

CINE-CONVEGNO

SOMMARIO

ESTETICA GENERALE

ED ESTETICA DEL CINEMA

DI

ALBERTO CONSIGLIO

GALLERIA (e. f.)

I FILMS: « Mancchia competente » di Lubitsch
– « La canzone del sole » di Max Neufeld –
« Butterfly » di Marion Gering – « Mediolanum »
di Ubaldo Magnaghi – « Fanny » di Mario Almi-
rante – « Un cattivo soggetto » versione italiana
di Carlo Lodovico Bragaglia – « Zani » di Rowland
V. Lee – « Madame X » di Lyonel Barrymore –
« Una notte al Grand Hotel » di Max Neufeld –
« La donna che non deve amare » di James Whale

DIRETTORE ENZO FERRIERI – REDAZIONE AMMINISTRAZIONE
VIA BORGO SPESSO 7 IN MILANO (103) – TELEFONO 71-290

S O M M A R I O

Alberto Consiglio - <i>Estetica generale ed estetica del cinema</i> Pag. 102	102
(e. f.) - <i>Galleria</i>	» 113
<i>I films</i> : « <i>Mancia competente</i> » di Lubitsch — « <i>La canzone del sole</i> » di Max Neufeld — « <i>Butterfly</i> » di Marion Gering — « <i>Mediolanum</i> » di Ubaldo Magnaghi — « <i>Fanny</i> » di Mario Almirante — « <i>Un cattivo soggetto</i> » versione italiana di Carlo Lodovico Bragaglia — « <i>Zani</i> » di Rowland V. Lee — « <i>Madame X</i> » di Lyonel Barrymore — « <i>Una notte al Grand Hotel</i> » di Max Neufeld — « <i>La donna che non deve amare</i> » di James Whale » 116	

Il "CINE-CONVEGNO", fin dal 1926 ha presentato quasi tutti i film d'avanguardia proiettati a Milano, appartenenti a un particolare clima, che per quanto creato soprattutto in laboratori di appassionate ricerche presentava in quel momento un particolare interesse di tendenza. Citiamo fra questi "Entr'acte", di René Clair, "La coquille et le clergyman", di Artaud, "La soirée des Vaillants", di Germaine Dulac, "En rade", e "Rien que les heures", di Alberto Cavalcanti, "Il fu Mattia Pascal", di Luigi Pirandello nella riduzione di Marcel Lherbier, "6 1/2 x 11", di Jean Epstein, "Le cabaret épileptique", di Gade, "Verso la vita", di Nikolai Ekk, ecc.

Il "CINE-CONVEGNO", nella sua ripresa ha presentato :

1) Film nuovi: Brani inediti dell' "Armata azzurra", il film giapponese "La campana della patria", "Bal Mabilie", di Jean Renoir, "Le cor", di Jean Epstein, "Négatif", di Eugène Deslaw, "8 Ragazze in barca", di Washneck, "Anna ed Elisabetta", di Whysbar, "Rome Express", di Forde, "L'oro dei mari", di Jean Epstein, "Don Chisciotte", di Pabst, "Il corridore di Maratona", di E. A. Dupont, "Il principe Achmed", di Lotte Reiniger.

2) Riesumazioni rivolte allo studio di alcuni Registi :

ERIK von STROHEIM con conferenza di Ettore M. Margadonna	
KING VIDOR	Enzo Ferrieri.
W. G. PABST	Antonello Gerbi
LOTTE REINIGER	Enzo Ferrieri.
JEAN EPSTEIN	Enzo Ferrieri.

3) Lezioni tecniche tenute dall'Ing. Gualtiero Gualtierotti :

- 1^a Lezione : Origini e principi fondamentali del Cinema.
- 2^a " : Meccanismi e macchine (Macchina di presa).
- 3^a " : Meccanismi e macchine (Macchina di proiezione).
- 4^a " : Della pellicola e del suo trattamento - Tecnica della ripresa.
- 5^a " : Cinema sonoro e stereoscopico.
- 6^a " : Cinema a colori.

CINE-CONVEGNO

Nel numero precedente ho pubblicato un lungo saggio di Ragghianti, "Cinema rigoroso", interessante per molti aspetti e come testimonianza dell'attività critica di cui il cinematografo è oggetto.

Non fa nemmeno bisogno di ricordare che la tesi del Ragghianti contrasta con quanto questa rivista ha finora sostenuto, e, in generale, con gli articoli e le recensioni mie e con le idee continuamente esposte dall'amico e collaboratore Margadonna. Basterebbe accennare al valore da me dato al concetto di "ritmo", base della creazione cinematografica, e più che tutto alla mia predilezione per il cinema narrativo, cioè per quel cinema in cui un'unità lirica è svolta in una rigorosa e concatenata successione di casi, secondo un ritmo conveniente, come ad esempio "Anna ed Elisabetta", di Whisbar, in confronto a quei films, come "Atlantide", di Pabst immobilizzati nella contemplazione di se stessi, da un bagaglio estetizzante e culturale, che giudico il più repugnante al mezzo cinematografico.

Non ritengo dunque neppur necessario alcun chiarimento considerando che tale contrasto risultava già di per sé esplicito al lettore. Ora Alberto Consiglio ci invia un suo manoscritto "Estetica generale ed Estetica del cinema", che confuta polemicamente le idee del Ragghianti. Sono lieto di dare ospitalità anche a questo e a quanti, studiosi e critici vorranno inviarmi per approfondire l'argomento che ci occupa.

e. f.

Estetica generale ed estetica del cinema.

Nel *Cine-Convegno* del giugno è apparso uno studio di Carlo Ludovico Ragghianti intitolato *Cinematografo rigoroso*. È un tentativo di sistemazione culturale del problema della critica cinematografica, che va ad aggiungersi ai sempre più numerosi scritti sull'argomento.

