

modi, ben distribuiti e le scale si fanno senza smontare da cavallo.

Non sorprende che, dovendo in certo modo far fronte alle richieste dei programmi si sia pensato al Genio dei *boulevards* e della Comédie. Non è da escludere che presto o tardi si rappresenti *Odette*, *Tosca*, *Il processo dei veleni*.

Sappiamo come vanno queste cose: meglio non riderci sopra. Le letture fatte nelle vacanze sono le più pericolose: cominciate per scherzo, finiscono sempre sul serio. Chi scrive ha sciupato quindi ci giorni di mare (o forse li ha guadagnati) intorno a quattro libri di Rafael Sabatini, trovati in una camera d'albergo. La *Stupidaggine* ha il fascino dell'Eterno.

Le rappresentazioni di *Dora e le spie* e di *Divorziamo* (le cui trame il lettore già conosce) hanno avuto un ottimo successo, specie nei giorni festivi. Sardou nacque armato dalla testa del pubblico durante una « diurna ».

« *Il viaggiatore solitario* » di R. LELLI.

— Con questa commedia di Renato Lelli ritorniamo nel seminato psicologico della commedia-tipo: in essa il conflitto interiore del protagonista Stefano verrà esaminato accuratamente o, come dicono i medici, tenuto in osservazione, per un periodo di vent'anni.

All'inizio della commedia, Stefano festeggia l'anniversario delle sue nozze con Barbara, insieme ai quattro figli nati dall'unione. Subito si avverte che la festa è soltanto nominale, non avendo Stefano nessuna voglia di parteciparvi: egli è staccato dalla famiglia, quasi misantropo, e dei motivi che l'hanno indotto a questo contegno ce ne darà spiegazione al second'atto, dieci anni dopo, alla notizia che un suo figlio aviatore è morto. Stefano confessa di non aver mai amato la famiglia, anzi: da essa costretto ad una vita tediosa, uguale, priva di quei piaceri verso i quali è portato, su essa ha riversato l'odio della rinuncia.

Il terz'atto si svolge con un distacco di altri dieci anni: Stefano ormai abbandonato da tutti, (la moglie è morta) si è incallito nel suo amaro egoismo: e in una scena drammatica rinuncia anche all'invito che un suo figlio gli fa di andare a vivere con lui. Ma subito dopo, rimasto solo, Stefano finalmente il suo modo di vivere e tutto il passato gli appare sotto la luce dell'errore. Finché vinto, sgelato richiama il figlio.

Questa commedia ha ottenuto buon successo al Teatro Quirino, presentata dalla Compagnia Giorda. Diciamo pure che il successo in gran parte è meritissimo. Lelli affronta il teatro con molta serietà e naturalmente, come succede a tutte le persone serie, commette un numero perdonabile di errori, nel tentativo di raggiungere la perfezione. Della serietà la commedia ha risentito i contraccolpi più vari per esempio la monotonia dell'azione: infatti la moralità annunciata dal titolo si diluise attraverso la metà della vita di un personaggio, con un impegno balzacchiano lodevole ma inesatto. Le ricerche del tempo perduto non si fanno partendo da una tesi, ma accontentandosi di risultati parziali. Il *Misanthropo* è un carattere, Lelli ne ha voluto dare una spiegazione veristica, psicologica: bene, ma occorre se non osservare l'unità di tempo, nemmeno stancare il soggetto con una posa tanto lunga.

Succede a molti autori di pensare una scena e di costruire intorno ad essa una commedia. Lelli è forse di questi, benché la sua natura di « autore completo » si addimostri ampiamente. Tutta la sua commedia pende da una parte, è sbilanciata, sfoga nella scena finale, allorché il povero vecchio esamina il cumulo dei suoi errori ed ha le sue visioni.

Confesso che sarebbe bastata questa. Il maggior pregio della *Voix humaine* è di essere una sola scena, quella.

Il *viaggiatore solitario* si scioglie in due minuti, come una candela: ma ci vogliono due atti per accenderla.

L'interpretazione da parte di Giorda è stata ottima. La Querio, la Cristina, il Cazzola, la Bacci, il Tassani hanno affiancato benissimo il lor capocomico.

PROPERZIO

## CINEMA

« *La Corona di Ferro* » di ALESSANDRO BLASETTI — Che Blasetti dovesse affrontare la favola ci è sempre sembrato un segno inalienabile al suo cammino di regista sicuro: quasi un destino, di lui che passato dalla storia alla leggenda e sempre con onore (da Vecchia guardia ad Ettore) doveva ora tentare la favola pura, priva di passioni storiche (Fieramosca, 1860), di canovaccio

aneddotico (Salvator Rosa) fuori insomma da ogni suggestione sentimentale e di colore, tentare senza aiuti la poesia. E la posizione iniziale - il mitico viaggio della Corona dall'Oriente a Roma - suggeriva indubbiamente una quantità di promesse che in parte, dobbiamo dirlo, non sono state mantenute.

Certo, il tono generale del film non esce da una ben intrecciata soluzione dei « Nibelunghi » di Lang ed il « Sogno » di Reinhardt; certo, il personaggio di Arminio, i suoi salti decisamente antieconomici, non vanno immuni da qualche tarzanismo approntato a delizia del pubblico popolare - e nostra, lo confessiamo; ma non in questa sede. - Ma queste sono critiche marginali, non investono ancora la proprietà dell'opera. Quella che è mancata stavolta a Blasetti è stata proprio la sicurezza dell'impostazione, l'entrare decisamente nella favola e rimanervi senza cercare pretesti per evadere. E guardate, anche il torneo, che cinematograficamente è la parte più sciolta del film, si riallaccia direttamente alla « Disfida », ci comunica ancora una volta il senso delle masse tipicamente blasettiano; ma soprattutto diventa un suo atto di autorità quando il film gli stava già prendendo la mano e allora tenterà di sopraffarlo con una sequenza sicura, un esercizio che ormai ha perso ogni difficoltà. Blasetti ama lavorare sul solido, sul definito, mentre « La Corona di Ferro » andava suggerita più che esposta: l'impaccio si manifesta fin da principio, le troppe didascalie della prima parte, si risolve nel bosco, nella caccia al cervo e si allontana nel torneo ma lascia il posto all'antico Blasetti dei duelli e delle masse. E allora si comprende che Blasetti non potrà uscire da quel gioco che in una esperienza di tanti anni ha appreso completamente; e in avvenire non gli chiederemo di più. D'altronde la sostanza del film non è qui e neppure nella calata dei barbari alla fine (anche se la direzione del Supercinema ha tentato di sommuoverci ingrandendo improvvisamente lo schermo); due o tre motivi vi sono che forse porteranno il film più in là: il viaggio notturno sul fume, le evoluzioni lunari della figlia del Re, qualche momento nel bosco e, forse, il paesaggio della casetta della maga (e restiamo dubbiosi, giacché in profonde crisi spirituali quali ci troviamo, cominciamo a dubitare del-

l'importanza delle case storte e delle lune false).

Ci si è chiesto perché Blasetti abbia voluto fare un ibrido Arminio e non più onestamente un Sigfrido (e in fondo bastava sostituire il « ring » alla corona). E si potrebbe rispondere che il regista troppo temeva un « pis-aller », per avventurarsi in un tetralogico « mare magnum » e si accontentò di un Arminio più nostrano ed in buon umore. Già perché, tra le altre cose, Sigfrido, da eroe importante ed onusto di missioni qual'è, non avrebbe potuto certo dedicarci copiosi balzi e cogliere oggetti col « lazo », nè gettare Carnera nei rigagnoli: l'ombra di papà Riccardo ed il freddo monocolo di Fritz Lang gliel'avrebbero di certo impedito.

« Ore 9, Lezione di Chimica » di MARIO MATTOLI. — Forse l'errore di questo film è stato di lanciarsi con troppo rumore, di mandarlo al Festival, di farcelo aspettare infine, e allora quando si va a vederlo non manca la delusione; ci si aspettava qualche cosa di più ed ecco un pulitissimo filmetto di ordinaria amministrazione e niente altro. Mattoli va ormai acquistando una mano sobria e sicura per questo genere di racconti, allegri, divertenti e un po' di dramma a lieto fine. Stavolta si è trasportato nel campo già feracissimo e poi desolato, dei film femminili; nel recinto di « Jugend », di « Collegio femminile », del capostipite « Ragazze in uniforme » e che in questi anni ha riavuto una rigogliosa fioritura; da « Prison sans barreaux » a « Maddalena, zero in condotta », all'ultimo « Teresa Venerdì ». Dobbiamo dire che, retorica per retorica, in questo genere di films preferiamo quelli allegri e che ci sentiamo di anteporre le grazie più semplici e nostrane della Valli alle varie Herta Thiele e Simone Simon: Alida Valli in vestito da collegiale e non più « Manon Lescaut », è già una battaglia vinta per la nostra cinematografia; e poi suona « Reginella campagnola », cosa che forse Corinne Luçhaire non si sarebbe concessa. E che dire della deliziosa Dilan, con quella voce impacciata e divertentissima? Ma tutti sono a posto, la Rissone, Campanini e Checchi anche, sebbene un po' sfocato (la parte migliore gliel'abbiamo vista fare in « Amiamoci così », film tra i più negativi dell'annata scorsa: ci ricor-

deremo di come ficcava la testa nel piatto, mangiando).

Anche qui Mattoli ha calcolato la mano suscitando temporalmente, emorragie e trasfusioni piuttosto empiristiche, il che decide il passaggio del film alla seconda categoria quella dei film onesti ma di media levatura: perchè questo dramma del papà galeotto è presentato tra cavalcate, piscine e lezioni di musica e quando alla fine bisogna accelerare i tempi, ecco la caduta della innocente, le tempeste, il padre tra i questurini ed altre cose piuttosto meccaniche; laddove una continuità di stile avrebbe molto giovato alla condotta del film. Ma evidentemente Mattoli ha puntato al pubblico, non tanto quello del « Corso Cinema » quanto quello periferico, ai suoi gusti più semplici e dal suo punto di vista non possiamo dargli torto.

