

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

RASSEGNA MENSILE

MARZO-APRILE 1946

COSTA LIRE VENTI

FIDUCIA nella povertà

Secondo una notizia giunta da Roma una numerosa troupe inglese scenderebbe quanto prima in Italia per realizzare un nuovo « Quo Vadis? », un supercolosso che costerà seicento milioni.

Auremo dunque, ancora, un cinema ricco, platinato, felice con le ricostruzioni costosissime e i pavimenti marmorei e gli antichi romani ben sbarbati e le vedette dal nome dannunziano e intorno al mondo del cinema aliter ancora, leggera e lucente, come nei giardini d'Armidia, una nebbiolina sottile od oltre la quale il dolce sole di California sorriderà su le schiene e le braccia delle ragazze rincorrette fra le palme coltivate e, nei prati delle ville, invitanti ad un eterno pick-nic, anticiperà le poltrone di vimini dall'alto schienate? A Beverly Hill, Chaplin, elegantissimo, si farà fotografare con l'ultima moglie mentre Bebe Daniels o Gloria Swanson ci lanceranno seducenti occhiate dalle colorate copertine di « Motion Picture »?

Cinquant'anni e già tanti ricordi, tanti idoli scomparsi per sempre: Doug volato in cielo su di un cavallo alato e Valentino morto giovine perché caro agli dei. L'età « favolosa » è finita, l'infanzia, il tempo delle praterie, delle avventure, dei sogni, l'adolescenza, con le inspiegabili malinconie, le prime esperienze amorose, e poi il mistico slancio, l'evasione: Dou-

glas, Charlot, Dupont, Murnau, Vidor. Un intero ciclo concluso, intere forme d'arte esaurite: romanticismo, avanguardia, espressionismo, naturalismo, verismo ecc. e, ormeggiati nel ricordo, così poco catalogabili, una ventina di capolavori.

Il tempo della « ricchezza » si è chiuso, ricchezza di sangue, ottimismo, fiducia, quando oltre le soglie del cinema c'era ancora un mondo da scoprire, vergine e ricco di promesse.

L'incanto si è spezzato: neppure il « divismo » esiste più, gli idoli si son fatti uomini: il mondo del cinema ha perso il suo fascino.

Oggi le strade sono asfaltate; c'è perfezione tecnica della fotografia, del parlato, del colore, dell'attrezzatura; il cinema può correre veloce, leggero; può vincere anche le guerre; negli stabilimenti perfetti ha la sua bomba atomica. Eppure mai esso è apparso così stanco: dorme sugli allori, rivà i tempi perduti, pessimista anche lui, in questo, come noi, anche se arrivando da oltre oceano, snaturato di vitamine, si mostra sorridente e ben riesce a nascondere, sotto il lucido cerone, le rughe, il vuoto della carota.

Ad ogni dopoguerra, quando la molla del tempo, arrivata al massimo punto di compressione, scatta, e il mondo sembra salire un gradino, c'è sempre un'aria di incertezza intorno, sia nell'esaltazione della vittoria, sia nell'amarezza della sconfitta, ma qui è più facile ritrovarsi, risentire la propria umanità. Chi diceva che i popoli troppo felici finiscono con l'in-



SOMMARIO

Fiducia nella povertà • FRANCESCO ARCANDELI: Critico d'arte al cinema • Corrispondenza • UGO CABRIAGH: Nota su Carné • Festival a Milano • BARBÈCHE e BRASILLACH: Musica di immagini • OTTONE ROSAI: Cinema (Disegno) • Tiro a segno • MARIO COLOMBI CUDIGOTTI: Hemingway e il cinema • MARIO VERDONE: Note Romane • Controverbia • Alla ricerca delle ombre perdute • LORENZO BOCCHI: Il ragazzo nel Film • I cineclubs d'Italia • I film del mese.

cretinire, « robustes rosiers, sans épines ni fleurs »?

Noi siamo infelici; abbiamo per lo meno il vantaggio di non essere perfetti, di poter battere le strade della povertà, di avvicinarci anche al cinema, a piedi, attraverso ardui sentieri, di dover essere ancora giovani nostro malgrado. Con una macchina da presa in mano e pochi soldi in tasca, come un tempo Carné, potremo imprigionare nella pellicola, girando per le nostre città semidistrutte, per le nostre campagne, fissando i volti di questo popolo, la « vera aria della vita ».

fotogrammi del più astratto o fantasioso regista. Del resto, pensate bene: dopo il romanzo realista, la civiltà moderna ha creato, nel cinema, un mezzo per aderire anche più direttamente al reale. Pensate all'efficacia immediata, stupefacente, di uno Zola che, anziché servirsi dello strumento sempre lento e simbolico della parola, vi metta tangibilmente sotto gli occhi, con una rapidità singolare, la verità dei fatti. Pensate a certi brani di Duvivier o di Renoir, e vedrete che qualche cosa del genere è il cinema. Il più dato, il regista francese hanno scavato più a fondo in questa direzione, servendosi delle possibilità più schiette, originarie del cinema come immagine; ma risentendo anche il peso. Se da certi passaggi troppo veri della « Bête humaine » di Renoir risalite ai momenti della vita parigina visti dall'occhio di Degas, vedrete invece come il pittore, nell'affrontare il vero, vi trasferisce in partenza la forza della sua passione: trasporti cioè i suoi modelli in un mondo ideale in cui i bastardi dissenzioni, le prostitute, le stitiche, le ballerine sudagligiane, si muovono, « inebetiscono » per una necessità aspra, ma patita, a cui la mente dell'artista le costringe. Tuttavia, del limite meccanico dell'obiettivo pare che talvolta i registi sentano l'insolenza: ricordate il colpo di testa di Duvivier quando, in un famoso passaggio di « Carnet de Bul », storce furiosamente l'immagine del medico sfortunato? Ma il nostro occhio vede ancora i calsoni di Pierre Blanchard trascinarsi pletonomicamente per le stanze: inclinati passionatamente, ma sempre veri, troppo veri.

Che cosa si vuol concludere con questo? Che l'esenza e la forza propria del cinema non starà mai nel valore dell'immagine unica, isolata, Nesun « flou », nessuna dissolvenza di nessun regista potranno mai reggere al confronto con la pittura. Fermate le più capienti inquadrature del

la « Kermesse Eroica » di Feyder: al paragono di Frans Hals o di La Tour naufragheranno miseramente. Fermate l'abbagliante passaggio dei mantelli militari sotto il lampione in « Becky Sharp » di Mamullan: in confronto a un grande colorista sembreranno un lampo volgare. Le possibilità propriamente figurative del cinema mi paiono quindi assai più limitate di quanto si dice spesso. La pittura dà luogo a una ideale contemporaneità del mondo che al cinema non si sarà mai dato di sperimentare; vi astrae in un'altra creazione, vista da occhi nuovi e più profondi.

Con questi ragionamenti non ho inteso affatto, dal mio tavolo di storico dell'arte, fare una stroncatura del cinema. Cinema nella sua radice etimologica, implica l'idea di movimento. Sullo schermo le immagini si muovono, si susseguono più o meno veloci, diversamente legate secondo l'occhio del regista, secondo di'egli ha sentito la vicenda che ha preso a interpretare. Il fotogramma entra dunque in un flusso vitale che l'astrae e lo trasforma, ne moltiplica la forza emotiva. Se ricordo indelebilmente le vecchie case di Montmartre che apparivano in « Quantore Juliette » di Clair non è tanto per la fotografia in sé, pur bellissima (ma che non mi commuoverà mai come un bellissimo quadro); piuttosto per il modo lento, affettuoso, con cui il regista le avvicina o le allontanava dall'obiettivo, per scendervi il ritmo di una vita leggera eppure amata. Era un ritmo più rapido, quasi febbrile, che faceva ondeggiare il traffico di Londra all'occhio di Tim Whelan, il regista di « Marciopiedi della Metropoli ». Era l'oscillare della macchina da presa che vinceva la gravità del fatto e salvava dalla cronaca quasi tutto « Pépé le Moko » di Duvivier, facendo brulicare sullo schermo la città della Cahah. Ma anche questa ultimica, questo ritmo dell'immagine cinematografica non sono tutto il cinema. Credo che al critico cinematografico sia essenziale lo studio dello stile con cui i vari registi usano e alternano i primi piani o le ferme inquadrature o i campi lunghi; come adoperino le carrelate, e così via. Questo studio, che è sempre studio visivo e in qualche modo figurativo, l'avvicinerà al battito dell'ispirazione, al polso con cui il regista sente la vicenda. Ma questa dinamica del cinema non può essere astratto moto di immagini; nei capolavori non è altro che il movimento con cui un'azione narrativa si affaccia più direttamente al nostro cuore. Esiste, insomma, un naturale, quasi inevitabile confluire della temporalità letteraria e della temporalità cinematografica in una sola unità narrativa. Mi par di avvertire invece che la più seria critica cinematografica sia portata talvolta a sottovalutare la forza letteraria di quell'opera almeno bifronte che è un film. Il rapporto fra cinema e letteratura esce dal mio campo specifico d'indagine. Tuttavia, tanto per spiegarci con esempi, dirò che « Palcoscenico » o « L'impareggiabile Godfrey » di La Cava (o certi film di Capra) mostrano come siano importanti la vicenda e la fantasia letteraria in alcuni film: tanto che in essi Fordite dei fotogrammi poteva sembrare un simpatico, ma subordinato commento al dialogo, all'azione. Eppure, se qualche intrinseco sostenitore di un cinema tutto visivo avesse osservato trattarsi di casi di teatro anziché di cinema, credo si sarebbe potuto rispondere che anche in quelle opere non mancava quel fare più diretto, più libero nei movimenti, quel flusso d'immagini che solo il cinema possiede; anche se il regista non aveva, negli esemplari suddetti, insistito particolarmente su queste particolarità espressive.

Confesso di preferire un cinema teatrale di quel genere al cinema intesamente visivo, figurativo anzi, dei « Bos Fondi » di Renoir, dove i brani perfetti, da antologia, in cui la macchina da presa agisce in modo insuperabile, non bastavano a vincere la facezchezza del totale; proprio perché il regista non aveva sentito la vicenda con bastante unità fantastica. D'altra parte, il successo non del tutto immeritato d'un film visivamente quasi mediocre come « La Voce nella

Corrispondenza

Signor Direttore, che sia proprio vero ciò che afferma Vantico, che ciò che si perde si guadagna, e ciò che si guadagna si perde?

Parvo lecito dopo il venticinque aprile incursari, cadute le seingurate barriere dell'autarchia cinematografica, che riformasse in Italia un rinnovo amore per il cinema, uno studio ancora più fervido e speroso dei problemi, della storia, delle esigenze di questo nuovissimo mezzo espressivo. E invece niente. Pazienza per ciò che riguarda la produzione, inceppata da tante renore, primi di tutte la politica estiratoria di quelli di Venezia, i repubblicani che portarono via dal Quadraro le macchine e dalla cinecassa del Centro i film classici; pazienza dunque per la produzione che obiettato ha dato un film come « Roma città aperta » e altre due o tre pellicole non volgar, ma la stampa, ma la critica che si svolge sui quotidiani e sulle riviste?

S'era formato qua in Italia dal '30 al '40 un manipolo di studiosi di cosa cinematografiche che non aveva niente da invidiare a quelli degli altri paesi. La libertà e la politica hanno ora disperso le energie di questi critici, che hanno abbandonato Clark Gable per Churchill, Michele Morgan per Bidault e Clara Colonna per Rita Montagnana. Il migliore di tutti, Filippo Sacchi, dirige ora uno dei più brutti settimanali italiani, scrive di politica e si occupa dei generali del '8 settembre; Sandrino De Feo si diverte alla Consulta, e descrive ogni crocetta di Togliatti con lo stesso ironico puntiglio col quale una volta sul « Messaggero » parlavo di quella di Ronald Colman, Mario Pannunzio dirige « Il Risorgimento Liberale », Alfredo Mizio si batte per la monarchia sulla colonata del « Secolo XX » e non parla più di cinema; perfino Mino Maccari ha abbandonato, nei suoi papazzetti ai tivvolumi, il portentoso Strokelin.

C'era anche una rivista in Italia che nei limiti della censura micropopiana si rivolgeva fervidamente alla cose del cinema, tant'è vero che da essa nequero i due migliori nostri registi, il Visconti di « Ossessione » e il Rossellini di « Roma città aperta ». Ora « Cinema » non c'è più e i suoi redattori han fatto alleanza col nato Moravia e redigono « Film d'oggi », che non è tutto male ma ha scopi commerciali.

E al loro posto chi è venuto? Si son viste le improvvisazioni più incredibili, dal Montanelli che è riuscito a far rampingare Piovene in vari giovinetti scatenatisi sulla stampa quotidiana e periodica. Per un Comencini che su quel che dice quanto suo i neofiti fanatici, ignoranti e presuntuosi?