Il saggio del Ragghianti si svolge su un piano di grande serietà, benchè, a dire il vero, l'autore non si mostri troppo informato della pur scarsa bibliografia cinematografica. Ha letto, sì, le sparse critiche del Cecchi, ma ignora evidentemente gli scritti dell'Arnheim, e, per quel che valgono, i miei studi sul problema cinematografico (1) e gli scritti di altri studiosi miei contradditori. Non mi muove a questa osservazione un senso di vanità: poichè le mie ricerche si proponevano la istessa nota del Ragghianti, egli si sarebbe grandemente giovato, confutando o sviluppando le conclusioni dei miei e degli altri studi. Del resto, niun lavoro di critica è veramente utile che non parta da una completa conoscenza di quanto è stato già pubblicato sull'argomento: principio metodologico, questo, costantemente seguito dalla istessa scuola critica alla quale il Ragghianti afferma di appartenere.

Il saggio in parola prende le mosse dalla estrema banalità della cosiddetta critica cinematografica. « È noto », afferma il Ragghianti, « che per la maggior parte di coloro che scrivono di arte cinematografica, non è chiaro o è discorde ciò che possa e debba intendersi per arte cinematografica ». E, proponendosi di ovviare con una chiara definizione a questo inconveniente,

Rudolph Arnheim: *Film als Kunst*. - Berlin, 1933. — Alberto Consiglio: *Introduzione ad una Estetica del Cinema*. - Napoli, 1933.

l'autore osserva che la istessa « oscurità o scarsa chiarezza si trova anche in coloro che cercano di distillare delle *estetiche* del cinematografo »...

Prima di iniziare la serie delle obbiezioni, si tenga presente che il Ragghianti si professa crociano. Infatti, egli sottolinea « l'assurdità della estetica particolare » e, dopo aver esposto il suo pensiero teorico, aggiunge: « E perchè non si creda inutile o soverchia questa specie di mobilitazione della critica crociana, fatta pel cinematografo, cercheremo di riempirla con qualche analisi critica ».

La tesi del Ragghianti si può riassumere, presso a poco, nei termini seguenti: il punto di partenza dell'espressione cinematografica sarebbe il valore sostanzialmente *visivo* », « non dissimile, anzi, della stessa natura di quello in cui si realizza un'opera di scultura o di pittura ». Secondo il nostro autore « il cinematografo è, senz'altro, *un'arte figurativa* ». La differenza tra pittura e cinematografo, consisterebbe solo nell'astratta tecnica, nelle « questioni materiali e pratiche che non ledono nè l'ispirazione nè la qualità dell'ispirazione ». Sembra che il Ragghianti sostenga un'analogia fondamentale tra l'ispirazione pittorica e l'ispirazione cinematografica. La sua terminologia, a dire il vero, non è molto chiara, nè molto precisa; tuttavia, più avanti egli afferma che esiste « non già analogia, ma *identità* di esigenze critiche per il cinematografo e per le altre arti figurative », fatto che implicherebbe e dimostrerebbe « anche l'*identità* fondamentale ».

Questa, *in nuce*, la sistemazione teorica che il Ragghianti intenderebbe dare all'espressione cinematografica. E i suoi molti ed elaborati ritorni sui concetti fondamentali, non fanno che insistere sui valori di « inquadramento », di « stile », di « taglio », di « organizzazione figurativa », che si incontrano tanto frequentemente nella critica delle arti figurative fatta dai migliori scrittori italiani. Un film, pel Ragghianti, in sostanza, non sarebbe che un quadro in movimento, un quadro che aggiunge ai suoi valori noti quello del ritmo. Nei suoi abbozzi di critica di Pabst e di Chaplin, egli si mostra soprattutto preoccupato di

combattere il preconcetto « verista », (nel quale si tradisce l'orrore del fotografico caratteristico nel critico delle arti figurative), e il preconcetto del cinema « narrativo ».

* * *

Bisogna prima di tutto osservare che in questa tesi del Raghianti la critica crociana entra ben poco. La mirabile sistemazione dell'estetica idealista, che va sotto il nome di Croce, non è stata, dal Croce stesso e dai suoi discepoli, tradotta in forma rigorosamente coerente alle premesse teoriche, che in critica dell'arte letteraria. Tuttavia, essa vuol essere un atteggiamento centrale dello spirito, nel quale è possibile considerare ogni particolare problema dell'arte.

Ora, sarebbe opportuno domandare al Raghianti che cosa egli intenda per « estetica particolare ». Posto che l'estetica generale vuol esser conoscenza della poesia, prescindendo dalla molteplicità delle sue espressioni fisiche, non comprendo in che cosa possa consistere l'estetica particolare, se non, appunto, nell'estetica della pittura, o della musica, o del Cinema e via dicendo, o, ancor peggio, nell'estetica dell'ode, o della tragedia, o del romanzo, o del paesaggio, o del ritratto, o della sinfonia, o del melodramma. Come mai, dunque, il Raghianti trova assurda la particolarità d'una estetica del Cinema? Invece di dimostrare la identità del valore ideale del Cinema come arte col valore ideale d'ogni opera di poesia, egli si studia di ridurlo ad arte figurativa.

Qui è necessario osservare che, mentre il Raghianti considera il Cinema dal punto di vista di un'estetica particolare, — che del resto non ha niente in comune con esso, — fa opera meno utile degli ingenui scrittori che si studiano di fondare un'estetica del Cinema: lo sforzo di costoro si risolve nella costruzione di retoriche più o meno ingegnose; ora, le retoriche, nel campo strettamente empirico, finiscono sempre per essere di una qualche utilità.

Il Ragghianti parte dalla suddivisione empirica meno legittima, nella sfera dell'estetica idealista. Infatti, a trasferirla in campo ideologico, non ci si raccapezza più. Certo, a fini di catalogazione storica, ci è utile, e persino indispensabile, raggruppare le opere d'arte nella sezione della letteratura, o della pittura, o della scultura, o della musica, e poi nelle sottosezioni del romanzo, della poesia lirica, della satira e via dicendo. Ma se noi spingiamo queste maggiori o minori suddivisioni in fondo all'opera d'arte per distinguere, come fa il Ragghianti, l'ispirazione originaria da altre e diverse ispirazioni artistiche, non si fa che rompere irrimediabilmente la spirituale unità, sulla quale si fonda, ed anzi nella quale consiste essenzialmente l'estetica idealista. Perchè, se il Ragghianti si sforza con tanta cura di dimostrare una identità assoluta tra l'ispirazione d'un pittore e quella d'un regista, e non tra quella d'un letterato e quella d'un regista, implica palesemente nel suo pensiero la suddivisione dell'estetica generale in tante estetiche particolari quante sono le antiche arti. E questa norma è tanto *rigorosa*, da rendergli impossibile di accettare il Cinema come arte, senza che entri in uno dei già previsti schemi.