« *I mariti* » di CAMILLO MASTRO-CINQUE. — Resta sempre un pò di tristezza al veder riesumare queste lontane commedie di carattere e di costumi, quasi come a sfogliare i vecchi album di famiglia. E pazienza a teatro, dove l'orizzonte è limitato e tutto il piccolo mondo di intrighi e di sussurri che gravita intorno ad una casa lo si viene a conoscere per sentito dire; ma in cinema non si può restringere la favoletta alle unità aristoteliche e allora ecco il repertorio indispensabile umbertino: la caccia alla volpe, il duello, le « vedettes » dalle calze nere, la sartoria elegante, le corse al trotto e relative scommesse e cambiale. La tristezza è anche in noi, spettatori pomeridiani ed esigenti, nel constatare la perfezione ed accuratezza con cui questa Napoli « fin de siècle » è ritratta, perfezione ormai assoluta e, ci sembra, sterile, data l'abbondanza e l'impegno in questa produzione retrospettiva. C'è un'indiscussa compiacenza da parte dei nostri produttori a detrarre questa civiltà fiorentale e convenzionalista, il che comincia a farci dubitare sulle sorti del nostro avvenire cinematografico; questa nostalgia del passato, questa fedeltà nel ricalcare i dagherrotipi di mezzo secolo fa vuol dire anche aver timore di affrontare le avventure di oggi e l'incapacità di riportare i drammi di allora al mondo di adesso.

Però v'è sempre una moralità in fondo a questi scandalucci e processi eleganti: qui sarà l'uomo nuovo che sorge e si afferma attraverso l'ostilità di una casta chiusa

ed inutile e alla fine saprà farsi amare ed apprezzare; il tutto condito da cacce e corse in « coupé ». E già potremmo tracciare una biografia dell'avvocato Fabio il quale farà indubbiamente una brillante e rapida carriera: sarà dopo non molti anni uno dei più noti avvocati del Regno; più tardi forse ministro di Grazia e Giustizia e, vecchio, si ritirerà nella sua villa di campagna a scrivere le memorie della sua tumultuosa vita parlamentare.

Le memorie saranno alcuni anni dopo edite da Mondadori, in un grosso volume in tela azzurra.

« *Intermezzo* » di GREGORY RATOFF. — Una legge ormai affermata nel mondo cinematografico e convalidata da molti esempi ricorda come i films migliori nascano generalmente dai soggetti più poveri e i capolavori narrativi non diano spesso che films mediocri: aggiungiamo che ci sembra di notare tra i registi più quotati una certa predilezione per le trame squallide che concedono ampia facoltà di movimenti ed interpolazioni, mentre trattando i capisaldi della letteratura sono soffercati dall'autorità del testo, ed in genere ne escono fuori pedissequi trascrizioni senza sugo nè volontà.

E in realtà è difficile reperire un canovaccio più banale e desolato di « Una storia d'amore » (sulla faccenda dei titoli originali e traduzione si accendono polemiche ad ogni piè sospinto, quindi è meglio rinunziarvi; ci limitiamo a presentare le due versioni ed il lettore vi faccia le sue considerazioni): un violinista svedese (naturalmente celebre) s'innamora della maestra di piano della figlioletta, pianta moglie e figli e va a Capri con la bella: la quale un bel giorno sente di aver agito sconsigliatamente e ritorna in patria: il violinista errerà per il mondo, finchè un incidente occorso alla bambina lo riavvicina alla moglie e alla vecchia casa.

Questi i fatti esteriori, non altri: ed è incredibile come Ratoff abbia saputo lavorarci sopra, modellarli, smussarli, infine impregnarli di una poesia sottile ed un pò convenzionale che ci sembra il pregio maggiore di questo film. I fatti esteriori perdono ogni preponderanza, diventano degli inevitabili piccoli accadimenti, e vivranno solo per quell'accordo di tastiera, per quel disco così caro; poichè tutto è fatto di frammenti, ma questi, incastrati ed articolati in modo eccellente, lasciano

## NOTIZIE DEL MESE

l'impressione di una perfetta continuità. E poi non vi sono pezzi di bravura, scene madri; ma aspetti, momenti sciolti che diventano importanti e non sai perchè: Ratoff vede con la macchina da presa e se guarda i piedi di Brant che entra ti accorgi che non si poteva fare altrimenti, o ti fa vedere i due amanti dall'alto, li osserva da una finestra di contro, e capisci che anche tu li avresti guardati così (come nella scena indimenticabile dell'addio davanti alla vetrina dell'antiquario); e quei primi piani della scena sul fiume o il dialogo alla finestra, la ragazza che sparisce man mano nell'ombra e lui nella strada.

Perchè è facile e comodo fare un film primario affidato ad una sequenza importante che lo salva, ma non creare un insieme uguale e bello di azione poetica, grande è il rischio della monotonia. Guardate un filmetto impostato distrattamente come per esempio «Fatalità» e risolto deliziosamente nelle scene finali; guardate alla difficoltà di questo «Intermezzo» costruito attraverso suggerimenti ed allusioni; qui certamente sbadigherà lo spettatore domenicale.

Insomma manca la stonatura, il cattivo gusto di digressione: tutto è lubrificato perfettamente e ciò potrebbe ingenerare un senso di pesantezza se non lo salvasse la classe degli interpreti, positivissimi: questa Ingrid Bergman dal viso mobilissimo e dagli occhi liquidi, malgrado che l'operatore (anche lui decisamente all'altezza) tenti di avvicinarla alla Hepburn o alla Luchaire, ha una personalità indiscutibile ed un temperamento cinematografico di prim'ordine. Inutile poi parlare della sicurezza e del gusto di Leslie Howard.

Certamente, da un pò fastidio quella soluzione meccanica e piuttosto forzata, la bambina che finisce sotto l'automobile; avremmo preferito (e forse anche Ratoff) un Brandt più muntiano, magari con la barba e che suona l'organo alla festa della Ss-ma Annunziata; ma dimentichiamo i fatti estremi - e tutto ci invita a farlo - ed ecco che il film resterà affidato alle cose più belle ed impalpabili; la cosciente banalità della «Primavera» di Sinding, le ombre fitte e mobili nella camera sulla cala ed Holger che suona la cetra sotto la finestra.

LUCIANO SALCE

EDIZIONI MONDADORI — «*Venti racconti*» di Gianna Manzini — Per la Manzini in prima era l'immagine. E si potrebbe con le parole sue stesse chiarire questo suo gusto: non però per avvalorare l'errore che n'è nato, e che non si trattasse d'altro, nella sua scrittura, che di immagini visive; se mai per dimostrare il contrario, e che cioè il suo bisogno di esprimersi metaforico la portò a un perenne inventare, e partita dall'esterno, da quel suo vedere con l'occhio solo, s'internò poi sempre più in un linguaggio di scoperta. Se la sua narrativa prima s'impigliò intorno a questi gangli vivi, con gli aggettivi messi come una sfida, un grido sulla pagina, quando a dirittura non si distrasse dietro lezi un poco stucchevoli, accadde poi a mano a mano che ne ricavò dei temi dominanti, proposti e variati con un rigor di stile, che non so se narrativa era più, ma certo un comporre quanto mai prezioso, e un cavare effetti che nella prosa contemporanea era cosa nuova affatto.

(G. De Robertis)

In questo nuovo romanzo («La Vedova Fioravanti», ed. Mondadori, Milano) Marino Moretti ha trovato forse la sua pienezza. Certo è che siamo davanti ad un romanzo felice, di quei pochi che mentre li leggiamo ci fanno rimanere per momenti col fiato sospeso seguendo l'autore, col timore che abbia a sbagliare, nel gioco pericolosissimo di segnare le vicende, i caratteri e le reazioni con quel tocco dell'arte che illumina istantaneamente di esatta luce il motivo di primo piano e le più sottili prospettive. La novità di questo romanzo in confronto delle precedenti opere del Moretti parrebbe tutta qui, in quell'affinarsi dei mezzi artistici che consentono allo scrittore una più trasparente espressione del suo mondo. Ma c'è inoltre qualcosa di più sostanziale e previo: uno sviluppo morale che si traduce per lo scrittore in un sempre più effettivo dominio del suo mondo. Il suo giudizio diventa più ureciso, la sua rappresentazione è più immediata, e nel chiaroscuro del suo umorismo giocano sempre più sottilmente le ambiguità e le complessità delle coscienze.

(A. Dabini)

rebbe caduto subito dopo Fulchignoni, col terzo lavoro della serata, *Il digiunatore*. (A Fulchignoni resta tuttavia il vanto della ottima regia dei quattro lavori: soprattutto resta il vanto di questa iniziativa utile e fruttuosa).

L'ultimo lavoro rappresentato, *La conferenza*, ovvero *La storia di Francia* dovuto alla penna o, se si vuole, alla matita di Longanesi, ha rimesso le cose a posto. La fantasia di Longanesi si muove in strettissimi giri ma sempre in modo perfetto: la sua farsa è risultata veramente divertente, precisa come un finalino tipografico, di quelli che il direttore de *L'Italiano* ha raccolti in volumetto da poco. *La conferenza* racconta la breve avventura di un ministro (francese) della Pubblica Istruzione il quale non sa a che santo votarsi per la redazione del discorso che dovrà tenere l'indomani davanti al Presidente della Repubblica. Però a salvarlo, a offrirgli uno spunto sarà un giovane ch'egli sorprende in camera della moglie.

Inutile dire che l'attore Vittorio Campi ha tratto dalla figura del protagonista tutti gli effetti possibili. Altri attori erano Carlo Minello, Gero Zambuto, Elena Zareschi, Luigi Barberi, Brassan, eccetera.

PROPERZIO

## CINEMA

« *I promessi sposi* » di MARIO CAMERINI. — Accade vedendo questo film qualcosa come un'impressione di ritorno al passato che i frenologi spiegano con una improvvisa indipendenza degli emisferi cerebrali: sembra di aver già tutto provato in epoca anteriore e metempsychica, e ogni cosa si svolge intorno a noi come una esatta e professorale ripetizione; Camerini deve aver certo avuto una gran paura di caricarsi addosso le ire dei numi tutelari delle patrie letterature nonchè dell'ombra integerrima del vecchio patrizio milanese, ed ha aderito al testo e alla storia con rara ed encomiabile fedeltà; così il film si apre puntualmente su quel ramo del lago di Como e prosegue antologando partitamente le più note « battute » della narrazione (« ...questo matrimonio non s'ha

da fare... Carneade, chi era costui... Adelante, Pedro... va, va povero untorello, ecc... ») e si finisce insomma per aspettare il pezzo celebre, come gli intenditori pregustano Gigli nel « Cielo e mar » o Ricci nel monologo dell'« Amleto », mentre a noi dispiace molto il tutto in funzione dell'uno e preferiremmo una attenzione continua all'unità dell'opera. Con ciò non vogliamo dire che il film sia disorganico: spira anzi in esso un'aura austera e religiosa, un senso di pace, di devozione e bontà, in una terra equamente divisa in buoni e cattivi e dove i cattivi possono diventare buoni: si veda la scena delle campane dopo la notte dell'Innominato e l'affluire della gente verso il Cardinale; si veda il coro infrenabile, nella processione durante la peste.