Andiamo male, signor direttore, ma, essoi. Un bel giorno si provò anche Campanile a fare il critico, e poi lo cacciarono via. Un altro di questi giovani chissà chi chiamarono. Forse Liala, forse Virgilio Brocchi. E intanto quelli della vecchia guardia quando non si occupano d'altro, sciorinano. Che ne è avvenuto di Nicola Chiaromonte? E ancora fuori d'Italia? E il buon Pasinetti che fa? Anche Costigliolo, diventato Babeuf, ha profetato la monarchia al cinema, e i testi di Maurras a quelli di Paul Rotha. Che diavolo accade?

Ultro giorno uno della vecchia guardia, uno che parlava di cinema con competenza quanto pochi lo studiano in Italia, abbiamo a Guglielmo Alberti, è riuscito a procurarsi altri disprezzi. Leggo il numero 3 del « Punto », signor Direttore, e vedrà. Vi si impara che « Sissignora » è stato ispirato da un romanzo della Tartuffari e che Bossuet è l'autore del « meffica » Harlem », una galtonica qualsiasi.

Non mi dia disprezzi almeno lei, caro Direttore. La sua « Critica cinematografica » è giunta a buon punto per fermi sperare ancora che l'Italia di « Sperduti nel buio », di Ricciotto Canudo, e delle brave persone che si occupavano di cinema tra il '30 e il '40, perché detestavano il regime, non è morta per sempre.

Cordialmente suo

Paolo Fanfani.

FRANCESCO ARCANDELI
(continua in seconda pagina)

Continuiamo con l'articolo di Francesco Arcangeli la nostra inchiesta sul cinema. Nei prossimi numeri pubblicheremo le risposte di Luciano Anesechi, Arrigo Benedetti, Raffaello Franchi, Alessandro Parronchi, Giacinto Spagnoletti ed altri.

Entrare in merito a un argomento così dilatato come il cinema potrebbe supporre una conoscenza precisa e vasta dei problemi tecnici che lo riguardano e della letteratura cinematografica. Se doversi obbedire a un no scrupolo del genere non dovrei nemmeno iniziare queste considerazioni: non ho conoscenza dei testi critici e frequentò le sale di spettacolo come uno degli innumerevoli spettatori che al cinema vanno, così dicono, per divertirsi; ma che poi, al contatto con la pellicola, reagiscono con un'emozione che va spesso oltre il puro divertimento e sulla quale poi tornano col ragionamento e con la memoria. Sono insomma uno spettatore in cui, a un certo punto, si risvegliano delle esigenze. Data la mia professione e la mia cultura, queste esigenze sono assai spesso di ordine visivo. Per esempio, credo che la mia emozione per certe inquadrature di « Bos Fondi » (« Verso la vita ») sia stata superiore a quella dello spettatore medio: il riconoscerlo, nella scena della banda militare al giardino pubblico, il riflesso non tradito dei capolavori di Manet e di Renoir mi commosse singolarmente. E' proprio il ricordo di queste e di impressioni analoghe che mi induce a qualche considerazione sul rapporto che intercorre, a mio avviso, tra il cinema e le arti figurative.

INCHIESTA SUL CINEMA CRITICO D'ARTE AL CINEMA

Tra le varie definizioni che se ne sono date e se ne danno, mi pare che la più divulgata e comprensiva sia la seguente: il cinema è racconto per immagini. La storia cinematografica consiste dunque nel susseguirsi temporale, nel narrarsi nel tempo, d'una serie d'immagini. Ma la comprensività della definizione non è esauriente. Racconto per immagini, sta bene. Ma di quali immagini si tratta? Racconto per immagini — chi può negarlo? — sono anche le storie di San Francesco; una ventina d'inquadrature che il genio di Giotto fermò per sempre sulle pareti della Basilica Superiore d'Assisi. E allora, tanto per non confondere l'operaie di Giotto con quello di King Vidor, aggiungerei, a maggior specificazione, che il cinema è racconto per immagini fotografiche. Ecco un divario fondamentale fra il cinema e le arti figurative. Il primo si fonda inevitabilmente sulla fotografia e, per quanto il regista possa studiare il taglio, sluccare o rinforzare gli effetti luministici, per quanto possa intervenire anche con il colore, non si darà mai che superi totalmente il limite meccanico da presa realista, evovalmente, una riproduzione imitativa del visibile, e quindi intesamente realistica. Il pittore, anche se si propone il programma più decisamente imitativo, opera trasfigurando radicalmente l'immagine ricevuta dal mondo intorno. I brani più naturalistici del Caravaggio risultano sommamente idealizzati anche in confronto ai

NOTA SU CARNÉ

Sintomatico il cammino di Carné: un documentario, cinque film realisti, due film di evocazione storica e fantastica (cui seguiranno presto altri). Una parabola perfetta, fino a un certo punto perfettamente logica. Giunto con la sublimazione verista — anche se d'un verismo di tendenza francese, e perciò romantico — di *Alba tragica* alla risoluzione formale degli sconfinamenti grotteschi (*Drôle de drame*), ironici (*Albergo Nord*), perfino lirici (*Il porto delle nebbie*) del suo realismo sostanziale, a Carné non rimaneva che l'evazione, che quella specie di nuova purificazione nei due film che attendiamo, *Les visiteurs du soir* e *Les enfants du paradis*; gli rimaneva quel medioevo francese il cui spirito era penetrato sottilmente nell'anima di Clair, la cronaca dell'Ottocento e lo ambiente della grande pittura che già (vedi *Nana*) avevano tentato Renoir: la cui evoluzione, pertanto, è esattamente opposta a quella di Marcel Carné.

Come giudicare Carné, oggi? Forse riusciamo a salvarlo e, nonostante tutto, anche a volergli del bene, se impostiamo il discorso sulla ricerca di una sua sensibilità umana. Poco importa che egli non voglia confessarsi apertamente, che egli sia schivo e non intenda comunicare neppure cogli amici migliori. Quest'essere che a prima vista pare non aver anima, questo individuo chiuso e ostile per cui gli uomini si rivelano nient'altro che esecutori inconsci e meccanici d'un destino freddo, arido, impossibile; questo artista al quale la formula del « pessimismo » si adatterebbe certo men bene che ad altri, anzi, a contatto con quella quasi geometrica coerenza, con quella indispensabile necessità di azioni e soluzioni, scenderebbe a gioco, a giuoco incapace e suggerire la ragione di tutti gli atteggiamenti; Carné, invece, è umano nella complessità dei suoi affetti, delle sue predilezioni come delle sue crisi: amorale, submorale, glacialmente oggettivo magari; tuttavia umano. Cheché se ne dica, l'uomo rimane il centro del suo mondo. Per molti aspetti prezioso e intellettuale, egli ama pure presentare le situazioni in toto, senza gravi concessioni e senza assurde raffinatezze. Non seicola nell'atmosfera, come un Duvivier, o come molti degli altri registi minori: l'atmosfera, l'ambiente esistono (e come esistono), ma egli non ne fa che il luogo dove ha piede il dramma intrattenibile, urgente, che è dramma di uomini, di realtà psicologiche e umane. Si muove in questo mondo con lucidità estrema e, nonostante certe predisposizioni, non da raffinato succube e passivo; da vinto magari, e quindi da sofferente, il che è ben altra cosa: Carné è schiavo dei fatti, non della loro mistificazione. Se questa sua sofferenza non appare chiaramente nei film, è perché c'è equilibrio, perché a lui non sempre risponde l'espressione voluta; ma i problemi sono spesso impostati nel modo più intenso, fino alla fine.

All'inizio della sua attività, la consuetudine con Jacques Feyder e la realizzazione di *Nogent, Eldorado du dimanche*, unico documentario, gli basta-

no a impadronirsi da maestro del linguaggio. Altri — Poirier, Jean Epstein — si sarebbero avvinghiati al documentario fino a morire. E Vigo stava salvandosi, quando la morte — la morte fisica, materiale — venne a troncarli un grande avvenire (o forse più grandi sofferenze). Ma Carné, da *Jenny* fino ad *Alba tragica*, passando attraverso *Il porto delle nebbie* (mentre *Drôle de drame* e, in linea minore, *Albergo Nord* s'allacceranno da un lato ai motivi umani del suo realismo, e dall'altro, forse, agli impegni delle sue ultime produzioni), doveva portare a una specie di perfezione che potesse sembrar sterile, nel contempo esaurandola, l'intima sostanza della propria umanità. Avrebbe accettato da Jacques Prévert, il suo interessantissimo collaboratore, tutti gli appigli d'una tecnica fantasiosa e sopraffina, ma non si sarebbe accorto che proprio ciò che andava al di là di quella tecnica dell'invenzione e del racconto, ciò che, nonostante i differenti potenziali di espressione, metteva su un piano comune di stile *Jenny* ed *Alba tragica*, sarebbe stato suo, irrimediabilmente suo. Nel vecchio *Jenny*, infatti, contava, pur schematizzata, pur timida e ancora imprecisa, la situazione umana: quell'occhio della

figlia dietro la tenda, ad esempio, mentre vede la deprivazione della madre, quell'occhio sbarrato e poi chiuso, Carné magari calca la mano (madame Jacques Feyder è ancora una « mattatrice ») e la sua polemica non è precisa, non scende in profondità, non colpisce a segno: vedete « l'alibino », « il dromedario », tipi di tutti gli ambienti, non di quell'ambiente specifico; Carné ha la visione offuscata, è davvero poco colorista. E perché *Alba tragica* appare un circolo chiuso? Ma chiuso come quell'uomo è chiuso nella sua povertà stanza e nei suoi ricordi. Che cosa vive e potrà vivere? Quest'uomo appunto: muore cioè che quest'uomo rappresenta nel film in quelle condizioni, poiché, infatti, non poteva far altro, doveva morire (in ciò è la terribile coerenza e quel certo agnosticismo di Carné, uomo di trapasso e di rimpianti); ma rimane, come somma di possibilità non soltanto espressione, ciò che il suo cuore aveva avvertito della vita, il battito del ricordo: il passato, dunque, come composizione verso il futuro. Il che può accadere della vita d'un uomo, e persino della vita d'una nazione.

Nel fantastico di *Les visiteurs du soir* Carné, così poco fantastico per conto suo (Carné non è Cocteau), non si muo-

verebbe a suo agio in un procedere *fabesco* della trama; e perciò siamo certi che, per quanto ancora a malincuore, e non con la doviziosità costruttiva del Cocteau dell'*Immortale leggenda*, egli avrà cercato « in sé stesso » qualcosa di solidamente realistico e, quindi, avrà scoperciato la probabile dose d'umanità di certi suoi personaggi, fosse pure il diavolo. Niente di fluido, materia impalpabile o sognante: tutto lucidamente architettonico, squadrato, plasticizzato. Tutto assai presente alla propria memoria, nonostante l'evazione ».

Il limite di Carné sta, se mai, nel respiro della sua posizione di fronte alla vita. Come nei suoi film l'umanità è raggiunta senza un totale impegno dell'autore, che ha paura di lasciarsi andare nell'esacerbato calore d'una polemica e di una rivolta (non ad altro condurrebbero certi istinti, messi accuratamente in ombra, dei suoi personaggi), così nella vita Carné è « uomo di trapasso », come abbiamo detto, e individuo che certamente si porta appresso, senza poterseli scrollar di dosso (senza neppure cercare), tutti i sintomi di una classe marcia. Sommatamente borghese egli stesso, anche se vive a Montmartre (nessuno ha mai detto che una via

per arrivare al comunismo sia l'omosessualità), Carné ha rappresentato, avvertendola senza prendere conto di essa una posizione definita, la dissoluzione iniziale della classe borghese. Rimane borghese, a parer nostro, anche in *Alba tragica*, nonostante l'insistenza quasi anarchica di Prévert: e allora diciamolo « uomo suo malgrado », e diciamo che, in *Alba tragica*, risultava al massimo, almeno nella resa, « populista suo malgrado ». Carné è nella condizione che analizza il Bálász in un suo saggio — non sappiamo se più spiritoso o più amaro —, *L'ideologia del film borghese*: la miseria nella sua tragica disperazione, materiale e spirituale, ma rappresentata dai travati e dai relitti della società (Carné, qui persino più sentimentale, fa del suo operaio addirittura una vittima del destino). In realtà siamo molto dispiaciuti di dovergli, di potergli attribuire una intera frase dello stesso Bálász: « Volentieri (il borghese) piange coloro che finiscono sotto le ruote di un'automobile, perché ha la convinzione che non c'è più nulla da fare; e questo lo tranquillizza, proprio perché è assolutamente impossibile la porgere qualsiasi aiuto ». Se non che Carné, legato a quel suo crudo volersi isolare e nascondere, ben raramente discopre la lacrima: il che, d'altro lato, non muta affatto il destino di quella persona che, secondo lui, sta per finire sotto l'automobile.