Da questo vizio fondamentale scaturisce una grave conseguenza: malgrado ogni diversa apparenza, l'estetica del Ragghianti non è altro che una retorica. Nè altro può essere una critica così esigente, così *rigorosa*, come il Ragghianti spesso dice, così normativa, aggiungerei io.

* * *

Ma non basta aver messo in luce gli errori di un'argomentazione. È anche utile cercar le fonti di questi errori. Il Ragghianti non è partito dal concetto basilare dell'estetica idealista, che è l'unità ideale della poesia. Se fosse un crociano ortodosso, non gli sarebbe certo venuto in mente di istituire un'analogia e poi un'identità tra Cinema ed arti figurative. Anzi, alla domanda « che cosa è il cinematografo come arte? » avrebbe risposto

sic et simpliciter: « è poesia ». Nè si potrebbe accettare la tesi del Raghianti come un tentativo di evoluzione dell'estetica crociana. Essa, piuttosto, ne è una palese involuzione, un ritorno, anzi, a schemi che il Croce credeva di avere definitivamente superati.

Un'altra importante fonte di errori pel Raghianti, è nella valutazione che egli fa della tecnica. Forse è proprio questo, l'aspetto della sua critica, che a lui e ad altri critici delle arti figurative fa credere di muoversi nella sfera crociana.

Infatti, il Raghianti rimprovera ai critici del Cinema di aver fatto un mito della tecnica speciale. (Forse sarebbe meglio dire della meccanica cinematografica. Cioè, di quella parte della tecnica che prescinde dalla personalità dell'artefice). Il Raghianti osserva giustamente che ogni artefice ha la sua tecnica personale della quale è solo arbitro ed autore.

E come gli è possibile, fondandosi su questo chiarissimo concetto, la istituzione di un'analogia, ed anzi di una identità tra regista e pittore? La confusione si fa peggiore, quando il Raghianti, con un passaggio di cui forse non ha netta sensazione, dalla meccanica del Cinema entra in quella che si potrebbe chiamare la tecnica interiore, la quale, in realtà, non è altro se non quella istessa *forma* che la critica crociana si è tanto sforzata di dimostrare identica al *contenuto*. Sforzo che è l'incessante tentativo di dimostrare praticamente, in modi elementari, la verità della *sintesi estetica a priori*. Cioè, se è vero che la *forma* è inscindibile dal *contenuto*, e che tutta l'arte è nella *forma*, è ugualmente vera la reciproca: che l'arte è tutta anche nel *contenuto*. In altri termini, l'uno dei corni del ragionamento nega valore d'arte al poema di povera *forma* pieno di nobilissimo *contenuto* etico, e l'altro corno lo nega al poema di nobile *forma*, ma privo di *contenuto* ideale. L'uno batte la romanticeria, l'altro l'accademismo. L'arte è unità, cosmo, indissolubile viluppo vitale ove la vita non è possibile che nella relazione di tutte le parti. E come un uomo è sempre più debole, man mano che lo si priva di una funzione organica o spirituale, così nessuna opera d'arte è tale se non vi fermentino, in indissolu-

bile unità, tutte le condizioni d'una vita: una fede, un amore, una etica, una logica.

* * *

La critica crociana, che ha sviluppato fino ad un certo punto la enunciazione di questo concetto fondamentale, ed ha lasciato quasi in una completa oscurità i difficilissimi rapporti del critico con l'opera d'arte, ha determinato parecchie eresie. Ogni proposizione, (che aveva un ben diverso significato, se presa separatamente), ha figliato una scuola. Un bel giorno, si sentì dire che Croce era stato il padre del futurismo: la confutazione d'ogni retorica e l'affermazione che nessuna di esse potesse vincolare la libertà del poeta, fece pensare ad alcuni giovanotti che solo lacerando le grammatiche si potesse far poesia. La identità tra poesia e sentimento dette, inoltre, grande impulso al dialettalismo. L'affermazione che in un madrigale potesse ritrovarsi tanto di poesia quanto in un poema di dodici canti, parve legittimare il frammentismo. Infine, la famosa questione di contenuto e di forma, fu piegata ai proprii comodi polemici, dalla critica delle arti figurative, che reagiva contro la pittura romantica: e se ne fece una terribile arma contro la cosiddetta arte ideologica e letteraria.

Bisogna osservare che la critica dello « stile », dei « tagli », degli « equilibri di composizione », in cui i critici ai quali alludiamo — e il Ragghianti è tra questi — credono di risolvere la personalità dell'artista, o è una mera retorica della tecnica esteriore, o è solo una parte, e la meno essenziale, della vera analisi estetica. Certamente, lo studio della tecnica esteriore mena alla ricostruzione in formulario di una utile retorica particolare, quella retorica di cui ogni vero poeta è l'unico autore e padrone. Ma, quando si sono elencate le leggi che Dante o Buonarroti si imposero, si è solo conquistato un trampolino per balzare alla conquista dello spirito informatore di quelle leggi. È fatto il meno, non il più della vera critica. Ed è inutile che io mi dilunghi: rimando il lettore al *Giorgione e il Giorgionismo* di Lio-

nello Venturi, che di questa critica dello *stilismo* è un po' il testo sacro. Si veda se questi mezzi son veramente sufficienti alla conquista del mondo d'un artista.

* * *

Del resto, basta dare un'occhiata alla critica che il Ragghianti fa di Pabst e di Chaplin nel medesimo saggio, per vedere in che paludi lo spinge il suo metodo. Di Pabst, analizzando l'*Atlantide*, il Ragghianti nota « la cultura figurativa dell'autore che gli aveva fatto compiere delle realizzazioni di una estrema raffinatezza sensitiva ». Aggiunge in seguito che « tornano con Pabst, in un davvero epico risveglio, a vivere con noi con pienezza di realtà storica e poetica, Manet, Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec ». In altro luogo il critico cita Delacroix e in un altro Rembrandt.