Ma il romanzo, unitario nello stile acuto e vigilatissimo, è una miniera di caratteri, di panorami, di « boutades », di divagazioni ormai notissime e proverbiali e, mentre il film ha saputo raccogliere perfettamente l'eredità e il sapore di queste ultime, non può, appunto per questo frazionamento episodico, condurre un tono egualmente lineare di narrazione: Camerini ha dosato con misura e buon gusto masse, costumi e barbe finte, ha avuto un occhio vigile per la scelta degli interpreti, delle musiche, degli esterni e per ogni particolare; ma il film, fino da principio gli è sgusciato via facendosi condurre per mano da Don Lisander sui comodi binari del romanzo. Allora Camerini scompare non per diventare Manzoni, come avrebbe dovuto, per compiere opera cinematografica, ma diventa l'anonimo secentesco al quale l'autore scarica ogni responsabilità ed intenzione: e l'anonimo racconta bene, senza sbagli o impuntature; ma che ne può sapere del cinematografo e delle sue esigenze, lui, vissuto all'epoca della dominazione spagnola?

Mette conto di accennare anche alla scelta dei personaggi e degli interpreti, che in tale impresa diventa ardua ed importantissima, trovandosi nel testo una infinità di caratteri e di macchiette, tutte gravitanti attorno agli unici personaggi non caratterizzati e che appunto da questo acquistano una loro individualità: cioè Renzo e Lucia. Questi due, ottimi. Renzo semplice ed impetuoso, Lucia dolce ed angosciata. A posto l'Innominato e

don Rodrigo, meno, don Abbondio e il Cardinale. Falconi caricando lievemente i toni, Ruggeri, specie nel dialogo con l'Innominato, privo di quella serenità semplice e composta che vorremmo immaginare in Federico Borromeo. Riuscite le figure secondarie, alle quali pure era difficile dare un valido tono extrascolastico: così ottimi Ferrer, la madre di Cecilia, Perpetua, il Griso, ed anche Agnese, benchè non troppo a fuoco. La « Signora » lasciava nel complesso insoddisfatti e appunto quella scena notturna in giardino, il colloquio con lo sciagurato Egidio era una rivolta allo spirito religioso del film e quindi restava a mezz'aria, sospesa in un clima di peccato ineliminabile, priva di riferimenti al precedente, mancando di quella necessaria preparazione spirituale che il lettore può ottenere attraverso pagine prolettiche e lo spettatore, a volte, da un solo batter di ciglio. Così Fra Cristoforo, ammantato di una barba mosaica ed irascibile, cui non avrebbe nociuto certa parsimonia nei movimenti sopraccigliari.

Riassumendo, il regista ha tenuto la via più sicura, lontano dagli estremi, cioè l'invasione o la carenza delle immagini e del costume: ma si pensi che cosa poteva nascere in mano ad altri senza il gusto e la discrezione cameriniana e si vedrà come l'unica strada per evitare gli errori come pure i voli era questa, e che in fondo è stata segnata con onore.

« *Marciapiedi della metropoli* » di TIM WHELAN. — Su questo film, quasi sfuggito all'attenzione quotidiana, vi sarebbe molto da parlare e per prima cosa definire in che consista quel clima di verità e di persuasione che portano certe pellicole non nostrane. Dio ci scampi da polemiche naturalistiche o romantiche: s'intenda che non alludiamo nè ai soggetti nè all'interpretazione nè ai quesiti di regia o sceneggiatura ma a fattori che il più delle volte si risolvono in problemi di montaggio, di inquadrature, di grana della pellicola, di riflettori e parabolici; tali sono spesso gli elementi che decidono della positività di un lavoro ed è per questo che ci sentiamo offesi quando ci capita di vedere certe facce tirate a lucido, certe illuminazioni piatte e costanti, certe riprese girate da una macchina oziosa ed inamovibile alla maniera dei fratelli Lumière.

Qui, si parla di guitti e delle malinconie dei marciapiedi londinesi affollati di chitarre, di stracci, di policemen e di indifferenti. Si vedrà come soggetto e sceneggiatura offrano spunti minimi alla fortuna, laddove una accurata regia coadiuvata da interpreti di prim'ordine ne ha tratto fuori qualcosa di serio: osservate la scena di Liberty che balla al lume di luna nella casa abbandonata, certe panoramiche, come la visione dalla finestra del camerino di lei alla strada dove lavorano i comici, l'uso continuo dell'interno o al più dell'esterno-interno (strade strette, affollate, senza ispezioni all'aria aperta). Inoltre, un Laughton efficace, che identifica le affezioni gionesche del suo carattere nella figura del personaggio, Charlie vagabondo ed attore fallito: convinciamoci che, più che « cattivo », sanguinario, inflessibile, egli è la figura fiacca ed abulica del miserabile, dell'ubriacone e dell'idiota e qui rivela le sue attitudini ottimamente sceniche, la sua mimesi instabile ed assurda, i suoi tic repugnanti e persuasivi. Gli fa riscontro la dolce Vivien Leigh che avevamo già notato in « Fatalità », come piena di possibilità qui interamente riconfermate: pensiamo che i suoi occhi verdi ne avranno fatto un'ottima Rossella O' Hara.

Molto ci è piaciuta la canzone, così facilmente triste, meno assai il sonoro, quasi inaudibile, e ancor meno certi accenti sociali affatto superflui che si sono voluti porre in bocca ai personaggi a mò di sentenze; in tal modo si è forzato grossolanamente l'effetto di quei brani nei quali il film parlava da sé.

« *Capitan Tempesta* » di CORRADO D'ERRICO. — Se dovessimo fare per il cinematografo una storia di civiltà e di gusto, crediamo che insegnerebbe molto più qualche filmetto secondario e dimenticato che non certi colossi: sarebbe forse un insegnamento « à rebours », una istruzione del tutto negativa ma che potrebbe salvaguardare da tanti pericoli ai quali baldanzosamente si avvia certa facile mania filmistica. Parlare di film più noti e discussi, film importanti o alla moda come « I promessi sposi » o « Rebecca » vuol dire attenersi severamente alle immagini che ci offrono e a noi piace piuttosto divagare su pretesti più generalmente cinematografici e nulla di meglio a tale scopo vi è dei film secondari.

Come nel teatro si osserva da qualche tempo una pletera di riduzioni dai cosiddetti capolavori d'ogni letteratura, opere già compiute e certo immiserite da affrettate trasposizioni (che allora, come ebbe a dirne un nostro stimato critico, anche Tolstoj diventa Sardou), così sullo schermo si portano opere già di per se stesse «cinematografo», ricche di scorcii, di immagini, di scene che in cinema, per una legge di contrasto assai plausibile, diventano povere e pesanti.

Qui s'investe il problema Salgari in tutta la sua attualità; già da qualche tempo le nostre case di produzione pullulano di trasposizioni dai romanzi del capitano e ci dispiace affermare che non v'è stato uno solo di tali film, dal « Corsaro Nero » a questo « Capitan Tempesta » che abbia raggiunto non dico il clima fantasioso ed epico dei cicli salgariani, ma neppure quel minimo di pulizia e di decoro formale che richiedono tentativi del genere. Nessuno avrà dimenticato, crediamo, certi castelli nel « Corsaro Nero » di poco più alti delle loro sentinelle, certe cavalcate a passo d'uomo ed altre amenità; anche qui non mancano castellacci di superba cartapesta e dei modellini di navi addirittura indecenti; e come tacere al ricordo di Carlo Duse col turbante e le mani nelle maniche? Insomma il problema Salgari è lungi dall'esser risolto, e anzi toccato; giacchè se una onesta povertà è compatibile con altro genere di film, statici ed intimisti, quali, diciamo, « Piccolo hôtel », non è ammissibile qui, dove l'occhio e solo l'occhio vuole la sua parte.

Del resto, mazzate sul capo non se ne hanno assistendo a « Capitan Tempesta »; dopo aver visto Pilotto impersonare Kammamuri poteva toccarci di molto peggio. Il film è inoltre allietato dalla misteriosa magrezza della Duranti, dalla grazia della Sassoli (da Lucia a Suleima: quanta amarezza in ciò!) e soprattutto servì ottimamente a trascorrere alcune ore notturne in una mesta città alpina, in attesa del treno della notte che ci riportava a casa.

« Don Pablo il bandito » (*Luci sommerse*) di ADELQUI MILLAR. — V'è certo un punto matematico ove l'orrido e il sublime toccandosi si identificano, dove il cielo della poesia si bacia con la

cartapesta, e dove la cartapesta non è più, ma diventa proiezione di se stessa nel tempo: e v'è qualcosa di più triste del dramma della cartapesta in quanto tale, pura ombra di se, soltanto forma e necessità di vita? A tanto, e più oltre arriva questo film: rispettatelo.

Resta in lui la dialettica gratuita ed amorfa delle dispense in bicromia e ad esse uniremo le sue immagini irrimediabili, fino al giorno delle trombe e degli spari; a tanto non poteva ambire neppure Jhon C., che si dileguò lungo il termine trillustre, incapace di morire; con lui tutti i testi sacri dell'infanzia, Vance, Psmith e Capitan Rompicollo che si allineano ai confini di un'epoca e non possono uscire. Ma Don Pablo ha valicato i resti dei due mondi platonici ed ha vita nel punto in cui l'assoluto diventa retorica; quando il sublime si fa scala di valori inconsci, ove ciò che decide è nel nulla di un attimo, quella voce irrimediabile che ha nome noia — o eternità.

Si vedrà come in esso non sia possibile decentrare l'assunto a un vano gioco di formule (« collegiale, giallo-rosa, comico-sentimentale ») affidate alla fortuna di oscillazioni meccaniche, giocate su un terreno privo di « combats », soltanto troppi, facili al gusto d'una massa amorfa ed indifferente. V'è piuttosto il « genere » che si fa legge automatica, e questa inopia di mezzi formali che si risolve in una incredibile volontà dell'assurdo, una ricerca senza aiuti oltre i confini dimensionali della probabilità.

Si pensa a Don Pablo e con esso a « Gaucho » come opera al limite d'ogni gusto e come tale necessaria, richiamo ad una scepsti feconda e creativa, una non-verità dogmatizzata e riportata a passione di valori assoluti. Quasi una proiezione di noi oltre il domani; e il tango e la festa e le comparse, meccanismi che un destino ci ha offerto per ritrovare la chiave del nostro passato. Sbiadiranno volti e letture, la volontà e gli umori potranno incanutire in un gioco assurdo di domande e risposte e sempre Don Pablo reterà, esempio non detto e involontario di persuasione poetica; ridotto certo a simbolo di se sesso, nuda figura di dolore, si addormenterà, ancora un poco, sognando i tramonti ed i volti solari delle fanciulle.

LUCIANO SALCE

lustrato, senza ombre e dubbj di sorta eppure divertire lo spettatore.