Appunto perché ha alcune cose da esprimere, Carné — per quanto limitato, sul piano umano e sociale — non potrà rivelarsi male neppure alle prese coi mali, i diavoli, le fate e gli incantesimi di *Les visiteurs du soir*; né con teatri, i pagliacci, gli attori e le ballerine di *Les enfants du paradis*. Forse le cose che sarà riuscito a manifestare in questi due film appariranno, benché su un affine piano stilistico, di genere notevolmente diverso da quelle che già conosciamo. Ma se la freddezza sarà più palese di quella esistente nei film già noti, vorrà dire soltanto che le realizzazioni passate rimangono anche per lui, rimasto in Francia (come per tutti gli altri registi emigrati oltre oceano), le migliori e le più valide. Altro indizio che la cinematografia francese ha esaurito veramente la sua funzione storica ed artistica.

UGO CASIRAGHI

CRITICO D'ARTE

AL CINEMA

(continuazione della prima pagina)

L'impeto era dovuto al fatto che il regista era riuscito, almeno in parte, a far vibrare sulle schermi l'eco sentimentale e letteraria del libro eroico di Emilia Brontë.

Ma par di poter concludere, perciò, che i risultati più alti del cinema saranno nelle opere in cui le due facce essenziali di questa espressione artistica, quella visiva e quella letteraria, vengano a combaciare in perfetta unità. E per finire con una preferenza personale, dirò che il film che in assoluto mi ha dato una più intensa emozione è « *The Trudlove* » di John Ford: appunto per l'equilibrio in cui vi sono tenute la dinamica narrativa e la dinamica visiva. Là non ci sono complicamenti figurativi né astrattezze letterarie: sono parole e fatti umani e strazianti che hanno trovato, non dirò immagini, ma fotogrammi necessari e indimenticabili.

Francesco Arcangeli.

Il 27 marzo si è inaugurata a Milano il « Festival Cinematografico Internazionale per il primo cinquantenario del Cinema ». Ad essere precisi non è questo il « primo festival retrospettivo che si tenga nel mondo », come dicono gli avvisi pubblicitari, perché già in altri paesi, e anche in Italia, la ricorrenza è stata ricordata con manifestazioni del genere. A Londra, proprio nel di anniversario — il 28 dicembre — si iniziò con « *A nous la liberté* » una serie di proiezioni commemorative; sugli schermi della City riapparvero in quei giorni « *La leggenda di Gosta Berling* », « *La corazzata Potemkin* », « *Rapacità* », « *Alleluja* », « *Variazioni* », « *L'ultima carta* » con W. S. Hart, ecc.

A Parma, e ci sia concesso un trascendendo accostamento, con due serate identiche a quelle milanesi (« Omaggio a Chaplin » e « *Il Vampiro* ») si aprì, ai primi di gennaio, come ricorderanno i nostri lettori, un festival cinematografico retrospettivo che, benché ignorato sull'Europa da Orio Vergani, ottenne il più lusinghiero successo.

La sala in cui dal 27 marzo si riverbera ogni sera un pubblico strabocchevole è quella dell'Alcyone, capace di più di duemila persone. Più che un pubblico è una folla (l'ingresso costa quanto in un qualunque altro cinema di Milano), una folla variopinta e quasi estiva che non è nulla in comune con gli spettatori che un tempo frequentavano, d'inverno, la Quirinetta e, d'estate, il giardino dell'Excelsior o il Palazzo del Cinema. Quello di Milano è un festival popolare quale poteva uscire dalla mente degli organizzatori in gran parte social-comunisti. Così il giovane conte Sforza stava seduto, in galleria, vicino a un gelatino e la sera del « *Vampiro* » vedemmo una provinciale coppia di amorosi addentarsi ingenuamente in una fila del centro scomodando l'agente consolatore francese, grande appassionato di cinema, e i membri della delegazione russa (che aumentano ad ogni spettacolo) stranamente soddisfatti di vedere film « in Russia completamente ignorati ». Una atmosfera dunque aperta, cordiale, milanese, come in un qualunque altro cinema, senza il minimo grado di quel tepore di alta intellettualità che s'arrangiava, una volta, nelle serate retrospettive, quasi di fredda ironia nel riso o nelle approvazioni troppo

Festival a MILANO

soddisfatti degli iniziati. Qua e là qualche zittio quando il pubblico, rimpiangendo forse il *Tyron Power* del « *Figlio della furia* », visto il giorno prima all'Odéon, cedeva a commenti non del tutto leciti dinanzi al genio di un *Chaplin* o di un *Dreyer*, qualche esclamazione lanciata con un'inflessione volutamente commosa: « *Bellissimo* », « *Sensuale* », ma in complesso spettacolo normale con in più soltanto alcuni imbarazzati metropolitani, il colonnello Hankok, un melanconico signor Lumière e una mezza dozzina di « *jeeps* » incatenate all'entrata.

Sparsi nella sala i critici dei quo-

tidiani che la mattina avevano assistito, in forma privata, alla visione del « *n. 217* » di *Room*, un film assai discusso (Emanuelli, per il quale il miglior film appreso fino ad oggi in Italia è il « *Lenin nel 1918* », insieme a *Risi*, *Carpi*, *Viazzi* era fra i sostenitori, Comencini e alcuni altri all'opposizione) che non sappiamo se verrà proiettato al Festival. Perché c'è anche una certa lotta fra le nazioni che hanno gentilmente concesso i film e così l'Inghilterra vorrebbe far sopportare agli oltre duemila spettatori un lunghissimo documentario bellico, dall'invasione in Francia all'entrata in Berlino, circa tre ore di proiezione, e la Russia cerca di sfoggiare la gioventù staliniana che a parte tutto il resto, antierobero. Solo l'America, troppo saggia o che non ha bisogno per conquistarsi la simpatia e il mercato di simili piccolezze, finge di disinteressarsi di tutto quanto e inizia, perché lo ha fra le mani, un solo film, eccellente d'altronde, « *Shodou of a doubt* ».

In cabina insieme all'operatore che si domanda come può la gente sopportare ancora dei film muti troviamo, mezzi sommersi da bobine, cassette, dischi, borderò, liste, preventivi, lamentelle, magari i fratelli Lumière del cinema italiano: i fratelli Comencini. Mentre uno sta schiodando cassette arrivate in quel momento da Chiaso l'altro scandisce al microfono il programma del Festival: « Questa sera « *Il Monello* » di Chaplin e « *Nascita del Cinema* ». Domani sera: « *Il Vampiro* » di Dreyer e « *L'uccisione momentanea* » di Mack Sennet. Venerdì 29: « *This Happy Breed* » di Noel Coward, « *Due film nostrani* » di Fischinger e « *Trade Tootoo* » di Len Lye. Sabato 30: « *Les enfants du paradis* » di Carné. Domenica 31: « *Ioan il Terribile* » di Eisenstein. Poi « *Mörder* » di Lang, « *Genuine* » di Wiene, « *Lidia* » (omonimo italiano 1910), « *La miserie del signor Tracet* » di Soldati, « *Il Pireta nero* » con Douglas Fairbanks, « *La nascita di una nazione* » di Griffith, « *La madre* », « *La Corazzata Potemkin* », « *La fine di S. Pietroburgo* » di Pudovkin, « *La chienne* », « *Regle du jeu* » di Renoir, « *West-front 1918* » di Pabst, « *Blithe Spirit* » di Coward, « *Sabotage* », « *L'ombra del dubbio* » di Hitchcock, « *Goupi malus russe* » di Becker ecc. Quindi attacca un disco di jazz.



LA CRITICA CINEMATOGRAFICA

Rassegna mensile

Direzione Redazione
Amministrazione
PARMA
Via Vittorio Emanuele, 57
Telef. 46-53

ABBONAMENTI:
ANNUO L. 220
SOSTENITORE L. 1000
UN NUMERO L. 20
ARRERATO L. 40



MUSICA D'IMMAGINI

Si può osservare come tutto quanto, nella produzione di questi cinquant'anni di cinema, si presenti coi caratteri propri dell'opera d'arte, possa, più o meno comodamente, raggrupparsi sotto le insegne di due distinte tendenze: una mirante ad accentuare il realismo delle immagini, l'altra ad allontanarne il più possibile.

Stagurre alla realtà, darne una trascrizione ideale, stravagante, buffonesca o fantastica: questa è la via verso cui Méliès, spinto dalle circostanze — per opporsi ai concorrenti — e da una specie di preferenza istintiva piuttosto che da un determinato disegno, conduce il cinema ancora latente. Il film, questo spettacolo che si prepara completamente lontano dagli occhi degli spettatori, diventa con lui la più assurda rappresentazione dell'impossibile, il terreno più favorevole all'irrealtà e al sogno. Tutto ciò che l'uomo non può realizzare effettivamente, può trovare realizzazione sullo schermo; nessun limite infatti si impone alla fantasia del creatore cinematografico; senza tema di pericoli egli può contravvenire alle leggi più ineluttabili.

Ma questa libertà non è, nella sua essenza, la libertà propria ad ogni forma poetica? Soltanto che Méliès, come tutti i primitivi, si sente più attratto dal bizzarro e il mondo irreali che esce dalla sua immaginazione non è gran che diverso da quello che si ideava al Châtelet.

Coloro che più tardi lo seguono incontrano naturalmente sul loro cammino tutti gli ostacoli e gli obblighi che ogni evoluzione comporta: comunque in Germania nasce Caligaris ed in Francia Entr'acte in cui René Clair, che tenterà poi di conciliare il più felicemente possibile le proprie tendenze col'esigenza dei produttori ed il gusto del pubblico, debuttando, cede all'ideale di un fantastico rigorosamente puro e di un poetico esclusivamente visivo. Ma anche in seguito, quando dovrà adottare degli intrecci e narrare dei fatti, Clair rivendicherà sempre il diritto — che è poi il diritto di ogni vero creatore — di informarli a un proprio punto di vista, di deformarli, si potrebbe dire, come ponendo fra sé e le cose un vetro colorato che dando a queste un'apparenza insospettabile e assolutamente soggettiva bene tradurrà la sua sottile ironia e il suo inconfondibile accento poetico. E però le sue semplici trame, volutamente convenzionali, animano personaggi che sembrano scesi da un album di vecchie fotografie di famiglia o che, se sono moderni, una sapiente incidenza poetica gli mostra sotto quell'aspetto vecchietto o goffo o dolcemente malinconico che essi, colti da una qualunque macchina fotografica, presenteranno fra una ventina d'anni. Che se poi, per la loro stessa fedeltà, questi personaggi, queste fotografie ricordo, sembrano allontanarsi dal campo dell'irrealtà, tuttavia mai non cessano dall'appartenere ad una realtà sempre trasfigurata, idealizzata appunto come in un ricordo, così esatta nei suoi particolari quanto liberamente ricreato nella sua atmosfera. Se dunque si abbandona l'intento di impiegare le risorse del cinema in una fantasia senza limiti, è per sostituirvi una pittura poetica, oppure un modo di colorire sottile e quasi ineffabile che, benché meno efficace, può far venire in mente quello del doganiere Rousseau; una poesia perspicace, una poesia che diremo fotografica — ben lontana dalla fotografia poetica — in cui se il cinema non completamente riesce a sottrarsi alla realtà, certo la costringe ad una rispettosa sottomissione.

Chaplin procede diversamente, d'altronde la materia di cui egli si serve è molto fittile. La disposizione precisa, il modo intrinseco, sulla creazione di un personaggio affatto estraneo al comune destino degli uomini, che addirittura trascina con sé una nuova realtà, un mondo assolutamente diverso dal vero: Charlot si accetta o non si accetta, ogni discussione è vana; egli è come Mickey; i suoi film infatti sono, più o meno, disegni animati; e una volta accettato è inutile chiedergli conto dei suoi gesti nell'ordine della logica umana. L'opera di Charlot è, più di ogni altra, libera da qualsiasi rapporto con la « realtà »; questo perché essa non si rifà, più o meno docilmente al teatro, ma il mimo; è nel mimo che sta la forza originale della trascrizione poetica ed astratta del gesto umano e, a rigore, il mondo di Chaplin potrebbe ridursi a quel mondo di pura figura in cui il ballo descrive

il suo dramma; ecco perché Charlot non sa farne delle parole.

