, quando si può, evitare anzitempo il fallimento (esaminando cioè il passato del neo-regista, la sua esperienza cinematografica), in luogo di dover correre poi ai ripari senza neanche poter distruggere il malfatto e cancellare l'opera ignominiosa?

Esistono tutt'oggi ragazze che credono diventar dive (e per di più attrici) del cinema ottenendo... l'amicizia di un produttore? Si disilludano! Più che esser carine, occorre anzitutto aver talento; e poi studiare studiare studiare e ancora studiare.

E' vero, ci son dive e divette che si sostengono tuttavia per quell'amicizia e vengono sistematicamente doppiate e riescono lo stesso artisticamente insopportabili; è vero, ma il loro tramonto non è lontano.

Già qualche diva è scomparsa dall'orizzonte cinematografico; ed altre presto le seguiranno.

Ho da segnalare un tipico caso di quella totale, assoluta mancanza di gusto, d'intelligenza pubblicitaria e di senso pratico che afflige congenitamente produttori e noleggiatori di film. Quando la colpa non è dell'uno, è dell'altro; o viceversa.

Ecco. Una nota casa cinematografica inizia la lavorazione di un film che chiama: Perdizione. Quand'esso è pressocchè ultimato, fa aggiungere prudentemente la frase entro parentesi: a Titolo provvisorio ». Intanto, non si sa perchè, il titolo non piace (non importa se ha attinenza o meno colla vicenda filmata); non sembra « commerciale »! Allora tutti si affannano e tutti son richiesti per la scelta di un altro titolo. Nel frattempo la pubblicità del film continua ad esser fatta col primo titolo seguito dal a provvisorio » tra parentesi. Dopo settimane e settimane di scervellamenti, vien deciso il nuovo titolo: Amore senza passione. Le ansie sembrano placate; ma c'è chi, timidamente, obbietta che un amore senza passione non può esistere; è possibile, al vonverso, una passione senza amore e, guarda caso!, il titolo questa volta ha un nesso logico colla trama del film. Allora si muta intendimento: vada per Passione senza amore. Improvvisamente, quando codesto terzo titolo è stato comunicato ai giornali, giunge una quarta rettifica. Si afferma che è la definitiva: il film si chiamerà Le vie dell'amore. Passano i mesi; ormai tutta la pubblicità (comunicati ai giornali, pagine di lancio, cartelloni murali, guide, ecc.) è stata impostata sul titolo definitivo e il film sta per esser presentato al pubblico, quando il produttore o il noleggiatore (non importa chi dei due) mutano idea una quinta volta e ... tornano al titolo iniziale : Perdizione.

Di conseguenza, tutto il lavoro (e le spese) per la pubblicità è ripreso da capo!

Codesto costume, di mutare i titoli a vanvera, è esclusivamente un idiota costume cinematografico; ciò non avviene nel serio campo della letteratura narrativa, nè in quello del teatro, nè in quello della musica, nè in quello delle arti figurative, nè per qualsiasi prodotto commerciale.

Forse chi si occupa di cinema perde il senso del ridicolo?

Il detestabile pittoresco alligna tuttora non soltanto nel cinema, ma nel cinema ha più salde radici. Non ci vorrebbe molto a svellerle con un forte strappo, ma sarebbe come sottoporre i vecchi registi alla tortura d'esser depilati in tutto il corpo con le pinzette o con i bagni di paraffina; nell'impossibilità di effettuare una tortura siffatta ma salutare, che almeno i giovani non indulgano alle facilità dialettali!

Potremmo dire: basta con i dialetti, di cui sono seminati tutt'i nostri film, e si parli italiano! In un tempo in cui la maggior parte delle commedie e il più gran numero dei film ci somministrano un linguaggio che non rispetta nè le orecchie nè la sintassi (e qualche volta la grammatica, diciamolo pure), è doveroso non ricorrere anche al dialetto.