Si rimprovera maggiormente a questo autore di scrivere troppe commedie: ma la stessa cosa sarebbe voler rimproverare un albero di dar troppe foglie. Tieni è la società borghese italiana in tutto il suo pacato e incredibile ottimismo, la società che abita la zona dei villini (qualsiasi città ha una zona siffatta) ed esprime se stessa in forme immodeste e convenzionali.

Il *Barone di Gragnano* è appunto una commedia immodesta e convenzionale. Il protagonista, un vissuto gentiluomo napoletano, un giorno viene a sapere che sua figlia Settimia (così chiamata perchè nata di sette mesi) è invece nata di nove mesi, il che vuol dire che non è sua figlia. Difatti la baronessa durante un breve periodo di separazione dal marito si è fatta corteggiare da un certo Arvisio, vero padre di Settimia. Nell'animo del « barone » comincia la tempesta, una tempesta che una goccia d'olio basta a placare. Infatti dopo l'immodestia il convenzionalismo della tenerezza avanzerà i propri diritti: e così il protagonista si avvede di amare ancora la sua presunta creatura.

Come molti critici hanno notato, la commedia finisce proprio allora che dovrebbe cominciare. Il che significa che Tieni farà un'altra commedia: e l'equilibrio sarà ristabilito.

Insieme a Ruggeri recitava Romano Calò, che per quest'anno ha abbandonato, per nostra sfortuna, il suo magico repertorio di « gialli ».

PROPERZIO

## CINEMA

« *La cena delle beffe* » di ALESSANDRO BLASETTI — L'ondata di benelismo che inonda la produzione italiana da qualche tempo ha raggiunto la sua apoteosi, il culmine, la purificazione con il trapianto cinematografico della « *Cena delle beffe* », opera più d'ogni altra rappresentativa di quel mondo caro a certe improvvise ricchezze, agli arredatori di case, a un certo gusto « dugentesco » così melanconicamente libertino e che possiamo collocare all'incirca verso il 1926. Epoca d'oro dei portaceneri con

sopra scritto: « L'hospite è come 'l pe-sce... », dei boccali con: « In vino veritas », degli « abat-jour » con suvvi: « Laudato si, mi Signore »; epoca delle savonarole, dell'arch tetto Coppiede, delle zampe di leone, dei cartigli, dei leggi, delle cassapanche, delle armature, e del: « Chi vol esser lieto sia »; epoca che ci figuriamo spensierata e gaudente, assai preoccupata di rivivere i fasti immaginari di una Firenze goliardica e begolaria.

E oggi che assistiamo impotenti all'improvvisa recrudescenza di tali passioni parastoriche ci sentiamo davvero angosciati non tanto come per un indice di cultura cinematografica quanto per l'interesse del pubblico a queste perniciose riesumazioni. Il repertorio cinematografico è anzitutto proporzionato alla scala delle preferenze dello spettatore, quale primo esponente commerciale di una produzione; è segno allora che tali films sono richiesti e sostenuti, è segno che si può avviare il discorso su una moralità del gusto in generale e non soltanto muovere contro la volontà dei responsabili di questi films.

Insomma, ci riesce difficile prendere sul serio « *La cena delle beffe* », cioè considerarla attraverso ragioni individuali e parlarne come si parlerebbe di « un » Blasetti, ciò appunto perchè invischiata nella marea dei vari Fanfulla, Giuliani, Lorenzini e Cesari rovesciati a valanghe in questi ultimi tempi. Se non fosse per una certa sostenutezza di tono, per il decoro formale, per la classe degli interpreti potremo confonderla in tutta buona fede con tali film e di essa così non si può parlare che in rapporto a quelli non come opera autonoma, qualunque valore le si voglia attribuire. Blasetti ha diretto con sufficiente energia, con foga anzi la polverosa ossatura benelliana, ma ahimè, dietro le arcate del palazzo Tornaquinci vi era una luna e una nuvolaglia da fondale, erano nell'aria gli urli e le follie di Annibale Betrone, c'era ancora odor di quinte, di trovarobe, di applausi a scena aperta, di hostaria in stile fiorentino per il dopoteatro.

A Valenti è andato il nostro plauso incondizionato, alla Calamai in un altro ordine di idee seppure non privo d'importanza; un pò ingenua e convenzionale la pazzia di Nazzari, ottimamente Benassi. A Blasetti possiamo augurare che per correr miglior acqua alzì le vele etc., a noi, che con questo massimo e defini-

tivo esponente l'epoca del benellismo sia chiusa, almeno per il cinematografo; ma già si vedono avanzare all'orizzonte nubi gravide di tempesta, certe « Regine di Navarra », certi « Orlando Furioso » che non promettono nulla di buono.

« *Vicolo cieco* » di CHARLES VIDOR.

— V'è una certa somiglianza tra il soggetto di questo film e quello della « Foresta pietrificata »; in una casa onesta si acquartiera per una notte una banda di gangsters pericolosissimi; all'alba la polizia invade la casa, con la differenza che stavolta sarà il terribile Al Wilson a morire e non il biondo protagonista, il quale non è uno scrittore in cerca di impressioni e di avventure ma un convinto psichiatra che passerà l'intera notte a curare il bandito a base di sogni, simboli, censura, subcosciente ecc.; infine questi morirà crivellato dalle pallottole della giustizia ma col nome della mamma adorata nel cuore e tutto si concluderà per il migliore dei modi nel migliore dei mondi.

Ma in Sherwood non c'era la psicanalisi: tutto era molto più semplice e il magico incontro di una notte nel polveroso deserto di cactus culminava e si esauriva nel supremo sacrificio del poeta, viveva di se stesso senza preoccupazioni etiche o sociali: anche qui c'è uno scrittore, « scrive dei libri » come dice lui, ma fa una ben triste figura, così preoccupato di non dare fastidio ai banditi e di salvare la pelle; e invece tutte le simpatie sono per il professore di psicanalisi che aureolato di dovere si assume il compito di salvare il pericolo pubblico dalla pazzia.

E certo, il film corre bene, si sente attraverso il dialogo semplice e composto e la sobrietà delle indagini un tono alto e fermo di civiltà cinematografica che ha raggiunto se non altro una maturità tecnica e formale di prim'ordine; quel certo espressionismo nelle scene dei sogni è arrivato in America abbastanza in ritardo ma ci è arrivato bene; non tanto la trovata del negativo per raffigurare il sogno, della scena surrealistica del bar per determinare i ricordi quanto l'inquadrare tali sequenze nel piatto morboso ambiente d'un salotto borghese, pressoché unico luogo d'azione, in un film dove i banditi non fanno troppe corse in macchina nè tirano troppe revolverate a casaccio; qualcuna sì, e diretta bene, come quella morte affatto gratuita del promettente allievo:

ma tutto ciò possiamo attribuirlo alla mente malata del protagonista nè stupirci dei suoi riflessi, semmai della disinvoltura con cui gli altri la prendono; il professore è molto più ansioso dei suoi esperimenti sul subcosciente del bandito che non della fine degli allievi e qui salta fuori il vizio testistico che ci faceva rimpiangere Sherwood. Probabilmente gli annunci pubblicitari del film saranno stati di questo tono in madrepatria: « I gangster possono guarire dice il prof. Bellamy. Come? Lo saprete vedendo il film » ecc. « Certo, anche il più efferato omicida potrà nello spazio d'una notte divenire onesto cittadino americano, ogni Jean Valjean può divenire Madeleine, ieri con Myriel, oggi con Freud: ma vi sarà sempre un Javert dietro alla porta pronto a finirlo e allora importa davvero ch'egli muoia come una belva o col nome della madre nelle orecchie? Il film non chiede soluzioni trascendenti, non chiama Dio, non chiede altro. Il professore non si propone che di togliere gl'incubi del sonno, non di aprire la chiavetta dei rimorsi. E noi non ci vogliamo chiedere altro. Basterà al Signore dei cieli il ricordo della mamma e quelle dita che, ormai liberate dalla paura, si rilassano sulla carabina e quell'improvvisa catarsi in faccia al pericolo, basteranno a salvare un'anima dal castigo, ciò non sappiamo. A noi basti l'immagine d'una strada solitaria e quasi lunare, un tavolino circondato da gambe pesanti e crudeli e una pistola che spara, spara e fuma, senza rumore.

« *Primo amore* » di CARMINE GAL-

LONE. — « .... A Napoli tutti cantano, in Abruzzo invece tutti sogliono trascinarsi carponi lungo le navate delle chiese, l'americana è eccentrica, priva di sentimento, l'italiano è bruno, buono e musicista... »: così il collega Lizzani, che ci sembra aver definito brillantemente l'essenza di tale film. Alcuni anni fa giungevano i colossi d'oltreoceano pieni di gustose amenità circa l'Italia vista da Hollywood: gondole sotto il Vesuvio. O' sole mio sotto il ponte dei Sospiri e via dicendo; tutto ciò faceva un piacere matto, si sentiva acuta la superiorità tra noi e quella confusione di cartoline cromolitografiche, di spaghetti, di serenatelle e di uocchie nire. Ma ahimè, quei pescicani impastati di dollari avevano gettato i loro germi anche qui e se nei loro cer-

velloni pesanti non v'erano dell'Italia che vedute da libri di viaggio di quarta mano, qui da noi si cominciò a pensare all'America come un'altra confusione di mitragliatrici, di Miami, di Broadway, di polizia, di rotative e di gambe (femminili). Accade come di quei libri o di quelle opere scandalistiche che fanno tanto rumore alla loro prima apparizione, e di cui dopo poco nessuno più si meraviglia con indicibile disappunto degli autori: si finì con l'accettare quell'America spericolata, danarosa e gaudente così come gli americani avevano ormai digerito un'Italia mandolinistica e solare; e fin qui nulla di male.

Ma adesso siamo giunti più in là: malgrado tutto conservavamo ancora una immagine dell'Italia diversa da quella commerciale, era in noi gelosamente aspettando quella maturità di produzione che la autorizzasse a mostrarsi; ma con questo film Gallone si è compiaciuto di riallacciarsi alla grande tradizione americana, abolendo risolutamente tutto ciò che poteva essere chiaroscuro, finezza, tutto ciò che non fosse pacchianamente folkloristico, risultandone poi un mondo falso e convenzionale da opporsi, in una tesi quanto mai esile, a una America ancora più convenzionale.

Alle parole più su riportate potremmo aggiungere che i ragazzi amalfitani usano danzare seminudi al ritmo di suggestive barcarole, che nelle pesche notturne è d'obbligo cantare canzoni napoletane in voga, che il ricciuto compositore di detestabili « jazz » e romanze parla con convinzione della sua arte, del suo tormento creativo; aggiungete i particolari d'obbligo ad ogni nostro film che si rispetti quali scene di tabarino, telefoni bianchi e tempeste in cui la protagonista si perde coi capelli al vento, e avrete gli aspetti più significativi di questo film.

