

L'O. N. B. E LA SUA ATTIVITA' MUSICALE

L'Opera Nazionale Balilla è l'ente istituito dal Duce (legge 3 aprile 1926) per educare anche al di fuori della scuola le giovani generazioni, preparandole alla vita fascista, attraverso una rigida e pur gaia disciplina, con l'attività militare e politica, che temprava il carattere acendendo il senso della responsabilità, e con gli esercizi che rinvigoriscono il corpo.

L'Opera, che costituisce l'esperienza più grandiosa di educazione integrale, ha creato, attraverso le sue quattro formazioni (Balilla, Piccole Italiane, Avanguardisti, Giovani Italiane), l'ambiente in cui i giovani, da essa inquadrati, possono non solo apprendere con la pratica le norme generali di una ben ordinata vita nazionale, ma anche iniziare gradatamente, e nel modo più adatto all'età, la loro partecipazione alla vita dello Stato.

Al 31 marzo 1935-XIII l'Opera contava:

Balilla	1.762.907 iscritti
Piccole Italiane	1.498.402 iscritte
Avanguardisti	475.239 iscritti
Giovani Italiane	205.516 iscritte

Per questi quattro milioni di iscritti, dal 1934, l'Opera ha iniziato una seria, intensa e proficua propaganda musicale, al fine di evitare che le giovanissime generazioni ad esse affidate crescessero nell'ignoranza di quella che è una delle arti più belle: la musica. Dal 1934 a oggi, varie e numerose sono state le iniziative che la Presidenza dell'O. N. B. ha preso in questo campo. Ricordiamo, succintamente, la creazione delle Accademie Corali per Avanguardisti e Giovani Italiane con il compito di diffondere ampiamente e ampiamente rivalorizzare il canto popolare italiano

e la musica colare italiana dal 1500 al 1600; il 1° Concorso delle Accademie Corali (aprile 1935), durante il quale ogni Accademia ha eseguito musiche polifoniche di Palestrina, Marenzio, Monteverdi, Banchieri etc.; il grande Concerto all'Augusteo, diretto da Bernardino Molinari, alla presenza di S. E. il Capo del Governo, con un programma arduo ma eseguito con impeccabile tecnica e stile; numerosissime manifestazioni ginnastiche (esercizi con attrezzi e a corpo libero) accompagnate da musica e musiche interpretate da movimenti ritmici e ginnastici; un rigoroso disciplinamento di tutte le bande provinciali, sia dal lato dell'organico, sia da quello del repertorio, sia da quello degli esecutori e sia infine da quello dell'istruttore; la costituzione di manipoli di trombe e di tamburi a carattere nettamente militare; la pubblicazione di vari opuscoli e di musica a scopo culturale e propagandistico; l'inquadramento musicale rigoroso di tutti i Comitati Provinciali, ed infine la costituzione dell'Accademia di Musica al Foro Mussolini, che permette a decine e decine di poveri bimbi dotati di viva intelligenza musicale, di poter studiare tranquillamente.

Come si è visto da questa rapidissima rassegna, l'attività musicale dell'O. N. B. è intensissima e utilissima. Quando all'O. N. B. si uniranno, per un simile lavoro, anche le altre organizzazioni del Regime e specialmente la scuola, allora finalmente potremo dire di aver risolto il problema dell'educazione musicale della gioventù. Rivolgiamo quindi all'O. N. B., al suo Presidente ed ai suoi collaboratori, la nostra sincera ammirazione per il loro magnifico lavoro.

* * *

ESIGENZE DELLA MUSICA PER CINEMATOGRAFO

Finalmente dopo che il soggetto è stato scelto, dopo che è stato provveduto alla sceneggiatura, dopo che sono stati designati gli attori, gli operatori, gli scenografi, gli architetti ed i macchinisti, quando tutti tirano il tradizionale sospiro di sollievo nella imminenza della realizzazione, entra in scena la musica. Entra in scena come un'intrusa e siede in un angolo guardata con scarso amore dai grandi fattori della produzione quali sono il soggetto, la sceneggiatura, la macchina da presa, i carrelli, le costruzioni architettoniche: a lei non si è chiesto nessun certificato per l'ingresso, nessuna visita alle sue carte è stata necessaria, nessuna prova le si è fatto sostenere. Quando il banchetto è terminato, ecco la povera musica che viene a cibarsi delle briciole lasciate dagli altri. Esigenza del soggetto, della sceneggiatura, della scenografia, della fotografia: di esigenze tutti i fattori di cui sopra si cibano abbondantemente, ma chi tiene presente le esigenze della musi-

ca? Di rado, qualcuno, che generalmente la musica è considerata l'elemento superfluo al quale non è necessario guardare in faccia, l'elemento che entra nel cinematografo come un non desiderato accessorio, al massimo come un oggetto di lusso del quale si può fare a meno. Ben pochi si rendono conto della grande importanza che essa può assumere come elemento sostanziale della composizione, come profondo incentivo alla fabbrica delle emozioni e delle sensazioni.

Questa deficienza è generale: bisogna anzi dire che l'unico paese che ha dato di tanto in tanto un qualche posto alla musica è stato proprio l'Italia, che negli altri la situazione è assai poco allegra. Passateli in rivista questi films dal punto di vista musicale e vi sentirete percossi dalla più tragica delle anonimie; una ventata di suoni che poco o nulla hanno di musicale, il dominio di quella retorica che corre con la stessa facilità dell'acqua delle fontane, che

non ha linea, che non ha forma, che non ha costruzione, che non ha, quello che è peggio, alcun rapporto con le esigenze drammatiche della vicenda, con il succedersi degli episodi, con il ritmo del montaggio. Vi siete mai provati ad avvertire il senso di fastidio profondo che vi dà una pronunzia sguaiata nella bocca di una bella donna? Ebbene, basta avere un po' di sensibilità musicale per avvertire il contrasto inspiegabile tra episodi che sono cinematograficamente belli e certe musiche che quegli episodi vorrebbero commentare: è come se un'opera d'arte pittorica fosse stata profanata nella sua più intima essenza. E questo senza tener conto di altri importantissimi fattori quali la nessuna cura della strumentazione necessaria per l'incisione e di quel sincronismo intimo che dovrebbe esistere tra il ritmo della musica e quello del montaggio.