Credo non sia chiedere troppo, a taluni sceneggiatori e a taluni traduttori di dialoghi (per i film in lingue estere), di farci sentire frasi costruite correttamente e parole che abbiano senso. Si va a teatro ed a cinema per sentir parlare italiano, dalla scena o dallo schermo, con un certo garbo linguistico; come si va all'Opera e nelle sale da concerto per ascoltare buona musica o almeno ben eseguita, non per sentire dissonanze ed errori d'armonia.



Eva Maria Meier







## R. AERONAUTICA

Gli operatori della R Aeronautica, speciolizzati nelle riprese in volo, hanno dal principio della guerra ad oggi dato prova di notevole preparazione tecnica e di coraggio, fornendo all'Istituto Nazionale L.U.C.E. del materiale vivo e palpitante della guerra aerea. È ad essi che dobbiamo le magnifiche riprese del documentario "Ali italiane contro navi ing'est "sulla battaglia di Pantelleria del 14-15 giugno.

### Disegni animati italiani

Il genere cinematografico del « disegno animato » ha acquistato, parallelamente allo sviluppo del cinema normale, in breve volgere di anni, da quando Cohl lo inventò, una sua propria delicata fragilissima condizione, una romantica vita di illusione e di immaginazione, che scoprono il suo destino precario, ma non per questo meno affascinante. La sua stessa purezza e innocenza di materia, ha finito per consegnare al « disegno animato » una cifra libera e arguta, pieghevole e infrangibile. La concisione fantastica, la disponibilità intellettualistica e moralistica che presentava il suo allucinato ma semplice organismo tecnico, la sua fede fanatica in una sintassi grafica (e poi coloristica), ne fecero subito un genere particolarmente individuato e libero nel dominio della letteratura cinematografica, un genere che non poteva non eccitare l'entusiasmo delle folle.

Non poteva, insomma, esimersi da una sua stessa situazione mitica, leggermente mitica, dove infine si rivela, appunto, la delicatezza e la precarietà del suo congegno, la sua limitata disponibilità. Walt Disney, e i Fleischer, e Ub Iwerks sono ormai tutti nella nostra memoria con il colore irrimediabile della fiaba e del ritmo straordinariamente prestigioso di un mondo del quale vanamente ci affanniamo a scoprire

le leggi.

Ricostruendo, ora che sono scomparse da qualche tempo le visioni dei loro « dise-gni », quella trama che ne reggeva l'arditezza sognante, la gioia piacevole e malinconica, e ne completava la meraviglia, quasi il miracolo, noi possiamo ora renderci conto di un fatto: la sua laboriosità, così pienamente espressa, non pare che abbia finito di percorrere, con la libertà naturale del desiderio e dell'immaginazione, tutte le esperienze di sogno di bontà e di tenerezza (si vorrebbe dire perfino di bellezza) che le sue mature origini conducevano visibilmente con sè. Al di là delle bellezze ormai un po' stanche, non solo perchè famigliari ma anche perchè spesso enfatiche dell'opera, mettiamo, di Disney. Patetiche risonanze, varietà di svolgimenti sensibili e sentimentali, una diversa e magari più acuta eloquenza, uno stupore magari più adombrato di gustosi sensi non è impossibile captare nel gergo smaltato del « disegno ». In fondo, quanto di sterile e spesso isterico appannava certe forzate risoluzioni fantastiche del « disegno » di Disney o di Fleischer sono stati oramai nettamente identificati, Ora anche gli italiani potrebbero, dovrebbero tentare di spingersi a fondo in questa materia, dopo gli sporadici e poco persuasi tentativi. Trovata la forza degli inizi, la strada si aprirà a misura che gli espedienti e i mezzi tecnici potranno entrare nel nostro sangue, a misura che, procedendo, eloquenza immaginazione ed evocazione riusciranno ad aderire alla propria materia, senza confusione, senza turbolenze, senza vanità: basta ordinare le forze, e dirigerle con quella pazienza che è la condizione ideale di ogni tecnica. Non mancano notizie confortevoli. Eccovi i disegni di Giobbe, che da anni sta preparandosi all'arduo compito di dar corpo a una nostra vena fantastica in « disegno animato ».