In realtà l'*Atlantide* di Pabst potrebbe dare una parvenza di verità alla tesi del Ragghianti: tra i registi di più autoritario carattere, costui è tipico pel suo spirito snaturato dai molti riecheggiamenti culturali. Senonchè, i riferimenti tra i film di Pabst e le opere dei pittori impressionisti, ci mostrano, per avventura, proprio gli aspetti deleterii del regista tedesco. L'*Atlantide* è un film deficiente proprio perchè dominato da una preoccupazione pittorica e letteraria troppo cerebrale. A voler fare un paragone calzante, quella di Pabst è un po' magnificenza a chiave, come quella di Wilde, mosaico di preziosismi.

E ci si convince dell'errore del Ragghianti proprio nel vederlo analizzare il *Kamaradschaft* di Pabst e i film di Chaplin. Il critico è soprattutto preoccupato di dimostrare a se stesso che il Cinema è indipendente sia dal preconetto fotografico che dal preconetto verista. Quindi, la personalità del regista, egli va a cercarla nei rapporti di certi problematici elementi figurativi, e insiste soprattutto nel dimostrare che il loro effetto non è *occasionale*, ma deliberatamente *voluta*. Ne consegue che al Ragghianti paion soprattutto interessanti, di Chaplin, i primi

film comici, la *Carmen*, e taluni aspetti farseschi del *Pellegrino*. A questa paradossale conclusione lo conduce l'inesorabile sviluppo della sua stessa dialettica: il critico d'arte figurativa rimane colpito dalla analogia esteriore tra la deformazione parodistica, derivata dalla comicità meccanica del *clown*, e il disegno caricaturale.

* * *

Il Ragghianti non ha mai percorsa la via per la quale il Cinema raggiunge la poesia generale. Il suo errore non è meno grave nè men pericoloso di quelli che vedono nel Cinema uno sviluppo o una variazione del teatro, o del melodramma, o della letteratura. La sensibilità del Ragghianti non si è acuita che verso le arti figurative: pare che egli non riesca a concepire arte che in questo senso. Invece, la critica estetica è, come dicevo, un atteggiamento centrale dal quale è possibile conoscere ogni bellezza artistica. Infatti, la suddivisione dell'arte secondo i mezzi fisici è tanto empirica e superficiale, che ogni vero critico ritrova in ogni capolavoro la bellezza letteraria, la bellezza coloristica, la bellezza plastica, la bellezza musicale, e persino la bellezza cinematografica. Tutte ad un tempo. E questa contemporaneità accade nel senso che tutto il nostro spirito vibra, conoscendo l'opera d'arte, benchè la porta in esso aperta sia una sola.

Il Ragghianti isolando speciosamente l'aspetto pittorico di alcuni frammenti dei film di Pabst e di Chaplin non riesce affatto a raggiungere la personalità di questi due registi. Mancano nella sua analisi i più necessari elementi di giudizio. L'*Atlantide* è opera peggiore soprattutto per quel suo continuo riecheggiare e ricostruire toni ed atmosfere disparate, nella deficienza d'un suo mondo ideale. Ma nel *Kamaradschaft* l'apparente verismo della forma esteriore è animato dalla potenza umana del contrasto, del trionfo della solidarietà tra lavoratori, che non risulta da una esposizione ideologica, ma da una viva rappresentazione sentimentale.

Quindi un altro errore è annidato nell'assidua ricerca della personalità nei caratteri esteriori dell'opera. Errore che fa giustamente paventare il fotografico e il veristico del film. Ora, solo identificando la personalità artistica con la umanità dell'opera, si può veramente prescindere dal giudizio impressionistico ed esteriormente interpretativo che confonde il giudizio critico del Ragghianti. Pregiudizio non meno grave di quello veristico, tanto largamente diffuso.

* * *

Riassumendo, non è possibile ridurre il Cinema a nessuna delle arti classificate empiricamente secondo i mezzi fisici. Il Cinema stesso è un nuovo mezzo fisico nel quale si esprime l'arte. Nuovo, proprio nel senso che a questo aggettivo conferisce il Ragghianti. Chè, solo in questo modo è veramente possibile concepire la libertà dell'arte: non solo i modi interiori nei quali si produce l'opera d'arte, sono imprevedibili, ma anche gli stessi mezzi fisici. In effetti, ogni poeta non solo crea la propria particolare e inconfondibile retorica, ma sceglie nella più assoluta spregiudicatezza la materia della sua opera. Il fatto che la maggioranza degli antichi poeti si sia attenuta alle regole di una rigorosa poetica, non ha vincolato la libertà dei poeti seguenti. Così il fatto che la maggioranza dei poeti si mantenga nelle suddivisioni empiriche dei mezzi fisici, non è circostanza che possa vincolare la libertà dell'arte. La nascita del Cinema dovrebbe esserne una eloquente prova. Basta la imposizione del più vago limite per mutare l'estetica in una retorica.

Per questi motivi, è naturalmente impossibile giudicare un'opera d'arte secondo un preconconcetto pittorico, letterario, musicale. Quando l'analisi estetica affermerà che il tale film è pittorico, e il tal romanzo macchiettistico, e il tal quadro letterario, — (e non si vorrà con questo intendere la presenza nell'opera d'un equilibrato e necessario valore), — non si obbedirà così alle classificazioni empiriche. Ma, (come potrebbe essere il caso dell'*Atlantide*), sarà un constatare che, in difetto d'una genuina

ispirazione, l'autore ha attinto variamente a forme esteriori al suo spirito. Le quali, per lui e limitatamente a quella sua opera priva di valore poetico, costituiscono proprio una *rigorosa* retorica.