Non metterebbe conto di soffermarsi sul suo particolare aspetto formalistico se esso non fosse la replica esatta di tanti altri che con minore ottimismo si fingono generalmente svolti a Budapest. Si era già parlato e deprecato tale indirizzo filomaggiaro della nostra produzione: ma ora che siamo di fronte a questo pericolo tanto maggiore, all'aspettativa di vedere un giorno o l'altro le automobili dei gangsters inseguite per il Tritone da quelle della polizia, ben vengano altre pellicole dai protagonisti a nome Kovasch, nelle quali si parla con volubilità di migliaia di

pengö, ma per carità, si lascino in pace certe Capri, certe Amalfi, certe Sorrento già abbastanza scosse dai vari Morgan, Huxley, Mann, ecc., per resistere a una nuova tragica ondata di cattivo gusto nostrano.

LUCIANO SALCE

## NOTIZIE DEL MESE

**EDIZIONI MONDADORI.** — Piero Nardi ha curato per Mondadori *Tutti gli scritti* di Arrigo Boito: un ricco volume di oltre 1500 pagine, con due intiere opere inedite (*Semira e Iram*), compreso nella Collezione *Classici Moderni*, il che pone il Boito accanto a Pascoli e a D'Annunzio. Questo solo fatto dice come gli intendimenti dell'Editore nell'ordinare questa pubblicazione mirino non a una solita celebrazione centenaria, ma a promuovere una riconsiderazione critica della personalità letteraria del Boito.

Proseguendo nella pubblicazione di tutte le opere di Giovanni Verga, Mondadori ci dà il secondo volume di *Novelle* del grande scrittore siciliano. In oltre 500 pagine, il volume contiene *Vagabondaggio*, *I ricordi del Capitano d'Arce*, *Don Candeloro e Ci*, *Dal tuo al mio* e un Appendice con dodici prose narrative disperse, tra cui l'ultima novella scritta dal Verga e apparsa postuma in una rivista nel 1922.

*In Italia l'arte ha da essere italiana?* — Questo è il titolo del nuovo libro di Ugo Ojetti, presentato da Mondadori. Messo il titolo in quella forma interrogativa, più vigore di affermazione acquista il contenuto del libro, tutto inteso a difendere e a predicare la continuità dell'arte italiana. E c'è l'arte l'arte classica e l'arte moderna, con tutti i problemi e le polemiche più scottanti e inquietanti, viste e vagliate attraverso un sicuro senso di quella continuità.

Unto Seppänen ha scritto con *Markku e la sua stirpe* (ed. Mondadori, Collezione « Medusa ») l'epopea popolare del popolo finlandese. E' questo, senza dubbio, un grande romanzo che per libertà, verità e drammaticità della complessa azione richiama i famosi romanzi della Salminen, ma che forse li supera in am-

## CINEMA

*GiArabub* di GOFFREDO ALESSANDRINI. — La lezione del documentario in questi ultimi tempi è stata senza dubbio formativa e benefica: un « *GiArabub* », poniamo, di quattro o cinque anni fa, anche a prescindere da risultati registici e tecnici, non si sarebbe concepito senza un discutibile tentativo intimista piazzato in vicende assolutamente epiche e corali; oggi se non altro si può affrontare il fatto storico senza preoccupazione di movimenti e di avventure private e affidarsi unicamente al gusto e alla maturità di una — embrionale ma in via di definizione — civiltà cinematografica.

Vero è che un onesto pudore per la vicenda recentissima e già storica impediva ulteriori divagazioni in un campo che non fosse strettamente legato all'assunto. Pure una incertezza, una sfasatura poteva esser sufficiente alla rovina del dramma e delle intenzioni: osservate al contrario come ogni appiglio sia rigettato con sicurezza se non in funzione dello svolgimento metodico della vicenda; si veda come si resti lontano anche da situazioni similari, che so, i suggerimenti del Ford della « *Lost patrol* », da cui era facile, per l'eccellenza dell'opera e l'inusitato tenore cinematografico, ripescare involontari accenti, di quel mondo convulsamente psicologico attorno agli undici uomini assediati.

Ma in « *GiArabub* » — e il merito lo divideremo tra la sobrietà del soggetto la sicurezza del regista e l'impostazione degli attori — tutto è limitato alla casistica determinata dalla situazione che si esaurisce poi in se stessa e gli uomini, più che elementi vitali creatori del dramma, ne saranno figure, necessarie ma non essenziali.

Cioè un gioco uniforme di movimenti lentissimi e dosati con sobrietà, un turbine di elementi umani ed universali che si riflette nei volti dei personaggi attraverso una notevole disposizione di « macchina » e di sceneggiatura se non di montaggio, senza le consuete tentazioni di ordine psicologico.

Altro elemento pericoloso, appunto per l'intenzione strettamente diaristica che non sopportava sfoggi recitativi, era il punto di sutura fra le masse — veri soldati —

e le figure di primo piano, necessariamente attori professionisti: più in là, l'aderenza tra i personaggi della vicenda reale e quelli della favola cinematografica: ciò si è ottenuto portando i professionisti a una diminuzione di personalità — s'intende come elemento del racconto, liberandoli dalle affezioni del mestiere — cioè su un piano comune, istillando una sobrietà e naturalezza che lungi dal parere eccessive si manifestavano necessarie al racconto di questa magnifica avventura troppo recente per elevarli già a individuo ed a mito. Battendo su questo punto focale, il rifetimento più sicuro e fisico e geografico del film sarà l'interno, sia pur squallido e statico: pur di non cadere nella retorica del deserto donde era più facile precipitare a certe figure ormai stereotipe, l'« *Atlantide* » bastiana p. e. dal cui finale pure è stato difficile prescindere, si è preferito attendere alle sfumature dell'ambiente chiuso, al gioco degli individui in esso: guardate come il telefono da campo sia esempio molto più frequente di discorso cinematografico che non le battaglie tra la sabbia.

Allora ci sentiamo di fronte a una volontà sicura e maturata attraverso prove e risultati: Alessandrini ha già assai parlato d'Africa, vuol dire che sa ormai come prenderla; non più spettacolarmente, ingenuamente entusiasta, ha appreso in « *GiArabub* » a farcela sentire attraverso le stecche di una stuoia, al ronzo degli ordini e dei controordini: allora la scena di Ferrari nel cimiterino, la presenza della Duranti, altre gratuiti quali al principio l'aeroplano abbattuto ecc., saranno concessioni abbastanza oneste alla dinamica dello spettacolo e non in queste cercheremo la chiave del film, bensì nel filo continuo che avvolge il racconto, in quell'atmosfera particolare alta ed epica che Alessandrini, come si è detto, sa non imporre ma suggerire.

La disposizione al « colore » era tanto più forte quanto obbligatorio pareva l'ausilio ambientale per dare luce alla forza e all'eroismo di questi uomini continentali sperduti e isolati in paese nemico: ma il contenersi tra le baracche, la vita di campo e una forzata e dolorosa inazione ha fatto acquistare all'andatura del film doti di lentezza e di sicurezza abbastanza positive.

Finale, come abbiamo accennato, pab-

stiano, tra nuvole di fumo e di polvere che annebbiano ogni cosa, soluzione questa d'un ritmo sicuro e in certo senso necessaria, giacchè ragioni più propriamente morali impedivano uno scioglimento alla Ford (il superstite, spade che luccicano, tombe di sabbia) o altra dubbia apoteosi tipo « Carica dei Seicento » con affusti di cannoni e versi di Tennyson.

Dovremmo ora parlare del montaggio, confuso e a volte gratuito, di una fotografia spesso insufficiente, ma una volta tanto contentiamoci di mettere in luce certi aspetti positivi, tra i quali non dimenticheremo la « Sagra di Giarabub » di Ruccione, la più bella canzone sorta da questa guerra, usata con parsimonia fin eccessiva laddove un uso di « motivo » schematico e costante avrebbe favorito il ricordo inescindibile di questo binomio, canzone-film, degni infine l'uno dell'altra.

*Via delle Cinque Lune* di LUIGI CHIARINI. — Di « Via delle Cinque Lune », come già di « O Giovannino o la morte » ci eravamo creata un'immagine strettamente legata alla natura della vicenda, quindi ardente e partenopea. Prima delusione: ambiente romano e della Roma belliana anziché Napoli; il lotto diventa montino e i personaggi sono indecisi se parlare romanesco o italiano: finiscono con l'alternare l'uno all'altro con pregevole versatilità. Dalla Serao a Murolo e da Murolo a Chiarini e da Napoli a Roma si può immaginare cosa sia rimasto della violenta vicenda originaria; aggiungi a tutto questo un gusto del colore così elementare e grossolano, un'educazione così facilmente folkloristica da augurare un certo ritegno anche nelle ambientazioni più recenti — oltre che nei grossi « pastiches » cinquecenteschi. Indubbiamente la fertile idea degli autori del film è stata: vecchia Roma scomparsa, ma non c'era bisogno per questo di sottoporci ad ogni istante donne vestite da ciociare che cavalcano muletto in Via delle Cinque Lune, scrivani caratteristicamente al lavoro in mezzo a Via delle Cinque Lune, uomini abbigliati di pelli di capra che suonano le zampogne per Via delle Cinque Lune. Troppa grazia, troppa voglia di imporsi attraverso notazioni marginali che, da sfacciate e pomperistiche quali si presentano, finiscono, anche se non frequentis-

sime, ad accaparrare l'attenzione distraendoci dalle intenzioni del film.

Le quali ci sembrano sbagliate se, come appare, si è voluto unicamente far rivivere la vecchia Roma in una vicenda d'amore e di sangue, lodevole intenzione e davvero c'erano mille e un modi di presentarci questa Roma senza ricorrere al racconto della Serao, il quale una volta tanto non poteva essere trattato come pretesto, come il solito canovaccio per arbitrari giochi di luci e d'ambiente ma esige una parte assoluta, una esclusiva preponderanza senza evasioni di gusto locale. Si è incappati cioè in uno spunto essenzialmente antievocativo, tanto centralmente di cronaca, di « fattaccio » da non sopportare l'ingerenza di motivi non propriamente drammatici.

Raramente « Via delle Cinque Lune » acquista toni interiori di qualche interesse: le sequenze della scala, sfruttate con una certa passione, certe aperture nel giardino delle statue, qualche momento alla osteria durante il banchetto di fidanzamento ci paiono dare stacco da un usuale film di produzione corrente: ma è un po' poco se si pensa che il Centro dovrebbe avviare anzitutto a un novità di gusto e di tecnica, condurre a risultati, indicare delle soluzioni. C'è un'impreparazione generale, nell'impostazione più che in risultati particolari: quei monelli che ruzzano e si rincorrono per la strada, è evidente che si son mossi in quel momento, quando il ciak ha dato l'avvio e tutto resta fittizio, senz'aria, colorato all'anilina. I lampioni sono finti, i muri trasudano un'umidità che sa di vernice, i cilindri sono troppo alti e Dio sa se v'era dietro la minima volontà espressionistica.