RINA LO DUCA



1 origanu e. .



... Pulcinella nei disegni di Giobbe (Macco film).

### SIGARI E SIGARETTE

L'elogio della sigaretta nei film non è cora stato composto, eppure questo oggettico di carta e tabacco è già salito agli onopia alti nel rango del materiale plastico. Ses film si fuma e molto anche. Qualche ella a sproposito, ma enche tante volte a preposito. In alcuni casi la sigaretta ha ragianto il simbolo di uno stato d'animo o di matteggiamento, quando non ha addirittara giuocato un ruolo di essenziale importanza. Gli esempi sono infiniti, e, organicamente raccolti, potrebbero costituire l'epopea della sigaretta al cinema, accanto ai cavalli del West, alle pistole dei banditi, alle macchine della polizia, ai bicchierini di liquore, agli abiti da sera, alle barche a vela, e così di seguito.

Noi qui elencheremo alcuni episodi di film in cui ci sembra che i sigari e le sigarette abbiano una funzione ben definita nell'organica costituzione del racconto ed una essenzialità indiscutibile nella economia co-

struttiva dei sentimenti.

Apriamo l'esposizione con i mozziconi di Charlot, Il sigaro è il simbolo del lusso e dell'agiatezza. Per un disperato senza tetto, il fatto di trovare nell'immondizia un mozzicone, costituisce senz'altro l'apice della felicità. Il sigaro in questo momento è un punto di paragone sulla relatività della gioia. Triste e nera constatazione, Ciò che per tanti uomini costituisce un nulla, un di più, un passatempo dei più banali, per l'ometto striminzito costituisce invece la felicità vera e propria. L'arte corrosiva di Chaplin in nessun particolare si dimostra così potente. La gioia austera sul volto dell'ometto che fuma il misero avanzo, è uno dei simboli più crudeli.

Non sempre però il sigaro ha una fun-zione tanto profonda: l'effetto a volte si limita alla superficie. E' il caso dei sigari esplodenti nelle classiche comiche finali. Un'esplosione a pochi centimetri dal naso è senza dubbio quanto mai persuasiva. La comicità nasce principalmente dal fatto che, essendo il sigaro uno strumento di piacere, è quanto mai assurdo ed imprevedibile che contenga un segreto perturbatore. E' come trovare una scarpa dentro un bel budino di crema, con l'aggravante dell'esplosione che sempre costituisce un fenomeno di comicità immediata. Questo espediente dei sigari esplosivi è stato usato ultimamente anche nei film seri. La superficialità della trovata è ben evidente, eppure il fattore sorpresa contribuisce a darle una certa consistenza.

Nel film Alba tragica di Carné tutta la sequenza finale è idealmente sostenuta dalla sigaretta. Le sigarette fumate l'una dietro l'altra senza interruzione, per mancanza di cerini, costituiscono il leggero filo conduttore su cui la trama del ricordo si distende e prende forma. L'immagine della sigaretta fa da contrappunto (« leit motiv » di Pudovchin) al susseguirsi dei fatti passati e li traduce in un indovinato presente storico. L'ultima sigaretta fumata coinciderà con il termine della vita. Il simbolismo è un po' elementare, ma per questo non meno efficace.

La funzione della sigaretta esaminata fino a questo punto si può compendiare nella parola accompagnamento, accompagnamento simbolico e trascendentale di lega superiore, ma non determinativo di azione; Nel repertorio dei fatti la sigaretta non entra (forse nel film comico, ma come pleonasmo), gli avvenimenti non hanno una dipendenza causale diretta con la sigaretta, ma sono semplicemente da tali immagini avvalorate.