La sua influenza sugli autori di film comici è profonda: dopo di lui quasi tutti disprezzano la realtà; ma non lo si segue che con prudenza e fino a quando un simile atteggiamento non incontri troppe difficoltà. In fondo il film comico ha tutto da guadagnare contornandosi di scene di toni assurdi, così sembrano pensare Buster Keaton e lo stesso Harold Lloyd. Ma in realtà soltanto i film dei fratelli Marx e di W. C. Fields appaiono come interessanti sviluppi del principio l'assurdo per l'assurdo — sembrano quasi preludere a un comico completamente nuovo. Pare che una fantasia vegeante, tumultuosa, travolga tutte le abitudini e minacci la stessa area santa dell'intreccio unico, riposante, concludente; che, nell'avanzare di un tempo di anarchia totale, l'immaginazione abbia spalancato tutte le sue porte. C'è infatti un tempo in cui si può credere che il film comico stia per raggiungere il disegno animato, la sua illimitata e felice libertà dove gli uomini e le cose, sottoposti a sapienti e buffoneschi artifici, più a nessuna legge obbediranno se non ai capricci del regista creatore: certi film sembrano davvero l'infuriare di un jazz;

come petardi le gags scoppiano in una fantasmagoria di trovate assurde, stravaganti, sottose che alla dignità del circo combinano i toni della farsa e della parata, l'acrobazia e il controsenso.

Ma alla fine ci si accorge che tutto questo regno dell'assurdo altro non è che un mondo messo su dai fratelli Marx per potervi apparire nei loro diversi numeri; quanto alle fantasie di Fields, il quale fin dagli inizi aveva mostrato un gusto spicato per i non-sensi e i facili trucchi, anch'esse derivano più da un naturale accatarsi di effetti che da un vero bisogno di evadere in una libertà comica.

Comunque il successo che questi « Jovus » ottengono sullo schermo è assai significativo: esso insegna che nel pubblico, (il quale, se qualcuno tentasse di portarlo in un mondo fantastico, liberamente e radicalmente inventato, siamo certi non andrebbe tanto per le sottili, ma subito lo seguirebbe), posa sempre un segreto desiderio di vedere il cinema, e specialmente il cinema comico, abbattere ogni ostacolo e godere in pieno della libertà raggiunta. Ma questo meraviglioso strumento, che è il cinema, di capovolgere la realtà e di rico-

prirla di buffonesco non è stato usato con timidezza: ci manca infatti un Rabelais dello schermo o sempre come un creatore che abbia considerato la realtà per ciò che veramente essa è: una materia prima, un punto di partenza. Sulla pellicola tutto si può scrivere e non si scrive sempre che una medesima storia. Eppure il successo che ovunque incontrano i film di Walt Disney testimonia a sufficienza il favore che gode, presso tutti pubblici, la libera creazione poetica, l'opera pervasa da un generoso e forte spirito inventivo. Po-

ché è questo cinema che domini fermamente, con virtuosità poetica, gli elementi della realtà; esso troverà certamente un pubblico entusiasta. Del resto non è verso questo cinema che, sebbene confusamente e con i mezzi che sono loro concessi dalle esigenze commerciali che via via si impongono, si dirigono i tentativi più intelligenti e felici di questi primi decenni?

A fianco di questa esista, abbiamo detto, un'altra tendenza essa pure assai viva e rappresentata da opere altrettanto importanti. Il cinema sovietico ha infatti informato al realismo un'arte così potente e sobria che a tutta prima si è quasi portati a consi-

derarla come la vera e unica forma dell'espressione cinematografica, tanto più che non si tratta di una tendenza particolare di un regista bensì di uno stile che imprime un carattere alla produzione di una intera nazione, distinguendola da tutto quanto si produce nelle altre parti d'Europa e in America. Il fatto poi che il film realista non resti una specialità russa ma abbia trovato terreno anche in Germania e in genere nelle nazioni dell'Europa centrale, in quei paesi cioè che una certa influenza hanno esercitato sull'arte sovietica, induce a pensare all'esistenza di una vera scuola realistica e a quelle che ne sono forse le origini: il cinema avvede e l'Prosviti.

L'evoluzione del cinema incontra dunque i propri limiti in due contraddittorie correnti, in due inconfondibili tendenze cui si informano due temperamenti diversi? In realtà occorre una forte dose di buona volontà per vedere accomunate da una stessa fonte di ispirazione o piuttosto da uno stesso punto di vista artistico l'opera di Chaplin e quella di Eisenstein. Per ciascuno di essi infatti il cinema è sì un identico mezzo d'espressione del quale tuttavia essi si servono in maniera diversa per esprimere appunto due mondi diversi: il metodo dell'uno non si può confondere con quello dell'altro. Ma non bisogna nemmeno esagerare una simile distinzione. Fra la maniera con cui la più realistica delle scuole tratta la sua materia e quella con cui i poeti dello schermo danno vita, per mezzo delle immagini, alle più libere fantasie, esiste infatti qualche punto in comune.

Quando Eisenstein fa scendere alle truppe dello zar, silenziosamente e con passo meccanico, la grande scala di Odessa egli sa bene che in realtà la loro repressione brutale non si è tenuta entro questo ritmo indifferente e magistrale, e altrettanto bene egli sa che la rivolta di Odessa non si è svolta in questa forma ampia ed austera ch'egli ora le presta. Gli è che l'escabrito realismo che lo spinge a scegliere, fin che è possibile, gli attori fra gli stessi autentici personaggi del dramma, si attenua e si placa allorché egli si accinge ad ordinare e a comporre le battute che formeranno la sua sinfonia di immagini. Il realismo spinto all'eccesso durante la lavorazione del film, passa in secondo piano al momento del montaggio che è come dire che tale esso è nella concezione stessa del film. E in realtà non esiste forma di arte che si possa dire di vero realismo, perché ogni artista sempre aggiunge un suo ordine e la creazione è appunto questo ordine. Ma al cinema, più che altrove, grande artista è soprattutto colui che sa sottomettere la più oggettiva realtà alle leggi di un proprio ideale. Ed Eisenstein non obbedisce mai alla realtà, ma la organizza; prima nella concezione dell'opera, in quella che potremo dire la previsione del film, poi nel montaggio, in questa orchestrazione in cui egli viene combinando in un determinato senso i vari pezzi della realtà. La realtà, o piuttosto i pezzi di realtà assumono a quelle parole ghiacciate che incontra Pantagruelle.

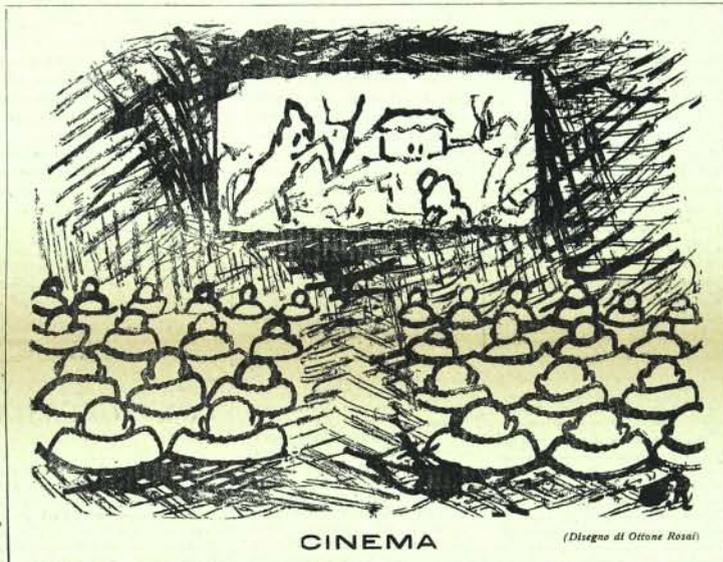
Il creatore, sia esso Chaplin Clair o Eisenstein deve, prima di tutto, tramutarla; il film sarà ciò che egli ha voluto che sia, ciò che ha voluto o potuto esprimere di se stesso. E in fondo l'epicità conduce Eisenstein dove l'umorismo conduce Clair e la comicità Chaplin; sia gli uni che gli altri sono compositori il cui materiale non è che un insieme di pezzi di pellicola.

Essi hanno un proprio mondo da esprimere e dapprima fotografano secondo detta loro queste particelle affetto, quindi essi osservano, nella creazione stessa della loro opera, le leggi segrete di un certo contrappunto cinematografico le cui applicazioni precise dipendono da un istinto che essi possiedono come un senso segreto di musica di immagini.

A nessuna arte meglio che al cinema si adatta la vecchia definizione naturalistica: l'arte è la natura vista attraverso un temperamento. Ed è appunto questo temperamento ciò che importa; qualora esso manchi non avremo che pialta copia, fotografia, assenza di stile.

Come ogni arte il cinema invece è stile, vale a dire opera individuale, espressione di una personalità. E crediamo che non le scoperte ottenute dopo il 1929, né quelle avvenire, possano farci cambiare idea.

BARDECHE e BRASILLACH
(traduzione di Antonio Marchi).



CINEMA

(Disegno di Ottone Rosai)

Dalla teca di un amico distratto abbiamo carpito una cartolina « cinematografica » di Cesare Zavattini spedita da Roma.

Dopo sforzi considerevoli siamo riusciti a decifrare l'ermetica calligrafia. Se siamo incorsi in qualche errore ne chiediamo venia.

«...Io continuo a fabbricare soggetti — in questo momento c'è una specie di inflazione di soggetti del sottoscritto — ma sempre sulla sabbia.

Non ripeto le solite recriminazioni ormai inutili e quasi buffe per chi ha continuato a restare sul luogo del delitto.

Attualmente sto preparando un soggetto con Blasetti c'è già girato fra quattro mesi; di carattere canzonettistico (ne abbiamo appena finito uno su «uore e partigiani).

Ho visto che a Parma è uscito un foglio mensile di cinema. Parma o ogni tanto tira fuori i suoi artisti. Si tratta di un foglio severo e colto che ha una sua ragione d'essere in questo momento così sconfortante commerciale. Se io farò il regista non lo so. In questa incertezza c'è anche la sua parte di pigrizia e, perché no?, di viltà; vedremo. — Certo che il cinema mi fa vivere ma mi toglie tanto tempo prezioso, almeno nella mia attuale collaborazione. Perché ci vogliono ore e ore, lavoro assiduo e sfilibrante anche per fare... dei brutti film.

In questo squadrato mondo del cinema italiano tutti sono contenti

TIRO A SEGNO



perché gli affari vanno bene e i successi « provinciali » ci sono. Ma nessuno pensa all'estero, che è la misura della vera lotta, oggi ».

Priesieduta da Mario Camerini si è riaperta a Roma l'A.C.C.I., che non è l'omonimia dello sturmo; ma significa Associazione Culturale Cinematografica Italiana. Su Film d'Oggi Michelangelo Antonioni dà il resoconto della seduta inaugurale.

« Mario Camerini, in qualità di presidente, ha aperto la riunione. Poi ha parlato Domenico Meccoli, segretario generale... Ha quindi preso la parola Cesare Zavattini... »

C'erano produttori, giornalisti, amatori, registi, tecnici e attori... Il nostro cinema mette dunque giudizio? Ma

«...per la verità, gli attori erano tre o quattro: Carla Del Poggio, Vera Bergman, Flavia Grande, Barnabò, Varelli; tutti qui, se la memoria non ci inganna ».

Probabilmente gli altri attori, i Nazari, i Brazzi, i Gora saranno stati tutti occupati a girare film diretti dai

vari Gallone, Mattoli, Brignone ecc. ecc.

Perché da tanto, tanto tempo esistono in Italia due cinema: quello dalle buone intenzioni e quello, purtroppo più reale, che si vede sugli schermi.

Secondo notizie non confermate starebbero per aprirsi, in alcune città d'Italia, cinematografi specializzati in previsioni: insomma tante piccole Quirinette dove sarebbe possibile guidarsi i film stranieri in versione originale, non tagliati e quel che più conta non passati attraverso le micidiali mani dei doppiatori di oggi.

Georges Sadoul inizia la pubblicazione di una monumentale Histoire Générale du Cinéma. Il primo volume « L'invention du cinéma » ha visto in questi giorni la luce a Parigi.

G. Charensol, recentemente eletto presidente dell'Association Française de la critique de cinéma pubblicherà presso l'editore Jacques Melot: Cinquante ans de cinéma (in collaborazione con Maurice Bessy e Lo Duca) e nell'Éditions du Sagittaire: Renaissance du cinéma français.

"HEMINGWAY E IL CINEMA"

Tutti sanno come da un qualsiasi romanzo, anche da un cattivo romanzo, possa trarsi un buon film, in quanto l'opera letteraria può servire anche soltanto come spunto agli sceneggiatori, come tessitura del racconto (e talvolta neppure questo). Sta ai medesimi sceneggiatori, da un lato, agli attori, al regista, dall'altro, interpretare cinematograficamente l'opera letteraria, e può nascere dall'altro di un'artista una falsa interpretazione dell'opera letteraria, che pure è una magnifica versione cinematografica, la quale poco o nulla ha da vedere con la pagina stampata.

Di questa interpretazione dell'opera letteraria nel cinema, se ne sono occupati brillantemente, come una interessante curiosità, non pochi letterati; ma non credo che in tal campo si possa andare oltre la curiosità.