Del resto, la genuina opera poetica non esige la istituzione di analogie. Quando avremo analizzato la idealità espressa da un film, non saremo tenuti, per questo, a correre in traccia di analogie con opere letterarie: quel film avrà commosso lo spirito dello spettatore per la via istessa che d'ordinario suol percorrere l'opera letteraria. Così, quando si analizza e si loda il composito equilibrio di certi fotogrammi, così, quando si segue lo svolgimento sinfonico delle musiche e dei suoni.

In realtà, l'esperienza dell'arte è inutile tanto al poeta che al critico. Il poeta è il creatore assoluto della sua arte, in tutti i suoi aspetti, in ogni suo particolare. Non v'è nozione che sia condizione necessaria della sua arte. Per questo istesso motivo nessun raffronto potrà mai svelare al critico la bellezza di un'opera. In altri termini, se io mi trovo innanzi ad una falsa *Gioconda*, non sarà la conoscenza dell'originale, nè l'esperienza dello stile di Leonardo che mi faranno scoprire la falsificazione. Ma è l'analisi di quell'opera considerata oggettivamente, nella sua materiale consistenza, che deve prima di tutto rivelarmi la sua assenza di poesia, o, almeno, il minor valore derivante dal virtuosismo della imitazione. A compiere una completa analisi estetica, mi sarà sufficiente la preparazione filosofica e la mia particolare sensibilità, (la quale potrà essersi affinata nella frequentazione assidua delle opere d'arte, ma come destrezza d'intuizione spirituale, come rapidità nel cogliere la totalità d'un mondo spirituale, non come esperienza in confrontare maniera e maniera).

V'è poi una critica sussidiaria e subordinata. Una critica di valori pratici, ed è quella che studia le influenze, le maniere, i riecheggiamenti. Ma, se si riflette, ci si avvede che questa interessa sempre gli aspetti caduchi dell'opera d'arte; non riguarda la totalità che in quanto fenomeno sociale e storicizzabile. Il

giudizio estetico è già pronunciato e non muta per questa successiva analisi.

* * *

In conclusione, perchè non mi si sospetti di contraddizione, devo ricordare che anch'io, in un mio scritto, ho istituito un'analogia del Cinema con un'arte particolare. Ma, riferendomi all'architettura, ho solo inteso di mostrare, con un comodo esempio, come l'autorità del poeta si eserciti anche su materie eterogenee, e che la poesia del Cinema, in realtà, — come del resto quello di ogni opera d'arte, — somiglia a quella dell'architetto perchè nasce dall'invenzione di una struttura, dall'istituire una relazione tra oggetti eterogenei. Questo valore strutturale dell'opera d'arte, che si identifica con la *sintesi estetica a priori*, nega ogni efficacia all'analisi che non valuti il particolare per la funzione che ha nella struttura. Dunque, questo richiamo pratico ad una mera somiglianza, non può dar luogo a sospetti.

Devo, inoltre, aggiungere che non ho studiato il problema del Cinema altro che per eliminare tutte le definizioni erronee della cosiddetta nuova arte, e per ricondurla, quando è arte, alla sua essenza eterna, che è poesia.

Napoli, settembre 1933.

ALBERTO CONSIGLIO.

Galleria.

Tatiana Pavlova ha scritto per « Scenario » alcune utili e nuove considerazioni sui rapporti fra teatro e cinema. Due argomenti tenderebbero a sovvertire la nostra certezza che cinema e teatro vanno d'accordo come due che amano la stessa donna. L'attore di teatro, dice la Pavlova, in quei paesi dove non è, come da noi, un geniale improvvisatore, ha talmente dominato la sua parte, che in qualsiasi momento reagisce come reagirebbe il personaggio ch'egli rappresenta. Non lo può dunque turbare il fatto che al cinema si gira, magari, per prima, la scena che sarà l'ultima. Inoltre la mancanza di collaborazione col pubblico, non è argomento più valido, poichè non tutti i pubblici sono intelligenti, cordiali e... parlevoli come l'italiano. Altrove il pubblico collabora in religioso silenzio. E così, dice sempre la Pavlova, io immagino questo pubblico silenzioso e pudico chiuso nel microfono o nella macchina da presa. Giustissimo. L'illustre attrice ha colto con precisa intuizione il rapporto fra stati d'animo dell'attore e cinema. Ma non qui sono le differenze fra cinema e teatro. La differenza sostanziale è tutta nella distanza che separa il ritmo che dà unità a un'opera cinematografica, fondato su rapporti fra le immagini e il tempo e il modo del loro apparire sullo schermo in relazione a ciò che rappresentano e il ritmo che dà unità a un'opera drammatica, in gran parte fondato su quanto i personaggi esprimono con parole, sia pure appoggiate dai loro gesti e dai loro movimenti. Il teatro è espressione con parole, gesti, movimenti di azioni determinate da certi stati d'animo. Il cinematografo, per quanto parlato, cantato od urlato possa essere, esprime azioni e stati d'animo con una determinata insistenza e disposizione d'immagini sullo schermo.

Questo senza neppure pensare alle differenze sostanziali di termini fra l'una e l'altra recitazione.

* * *

Il signor Corbin nel saggio che ha per titolo « *Antimontaggio* » solleva, mi pare, una questione fin troppo sottile. Il saggio è assai interessante e meglio lo sarebbe se l'autore usasse un linguaggio più intelligibile a noi uomini della strada!

In sostanza egli viene a dire che dovendo tutti i valori i quali, riuniti, danno unità e valore al film, che creano cioè il ritmo del film, essere controllati dal regista con estrema esattezza fin dall'origine, e ogni ritmo secondario essendo creato con rigoroso criterio di subordinazione sulla base premeditata del ritmo totale, il montaggio non è che opera materiale di tagli e aggiunture.

Verissimo, sì e no. Ma anche prescindendo dal fatto che nessun scenario può contenere l'indicazione nel suo giusto tono di felicità creativa, che il montaggio solo precisa, se quello che il Corbin sostiene è vero, non abbiamo nessuna difficoltà a togliere alla parola « montaggio » il suo valore per consegnarlo a un'altra parola che indichi il momento esatto della creazione.

Qual'è questo momento? Quando il regista trova il ritmo cinematografico del film?