Invece nel film Le vie della città di Mamoulian, il sigaro che il « gangster » lascia acceso nel portacenere mentre va a giustiziare l'avversario, serve a procurare un ottimo alibi. E' un « fatto » questo potentemente espressivo. Il primo piano del mozzicone con la cenere consumata è un elemento del racconto come le persone e le pistole che sparano, Analoga considerazione si può fare per il film Winterset di Alfred Santell, in cui la morte del terribile bandito (morte meccanica e automaticamente preparata dal bandito stesso per altra persona e che invece agisce contro chi l'ha preparata) avviene per la modesta accensione di una sigaretta da parte del vagabondo venuto a transitare per caso.

E prima di concludere questi appunti, citiamo incidentalmente i lunghi bocchini delle eroine dannunziane del nostro primo film muto. Lunghi bocchini di avorio, macabri come tibie di morto tra labbra avvelenate. I piaceri raffinati e decadenti sono spiritualmente assurdi e anche ridicoli come i lunghi e sottili tubetti, appendici inerti di labbra avide di gioia.

Consideriamo i casi sopra esposti come tipici di alcuni determinati filoni ideologici in cui la funzione della sigaretta viene esteticamente ad inserirsi. Gli esami si potrebbero moltiplicare, ma sarebbe facile innestare ognuno di essi su quelli riferiti più sopra. Senza contare che l'immagine di molti mozziconi sparsi sul pavimento è ormai diventata un luogo comune per indicare il passaggio del tempo. Quando una determinata espressione diventa luogo comune, perde qualche volta gran parte della sua efficacia; tuttavia la sigaretta resta un materiale plastico di prim'ordine, suscettibile sempre di felici invenzioni, pur nell'àmbito della casistica esaminata.

OSVALDO CAMPASSI



Eltie Mayerhoter







Tre interessanti "si gira,, di "Ossessione,. A sinistra, il regista Visconti; a destra, in alto Dhia Cristiani, in basso, l'operatore Tonti

### CORTE DEI MIRACOLI

#### (COLLOQUI CON IL PUBBLICO)

In una lunga lettera da Ravenna, una lettrice che si firma Marina mi chiede spiegazione su due punti riguardanti il cinema italiano. Ella mi scrive:

«1) Non ho ancora trovato un film ttaliano in cui il paesaggio, la natura in genere, non abbia una parie di semplice sfondo o di ambientamento..... lo penso che si possa affidare al paesaggio una funzione preponderante e determinante dei sentimenti dell'uomo di fronte ad esso.

«2) Perche una parie del nostri attori anche bravissimi si muovono e agiscono come se fossero sul palcoscenico di un teatro, in modo insomma da far capire che essi si sentono di fronte ad un pubblico, laddove invece.... dovrebbero muoversi e agire.... in un mondo loro, e cioè nell'ambiente voluto dal soggetto dei film? ».

Sul primo argomento ci sarebbe molto e molto da dire, Marina, evidentemente, ha delle predilezioni romantiche nei confronti del paesaggio: e lo vede allo stesso modo che lo vedeva Rousseau; e le placerebbe che la cinematografia italiana si accostasse al nostro paesaggio con occhio affine al suo. Ma, quando il paesaggio italiano è comparso sul nostri schemi, ha avuto sempre una sgradevole e retorica funzione pubblicitaria; tutti rammentiamo certa brutta « Canzoque del sole », con Capri, Napoli, Roma, Venezia e via dicendo, che aveva il sapore di un boliettino della

C.I.T. o dell'E.N.I.T. Perche, questo? Forse perche si rittene che il paesaggio nostro non possa essere protagonista allo stesso modo che il paesaggio nordico nella «Voce nella «tempesta». E' una delle tante menzogne create da una letteratura facile e fittizia, dalle canzonette, dalle cartoline illustrate: una coscienza artistica avveduta saprebbe facilmente scoprire un paesaggio italiano «tragico»: la campagna romana, devastata e solitaria; la Sicilia di Verga, aspra, senza ginestre e senza turisti, abitata da uomini che selvagge passioni squassano.