Quello che invece appare più interessante, dato che è indiscutibile che certi legami esistono tra le varie arti, in quanto esse si incontrano in un piano superiore di espressione, al di là del modo con cui si arriva a tale espressione, è cercare di penetrare nella sostanza di tali legami. Si è molto parlato dei rapporti fra pittura e cinema, letteratura e cinema, scultura e cinema, ecc., e io non starò a ripetere quanto già altri hanno scritto meglio di me.

Entrerò soltanto, con qualche appunto, nella materia che particolarmente mi interessa, nei rapporti tra letteratura e cinema.

Innanzitutto c'è da ricordare che il cinema ha tanti anni di meno delle altre arti e quindi più facilmente si è lasciato penetrare dagli influssi. Ma a parte questo mostrare, per maggior debolezza, ora dove c'è pittura,

ora dove c'è letteratura ecc., esistono quei più intimi rapporti espressivi, i quali appartengono contemporaneamente all'una e all'altra arte affrontate, senza che perciò si possa parlare di influsso o di dipendenza.

Colla letteratura mi sembra che il rapporto essenziale sia quello del racconto. Racconto che ha subito nei suoi modi tecnici e non si può negare che il ritmo del cinema, abbia influenzato a sua volta il racconto, che si sia giunti a una sostanziale parentela tra cinema e racconto.

Hemingway, in questo senso, è forse il maggior esempio che la storia letteraria ricordi. Io credo che il suo dialogo sia un dialogo profondamente cinematografico, per esempio.

E questo vorrei rilevarlo in contrapposizione all'altro dialogo, ch'è il dialogo teatrale.

In molti film c'è un puro dialogo teatrale, un dialogo allusivo, denso (perché tutto nel teatro si svolge in quella camera, ed è necessario dire sovente che cosa è successo prima o fra una scena e l'altra).

Il cinema invece offre mezzi, forme, possibilità, assai superiori al teatro, ed ecco che il dialogo si può purificare, semplificare; può divenire uno scarno e concreto mezzo di comunicazione momentanea, non parlo d'un linguaggio banale o apotico, ma certo d'un linguaggio più umano, più reale, spoglio da qualsiasi eco di retorica o gonfiatura.

Chiamando il linguaggio di Hemingway profondamente ci-

nematografico non intendo certo parlare della tecnica del linguaggio. Non vorrei che mi si fraintendesse, quindi. Il fatto del dialogo rapido, essenziale, non vuol dire che si tratti di dialogo cinematografico, come del resto capita in altri scrittori contemporanei, che hanno un dialogo tecnicamente aspro, succinto, ecc., ma denso di allusioni, pittorico, in fondo teatrale, come per es. Vittorini.

Hemingway invece arriva alla poesia colla più pura naturalezza, nel dialogo, e basterebbe sfogliare il suo capolavoro, «L'Addio alle armi» per accorgersene di quanto poetici sarebbero nel cinema, per esempio i dialoghi d'amore tra Katherine e il suo amante o quelli nell'albergo sul lago Maggiore, ecc. ecc.

Sono partito a parlare del dialogo che in fondo non è che un particolare, seppure eccezionalmente interessante, per l'accostamento, ma già ho innanzi agli occhi quel mondo ideale per il cinema che è l'ambiente di Hemingway. Ideale per la sua vastità, la sua apertura, ideale per il suo senso umanissimo, per il suo fondo di una specie di ottimismo, se si può chiamare così quell'affrontare i problemi senza timore, quel sentire senza colore, senza apprensione, alla vita continua, al di là della nostra morte. Ma forse ottimismo non si può chiamare; è forza, coraggio, di fronte alla vita.

Quanto a vastità, apertura, vi sono innumerevoli possibilità nell'opera di Hemingway, soprattutto perché il suo perso-

naggio è senz'altro un vagabondo, un uomo che non può fermarsi in nessun luogo. Nel suo primo romanzo «Anche il sole si leva» era già evidente questa necessità di muoversi; la Spagna fin d'allora appariva il paradiso momentaneo dell'inquieto scrittore. «L'addio alle armi» (1929) è la storia d'un amore sul nostro fronte, l'altra guerra, e l'ambiente è perfetto cinematograficamente. C'è la soddisfazione continua del suo mutamento, del fronte alla retrovia, dalla ritirata alla fuga in Svizzera, all'ospedale, al lago Maggiore ecc. ecc.

Gli esterni si moltiplicano: fiume, lago, montagna, città; un materiale cinematografico straordinariamente abbondante.

L'ambiente di Hemingway è il più vario, il più vivamente interessante che si possa immaginare. Il suo amore per il viaggio, il suo gusto giornalistico delle cose, ce lo dicono in ogni sua pagina. Egli fu presente alla Grande Guerra e scrisse «Addio alle armi», fu presente alla guerra di Spagna e scrisse «Per chi suona la campana», fu presente a quest'ultima guerra, e non mi meraviglierei che avesse pronto un romanzo sullo sfondo del recente conflitto. Molti suoi racconti si svolgono alla caccia grossa in Africa, come in «Verdi colline d'Africa», altri nell'ambiente sportivo dei boxeur, dei fantini, dei toreri; tra le sue pagine più belle vi son quelle sulla pesca. Il suo romanzo meno noto, e del resto meno importante «Avere e non avere» si svolge in un ambiente avventuroso, ca-

rico di succhi cinematografici. Si tratta delle vicende di un avventuriero che fa il contrabbando navigando da Cuba alla Florida.

Questo che io ho detto brevemente, sui due punti essenziali del rapporto narrativo tra cinema e racconto, si potrebbe approfondire, penetrando, con lo studio particolare, nei testi. Alle quali indagini se ne potrebbero aggiungere altre rivolte ai non pochi particolari tecnici, densi d'interesse per il cinematografico, come il monologo interiore, largamente usato da Hemingway, e le visioni retrospettive degli avvenimenti, nel racconto, specialmente numerosi in «Per chi suona la campana». Si potrebbero infine portare esempi, fare raffronti, tentare una possibile sceneggiatura ecc.

Non in Italia non abbiamo ancora visto nessuno dei tre film tratti dai romanzi di Hemingway. Né «L'addio alle armi» (1932), sceneggiato da Benjamin Glazer, Oliver H. P. Garrett, con Gary Cooper, Helen Hayes, Adolphe Menjou, di cui all'estero pare non si sia parlato troppo bene, né «Avere e non avere», con Humphrey Bogart e Lauren Bacall, diretto da Howard Hawks, né «Per chi suona la campana», con Gary Cooper e Ingrid Bergmann, diretto da Sam Wood. Personalmente ho una grande speranza nel film interpretato da Bogart, che ci auguriamo di vedere presto.

Hemingway, come si vede, è entrato definitivamente nel cinematografo, in questi ultimi anni, come già appare ormai famoso in tutto il mondo per la sua opera letteraria.

MARIO COLOMBI GUIDOTTI

Note ROMANE

ROMA, marzo.

Dei film rimarchevoli proiettati durante il mese sugli schermi romani non darò che breve cenno, non tanto per condensare nel più breve spazio possibile le notizie e gli spunti critici che mi sembrano interessanti, quanto anche per non togliere ai redattori della rassegna il piacere di esaminare partitamente le pellicole.

E' stata accolta assai bene dal pubblico *L'ultima speranza* dello svizzero Lindberg, che si proietta con successo anche a New-York, come *Roma città aperta*. Il fatto che la totalità degli spettatori americani ed europei apprezzino, tali pellicole per nulla ordinarie e ricche di materiale assai scelto, e che per molti aspetti sono vicine, è significativo; denota un progresso nella coscienza cinematografica comune, poiché sono realizzate entrambe con padronanza del linguaggio del film, e conforta nella certezza che una cinematografia anche modesta, anche povera di mezzi, può trovare il suo posto e affermarsi nel mondo. Al film italiano come a quello svizzero, non è precluso nessun avanzamento nelle vie dello schermo, perché riconosca la necessità di far bene, di essere onesto, di aspirare alla qualità. Oggi il mondo produce un numero di pellicole forse maggiore del necessario. E' ben perciò che non falliranno che le pellicole degne.

Il cinematografo non è più in Italia quel paese di cecagna dove bastava investire una capitale, produrre un film qualunquino, e intascare gli interessi spesso immeritati con l'acquiescenza ebete dello stato protettore, preoccupato della quantità. Oggi un brutto film è un cattivo affare, perché non si esporta. E invece i films costano molto e per chiudersi

in altivo devono cercare nell'esportazione la propria fortuna economica.

Mentre *L'ultima speranza* (che ha magnifiche pagine sulla resistenza) gira con successo nelle città italiane, *L'ultimo miliardario*, proiettato in mattinata benefica, aspetta ancora di essere doppiato. Se *Tempi moderni* è approntato ad *A noi la libertà*, da cui accetto suggerimento, questo film di René Clair, uscito nel 1937, è molto vicino al *Dittatore*, e lega ancor più i due autori, e la loro stessa fede poetica. L'esame comparativo di tali opere, che svolgono il medesimo assunto, inquadrebbe parallelamente l'arte di Chaplin e di Clair, rinvenendo immediatamente i dati e i tratti differenziali ed essenziali.

Maurice Jaubert, questo compositore rappresentativo nel cinema francese, morto durante la guerra, ha collaborato al film per la parte musicale, con un tema che attraverso molteplici trasformazioni espressive si inserisce funzionalmente nella pellicola unendosi alla scenografia, al costume, alla recitazione, fuse nella stessa risultante cinematografica. La marcia reale di Casimir ha lo stesso valore del valzer di 14 luglio. Le mascherate chiarine, i cilindri, gli uomini in mutande, le barbe, le bande musicali, ritornano in una pellicola che appartiene allo stesso mondo dei *Due timidi*, del *Milione*, dei film ambientati nella Parigi popolare, e dove ci si beffa con buon gusto del dittatore e del popolo che gli invecce o lo applaude, degli uomini politici e delle case regnanti, dell'opposizione al governo e della congiura di palazzo.

La sequenza del ritorno dell'ordine nel reame, espressa prima in una manifestazione di piazza, e poi nel lento ricomporsi degli uomini e delle cose, impasta l'immagine e il suo prolungamento sonoro — qui, la musica — in una concertazione inaffabile, il cui momento potremmo definire prima «agitato», poi «largo».

Alla *Quirinetta* è stato proiettato *Respodia in bleu*, dedicato alla vita del compositore americano George

Gerswin e realizzato da Jesse Laski. Almeno per tutto il 1946 tale film non sarà proiettato su altri schermi italiani. Ritarderete la visione di una cinegrafia musicale che si presenta con una tecnica pressoché perfetta (soltanto il trucco degli attori non è apparso inappuntabile), con un fotogramma caldo e succoso (che se non raggiunge la poesia di Vidor e Capra non è neppure quella «vita da specchio» detestata da Lawrence), una estrema rapidità e varietà di ambienti, un montaggio preciso e mobile come una tastiera animata.

Gli spettatori non riuscivano a dimenticare una stupenda ripresa in gru, che partendosi da un pianoforte, nel finale del film, saliva fino a scoprire tutta l'orchestra, il palcoscenico, l'intero pubblico di un famoso e immenso auditorium all'aperto, fino a fissarsi in uno stupefacente panorama in bianco e nero a non so quanti metri d'altezza.

MARIO VERDONE

UN ENCICLOPEDIA DEL CINEMA

La Casa Editrice Palatina di Roma annuncia una Enciclopedia del Cinema in dodici volumi, diretta da Raffaele Mastrostefano.

Ecco il programma dell'opera:

1. Introduzione. Il soggetto. 2. La regia. 3. La sceneggiatura. 4. I tecnici. 5. La musica nel cinema. 6. Il diritto d'autore nel cinema. 7. La scenografia. 8. Il costume. 9. La recitazione. 10. La critica.

I nomi dei collaboratori: Libero Innamorati, I. Fiorini, A. Fratelli, C. G. Viola, Tommaso Smith, Luigi Chiarini, M. Rinaldi, Mario Verdona. A quest'ultimo è affidata la parte riguardante *La critica del film*.

CONTROVERSA

L'incontro tra l'inglese Alfred Hitchcock e l'americano Thornton Wilder ha generato uno strano impasto con impuntamenti e soluzioni altrettanto singolari. Al regista di Easy Virtue, del Club dei Trentanove, della Prima Moglie, interessa l'aura romantica con un tessuto di racconto fitto, densissimo, intorno a un centro d'angoscia che s'illumina dello scioglimento finale architettato come una chiave magica che vuole riaprire tutto il labirinto della memoria illusa e perduta durante lo spettacolo. Di qui, la tensione a un successo spontaneo del film; successo, come p. es. un lieto fine, che è l'anima stessa e il significato del film: in questo modo si tende a salvare in un tempo l'arte e la coscienza morale dello spettatore. E' evidente che a Wilder interessi l'arte, anzi la poesia, l'analisi intima, la magia delle identità, e, diciamo anche, la speranza di una catarsi. Così, qui, l'identità tra lo zio Carlo e la nipote Carla.