Questo è il clima di compromessi e di passi falsi che circola in « Via delle Cinque Lune »: film che è sbagliato e non lo è abbastanza per essere importante.

*UNA SERATA RETROSPETTIVA.*  
— Parleremo altra volta e più diffusamente dell'importanza e dei risultati raggiunti da queste 44 proiezioni retrospective organizzate dal Cine Guf dell'Urbe: vogliamo stavolta parlare specialmente dell'ultima serata nella quale si proiettò a sala esaurita « Alleluja » di King Vidor.

Rivedere quest'opera dopo tredici anni dalla sua apparizione può servire a porci alcuni problemi e ad avvalorare

alcuni convincimenti, tra cui questo abbastanza laterale ma importante: che di un film di valore non è affatto la prima impressione quella che conta o per lo meno la distanza non influisce menomamente sulle sue sorti e posizioni. In « Alleluja » abbiamo sempre creduto e oggi abbiamo confermato le nostre idee, che nè le mutate sorti della civiltà cinematografica nè i nuovi raggiungimenti tecnici ed espressivi hanno, minimamente infirmato.

Osserviamo come, vicini al sonoro, si oscilli, come già in « Tabù », alla soglia di questo, impazienti, e ci si ritragga poi nella didascalia sempre più rapida e bruciante. La musica qui è a funzione essenzialmente dialogica, marca con esattezza il mondo sterminato e selvaggio dei negri d'America, il sorgere delle passioni, le collettive esaltazioni.

V'è molta letteratura su Vidor e su questo film perchè vi si debbano aggiungere considerazioni frettolose ed entusiaste: ma gioverà sostare su alcuni aspetti anticipatori di « Alleluja » soltanto come prodotto cinematografico, astraendoci cioè da tutto il peso sociale, umano, interiore, poetico che porta con sé. Partiremo da una breve apertura, fotografata con lieve sfumato: la famiglia torna a casa dopo il raccolto: centrale un albero, sotto, lontana la casa colla cappa bianca del cammino: sembra un dolce paesaggio di Rosai. Di lì nasce il film e ogni possibilità poetica d'ora innanzi: il diaframma tra il « western » e la nuova civiltà americana e abbattuto con quell'immagine ripetuta alla fine, al ritorno di Zeke. Di lì nasce qualcosa di più che uno spunto, ma la parte più viva del dramma, quella del Vidor più naturalmente poetico (mani oscillate sotto il viso del predicatore, la corsa notturna nella palude, il fiume e la chiatta che imbarca il cotone) o in altro clima, quello di certi interni, certe sfumature p. e. di « Stella Dallas ».

Poi il fenomeno della massa in funzione di personaggio, il movimento totalmente snervante impresso ai volti, alle mani, alle figure, in una esaltazione nevrotica connaturata all'ambiente. Si veda la scena al « cabaret » martellata dalla orchestra e tutti quegli altri pezzi d'antologia che sono le due prediche, quella all'aperto e quella notturna, il pentimento iniziale di Zeke, i movimenti dei raccoglitori di cotone: siamo di fronte a

una sicurezza coscienziosa delle possibilità espressive, uno sfruttamento ragionato dei mezzi tecnici e delle necessità culturali e questo solo soffermandoci sugli aspetti visivi del film senza indagare tutto il significato umano e leggendario che anima la robusta semplicità di Vidor.

E' la natività della visione che noi affermiamo anzitutto in lui: qui il passaggio dalla purezza alla colpa e dal peccato alla bontà è ottenuto con una asciuttezza primordiale espressa cinematograficamente dai paesaggi limpidi della fattoria fino alle cupe tumultuose sequenze della taverna o quelle d'isterismo convulso come nella riunione notturna: la taverna (peccato) è buia fumosa ed eccitata, i campi (purezza) sono limpidi, ariosi, senza fine: questa volontà di scervere il bene dal male in immagini nette ed intervallate, questa assoluta povertà di retroscena, questo plenarismo di sentimenti, nitidi, staccati, definitivi - non scori, non finzioni preordinate - è la dote più sicura di Vidor, giocata ai di qua della retorica perchè sorta da un rousseauiano naturalezza e genuinità.

E' difficile riordinare e dare un significato a queste frettolose impressioni su « Alleluja », così come è arduo stabilirne chiaramente l'importanza e i confini: a noi sembra porsi su un piano insolito (come certe opere stupende da una voce anonima) dove regista e autore spariscono e permane a muovere la vicenda l'attore essenziale e completo, la massa senza nome e senza voce che si esprime a cenni disperati e discordi. Le altre grosse prove, « La folla » e « Nostro pane quotidiano » ricercarono ancora, con minore efficacia, la chiave della massa viva ed operante; mentre prove posteriori arrischiavano un « western » troppo intenzionalmente semplice per non parere raffinato (« Texas Rangers ») o addirittura intimismo e pittura d'ambiente (« Stella Dallas »).

Perciò « Alleluja » resta il colpo più sicuro di Vidor, oltre che il più fecondo di risultati cinematografici: in « Alleluja » si parla di negri come di bianchi si parla nella « Folla », cioè a funzione corale di personaggi muti e determinanti. Soltanto dalle differenze tra i due film appare la classe di King Vidor, quale sarà il suo posto in una eventuale rassegna dei grandi nomi del cinematografo.

LUCIANO SALCE

## CINEMA

### SPETTACOLI RETROSPETTIVI.

— Invece di esaminare quegli scialbi e melensi eserciti della noia che sono i films estivi preferiamo questa volta considerare una interessante manifestazione della stagione passata cui per ragioni di spazio non abbiamo potuto finora accennare: cioè la serie di spettacoli retrospettivi, organizzati dal G.U.F. dell'Urbe nella sala del Cine-Attualità, della quale si è parlato nell'ultima cronaca a proposito del film « Alleluja », magnifica conclusione di una feconda serie di proiezioni.

Quale sia il vantaggio di rivedere alcuni scelti film degli anni passati, a ognuno appare chiaro: godere di alcuni veri e propri capolavori che per ragioni pratiche non si possono visionare in sale normali; giudicare quante di queste proclamate svolte del cinematografo mondiale restino ancor oggi significative e quante non parlino più se non per un onorevole quanto scaduto tentativo di grandezza; farsi una più chiara idea delle possibilità espressive del cinematografo alla luce di questi diversissimi saggi, e, poichè nulla di nuovo sotto il sole, vedere quante soluzioni, quante soluzioni, quante « trovate » d'oggiogiorno restino autorevoli e quante non siano da attribuirsi ad opere del passato.

Certo che non possiamo qui esaminare pellicola per pellicola tutte le 44 che ci sono state presentate: soltanto rammenteremo quelle che ci sono parse le più significative e ancor oggi, feconde di insegnamenti cinematografici.

Come esempio di cinematografo puro, cioè esente da « contaminatio » e da attribuzioni estranee e attento essenzialmente al ritmo e al movimento della macchina in funzione del racconto, ci parvero esemplari e ancor oggi insuperati « Fortunale sulla scogliera » di Dupont e « Il delitto Karamazoff » di Ozep. Nel primo mancava quasi del tutto l'esterno e la salvezza dalla monotonia e dalla commedia filmata era data appunto dall'estrema mobilità della macchina: si ricorderà la lunga carrellata iniziale, l'uso improvviso del primissimo piano e del dettaglio, e come il particolare si inserisse perfettamente nella continuità del

racconto senza alterarne minimamente l'integrità. Nell'altro film, quasi sfuggito al pubblico, era da notarsi l'elementare e, quasi direi, ovvia trasposizione del racconto originale in linguaggio cinematografico, attraverso una precisa sceneggiatura e un eccellente senso della ripresa psicologica nella costruzione e nel taglio delle sequenze. Ammirabile, se non cinematografo puro — appunto perchè tale voleva essere — appare « Giovanna d'Arco » di Dreyer, dove l'intenzione di far scomparire tutto il materiale lasciando questa funzione al coro (i vecchi mostruosi giudici) e giocando l'azione sul magistero della protagonista diventa assai letteraria e gratuita, giacchè il primo piano e lo scorcio sono dell'ottimo cinematografo ma non l'unica sua espressione; ma la purezza dell'immagine e certe soluzioni di ripresa e di carrello ne fanno uno dei più ricchi film di questa serie. Altri esempi di perfetta padronanza della macchina da presa e di concisione del dettaglio tutta in funzione del racconto e in fusione perfetta con essa v'erano in film quali « Variété » di Dupont e « Crisi » di Pabst, mentre altri come « Ragazze in uniforme » della Sagan, « Otto ragazze in barca » « Iugend » ecc. restano, se pur validissimi, legati al « genere » perchè se ne possa parlare a lungo con profitto.

Passando ora dal « Rammerspiel » ai film soprattutto di esterni, « Fabri » resta forse il tentativo più alto ed estremo di un cinematografo istintivo, naturale, che attraverso il colore e la poesia delle immagini tenda, senza apparente difficoltà, alla liberazione di un linguaggio cinematografico. Anche le figure umane qui diventano materiale costruttivo e il rapporto si instaura direttamente tra la macchina e l'ambiente, senza predestinazioni, ricercando un discorso immediato nella suggestività della visione. Così si ottiene la più alta forma di documentario: la didascalia diventa inserto e il sonoro batte alle porte, già con la precisa disposizione di clima dell'azione e di evocazione descrittiva. Altri due bellissimi film di Pabst si avvalevano soprattutto dell'esterno, seppure non più con quella purezza di Murnau: « Atlantide » giocava soprattutto nei contrasti tra la bizzarra e allucinante scenografia della città sconosciuta in rapporto all'uniforme

aridità del deserto (deserto = can-can, grammofono = arabi, tanto per non dilungarci) mentre nel « Don Chisciotte » si tende più alla bellezza dell'affresco, all'impasto dei chiaroscuri, come più tardi Feyder nella « Kermesse eroica » perfetto ed insuperato esempio di linguaggio come ritmo, l'« Alleluja » di Vidor, del quale si è già parlato.

Apparivano d'altro canto condannati alla irremissibile transitorietà dei loro anormali mezzi espressivi e così detti film d'avanguardia, sia quelli più propriamente espressionisti, quali « Il dottor Caligari » di Wiene, sia i surrealisti (Entr'acte) e anche, chiamiamoli così, i psicanalitici che tentavano di pianificare i sillogismi mentali (Stella del mare, Balletto meccanico) o, meglio, parodiarne le affezioni (I due timidi). Molto più attraente allora, lo spiritoso e disinvolto uso di tali materiali espressivi, nel vecchio « Mattia Pascal » di L'Herbier.