Ma per sentire cinematograficamente temi così poco risolubili nella zona del luogo comune occorrono una sensibilità ed una cuitura che sinora non sono stati frequenti nel nostro mondo cinematografico. Non a caso, l'unico esempio di «saldatura» fra il dramma e il paesaggio — il lago di «Piccolo mondo antico» — lo abbiamo visto in un film dichiaratamente «letterario» e per le sue origini e per il soggetto e per la educazione del regista.

Proprio in questi giorni però, un giovane regista, Luchino Visconti, ha cominciato a girare vicino alla tua Ravenna un film in cui tale «saldatura» dovrebbe felicemente compiersi, come sembrano anche indicarci le belle fotografie che puoi vedere riprodotte nelle prime pagine di questa rivista. In « Palude» infatti, il tragico paesaggio della cam-

pagna ferrarese e delle valli di Comacchio e direttamente partecipe della violenza delle passioni che si scatenano tra i protagonisti del dramma. Non rimane quindi a te, cara Marina, e a noi, altro che augurare al Visconti un relice esito del suo coraggioso e intelligente tentativo.

Quanto al secondo argomento, la ragione del la deficienza che Marina iamenta è da vedersi nella scarsa sensibilità cinematografica di molti fra i nostri attori. Il povero Musco, ad esempio, era sul teatro un mimo ed un creatore di miti fra i più grandi: ma aveva bisogno di una folla presente, viva, interiocutrice. Ecco perchè nei supi film si rivolgeva spesso all'obbiettivo quasi conversasse con l'operatore. È i film erano quelle cose infedel che tutti sappiamo. La stessa cosa è accaduta ai De Filippo, tranne nel « Cappello a tre punte », una delle opere più misurate e « intonate » che siano uscite dai nostri teatri di posa.

e « intonate » che siano uscite dai nostri teatri di posa.

Bisogna però aggiungere che molte figure
hanno arricchito il nostro schermo in questi
ultimi anni: attrici e attori che non provengono dal teatro e non peccano del peccato
che Marina lamenta: anche se la loro recitazione tradisce limiti, principalmente tecnici,
che è facile superare con la pratica e con lo
studio. Non esemplifico, perchè sarebbe una
esemplificazione approssimativa: ma Marina,
che certo conosce la nostra più recente e migliore produzione, sa a quali attori e a quali
attrici mi riferisco.

E. P. - Salerno. — Ho passato la fina lettera indrizzata a Carlo Ninchi alla redazione, che si è incaricata di farla giungere a destinazione. Per le edizioni di « Bianco e Nero » rivolgiti direttamente alle « Edizioni Italiane » Via Veneto 34 B - Roma.

Eugenio S., Tivoli; B. M., Bolzano; Romo-lo T., Casella postale 230, Taranto — Ab-biamo trasmesso le vostre lettere agli inte-

M. Z. - P. M. 14 — Leggerò il tuo soggetto che mi auguro sia interessante, « Portunale nella scogliera » di E. A. Dupont è compreso nella cineteca del C. S. C. in edizione Italiana; il Centro invece non possiede « Sotto i tetti di Parigi ».

Edoardo Grasso - Roma — Come puol ve-dere, la tua fotografia è stata pubblicata in questo numero. Auguri per la tua carriera.

Giovanna V. - Bologna. — Mi dici di aver parlato giorni fa a Ferrara con Massimo Gi-rotti che è stato molto gentile con te e che il è sembrato più intelligente di quanto tu non pensassi.

Non ho mai dubitato sia della cortesia sia delle qualità intellettive di Girotti che è, senz'altro tra i più intelligenti e preparati

attorf italiant.

Quanto alla domanda che ti interessa (e per cui mi hai scritto), se cioè egli sia ff-danzato o no, mi dispiace doverti rispondere che non ne so nulla.

GAVROCHE.

#### "Un po' di fegato!,

Mario Viola ci scrive da Napoli (senza pe rò indicarci il suo preciso indirizzo): « Egregio Direttore, ho comprato i primi nuneri di Si gira, nella speranza che una nuova rivista cinematografica avesse quel tanto di fegato che è necessario per dire la verità, ma mi sono subito dovuto convincere che questa è una chimera.