Ma il personaggio maschile rimane indietro; l'identità resta solo nell'interno della fanciulla, né c'è la ragione poetica di questo restare nell'interno. Gli sforzi di Carlo per rammentare la sua piccola città e reintegrarla nella sua innocenza, nel suo candore, sono tutti meccanici, perché il dato patologico trascina tutto a fondo; la giustificazione del delitto compiuto è esterna e retorica.

E' indubitabile che l'anima e le case della città soffrono nel processo narrativo di questo sfamento dei protagonisti, per quanto il regista stringe i motivi, tagli le scene e i dati del dialogo talora mirabilmente. Sarebbe strano che qualcuno sostenesse la tragicità del protagonista sulla impossibilità di una redenzione. A parte poi che il rifiuto della nipote è netto, senza probabilità di curiosità. E' qualcosa d'infranto per sempre, d'irrimediabile, anche perché è irrimediabile nella corrispondente re-

altà. Non si capisce dove si voglia portare la figura della ragazza con quell'ostinato e forzoso trionfo della vita consumato con l'amore del poliziotto e con la morte ad effetto del protagonista. Il lavoro dell'arte era da farsi tutto per immagini, s'indegnando, nello spazio trepidante e periglioso tra male incarnato e innocenza che si dischiude affascinata da un forte mistero di vita; e invece è risultata una macchina psicologica rozza e artificiosamente colorata, pur qua e là venata di chiare e ingenue invenzioni, dentro un'atmosfera pigra, inerte, come ferrigna e lontana, non pigra e inerte oggettivamente, in quanto risultato artistico, ma perché così trovata empiricamente, sulla ineluttabilità casuale della trama.

L'effetto e la fine erano essenziali per Hitchcock, e hanno sommerso l'intervento di Wilder che certamente avrebbe desiderato fare indugiare di più lo zio Carlo nella città, come Emily in «Our town», fargli gustare di più la mite dolcezza di quell'ora di pace nel banale e banario intreccio della vita quotidiana, anche se percorso da strane curiosità, come i giochi gialli tra il padrone di casa e il suo amico. Magari tentare di salvarlo. Tanto che Wilder consentì al producer Sol Lesser a che Emily vi desse, diamine! perché il cinematografo è quasi la vita, laddove il teatro è forse un'allegoria della morte...

Oreste Macri.

Consenzienti, in parte, con quanto ci scrive l'amico Macri ci sembra tuttavia che egli non abbia colto la natura e i valori cinematografici dell'opera di Hitchcock.

Non potendoci servire, come risposta, della critica del collaboratore p. v., che si è occupato del film nella rubrica «I film del mese», ci riserviamo di ritornare sull'argomento.

a. m.



Per
una Cinoteca Italiana

ALLA RICERCA DELLE OMBRE PERDUTE

Uno dei maggiori problemi che nell'ambito di una cultura cinematografica, esige da anni in Italia una soluzione è quello di una Cinoteca Italiana. Tanto se ne è parlato che crediamo non valga la pena insistere ancora sulla necessità, lo scopo, il valore di una Cinoteca nazionale anche per non avere l'aria di risollevare, per sola pelateria, una questione che ha ormai fatto il suo tempo. Bando dunque alle parole.

Da questo numero, grazie anche all'aiuto di nomi di cinema dei nostri lettori e di tutti gli appassionati, intendiamo contribuire concretamente alla formazione di questa Cinoteca raccogliendo nella rubrica «Alla ricerca delle ombre perdute» tutte quelle notizie che possono appunto interessare una simile istituzione. Quanto verremo man mano pubblicando sarà perciò il risultato di un'attività volta a un unico scopo preciso.

Qui non si tratta di impostare il problema su una base economica. Per ora a noi preme che le energie e le attività non vadano a disperdersi in inutili e sterili iniziative. Ci preme tenere in continuo, reciproco contatto le eventuali fonti di una Cinoteca Italiana.

Un tempo, posta una simile questione, ci si augurava l'intervento dello stato e si stava ad aspettare. Oggi crediamo di potere contare prima di tutto sullo spirito di iniziativa e il lavoro dei singoli.

Invitiamo perciò proprietari di cineteche, organizzatori di Cine-clubs e tutti quanti hanno qualcosa da dire, da proporre, da obiettare, a voler esprimere le loro idee. In particolare preghiamo i proprietari di vecchie pellicole a inviarcene l'elenco dei film in loro possesso o, almeno, a volersi segnalare.

LA CINOTECA DEL CENTRO SPERIMENTALE

Fino ad alcuni anni fa la cinetea italiana più fornita e, teoricamente, con maggiori possibilità d'arricchimento, (non dipendeva dal Minicup?) era quella del Centro Sperimentale di Cinematografia. Nei sotterranei del Centro si chiariavano scene di legno, con un'asterità da antichissimi oggetti di museo, stavano impilate alcune centinaia di scatole di metallo. Erano, se non erriamo, una sessantina di film. Poi venne l'8 settembre e anche i film del Centro, come tante altre cose, furono da quei minuziosi archeologi che erano i tedeschi, caricati su un vagone e spediti nel Nord Italia. Da qui alla Germania il passo era breve: in Germania, sotto l'Alfa protezione del grande Reich, anche i film sarebbero stati infinitamente più sicuri. E così Clair, Vidor, Chaplin, abituati ormai al dolce clima del Quadraro, si alzarono il bavero e, rassegnati e malinconici finirono, insieme a tanti altri, in un vecchio e freddo magazzino di Starnpel.

Miracolosamente si salvarono:

Alleluja!

Fortunata sulla scogliera.

Lampi sul Messico.

Per le vie di Parigi.

Antologia di Pabst.

Quarant'anni di cinema

e un pezzo di:

A me la libertà.

Anche altri film, già patrimonio del Museo del Cinema, ed ora assegnati al Centro, come:

Le due orfanelle di Griffith

L'uomo di Aran

Tutto il mondo ride

furono sottratti ai nazisti. Nascosti a Roma in casa di Francesco Pasetti, furono poi consegnati nelle mani di Umberto Barbaro. Attualmente la Cinetea del Centro (via di Villa Torlonia 10) conta dunque di questi dieci film cui, dov'è aggiungere, non sappiamo però se in via definitiva, essendo il film di proprietà della Scaler, una copia del Milione.

Degli altri film immagazzinati a Starnpel, benché vivo sia stato l'interessamento di molti uomini di cinema (vedi a proposito *Cinetempo* n. 14 pag. 2, «Dove sono i film del Centro?») la lettera di Umberto Barbaro su *Cinetempo* n. 18 e l'articolo dello stesso su *l'Unità* del 7-2-46 non ci è giunta sino ad oggi nessuna notizia di rimpatrio.

LE CINETECH E DEI CINECLUB

Dove sono i film delle cineteche dei Cineclub? Il Cineclub di Milano possiede diverse, importanti pellicole. Ricordiamo:

L'elbergo rosso

Il fu Mattia Pascal di L'Herbier.

Il bulleto meccanico

La stella di mare

Il Cineclub di Napoli possiede, tra l'altro:

L'organi di L'Herbier.

Che ne è di questi film?

LA CINOTECA MILANESE

MARIO FERRARI

La Cinetea Milanese Mario Ferrari, oggi la più importante cinetea italiana, che raccoglie film di proprietà di diversi (Comencini, Rognoni ecc.) conta più di cinquanta opere di primo ordine oltre a numerosi frammenti, comiche, cartoni animati e vecchi filmati di estremo interesse. Fra i film ricordiamo:

Agonia sui ghiacci

L'Americano

L'Angelo azzurro

Anna Bolena di Lubitsch

Asfalto

Atlantide di Feyder

Avventura movimentata con Max Sene- net

L'Avventuriero con Rodolfo Valen- tino

Il cadavere vicente

La caduta della casa Usher

Il cappello di paglia di Frenze.

Il carretto fantasma di Sjostrom

Carmen di Chaplin

Carmen di Feyder

Crisi

La donna pagano

I due timoni

Entr'acte

Femmine folli

Le finanze del granduca

Le piccole femminucce

Il gabinetto del Dottor Caligaris

Giorno di paga di Chaplin

Giornata di vacanza di Chaplin

Golem

Ieu de chapeau

Messalina di Guazzoni

Il Milione

Metropolis

Miss Europa

Monteur d'ombres di Robison

Nasà di Renoir

Nina Patroussa di Schwarz

Il padrone di casa di Dreyer

Il pellegrino di Chaplin

Ragazzi in uniforme
Raskolnikoff di Wiene
Il vampiro di Dreyer
La vendetta di Crimilde
Variété
Schluss Vogelot di Murnau

LE CINETECH E PRIVATE

Guglielmo Amerighi (Firenze) possiede:

Sotto i tetti di Parigi

Il fantasma dell'Opera.

La cinetea di Fiametta Serra (Sassari) conta una quindicina di film. Ecco i più importanti:

Fisco o morto con Tom Mix

Rotaie

Atlantide di Feyder

L'Avventuriera di Algeri con Maria Jacolini

La caduta di Troia (ed. tedesca 1924)

L'insusure

Elisabetta di Ungheria di Nils Jen- sen.

IL FESTIVAL DI MILANO

Per le sue particolari finalità il Festival del Cinema che si tiene in questi giorni a Milano deve essere ricordato in questa rubrica e sottolineato tutta la sua importanza. Esso infatti è strettamente collegato col problema di una Cinetea Italiana.

«Le proiezioni culturali, di film retrospettivi o d'eccezione, dovranno continuare anche dopo i quindici giorni di questo festival — così è scritto in una introduzione al Festival — e per alimentarle dovrà sorgere una Cinetea che, pur rispettando i diritti commerciali delle Case che producono e nolegiano i film, possa conservare ai posteri quelle opere che non interessano più il commercio ma hanno ancora valore per l'arte e la cultura. Le lacune che qualunque coltore del cinema potrà notare nel programma di questo festival sono proprio la prova maggiore della necessità di dar finalmente alla cultura cinematografica strumenti adeguati, come già ne possiedono alcuni Paesi più fortunati del nostro.»

Il problema di una Cinetea nazionale viene dunque, oggi, concretamente agitato dal Festival di Milano: gli incassi andranno a totale beneficio della «Cinetea Italiana» per l'organizzazione della quale i promotori del Festival, primo fra tutti Luigi Comencini, hanno già avanzato proposte intelligenti e realizzabili. La Cinetea Italiana avrebbe due sedi, una a Roma e l'altra a Milano, cui farebbero capo due circuiti di sale specializzate e di Cine-Clubs. Qual presidente della Cinetea si fa il nome di Umberto Barbaro.

CINECLUBS d'Italia

A Treviso si è costituito il Cine-Club Treviso con sede in via Calmaggiore 28.

Sono stati progettati: *La Kermesse eroica, Ragazzi folli, La bella brigata, Il cor. o fantasma di Duvivier, Il milione, Alba tragica, Il club dei 29, L'eroe la città di Renoir, Pel di Corota, Carnet di ballo, L'ammutinamento dell'Elisnoor, Palcoscenico, Il deacono del gioco, D'è un milione, Vignita d'armi, Concellaria, ecc.*

Inoltre sono stati organizzati: mostre fotografiche, concorsi di critica ai film presentati dai Cineclub e concorsi di fotografia a tema fisso.

Il Cineclub di Reggio Emilia, sotto la guida intelligente di Sergio Borziani, continua con successo le proiezioni retrospettive. Fra i film proiettati: *Lampi sul Messico, Tutto il mondo ride, La Kermesse eroica, Schiavo d'amore.*

A Genova è in via di formazione un importante Cineclub. Un festival del cinema retrospettivo è nel programma del nuovo Cineclub. Vivissimi auguri.

A Parma il Cineclub dell'Uomo Libero che aveva proiettato *Tabù, Metropolis, Lampi sul Messico* si è fuso, dopo il Festival del Cinema, con il Cineclub Parma fondato dal nostro giornale. Presso il nuovo Cineclub sta per nascere una cinetea che entrerà in possesso quanto prima di alcuni importanti film.

A Sassari si è costituita una sezione dell'A.C.C.I. Antonio Simoni e Fiametta Serra ne sono gli animatori. Sono già state tenute diverse riunioni. È stato proiettato *Rotaie*.

IL RAGAZZO NEL FILM

Il cinema, si sa, ha bruciato le tappe. Giunto a noi per ultima, nel secolo della velocità, quest'arte non poteva che conservare tutte le caratteristiche della velocità. Ecco perché, nonostante i suoi stretti legami con le altre arti e specialmente con la letteratura, il cinema uno offre la possibilità di seguire nel corso della sua evoluzione un lento e graduale evolversi di motivi come invece possono offrire la letteratura o le arti figurative.