Ora io ritengo che questa premeditazione totale e matematica sia proprio un'illusione di amatori. La realtà artistica è cosa viva, imponderabile, intuita fin che si vuole, sempre più precisata, cioè resa vitale, fino all'ultimo tocco di lima. Molti dei valori che entrano a formare il ritmo sono imprevedibili sullo scenario, le reazioni degli attori, certe luci, certi rapporti di gesti e di movimenti creano atmosfere inedite o che divengono sempre più inedite a seconda dei loro rapporti.

Così la parola « montaggio » è come una fisarmonica; la si può estendere fin dove si vuole: noi le diamo ora credito forse eccessivo in quanto le concediamo un valore che le fa

comprendere diversi momenti dell'atto creativo: ma pur ridotta ai suoi termini minimi tale montaggio non potrà mai cessare di esprimere un'azione, che parteciperà ancora più della magia, tanto malvista dal Corbin, propria delle cose dell'arte, che della esattezza di un bravo incollatore.

* * *

Tutti i giorni in teoria si inventa il film italiano. Si ripete cioè che l'Italia d'oggi possiede... e giù una litania di cose eccellenti che l'Italia veramente possiede, e che dovrebbero essere materia del film italiano.

Fatto analogo succede in letteratura. Giornali e riviste indicano *referendum* per sapere dove i giovani vogliono arrivare...

I profeti hanno scelto la professione più inutile del mondo. La sola cosa seria è di indagare come noi facciamo da anni, giorno per giorno, se i films che si producono in Italia abbiano o non abbiano un valore reale d'arte, o, se meglio vi piace, di poesia. Non l'hanno, non v'ha dubbio, tranne poche eccezioni. Per questo non sono nè italiani nè turchi. Se lo avessero, sarebbero certamente italiani, esprimerebbero valori del tutto impreveduti e li trarrebbero da una materia, che oggi nonchè proporre neppure riusciamo a intravedere.

Finiamola dunque anche per il cinematografo di domandare dove i giovani vogliono andare. Ci vadano dove vogliono andare, e allora soltanto ci avranno indicato la strada.

f.

I FILMS« MANCIA COMPETENTE » di *Lubitsch*.

Tutte le qualità di leggerezza, di garbo, di musicalità, di squisito gusto proprio di Lubitsch. La scena del portafoglio che conchiude una serie di battute impagabilmente disposte, le ombre che si baciano sullo sfondo dell'immane letto di trine, ricchezze ed eleganze, musiche, luci, e letti, letti, letti. Tutto il necessario per far passare due ore di divertimento a mezza città e tutti ci trovano ciò che fa per loro: perfino il critico, che si diverte con la coscienza in pace.

« LA CANZONE DEL SOLE » di *Max Neufeld*.

Un cocktail dai più rivoltanti ingredienti della filmistica d'oggi da far venire la nausea anche alle serve e al soldato della domenica! Il solo Malnati riesce a farci dimenticare il resto.

« BUTTERFLY » di *Marion Gering*.

Sullo sfondo dell'opera pucciniana la protagonista ammirevolmente interpretata da Silvia Sydney rievoca con perfetta giustizia di tono storie d'amore assai più suggestive e favolose di quelle di Butterfly e Pinkerton. Un film mancato e una figura di donna da riconsegnarci qualcuna delle illusioni che non abbiamo più.

« MEDIOLANUM » di *Ubaldo Magnaghi*.

Un tentativo di interpretare una città attraverso il più curioso e oceanico ritmo di visioni panoramiche verticali, orizzontali, intrecciate nei modi più impensati. I monumenti perdono le staffe, le chiese perdono la santità. Ma tutt'insieme una materia viva, il grido di una città, che i superficiali chiamano bottegaia e che intona invece la propria volontà di poesia.

Il volto inclinato di S. Francesco, che rivive sullo schermo è la più riuscita immagine del film.

« FANNY » di *Mario Almirante*.

La lacrimosa storia di un fallo commesso da una buona e cara ragazza e da un ragazzo amante del mare. Nasce un bel bambino, che trova per fortuna tempestivamente un nuovo padre a legittimarlo.

Quando torna il viaggiatore oceanico e scavalca una finestra, avrebbe la pretesa di commettere un nuovo fallo con l'antico amore; ma tutto per fortuna si aggiusta nel modo più conveniente per tutti e meno inquietante. Storia pittoresca che può essere tutto, tranne un film.

« UN CATTIVO SOGGETTO » versione italiana di *Carlo Lodovico Bragaglia*.

Il più rancido tipo di scavezzacollo, che sciupa i quattrini del padre, che non ha testa, non ha criterio, perde al giuoco, è simpatico alle donne, e certo, in fondo in fondo, sarà un eccellente marito.

Tutto è energico e violento in questo film, anche le dichiarazioni d'amore, secondo una nuova moda, diremmo, neo-romantica, che contrappone alle corrette menzogne dei padri le intemperanze della schiettezza e della vita « nature », nella sentimentale illusione che qui stia la verità.

Vana illusione. De Sica sempre più asso.

« ZANI » di *Rowland V. Lee*.

Zibaldone di motivi arcinoti. I tipi degli umani sono ricalcati sui soliti figurini. La signora di mondo, che starnuta accuratamente appena le tolgono la volpe; il direttore idilliaco; il vice-direttore dannato; le « nurses » maligne; i bimbi sciocchi e le bestie adorabili. Solamente le nuove espressioni che gli animali ci offrono, sono la vera innocenza del film. Per essi pos-

siamo smarrirci senza paura in questo paradiso delle tigri e dei leoni.

« MADAME X » di *Lyonel Barrymore*.

La storia è assai nota perchè è già stata nella commedia dallo stesso nome. Celebri attori vi hanno dato prova della loro valentia.

Dramma a grandi tinte di abbandoni, di triste odissea — di violenza e di morte — ma che il cinematografo, anche per la ricchezza dei particolari suggestivi, che può isolare e rievocare, riesce a tener ancorati a una realtà umana, sovente colta con arte.