Non mancavano — ma ormai citiamo alla rinfusa — espressioni efficaci di un realismo quasi documento, come « La tragedia nella miniera » di Pabst e « Fugiaschi » di Ucicky: altri interessanti esempi del documentario vero e proprio, quali un delizioso « Pioggia », olandese, ci sembra.

E molti altri sono rimasti fuori, per non allungare eccessivamente la lista, da « 14 luglio » a « Maria, leggenda ungherese », da « Il cadavere vivente » a « Ultima notte » e tutti i più significativi italiani d'ogni tempo, da « Cabiria » a « I topi grigi » a « Salvatore Rosa »; ma questi pochi su cui abbiamo puntato ci sembrano veramente ancor oggi ricchissimi di materiale sfruttabile e a cui molto spesso ci si è rivolti, quasi che da ciascun d'essi si diparta una lunga catena d'insegnamenti e di leggi che sarà sempre bene ripensare e convalidare, in questi momenti di tanta incertezza e malafede sui veri valori cinematografici.

LUCIANO SALCE

## RADIO

E' recente un curioso quanto impreveduto incontro tra Cartesio e la radio o, meglio, tra il metodo e il radioteatro che di questo più precisamente intende ra-

gionar Auditor su Film a proposito di quanto ebbe a scrivere Cesare Cavallotti su « Controcorrente » V'è, poi, nell'articolo di Auditor, specie per quel che riguarda la pedagogia, una improprietà di linguaggio e ancora un'informazione, sempre sull'argomento, che rivela una tal quale... fretteolosità tanto da aver l'impressione che l'articolista abbia sorvolato sugli ultimi importantissimi capitoli di una storia che, grazie alla riforma Bottai in via di attuazione, si arricchisce proprio in Italia di uno dei suoi più decisivi e significativi capitoli e, se fosse possibile usare il termine per un processo tuttora vitale, diremmo conclusivi.

Tant'è che Auditor confonde, ad esempio, l'atto dell'insegnare con il necessario ordinamento della Scuola e si stupisce, così come Alice nel paese incantato, dell'inesistenza di un dualismo fra docente e discente « perchè lo Stato spende tanti quattrini per l'insegnamento, e i genitori sono obbligati a mandare i figli a scuola » se poi non si sa bene quale sia il maestro e quale l'allunno. A questo punto potremmo consigliare uno speciale distintivo per i maestri, magari il grembiule azzurro, il fiocco bianco e, sul petto, ricamata la scritta « Maestro ». Tutto per la delizia degli scolari. Ma, dopo siffatte premesse pedagogiche, si vorrebbe sapere in che cosa consista questo metodo radiofonico se non, per Auditor, in un indeterminato scegliere, distinguere e simili. Perchè allora, poniamo, Matilde, distinguendo una verdura da un'altra ed essendo naturalmente portata a scegliere la migliore, dovrebbe costituire un metodo. In verità scegliere e portare i radioascoltatori a distinguere, anche se, con Auditor, si deve pretendere un più severo criterio di scelta nella compilazione dei programmi, sono termini troppo tenui per individuare e presupporre un metodo per cui ci sembra che Auditor si sia battuto, a dire il vero, non troppo cavallerescamente per una alquanto nebulosa seppur vaga Fata Morgana.

Lasciamo, però, il metodo a Cartesio che converrà occuparci de « Il messaggio », un atto radiofonico in tre tempi di Felice Gaudioso, che va ad aggiungersi alla esegua schiera costituita da « Isolato C » di Giannini, « I Monti Neri » di Cerio, « Il Prato » di Fabbri, dei la-

Ora il teatro è arte epperò vita e mai s'intese la vita originarsi dal problema, semmai dalla vita, dalla sua estrema complessa mutevole semplicità, ebbe a sorgere il problema e non so capacitarmi perchè mai proprio per il teatro il binomio vita-problema sia passibile di rovesciamento senza incorrere con questo nell'errore di Sardou e Scribe che osservando la vita manifestarsi come movimento e partendo dal movimento pretesero giungere, sulla scena, alla vita. Da ciò le loro opere; perfetti movimenti ad orologeria che muovono dall'esterno e non dal centro, dal cuore.

Esistono fondamentali rapporti che non soffrono inversioni; tale, se non erro, quello accennato, per cui la preoccupazione odierna non è, novelli Diogene, cercare l'uomo o, meglio, qualcosa che molto da vicino lo riguardi (intendendo ciò come « fatto ») ma più un « contenuto » vero; ossia uno « stile ».

Stile che non è un genere voluttuario come hanno creduto, ad esempio, i giovani dell'ultimo Convegno di teatro, ma sofferenza, sentimento che s'è fatto carne, assurgendo alla vita dell'arte. Lo stile di Dante è l'uomo Dante e la « Commedia »; i trucchetti, le girandole di parole ci hanno reso diffidenti verso il termine ma è evidente che i multicolori paloncini non vivono, sgonfiano e allo stesso modo i siparietti neri, i personaggi aggirantisi cupi, noiosi ed annoiati intorno ad un problema centrale.

Comunque, per quanto ho detto, non c'è davvero bisogno di scomodare Cristoforo Colombo.

Questo discorso di certo non vale per il teatro attuale italiano che pure ha le sue punte avanzate ma che, come fatto quotidiano, non ha che una modestissima preoccupazione di decoro, di dignità e si vorrebbe che i commediografi di « mestiere » sapessero per lo meno il « mestiere » che non è alieno da una certa completezza e pulizia; dal corretto uso della sintesi e da una qualche informazione della letteratura del tempo. Se Goethe venisse nuovamente in Italia, vedendo un qualche campione di costoro, non potrebbe che nuovamente concludere: « Ciò che rappresentano nei loro teatri è gioco da bambini ».

Un certo teatro muore; potrebbe morire decentemente e non con le pirole

isteriche, i ghigni, gli urli dell'ultimo Corrado-Renzo Ricci.

Si prega la Direzione Generale del Teatro di coprire il morituro con un provvidenziale velo nero. Si dispensa dai fiori. Un ingenuo filodrammatico deporrà sul tumulo una viola mammola.

Scrive ancora Francesco Callari: « ...la critica drammatica è seguita attentamente dal pubblico, da quel pubblico, s'intende, che prima di recarsi a sentire una novità, vuole informarsi sia leggendo ciò che ne pensa il critico del suo giornale, sia telefonando agli amici che sono stati alla « prima ». E il pubblico sa leggere anche dietro le righe. Se v'è chi non disconosce la potenza formatrice del teatro (e del cinema), la sua delicatissima funzione di educazione artistica e di propaganda, questa è la critica la quale deve servire prima l'arte e poi il pubblico e per ultimo l'interesse dell'autore. Ha detto un giorno Alessandro Pavolini, il nostro ministro: « La critica drammatica deve scegliere: le sue opere ed imporre al pubblico le sue preferenze ».

D'accordo, ma io chiedo: — La critica drammatica funziona realmente ed è veramente tale?

Per concludere affermativamente devo pensare alla R. Accademia d'Arte Drammatica, il più chiaro, vivente libro di Silvio D'Amico, critica ad una mentalità, ad un costume, a tutta una organizzazione.

Ma proprio per essere ottimista.

GIOVANNI GIGLIOZZI

## CINEMA

« I fuochi di S. Giovanni » di A. M. RABENALT. — Vedendo questo film ci si accorge che, più di altre cinematografie, quella germanica può dare se non altro una serietà nelle intenzioni e nei risultati, una meticolosa preparazione e degli efficienti organi produttivi, tutte cose che, se unite, come qui, ad una intelligente guida e ad un'ottima schiera di interpreti, senz'altro addivengono a positivi frutti, artistici: il guaio è quando la troppa serietà, la pazienza certosina è affidata a

tutt'altro soggetto, a un film-rivista o a una commediola, i quali appaiono spiritosi e dinamici soltanto nella volontà degli autori. Si tratta quindi di una scelta oculata del repertorio e di quel briciolo di intelligenza e fantasia per trasportare decorosamente il soggetto in linguaggio cinematografico, ed il più è fatto; perchè i tedeschi hanno il cinema nel sangue senza bisogno di studiare troppo le inquadrature o addirittura tirarle giù paro paro da qualche film d'altri tempi, come si usa altrove.

Questo film tratto da Sudermann — ecco un autore per il cinema germanico: e soprattutto questo Sudermann più che quello p. e. di « Battaglia di farfalle » — acquista man mano che s'inoltra nell'azione, pregevoli doti di solidità e lentezza, senza per altro apparire pesante e sforzato; ed è davvero il momento di apprezzare tali rettilinee, cocchiate qualità teutoniche piuttosto che certe ambiziose e poverissime « commedie umane » che pio-  
vono dal di là e dal di dentro delle Alpi.

Qui non si vuol dire nulla di nuovo, nè scenicamente nè tecnicamente; ma come tutto è puro, sincero, lavato da ogni scoria letteraria! Il movimento della macchina è funzionale e spontaneo, la ripresa psicologica è adeguata senza sforzo alle sfumature del testo interiore e le esprime con buona naturalezza e sensibilità. Così nella sua funzione espressiva, cioè come integrazione dei moti interni dei personaggi, la macchina è sobria e lievissima nei movimenti, lontana dalla staticità come dalla affannosa e troppo spesso intellettualistica ricerca delle nuove angolazioni e dei nuovi passaggi.

Piene perciò di rilievo e di significato le due panoramiche circolari, quella notturna al lume di luna e l'altra nella cucina — gli oggetti immobili, in attesa del banchetto, la sgattera, un'co essere vivente, che alza sommessamente il capo — in quegli ultimi quadri che sono una deliziosa collezione di mezzitoni, di sfumature, di piccole tragedie intime che il cinema sa raramente valorizzare con tanta umiltà: l'addio alla casa, la carezza alle chiavi, ecc.

E non c'è nulla di opprimente, di pio-  
voso: v'è dentro molto sole, molto fieno, una bellissima notte di San Giovanni coi salti al di là della fiamma e le ruote

dei carri infuocate. Questo è indubbiamente uno dei migliori esempi di costume cinematografico, di ordine, di gusto e di compostezza. Tutto è a posto, nulla è di troppo, la sceneggiatura non ha sbalzi o dimenticanze, gli interpreti eccellenti, specialmente la maschera violenta e quasi maschile di Anna Dammann, la macchina è ben governata da un regista intelligente, la fotografia è buona; e il film, malgrado queste sue molteplici qualità, fila via diritto senza esitazioni e senza scosse verso la sua incantevole conclusione.