Prendiamo ad esempio il motivo del ragazzo. Nella letteratura, specialmente in quella narrativa, il mondo infantile fu come scoperto dal romanticismo. Prima il ragazzo non era che un simbolo, una personificazione di certi ideali eterni, della bellezza, della purezza, della vigoria fisica: l'animata classica, rifuggente da qualsiasi cosa che fosse informe, non ben definita, chiusa a qualsiasi delimitazione, aveva sempre mostrato di disinteressarsi del fanciullo, di non volerlo fare oggetto di rappresentazione artistica.

Col primo romanticismo, che portò al trionfo dell'io e della più alta introspezione psicologica, ma specialmente con il simbolismo che nel mondo di sogno, nella zona indistinta della fantasia infantile, nell'impreciso della natura del fanciullo trovò tanta materia di poesia, si ebbe l'affermazione del ragazzo-personaggio, del nuovo eroe, rappresentazione di tutto un mondo nuovo, sino a quel tempo inesplorato e trascurato.

L'anima moderna, stanca dell'avventuroso senso della vita che sino ad allora aveva caratterizzato il romanzo, di quell'avventura intesa come esperienza materiale, di viaggi, di terre lontane, di pure peripezie fisiche, si ripiega sempre più in se stessa. L'avventura continua ad essere considerata come substrato comune a tutta la letteratura moderna, come carattere distintivo del «romanzo», anche in quelle opere in cui meno è appariscente. Ma, divenuta avventura interna; e questa avventura tanto più meravigliosa quanto più numerose e continue sono le possibilità del personaggio che deve viverle, la sua virginità di sentimenti e di reazioni di fronte ai casi della vita; qualità queste meno facili da trovare nell'uomo adulto, più legato alla sua esperienza e ai casi della vita. Ecco perché molti scrittori sentiranno sempre più l'esigenza che l'eroe dei loro romanzi fosse un adolescente o addirittura un bambino. Ed è Thibaudet che, a proposito di Alain Fournier, così scrisse in «Réflexions sur le roman»: «D'abord Alain Fournier avait compris que l'avventure romanesque n'est purement belle que dans un milieu d'enfants.»

Nel cinema questa affermazione graduale del personaggio-ragazzo non si è verificata come si è verificata per esempio nella letteratura francese dell'entre deux guerres, sia perché questo, dopo le esperienze dell'Emilio di Rousseau, del Brulard di Stendhal, del Poil de Carotte di Renard, del Meaulnes di Fournier, delle figure di Proust e di Gide, di Gaudouin e di Philippe, aveva già raggiunto la più grandi rappresentazioni artistiche sia perché lo impedivano ragioni tecniche per cui la figura del ragazzo era legata alle difficoltà dell'interpretazione sullo schermo. Questa necessità di una mediazione portava a sviare, almeno nei primi tempi, l'intento artistico del regista, costringendo, nei casi più fortunati, a scendere a patti con l'enfant prodige.»

Nella produzione corrente dei film il ragazzo acquistò subito una funzione simbolica, moralistica, specialmente nella parte finale dello spettacolo («allo spettacolo» in genere) e si deve sempre pensare, quando cioè la figura di un bambino può facilmente avere un senso di catarsi, da happy end. Un po', anche se con la dovuta distinzione, come tutti quei bimbi di cui parla Manzoni nell'ultima pagina dei «Promessi Sposi».

Non sempre però il ragazzo ha avuto questa funzione secondaria o complementare. Anche il cinema ha trovato nella fanciullezza un motivo di più per la realizzazione di opere singolari e non solo nei film in cui poteva interessare il fenomeno dell'attore-bambino, capace di recitare e

di stupire il pubblico, nell'atmosfera, così essenziale per il primo cinema, del divismo, ma anche nei film già dalla descrizione di quella particolare psicologia infantile hanno tratto materia di poesia.

Il teatro stesso è il prodigioso «Monella» chapliniano, un precursore addirittura per questo lato. E dal fatto che quella fu la prima volta in cui il grande Chaplin affrontò una vicenda più complessa e di più ampio respiro che non le brevi «comiche», viene fatto di considerare l'importanza di quest'incontro dell'artista inglese col motivo dell'infanzia.

L'influenza della letteratura sull'infanzia, quale si era andata delineando dopo le esperienze post-simboliche, si fece sentire in «Ragazzi in uniforme» di Leonida Sagan, del 1931. Un perfetto racconto psicologico questo, inteso a dare una rappresentazione cinematografica di un particolare ambiente in cui alcune adolescenti affrontavano per la prima volta i casi complessi della vita, l'amore. Così pure nel susseguente «Giovinca» del 1934, diretto da Carl Froelich, in quella scuola femminile e con quella ragazza incerta fra l'amore del professore e quello del compagno.

Furono quelli gli anni che videro il moltiplicarsi di film realizzati tutti attorno a questo tema: la psicologia del fanciullo, dell'adolescente, con quello stesso entusiasmo che aveva caratterizzato anni prima la letteratura narrativa sul medesimo motivo. Nella stessa Germania si ebbero «Maurice nel cuore» di Waschneck e «Segreto ardente» di Robert Siodmak (il cui soggetto sarebbe piaciuto al nostro Moravia di «Agostino»), mentre in Francia si ebbero «La Maternelle» di Brenet-Lévy, tratto dall'omonimo romanzo di Léon Frapié e ambientato in un asilo per bambini poveri; «Poil de Carotte» tratto dal capolavoro renardiano, film che rivelò Duvivier. L'arte del regista francese trovò nel motivo giovinca, di quella particolare giovinezza compressa e incompiuta tanta meraviglia, l'atmosfera ideale; ed i mezzi tecnici che il cinema gli offriva portarono alla creazione di una notevole opera d'arte. Atmosfera di sogno e di incubo, di fantasia morbosa, come nel punto in cui il protagonista immagina di vedere una danza di fantasmi o crede di sposarsi con l'amica di gioinezza, tale da far ritenere questo film uno dei più significativi di quel periodo. Anche la Francia aveva il suo enfant prodige, Robert Lyen: Duvivier dirigerà con il giovane Lyen un altro film, «Le petit roi», e Marc Allégret «Senza famiglia».

In un film russo, realizzato nel 1931 da Nikolai Ekk, «Verso la vita» salvo l'attore principale Balafout, tutti gli altri sono comuni ragazzi di strada, «besprikorni», come li vengono chiamati. Nello stesso anno, in America, Vidor realizzò «Il Campione» con la coppia Wallace Berry-Jackie Cooper. Due anni dopo Frank Borzage trasse dal romanzo omonimo di Ferenc Molnar «I ragazzi della via Paul»; vennero poi «David Copperfield» di Cukor nel '35, «Simpatici canaglia» di Van Dyke, «Capitani coraggiosi» di Fleming e «Il principe e il povero» di Keighley nel '37, «Le avventure di Tom Sawyer» di Taurag.

Ma la fortuna del ragazzo nel cinema continua anche oggi: ce lo dimostrano i ragazzi di Saroyan nella «Commedia umana», quel suo Omero perso fra i libri della biblioteca e incantato ad ascoltare la canzone dell'uomo del treno; i ragazzi della «Famiglia Sullivan» e di «Tom Edison giovane», mentre sempre ci ricordiamo di quei tristi collegiali di Pagnol in «Vacanze in collegio». Questo continuo interesse dei registi per il motivo dell'infanzia è un segno della vitalità di questo: pur sopravvissuto sempre il pericolo del «divismo» e di preoccupazioni commerciali, la trasposizione del mondo poetico dell'infanzia sullo schermo conserva tuttora molte possibilità per la creazione di opere artistiche da parte di registi intelligenti e che dagli illustri esempi del passato in questo campo sappiano trarre i dovuti insegnamenti.

LORENZO BOCCHI

FILM DEL MESE

L'ombra del dubbio

Se un film va giudicato non dalle intenzioni ma dal grado di realizzazione di esse, « *l'Ombra del dubbio* » di Hitchcock è senz'altro un film riuscito.

Il regista è un inglese che ha dato già buona prova di sé (« *Club dei 39* », « *La prima moglie* ») e sono suoi altri tre o quattro film di questi ultimi anni giunti in America. La ogni volta critica ha accolto favorevolmente.

Si tratta di un film che potremo chiamare, per intenderci « giallo »; e come il romanzo di alcuni scrittori tecnici nel « giallo » un risultato che per atmosfera, ambiente, caratterizzazione dei personaggi, alla ecc. andava al di là di ogni tecnica del delitto, del mistero, del macabro, assumendo il volto più puro e duraturo dell'arte, questo « *Ombra del dubbio* » (che viceversa è poi realtà spaventosa) ha tutte le qualità per essere giudicato su un piano libero da ogni etichetta.

È un film documentario, che interessa la cronaca giudiziaria o la frenologia. Ecco brevemente, sì, nel giallo, ma con lo stesso diritto col quale il delitto, l'incubo, la paura o il subconscio entrano nella vita: questi elementi sono la corda che anima l'arco del racconto, che lo fanno precipitare, che gli danno la concretezza, il respiro: esso è legato al « giallo », e il giallo — ossia quella particolare tensione, quell'immensità, quell'incombente e minaccioso che grava, e può gravare su ogni momento anche sugli aspetti più consueti della vita — non può fare a meno di risolversi nei modi più usati della realtà, perché altrimenti morirebbe avulso nell'arbitrario e nell'illogico, assifiato.

Questo ha benissimo capito e voluto Hitchcock: e, quello che più conta — almeno a nostro parere — realizzato.

La macchina da presa è come l'occhio interno e fedele della realtà; così con approssimazione, diremo che la causa, o una delle cause migliori, visto che c'è dell'altro, è l'ambiguità: una famiglia borghese — media borghese, come dice appunto un personaggio del film — in una casa con un giardino, di una piccola cittadina nord americana: una fanciulla apprensiva (ma quanto cara e adorabile) e altre affettuose persone, coi loro sogni, con le loro debolezze (non senza humour, proprio come in un libro giallo; i due maniaci del « giallo », che avete notato, son gli unici a non subodorare nulla). Ma è qui, dove tutti si conoscono, non solo esternamente (e con estrema provincialità) che un cerchio si stringe intorno al protagonista e lentamente lo soffoca, lo porta a sottrarsi in un'aria di fredda pazzia.

Espresso alla fine, che per momento potrebbe sembrare scudere nel polso: che è il risultato di questo cerchio che si è venuto sempre più serrando intorno al personaggio, isolandolo, rendendo inevitabile il suo gesto, il salto nel vuoto. Scomparsa egli, la vita riprende nell'alveo normale. Rievocate le ultime sequenze del funerale, che ci riducono l'immagine incaporrammamente dipinto di quella « piccola città », ancora di tipo coloniale, coi suoi personaggi eterni: il direttore della banca, il club femminista, il poliziano... e ancora quella fanciulla timida e forte per la quale Hitchcock profonde le sue delicatezze.

Eccellenti attori tutti, soprattutto lei Teresa Wright e lo zio Joseph Cotten.

Le cinque selvagge

Una volta i film della Warner avevano questo di importante: che davano meglio della Goldwyn, troppo limpida e ottimista, meglio della Paramount, troppo ben fotografata, meglio della Fox, troppo colosa, il senso dell'autenticità, una certa realtà. Stavolta c'è l'ambiente da cronaca nera: c'è la fotografia rigida, ma non c'è il montaggio rapido, cioè non c'è il film. La grande Bette Davis non rie-

scie, malgrado i suoi sforzi e malgrado sia spesso in décolleté (l'unica accostatura che le serva sessualmente), a portare l'opera in porto. Soltanto l'ultima, « *l'Ombra del dubbio* », in due o tre apparizioni sorprendenti riesce a dare all'opera consistenza e vigore; Humphrey Bogart che ci fa venire in mente come equivalente vitalistico le pagine più nervose, più sanguigne di Hemingway. Come Hemingway dà vita a un bicchiere d'acqua bevuto da un assetato, o rende evidente un accoppiamento all'aria aperta, sull'erba, così Bogart al suo primo apparire rende viva una situazione, e « presenza » nel film. Peccato che nelle « *Cinque schiere* », vecchio film già pronto dal '35 nell'edizione italiana, Bogart compia così poco.

La grande menzogna

È vero che un soggetto infelice può spesso compromettere senza rimedio il successo di un film. Ma è ingeneroso che quando ci si mettono di buona lena attori di classe e un egregio regista, con l'aiuto di un certo stile cinematografico, possano riuscire, nonostante tutto, ad offrirci qualcosa di buono. Se ne passerà facilmente lo spettatore de « *La grande menzogna* ».

G. Brent si degnò alla meglio fra due donne, che si disputano il suo amore e che, come attrici, gli soffiano la parte principale nel film. Nella finalissima poi, delle due contendenti vincerà Bette Davis, anche perché l'altra, con evidente sbaglio di strategia, non avrà saputo contare sufficientemente i suoi sforzi, disperdendoli invece in opposte direzioni: l'arte (ci sono musiche per pianoforte e orchestra) e l'amore.