Le scene di ubriachezza della povera donna, l'assassinio, le varie fasi del processo, sono rese con intensità e misura. Ma più di tutto, certi attimi, che il teatro deve per necessità trascurare, trovano qui la loro giusta collocazione e temperatura. Le ombre e le luci sono disposte molto opportunamente a dare questo rilievo, durante il processo, al dramma più intimo dei protagonisti.

Qualche volta il fotogramma è dominato fin troppo dal bisogno di creare un bel quadro, ma in fin dei conti il cinematografo ha pure dei valori plastici da custodire. L'apparizione luminosa della protagonista con dietro, come in una nebbia, la guardia imbambolata e dinanzi, concreto e preciso, il figliolo difensore, è uno dei buoni impieghi della luce a creare figure vive. Altro che luci colorate e psicologiche!

Una accorata e solida rievocazione di tre tipi, che proprio nella luce diversa in cui sono immersi ci fanno vedere una faccia della loro verità.

« UNA NOTTE AL GRAND HÔTEL » di *Max Neufeld*.

Ecco un super-titolo che esprime con sufficiente convenienza il tono di questo « superfilm brillantissimo », come dice il manifesto, in cui la più bella attrice tedesca, dice sempre il ma-

nifesto, dà una stupenda interpretazione di alcuni particolari della sua varia bellezza!

Tutti gli elementi che possono inebriare lo spettatore medio sono qui raccolti e pittorescamente esibiti.

Un favoloso albergo, alcune dozzine di belle donne elegantissime, quali ormai non si vedono più nemmeno alle isole Baleari, dove la moda raccoglie, pare, tutte le eleganze internazionali, champagne, re dell'acciaio, fiori, musiche, cocktails. Che volete di più per otto lire d'ingresso e anche meno?

Si deve anche dire che il film è assai bene costruito, senza lungaggini, con montaggio allegro e brillante, senza economie, nè di materiali, nè di amori, nè di donne, e anche senza economia di trovate. Per esempio l'uomo che per andare all'appuntamento impegna i pantaloni e resta in mutande: la salita e la discesa dell'ascensore con due obliosi protagonisti che si baciano fra la scandalizzata attenzione di tutti. Anche il frenetico aprirsi e chiudersi di porte, e andare e venire di persone nella prima parte del film dà, più che non lo dia il famoso Grand Hotel, la sensazione di questa vita fittizia e funambolesca.

Un modesto tentativo di rievocazione di un can-can nel bar del Grand Hotel, sproorzionato e senza forza evocatrice, ci ha per un momento fatto pensare con desiderio al gioiello che Pabst ha incastonato in *Atlantide*.

Dopo di che siamo andati a dormire, accompagnati dal nembo di luce di Maria Eggert.

« LA DONNA CHE NON DEVE AMARE » di *James Whale*.

Ho passato tre minuti di inquietudine alla fine di questo film, per l'incertezza della soluzione che il regista avrebbe scelto: se far cadere una bomba sulla disgraziata protagonista, che in un modo o nell'altro doveva morire, o farla gettare dall'alto del ponte di Waterloo! Devo dire subito, per non comunicare al lettore la stessa agitazione, che il regista ha scelto opportunamente, una volta tanto, la via dell'umanità, e ci ha evitato un pittoresco quanto rettorico suicidio, lasciando che una fatalità

dannata uccidesse questa povera donna, che la vita non poteva accogliere nei suoi ranghi fortunati.

La donna che non deve amare è, naturalmente, una donna che il solito padre ubriacone e la solita madre equivoca, tanto più soliti in quanto spesso non c'entrano affatto, hanno indotta a pratiche e consuetudini azzardate.

Essa incontra in una mattina di spavento, mentre Londra è bombardata dagli aeroplani, un bel giovanotto biondo, soldatino in licenza, che s'innamora di lei con la rapidità di un proiettile. Il soldatino è figlio di famiglia, anzi di una ricchissima e nobile famiglia, di cui il film ci presenta le ville, i giardini, i candelabri accesi, i *décolletés* e le unghiette lucide delle dame.

La donna che non deve amare sa benissimo che sposare questo ingenuo e caro ragazzo, che le piove dal cielo come un principe azzurro, sarebbe poco onorevole e poco decoroso per la sua riposta onestà. « Chacun sa pudeur ». Anche questa donna, che pur deve fare tanti compromessi ogni giorno, non transige col suo amore. Essa è presa per una volta dalla favola di un sentimento autentico e disinteressato, che non ha mai potuto godere, non vuole turbarlo, ma umanamente non sa rinunciarvi. Fugge l'innamorato ma non tanto, come accade nei films, che egli debba superare degli abissi per trovarla. Egli deve solo venirli a cercare a casa di lei, dove incontra sempre la stessa inquietata, permalosa e disperata resistenza. Il film non ha soluzioni fracassosamente immaginabili; ha invece un piano svolgimento che, come tutte le cose vive, arriva a svolte che non si prevedono.

Così lo spettatore segue la vicenda con interesse dal principio alla fine.

ENZO FERRIERI, *Direttore responsabile.*

Premiato Stabilimento Grafico A. Rancati Milano - Via Savona, 18

Questo fascicolo esce nel mese di Dicembre

I Maestri della Pittura Italiana dell'800

COLLEZIONE DIRETTA DA ARNOLDO MONDADORI E ENRICO PICENI

Questa collezione presenta al pubblico sempre più vasto degli appassionati e degli amatori, la vita e l'opera dei Maestri della nostra pittura del secolo scorso, in monografie accuratissime, dovute ai più noti e autorevoli critici italiani.

Ogni volume consta di 60-80 pagine di testo nelle quali sono intercalati schizzi, disegni, ritratti, facsimili, autografi, ecc., di 60-80 tavole fuori testo in nero e di quattro tricromie. Ad ogni monografia è aggiunto un *Catalogo dell'Opera* del Pittore che comprende l'elenco, per quanto è possibile completo, dei quadri e degli studi principali dell'artista, con indicazioni del genere, proprietà, dimensioni ecc., in modo da costituire un prezioso ed aggiornato repertorio per studiosi e collezionisti. Inoltre indici, bibliografia, note, ecc.

Ciascun volume, di pagine 250-300, elegantemente rilegato in tela impressa in azzurro e oro **L. 40**

È USCITO:

ENRICO PICENI: ZANDOMENEGHI.