« *La scala di Giacobbe* » di G. MOLANDER. - In un bel pomeriggio settembrino ci troviamo di passaggio a Venezia e profittammo di quelle ore di libertà per dedicarle alla Mostra cinematografica. O se vogliamo, d'Arte cinematografica. Ci toccò un film svedese, quasi del tutto sfuggito all'attenzione degli spettatori: la critica, il giorno dopo, stillò pochi cenni informativi riserbando le osservazioni al film della serata, lo scarso pubblico che punteggiava il « S. Marco » applaudì senza troppa foga e sfollò rapido.

Mentre il film meritava a parer nostro qualche cosa di più, per alcune sue doti di evoluzione costruttiva, se così può chiamarsi una continua amplificazione commentata dei motivi intimi dei personaggi, o meglio di uno solo, il protagonista della vicenda: lenta, graduata, sicura evoluzione, di quadro in quadro, con un certo senso delle proporzioni e delle legature che rendono l'opera armonica e non inutile.

Il film poteva apparire noioso, data la generale ignoranza della lingua e per la prevalenza del dialogo sul movimento, ma noioso non è: il gioco mimico degli attori è dosato con cura, la macchina lavora semplicemente e senza sforzo tale da non tradire e soverchiare le ragioni e gli scopi del soggetto. E', d'accordo, nullaltro che una commedia filmata: ma con un buon intuito cinematografico, anche quello che si attiene scrupolosamente alle unità di luogo e d'azione, con un felice ritmo dell'inquadratura, nè sregolato nè sostenuto.

Complessivamente, un Molander positivo, se non quello estatico, lirico dell'« Ultima notte », più sicuro e formato di quello dell'inestinguibile collana ber-

gmaniana. Notevole anche l'assenza di commento musicale, se non quando ricorre il motivo centrale della scala, ciò che porta in luce il dialogo e il movimento, non sopraffatti da brani sinfonici generalmente inutili e fuori posto, spesso discendenti tradizionali e inconsapevoli dalle piane del film muto.

Molander ha inoltre un protagonista interessante, Sture Lagerwall che nel fisico e nella mimica, fatte le debite distanze, sta tra il Barrymore dell' « Avvocato » e il Muni di « Io sono un evaso »: attore nervoso, rapido, vibrante, pieno di sensibilità e di temperamento, la vera colonna nella recitazione e nel movimento di tale film: che infine non è nè molto peregrino nè eccessivamente importante; ma che dimostra l'esistenza di una civiltà cinematografica che dopo i tempi di Sjöström e di Stiller poteva riputarsi del tutto spenta laggìù.

« *Albergo Nord* » di MARCEL CARNE'. - Con « *Hôtel du Nord* » il cinema francese — o meglio quel suo settore più intelligente denominato di solito « pessimista » — si avvia e precipita tranquillamente nella retorica più odiosa, la retorica del realismo. Era quel genere intelligente, nato più o meno con « *14 luglio* » di Clair, continuato e approfondito dai vari Desjardins, Renoir, Carné ed altri fino ad esaurire le poche ricchezze lasciate in forse dai precedenti, a esasperarne i motivi (poesia delle analogazioni, poesia del materiale che recita, cose vecchie ma rivissute in un clima torbido di bassifondi e di periferie che ne faceva scaturire almeno una certa cinematografica vivacità): ma che con questo film si dimostra come ormai sterile e senza più nulla da dire.

Non che « *Albergo Nord* » sia un brutto film, anzi: è fatto con cura, ottimo negli interpreti, intelligente e informato a un realismo non privo di poesia: soltanto è un'antologia dei luoghi comuni del film francese, senza più personalità, dove episodi, vedute, trovate restano isolate e così consuete da mostrare ormai lo scheletro. Vi sono troppe cose inutili, poste soltanto per la mania dell'intelligenza, per non apparire passatisti e convenzionali e che poi divengono le più consuete e rettoriche soluzioni perchè basate unicamente su un compromesso letterario, non su altre più forti ragioni di vita. Voglio dire che

films quali, ad esempio « *Tabù* » e tutta la gamma dei film hawaiani, da « *Ombre bianche* » a « *Uragano* » e addirittura a « *La signora dei Tropici* » almeno nelle invenzioni si riferivano a un mondo di vita, di poesia, di suggestioni cinematografiche oltre che effettivamente del luogo, mentre quella produzione francese si basa sulla abbastanza letteraria convenzione che il mondo dei falliti, delle prostitute, dei « gueux » abbia in sé forti ragioni drammatiche tanto che basti presentarlo tale e quale per averne immediatamente l'opera di genio. Almeno ai tempi di Zola si avallava anche teoricamente la propria fede nel naturalismo come unica espressione artistica; ora invece, abolite le giustificazioni, si vanno sfornando in serie operai, accattoni, mantenute e ladri, convinti che per il solo fatto di esser tali, abbiano un indiscusso valore artistico.

Carné poi da parte sua ha una tecnica di mandare avanti l'opera che, in « *Alba tragica* » otteneva dei risultati appunto per quella vena di poesia che vi serpeggiava, ma che qui con la minima ripetizione fa saltare il meccanismo e lo rende inutile: il regista si sceglie il luogo d'azione dal quale difficilmente poi si deciderà ad uscire: un luogo non comune, pittoresco, con molte caratteristiche che saranno poi tutte sezionate al millesimo; in « *Alba tragica* » la casa di Gabin, strana e periferica, aveva tutto a portata di mano, il caffè coi « box », la casa dell'amante, quella della fanciulla con stradina e serra. Qui l'albergo è più complesso, sul canale, con panchine, giardinetti, ponti di ferro, ferrovia con relativo ponte, tutto allietato dalle solite facce che ben conosciamo: cose investite a fondo con perizia, se vogliamo, ma non certo con originalità.

E poi c'è Arletty con le calze nere, generosamente elargite al grasso spettatore basito, figurate che c'è perfino il ballo popolare, in mezzo alla strada, coi lampioncini, i poliziotti, la banda stonata; e la coppia di ragazzi scopata di casa, e le grate del parlatorio della prigione, tutte le vecchie conoscenze del cinema francese che saltano fuori, lustrate a nuovo ma senza troppa acrimonia.

Ci sono anche due pistolettate nel film, ma nè l'una nè l'altra suscitano troppo scalpore: la ragazza, appena guarita, perdona subito ad Aumont malgrado le sue proteste; e alla morte di Jouvet i due ri-

conciliati amanti continuano a tubare dolcemente sulla panchina tra aiuole, ponti, canali, fischi di treni e la solita alba che sorge ed illumina le rovine di un mondo e la nascita di un altro.

LUCIANO SALCE

## RADIO

CRONACA. — « Chiodo scaccia chiodo » di Achille Torelli è un atto unico del genere romantico-storico caro all'ottocento (ricorderemo come classico esempio il Giacosa de « La partita a scacchi »). Bei tempi in cui a base di trucij castellani e di castellane languide, di partenze per il Santo Sepolcro e di attese tormentose si ricostruiva un'epoca.

Questo atto di Torelli non è più che uno scherzo, ma uno scherzo condotto con sottile accorgimento ed abile gioco, che si giova di un dialogo la cui scrittura, pur costretta entro i limiti di un linguaggio convenzionalmente teso all'imitazione di non ben definiti schemi duecenteschi e trecenteschi, rivela la mano dell'uomo di teatro. Nel breve atto abbiamo anche riconosciuto il tema di una celebre ballata schilleriana: entrano nell'arena davanti a un'accolta di dame gentili e di fieri cavalieri un leone e una tigre, per la lotta. Quand'ecco una dama getta nell'arena il proprio guanto, tremenda ed orgogliosa sfida all'amore del suo cavaliere. L'innamorato balza agilmente nel campo di lotta e riesce a sottrarre alle belve ruggenti il prezioso pegno: un sorriso di vanità trionfante splende ora sul volto della bella, il nome del giovane ardito è su tutte le bocche. Ma egli, addolorato e addolorato, getta il guanto ai piedi della dama e si allontana per sempre:

...Und verlässt sie zur selben Stunde.

Questa romantica storia è toccata incidentalmente nell'atto di Torelli, nè è sceneggiata, ma ne ascoltiamo il vivace racconto dalla bocca del protagonista Rinaldo.

Il regista si è prudentemente trincerato dietro la pesante cortina dell'anonimo. Ma la nostra inveterata indiscrezione ha trovato un compiacente spiraglio dal

quale ci è stato possibile accertarne l'identità: spiraglio del resto alla portata di tutti, trattandosi del « Radiocorriere ». Il regista, dunque, è Enzo Ferrieri, vecchio lupo di palcoscenico e, perchè no? del microfono. Ma ci sia permesso di rilevare come il lavoro di Torelli, pur di limitate pretese, non si sia giovato di un'interpretazione adeguata. Ci sono due maniere di interpretare simili testi: o prendendoli assolutamente sul serio, o ironizzando amabilmente sui temi e sui personaggi. Noi preferiamo la seconda, e tanto più l'avremmo preferita in questo caso, essendoci occorso di rilevare sotto le battute del lavoro una sottile vena di ironia. Ma Ferrieri non si è appoggiato nè alla prima nè alla seconda maniera e n'è uscita fuori un'esecuzione piatta, gonfia soltanto di una recitazione ampollosa e ridicolmente enfatica, priva così di consistenza drammatica come di tornitura ironica. Si da farci tornare alla mente le sofferenze del buon sire di Bergerac, poeta d'astri e d'amore, costretto ad ascoltare le enfatiche dissertazioni dell'attore Montfleury. Con la differenza che mentre Cirano aveva a disposizione argomenti convincenti e se ne poté servire, l'insuperabile lontananza che separa l'ascoltatore radiofonico dall'esecutore ci impediva di seguire l'impulsivo esempio del nasutissimo Guascone.

Ci impressiona la tentanza in atto nella radio italiana di cercare di limitare sempre più l'impiego della musica nel teatro radiofonico volendo trovare una giustificazione a questo indirizzo, (che i soliti magistrati potrebbero imputare a pigrizia nei registi), ci si potrebbe forse obiettare che si cerca in tal modo di lasciare alla parola scavra di ogni appesantimento il suo valore. Ma la parola pura, la semplice e nuda battuta, della quale non saremo certo noi a disconoscere il grande potere di suggestione, specie se opportunamente inframezzata con ben dosati silenzi, ci sembra incapace di sostenere da sola il peso di un'esecuzione radioteatrale: occorrendo tener presente come alla radio manchi affatto l'elemento visivo su cui si basano il cinema e il teatro. Lo schermo e il palcoscenico sono sostituiti nella radio dall'immaginazione dell'ascoltatore, che resta libero di rappresentarsi la figurazione fantastica meglio adatta alla