Ma naturalmente la vicenda non è così liscia come potrebbe far pensare il semplicistico abbozzo; molti spunti secondari infiorano e arricchiscono la trama principale e particolarmente piacevole è arrivare, qui tanto, in scarpellano, alla bella vita della menzogna per amore (Bette Davis), dove il piccolo mondo negro della servitù è molto divertente.

All'epoca, nei momenti in cui temeva di aver perso l'amore (due o tre volte) si riempì gli occhi di lacrime: quegli occhi così interessanti della Davis, sciupati e gonfi, non sapresti ben dire se di intelligenza, più che di pianto.

Il sospetto

Ne « *Il sospetto* » di particolare importanza è l'ambiente. Siamo in Inghilterra, anche se l'arredamento moderno dell'appartamento degli sposati (questa parte è con la « *Grande menzogna* », è una vicenda coniugale), per qualche istante ci potrebbe far pensare col suo cattivo gusto sfarzoso alle allegre commedie franco-americane. Ma ci sono poi certi paesaggi di brughiera e la paterna con tutte le regole per una caccia alla volpe e quell'aria domenicale e parlantina, ad alleggerire e sostenere tutta l'impalpatore per altro un po' vecchia e pesante del lavoro di Hitchcock. Sembrano strano, ma dove nemmeno la scelta disinvolta di G. Grant e le buccine di H. Fontaine ne l'avrebbero fatta, certa è una certa « *atmosfera* » cittadina di provincia arcaica di rinarzo, sotto forma di forzosa coesistenza, quel tanto di tradizionale in fatto di ambiente, che riesce a fare del film, nonostante tutto, un lavoro riuscito.

Vi è mai capitato, invitati a prendere il tè da conoscenti noialdi, di abbandonare la compagnia per guardare i libri nella biblioteca o i bei quadri del salotto, conversando con un invitato sconosciuto? Ecco, se ad un certo momento al cinematografista la storia di una certa « *atmosfera* » di « *atmosfera* » che sospetta il marito di omicidio non vi diverte più, e se non vi interessa sapere come il marito (G. Grant), leggero e poco seropolino, non sia peraltro un assaiato, potete, senza uscire d'una sala, fermarvi a visitare l'appartamento di una sveltina scriteriosa di romanzi gialli e se le sarete un compimento, vi inviterà a colazione insieme al prin-

cipali protagonisti del film e vi presenterà un suo fratello con gli occhiali, medico esperto in veleni ed un suo vero occhialista sorella, vestita alla maciuchetta con camicetta e cravattina.

Di passaggio: conoscerete qualche parente della protagonista, tutta gente per bene e attaccata alle tradizioni.

Per tornare al racconto, come al cospetto della padrona di casa in quel ricevimento noialdi, per accostarsi, basterà una corsa in automobile lungo una riviera brulla e selvaggia; potrete dare un'occhiata al paesaggio e al mare che ribolle laggiù in fondo, mentre i due protagonisti scoprono il malinteso e si abbracciano. Poi su ancora in macchina, che si ritorna a casa: il film è finito.

Robin Hood

Com'era più fresca e ventilata la foresta di Not-Douglas. E i personaggi com'eran più autentici, le avventure più credibili, con quella loro aria deliriosamente americana verso il millenovecentoventicinque. Douglas saltava veramente come un gatto e tutto il film, non appesantito da inutili dialoghi, correva sul ritmo del sistema e delle commedie. Qui poi il



colore finire per gustare tutto: gli interni sembrano scenografi per Wagner, disegnate da uno che abbia capito male Appia e Craig, diciamo pure da un discepolo californiano di Reinhardt, e i trombettieri sono i soliti che dalle pagine delle riviste di *Esquire* proclamano l'ecceellenza di un whisky a certi rosei vecchietti in poltrona presso un bel raminetto acceso.

Lenin nel 1918

Dove sono le belle imprese di Eisenstein, di Pudovkin e degli altri che erano gli enfant prodiges del cinema europeo? Vedendo questo film di un piatto, nascente conformismo c'è da chiedersi se viene da quella terra, o come possa ancora rievocare.

Lenin nel 1918 vorrebbe essere un film propagandistico nella vita di un gran rivoluzionario nel 1918. L'anno dei movimenti antirivoluzionari allenti del lo straniero e dell'attentato dei socialdemocratici: ma l'effetto è, come si vede, controproducente.

Vi si dice un Lenin di fattezze singoligliani; ma l'anima evidentemente se n'è andata altrove, se egli ci può apparire — così appassivamente di meno e privo di vita in un consueto abito sturo dal fondo lucido (non ricordo se avesse le mezzie maniche, ma non giurerei) — come un travet di quella piccola borghesia che egli tanto disprezzava. Ma è questa l'immagine che ci ha valuto dare il regista, di un Lenin dolocastro che si perde in sfilindimenti coi bambini (forse li amava, ma non così) che è attento a tutto, e capisce soprattutto la piccola cosa (che il latte bolliva quando le bottiglie: incredibile, ma vero!).

In compenso egli diventa uno scolare quando compare Stalin (anch'egli perfettamente somigliante, ma non al suo posto). Sarebbe troppo lungo seguire le annate di questo genere, dalle quali è inteso tutto il film. Citiamo l'ultima, non tale forse nella mente degli autori; Trotski e gli altri che furono sommersi dalla corrente staliniana (ma non prima del '27) appaiono, con un tratto puerile, come partecipi di un attento. Eppoi, Lenin nel '18: con questo rispetto della verità storica, ognuno giudichi da sé.

In non so se i compagni non abbiano avvertito la faccia, o se qualche, candidamente, ci sia cascato: quelli che si entusiasmano per la *Luca generale* o la *Coronata Potemkin* sicuramente no.

Massimo Gorki

È il primo episodio di una trilogia dedicata alla vita del famoso scrittore russo. Attingendo largamente al tanto materiale autobiografico sparso nelle opere di Gorki e postandolo sullo schermo con grande rispetto ad amore, i russi hanno fatto, in fondo, della luca agiografia. Come nelle vecchie vite dei santi, anche qui si raccontano gli episodi minimi della giovinezza in funzione di quello che verrà dopo, della rivelazione. Il film procede lento e minuzioso ma non annoia e in qualche episodio ha quel sapore aspro e fresco di realtà che è il dono più certo del cinema russo. È una Russia arida, quella che si vede, e primaverale, con piccole fiore e giochi di ragazzi e favole di una gran donna; anche le tragedie e le frostate non lasciano mai il segno.

Gli attori, tutti degni della formidabile scuola russa, specie i due vecchi. Si capisce che il pubblico usò alle ricette solite potrà forse impazientirsi: ma non è ora di educarsi?

L'immortale leggenda

Non sarebbe difficile, ritraendoci dall'immagine cinematografica alla parola del copione, ottenere un testo del peggio Coteau di questi ultimi anni, frenetico inventore di colpi di scena alla Sardou.

Qua e là affiorano ricordi della mitologia inventiva e sincera degli *Enfants Terribles*: sono atini, però, e del tutto gratuiti. E trovate che potrebbero anche divertirci nella parola leggierissima di Coteau, la regia tutta falsa di Dehannoy le rende assolutamente indigeribili.

I critici di Londra, che soffrono di una specie di complesso d'inferiorità verso il cinema francese, in un primo tempo si sono entusiasmati, poi ci hanno ripensato e hanno trovato che forse si tratta di una faccenda collaborazionista. Questa è proprio la chiave del film, che con i suoi due eroi arioni al cento per cento e il suo punto di sgarbato deterioro doveva soddisfare i gusti del dominatore tedesco, fargli sperare in una Francia rigenerata e pronta per il nuovo ordine europeo.

La casa del maltese

Quella parte della cinematografia francese che ha trovato il suo più ricco filone di scavo nella letteratura di sinistra, romantica e naturalista dei Carco, dei Simenon, del Max Orlan ecc. il suo regista in Marcel Carné e i suoi sceneggiatori in Janson e Prévert è già qualche tempo che mostra la corda; che dietro i muri cerchi di umidità, la *Riviera* disincanta, i vicoli senza sale, le botteghe delle serche dell'Intellettuale arido in cui in parte è cresciuto.

Il regista Chenal è un autore di tipo compositore: nelle sue prove più ambiziose, da *Delitto e castigo* a *Le dernier tournant* (l'occasione francese egli non è riuscito a mostrarci una ispirazione degna e continua all'interna coerenza, una matricità di concezione. Appartiene insieme ad Allegret, che è più costruttivo, e a Moguy, più rozzo e commerciale, a quella buona schiera di registi che però non è riuscita a superare l'aura mediocrità che ha fatto di quelli dei Renoir, dei Clair, dei Feyder.

Nella *Casa del maltese* c'è tutta una certa Francia, che ci fa venire addosso gli anni di uggia e di tedio, gli anni di aspettazione nervosa al tempo del *Front populaire*; viene rievocato con per incanto quella medievale che fu storicamente collaborazionista, Vichy, Montclair sulle automobili dei nazi e Brailles fucilato. È una Francia che dispiace.

Gli soprismi di un mestiere che si compiace, di una materia ormai ripetuta e moralmente esaurita, si ripercuo-

tono anche nell'interpretazione, nelle situazioni e nelle proselitismi del racconto. Scarsa la linea di concezione, approssimativa la regia, ridondante la materia. In un solo momento, che è quello del suicidio di Dalio, un certo gusto di forti stafi, di Hayson di paese che non sa più cosa voglia o pro, si inchinava, lubrico, al primo padrone, ha suonato come qualcosa di autentico, di autentico alla maniera francese. In tal modo il suicidio di Dalio nell'« *Insolito* » 39 si è ricollegato con una prontezza sorprendente alla *Chéri* di Colette nel dopoguerra 1920.

Il testimone

In provincia il cinema ha funzioni di sfogo, di convivenza, di aiuto a vivere. Quando le prime piogge di primavera battono con insistenza i vetri delle finestre e rendono viscido il selciato, gli scolari solitari, come dalle camere ammobiliate e si fermano nella prima sala che incontrano. Così a noi è accaduto di infilarsi in un cinema e di vedere il film italiano *Il testimone*, dopo che erati già corse le delucate dell'ultimo spettacolo. Poi riprendiamo fuori, nei cortelloni, che il regista era un certo Gerni, assistito da Blasetti come « *chaperon* ».

Il testimone, per quel che se ne può giudicare in questa maniera, sembra un film molto ambizioso e insomma piuttosto riuscito. C'è una città che si ignora, soltanto di un fiume (Torino?), c'è una condannata a morte che lasciano andare perché l'unico testimone a carico, ha dei dubbi, e non si sa sino all'ultimo se è colpevole; c'è insomma un film d'atmosfera, che vuol dire un tentativo arido, almeno qui in Italia, di non fare del cinema solito. A noi il film è piaciuto, anche se visto in quelle particolari condizioni e senza la controparte.

Il racconto, sincero e ossessivo, pesa tutto sullo spalle di Roldano Lupi che a certi momenti è costretto a piangere, sponata, sotto l'eccezionale peso; mentre Marina Berti (si ricicliamo di chiamarla Meloni) se la cava benissimo. È una donna pautata (Dio mio, com'è magra) con un sessantenne formidabile, un tipo di donna come ce ne sono poche nel mondo; intendiamo quel tipo di donna che alla fine dei conti rendono di più di Rita Hayworth.

Un americano in vacanza

Al Centro Cattolico ci si son messi sul serio, e malgrado gli inevitabili *Off limits* derivanti dalla struttura dottrinale c'è da sperar bene da questa attività cinematografica italiana. In questo *Un americano in vacanza* ha messo le mani anche Zavattini e certamente la sua collaborazione avrà gioito al film. Una storia di delirata quanto inconsistente trama, con alcune trovate intelligenti e una notevole preoccupazione per l'ambiente. Come in *Roma città aperta* e in *O sole mio*, gli stranieri parlano la loro lingua (qui sono americani). L'esempio di Rossellini, dei Rossellini di *Un pilota ritorna* ha fatto ormai scuola.

LIBRI RICEVUTI

Giulio Viazzi: « *René Clair* » - Biblioteca cinematografica. Prima serie a cura di G. Viazzi: Saggi Critici - Puggino Società Editrice in Milano, 1946. L. 300.

« *La Certosa* » Rivista Universitaria di Cultura diretta da Aldo Cremonini - Parma, febbraio 1946.

Pubblicazione autorizzata
 Redazione Romano: Piaz Paganini, 13 - tel. 51.351.
 Redazione Fiorentina: Viale Principe Amedeo, 70.

Direttore responsabile
 « *CRONACA* »
 Officine Grafiche Froehling - Parma