Eppure non ci vorrebbe che un piccolo atto di volontà per mettere a posto le cose: non si tratta di un atto di volontà che dovrà necessariamente rivoluzionare tutto il periodo preparatorio della lavorazione di un film; è necessario cioè che al banchetto delle esigenze partecipi largamente anche la musica. E' giusto che si tenga conto delle esigenze del soggetto, della sceneggiatura, della scenografia ecc., ma è giusto parimenti che si tenga conto delle esigenze della musica. L'autore prescelto per musicare un film deve partecipare a tutto il lavoro preparatorio, deve consigliare, far sentire l'importanza del giuoco delle pause, dei rapporti delle intensità sonore, deve, in una parola, far avvertire il bene che può derivare da una collaborazione stretta ed intima della musica con gli altri elementi della costruzione cinematografica.

E' possibile tutto questo? Noi crediamo di sì, e noi crediamo che forse, proprio per questo sistema che è ben poco usato in altri paesi, il cinematografo italiano potrà acquistare una sua spiccata fisionomia.

Ne abbiamo avuto la prova nella produzione nuova che in alcuni casi è stata affidata a buoni musicisti, di quelli che hanno sensibilità e che conoscono davvero il mestiere; là dove il musicista ha potuto partecipare alla preparazione del film e far valere le esigenze della musica, il film ne ha guadagnato in spirito ed in rilievo; là dove il musicista è stato chia-

mato a riempire di note, scene che non avevano tenuto alcun conto delle necessità del linguaggio musicale, il film non ha tratto vantaggio alcuno e la collaborazione del compositore è stata fatalmente tardiva.

Nel primo caso abbiamo « Scarpe al Sole » di Veretti e « Amore » di Rieti, dove gli autori hanno avuto modo di scrivere una musica aderente al soggetto, strettamente legata allo svolgersi degli episodi sì da diventare elemento sostanziale del film; negli altri abbiamo della buona musica che si perde inutilmente messa così come è quale una intrusa inutile ed anzi, in qualche caso, dannosa.

Esaminate ad esempio nel caso di « Scarpe al sole » l'intimo rapporto che si è venuto a stabilire tra la musica e certe scene di guerra per rendersi conto dell'efficacia che ne deriva al film; così come è facile di rilevare il fascino che deriva a certe scene campestri di « Amore » dal modo come la musica sa allargare il suo ritmo nel ritmo largo del montaggio. Sono due casi che hanno dei precedenti in « Acciaio » dove Malipiero riuscì anche egli a comporre una musica aderente al soggetto: e basta ricordare tutta la bella parte delle macchine per avvertire l'importanza che può assumere la musica agli effetti dello spettacolo cinematografico.

Ma noi pensiamo che questi esempi dovrebbero incitare i produttori a cercare sempre più intensamente musicisti nuovi ma che diano sicuro affidamento di comprendere i problemi che sono connessi al cinematografo: atto di volontà anche questo e che non è difficile di compiere; basta appena dimenticare qualche nome troppo usato, qualche mestierante troppo sfruttato e chiamare quanti dimostrano di possedere vere qualità artistiche. Perché il punto è tutto qui. E' il cinematografo un'arte? Noi pensiamo di sì: ed allora perché non deve essere anche il musicista un'artista?

La domanda avrà la sua risposta. La Direzione Generale del cinematografo è entrata anche nel vivo di questo problema e lo sta risolvendo con la chiarezza e la decisione sue solite. Il cinematografo italiano ne trarrà certamente sicuro vantaggio.

Mario Labroca

RUOLO DELLA MUSICA NEL CINEMATOGRAFO

Una volta all'epoca del muto la musica aveva un ruolo molto meno importante di quello che ha oggi nel sonoro, serviva a coprire i rumori fastidiosi dell'apparecchio di proiezione non ancora perfezionato e a dare l'illusione più o meno fortunata che le voci degli attori erano soffocate dai suoni. La musica che era eseguita a mo' di commento durante la proiezione dei films era precedentemente scelta senza cura e rimessa spesso al gusto di persone prive di qualsiasi cultura. All'incirca le musiche scelte erano sempre le stesse, di Wagner per esempio si suonava la « Cavalcata delle Walkirie » nei films di avventure che rappresentavano il concitato galoppo, di Borodine e di altri russi numerose pagine di

musica di sapore esotico nei films orientali, senza contare tanghi famosi o valzer pieni di abbandono e di dolce languore, ripetuti per minuti e minuti durante scene d'amore e nei colloqui sentimentali. Non è difficile ricordare l'antica figura del pianista che durante gli interminabili atti eseguiva brani di musica a memoria, fantasie, potpourri di opere liriche e sinfoniche. Ne veniva di conseguenza che ad ogni cambiamento di episodio il pianista (più tardi l'orchestra) doveva mutare genere musicale, ricordarlo al precedente, e ciò veniva fatto a mezzo di tremoli o con passaggi del tutto artificiosi e ridicoli. Risultato finale era un mosaico di pessimo gusto. Le opere sinfoniche di uno Schubert, di un Beethoven,