« La vostra rivista perde il tempo ad arzigogolare intorno ad astrusi problemi filosofici o sedicenti tali e trascura il vivo della questione che è la deficienza qualitativa e quantitativa della nostra produzione cinematografica.

tografica.

tografica.

\*\* Le cause originarie le conoscete anche vol, ma non le volete dire \*\*. Esse sarebbero, secondo il Viola, oltre la Censura, \*\* le sovenzioni che permettono agli editori di crogiolarsi in una certa tranquillità, qualsiasi porcheriola producano; la camorra che, se siète addentro nella cinematografia italiana, ben conoscete; l'insufficienza degli attori nostri, male questo che comincia a guarire quanto al sesso forte, e sopratutto delle masse di comparse.

masse di comparse.

« Per concludere, nel vostro secondo numero di serio e di vero non c'è che l'articolo dell'amico Luciani, del quale, pur non condividendo del tutto le idee, riconosco il coraggio e la tendenza veritiera.

Lo por più di regato ci vuole, caro Direttore! ».

#### NOTIZIARIO

Al teatro Comunale di Ferrara e nelle pa-ludi di Comacchio si sono iniziate in questi giorni le riprese di « Ossessione » (Palude) per la regia di Luchino Visconti Interpreti principali: Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan De Lauda, Dhia Cristiani, Ello Mar-cuzzo, Vittorio Duse e Michele Riccardini, L'operatore è Aldo Tonti.

Sono iniziate, in questi giorni le riprese del film « La bella addormentata » nei teatri del Centro sperimentale. Il film, che è diretto da Luigi Chiarini, è stato tratto da Chiarini dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo, La scenegiatura è dovuta a Chiarini, U. Barbaro e V. Brancati. Interpreti principali: Luisa Ferida, Amedeo Nazzari e Osvaldo Valenti.

Mario Pannunzio regista. Il noto scrittore e giornalista affronterà quanto prima la dura fatica della regla, portando sullo schermo la commedia di Parker « Il Cardinale ».

Fra i giovani soggettisti e sceneggiatori va particolarmente segnalato Piero Tellini, il quale, soprattutto in questi ultimi tempi ha preso parte a parecchi film. Bisogna riconoscere che, pur lavorando molto, il contributo che egli porta al nostro cinema è sempre coscenzioso e serio. In questi ultimi mesi ha preso parte; al soggetto ed alla sceneggia-



tura di « Avanti c'è posto » (Amato-Cines), al soggetto e alla sceneggiatura di « Quarta pagina » (Stella-Cervinia); al soggetto di « Quattro passi nelle nuvole » (Amato-Cines) in collaborazione con Zavattini; al soggetto ed alla sceneggiatura de « L'impronta » con Gianni Puccini (A.C.I.); al soggetto ed alla sceneggiatura di « Qualcuno ha sognato » (C. I.F.) con Ottavio Poggi ed, infine, al soggetto « Ragazze senza dote » (Stella-Cervinia) con Manzari. con Manzari.

Proseguono le riprese di « mater dolorosa » diretto da Giacomo Gentilomo e Interpretato da Annelise Uhlig, Mariella Lotti, Claudio Gora, Luigi Cimara, Annibale Betrone, Laura

La LUX inizierà prossimamente la lavora-zione di « Colomba » tratto dal racconto di Prospero Mérimée, per la regia di Giacomo Pozzi Bellini.

Nel prossimo autunno l'ICI realizzerà « Al-larme a Campina », dramma di spionaggio che avra per sfondo i campi petroliferi della Romania.

Emanuele Caracciolo e Gianni Puccini han-no ultimato una fantasiosa e spiritosa ridu-zione della « Partita a scacchi » di Giacosa, che sarà diretta da Giorgio Simonelli.

Particolarmente importante el sembra una notizia che ci giunge al momento di andare in macchina: lo stesso Zavatlini, dirigera per la «Eliéa» un film tratto dal suo soggetto «Totò il buono». La stesura del trattamento sarà fatta non dallo stesso Zavattini, ma da altri. In questo modo Zavattini intende spersonalizzare il soggette in modo da non cadere in errori di natura letteraria.

Nuovi registi: Guglielmo Giannini, che di-rigerà per la Juventus un film tratto dalla sua commedia « Il nemico » (interpreti prin-cipali: Evi Maliagliati e Paolo Stoppa) e per la Fulcro « La mano bianca », desunto pure da una sua commedia; Paolo Mofra che sarà il regista de « I predoni del Sahara », in-terpreti principali Luísa Ferida ed Osvaldo Valenti

Riccardo Freda dirigera per la SAFIR, Nazionaleine, un film sulla Marina Mercantile dal titolo «La grande avventura», Il soggetto è di Vittorio Calvino; la sceneggiatura di Gino Visentini, V. G. Rossi, Riccardo Freda, Calvino, Protagonisti del film sono Carlo Ninchi ed Enzo Fiermonte.

Alida Valli, terminato « Le due orfanel-le » interpreterà insieme a Beniamino Gigli, un film tratto da « I Pagitacci » di Leon-cavallo, diretto da Carmine Gallone.

G. V. Chili ha ultimato per l'istituto L.U. C.E. un altro cortometraggio: « La torre del teatro », con la partecipazione di Dina Galli, Teresa Franchini, Ruggero Ruggieri, Guido Notari e Cristina Del Drago. Commento e supervisione teatrale sono di Guido Artomi, direttore del Museo teatrale della Soc. Autori ed Editori, in cui è stato girato il film.

Alla SAFA Guido Brignone sta realizzando Miliardi, che follia! ».

La ICI ha in cantiere « Il campione » in-terpretato da Enzo Fiermonte, Florella Betti ed Erminio Spalla.

Nuovi film tedeschi. « Commedia d'amore » soggetto e regia di Theo Lingen, con Magda Schneider; Lizzi Waldmuller, Johannes Riemann ed Albert Matterstock; « Sinfonia fantastica » regia di Hans Bertram con Harry Baur; « Mozart » regia di Eduard von Borsody; ad Atene, gli esterni del film « Teatro del fronte » del gruppo di produzione Otto Labragone. Lehmann,

Nel Protetiorato di Boemia e Moravia stan-no riscuotendo un vivo successo « L'assedio dell'Alcazar », « La figlia del Corsaro Ver-de » e « Una romantica avventura ». Analogo favore hanno incontrato « Abbandono », « Lu-ce nelle tenebre » e « Ridi Pagliaccio ».

Grande successo sta ottenendo in Germa-nia il film « Tosca » della Scalera.

Il 29 maggio è stato presentato al cinema Astor di Berlino il film « Luce nelle tenebre » (Italcine) che ha ottenuto una accoglienza favorevolissima.

Successo di critica e di pubblico stanno riscuotendo in Francia « Una romantica av-ventura » e « Manon Lescaut ».

Da oltre quattro mesi « L'assedio dell'Al-cazar » tiene il cartellone in due cinema di Buenos Aires.

## AVANTI C'È POSTO

Una produzione CINES Realizzata da G. AMATO Esclusività E. N. I. C.



ALDO FABRIZI ADRIANA BENETTI ANDREA CHECCHI CARLO MICHELUZZI con

JONE MORINO
WANDA CAPODAGLIO
PINA GALLINI
ARTURO BRAGAGLIA

Regia di M. BONNARD

## 

sta realizzando

# Ossessione (Palude)

Regia di LUCHINO VISCONTI

Soggetto e sceneggiatura di L. VISCONTI - M. ALICATA

G. DE SANTIS - G. PUCCINI

con MASSIMO GIROTTI
CLARA CALAMAI
JUAN DE LANDA
DHIA CRISTIANI
ELIO MARCUZZO
VITTORIO DUSE
MICHELE RICCARDINI

Operatore ALDO TONTI