Magnifico volume di pagine 258, con 80 tavole, 23 disegni, 2 ritratti, 2 autografi e 4 tricromie.

IMMINENTE:

GIORGIO NICODEMI: CREMONA.

PROSSIMAMENTE:

MARZIANO BERNARDI: FONTANESI.

Usciranno inoltre dentro l'annata altri tre volumi scelti fra i seguenti:

*Margherita Sarfatti - RANZONI. Aldo De Rinaldis - TOMA.
Ugo Ojetti . . . - SIGNORINI. Enrico Somarè . . - FAVRETTO.
Raffaello Giolli . - MOSÈ BIANCHI.*

SEGUIRANNO:

*Carlo Carrà, PICCIO - G. Edoardo Mottini, LEGA - Enrico Piceni, DE NITTIS - Ugo Ojetti, FATTORI - Dino Bonardi, PREVIATI - Cipriano Oppo, COSTA - Nello Tarchiani, SERNESI - Nino Barbantini, CIARDI - Salvatore Di Giacomo, MORELLI - Giorgio Nicodemi, HAYEZ - Raffaele Calzini, SEGANTINI - Michele Biancale, CAMMARANO - Alberto Neppi, MANCINI - Mario Tinti, ABBATI
Emilio Zanzi, DELLEANI.*

La collezione sarà completa in 40 volumi che costituiranno l'imponente panorama dell'arte italiana dell'800. E' possibile fin d'ora associarsi ratealmente alla prima serie di 20 volumi a condizioni particolarmente favorevoli.

Chiedere le condizioni all'Ufficio Vendite a Rate della Mondadori, Via San Nazaro, Verona

MONDADORI

UN AVVENIMENTO EDITORIALE

“IL GENIO RUSSO” in SERIE ECONOMICA

La nostra ormai classica Collezione — giunta al 54° volume (con 32 “esauriti” e 17 seconde o terze edizioni) e divenuta una vera necessità per ogni spirito colto — riprende, su più vasta scala, il ciclo dei suoi successi con la RISTAMPA DEI CAPOLAVORI ESAURITI nella

NUOVA SERIE ECONOMICA A L. 5.—

(invece di L. 10.—) per i volumi normali. Le opere particolarmente voluminose godranno di ribassi anche superiori al 50 %.

La nuova Serie Economica di Ristampe

si è iniziata con la TERZA EDIZIONE di quel capolavoro unico nella letteratura mondiale — ESPRESSIONE SUPREMA DELL'ARTE E DELL'ANIMA RUSSA — di quel romanzo appassionantissimo che attinge insieme i vertici più alti della poesia e del pensiero :

I FRATELLI KARAMAZOV

di **FJODOR DOSTOJEVSKIJ**

NELL'UNICA TRADUZIONE ASSOLUTAMENTE INTEGRALE E CONFORME AL TESTO RUSSO, CON NOTE, DI *ALFREDO POLLEDRO*.

Nuova edizione completamente riveduta, racchiusa, grazie ad una stampa particolarmente densa, benchè nitidissima, in 2 soli volumi, poderosi ed eleganti, di circa 900 grandi pagine complessive.

I 2 VOLUMI: L. 22

(Prezzo originario: L. 48.—)

SE NE SONO PUBBLICATI CONTEMPORANEAMENTE 2 TIPI:

1) come volumi del “GENIO RUSSO” — 2) come pubblicazione INDIPENDENTE

Chiedeteli a tutti i Librai!

A richiesta si invia gratis lo speciale OPUSCOLO ILLUSTRATIVO con i giudizi di G. A. BORGESSE, L. GIGLI, G. RAVEGNANI e di tutta la Critica italiana sull'opera e sulla traduzione.

SLAVIA - Corso Oporto, 2 - TORINO

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

Capitale L. 700.000.000
Riserve L. 580.000.000

180 Filiali in Italia - 4 Sedi proprie all'Estero



*25 Banche Affiliate ed Associate operanti
nei principali Stati del Mondo*



TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA SU
QUALUNQUE PIAZZA ITALIANA ED ESTERA

“SINCROFILM”

OFFICINA MECCANICA DI PRECISIONE

di A. Leopizzi

Via F. Casati, 9 - MILANO - Telefono 24-987

IMPIANTI

cinematografici “SINCROFILM”, sonori
Movietone per grandi sale.

IMPIANTI

cinematografici sonori Movietone per medi
locali, dopolavori e scuole.

APPARECCHIATURE

complete sonore perfette da applicare a
qualsiasi impianto cinematografico muto.

ACCESSORI

e articoli cinematografici, riparazioni in
genere.

PREZZI MODICISSIMI

PREVENTIVI GRATIS A RICHIESTA



cm. 25

L. 15.—

cm. 25

Udite gli ultimi Successi internazionali eseguiti dai migliori Artisti e Orchestre Americane

BING CROSBY - BOSWELL SISTERS - MILLS BROTHERS - PILAR ARCOS ORCHESTRA RED NICHOLS - ORCHESTRA TED FIO RITO - GUY LOMBARDO and his Royal Canadians - ORCHESTRA DUKE ELLINGTON - CASA LOMA ORCHESTRA - LOS CASTILIANS

OPERE - SINFONIE - CORI - SOLISTI

Chiedere listini, Cataloghi e illustrazioni a

**FONIT - FONODISCO ITALIANO TREVISAN
MILANO**

Via S. Giovanni in Conca, 9

NEGOZIO: Portici Settentrionali, 25 (Piazza Duomo)

Le più belle canzoni italiane interpretate dai nostri Artisti esclusivi: **ADA NERI - ALDO MASSEGLIA - FERNANDO ORLANDIS - ZARA I^a**

Le danze più scapigliate eseguite da PIPPO BARZIZZA e la sua Orchestra Blue Star - JAZZ ORCHESTRA SEMPRINI - QUINTETTO SPENSIERATO QUARTETTO FISARMONICO BOLOGNESE

Scene e macchiette comiche dette da

RIENTO - GUERRIERI - BERNARDINO

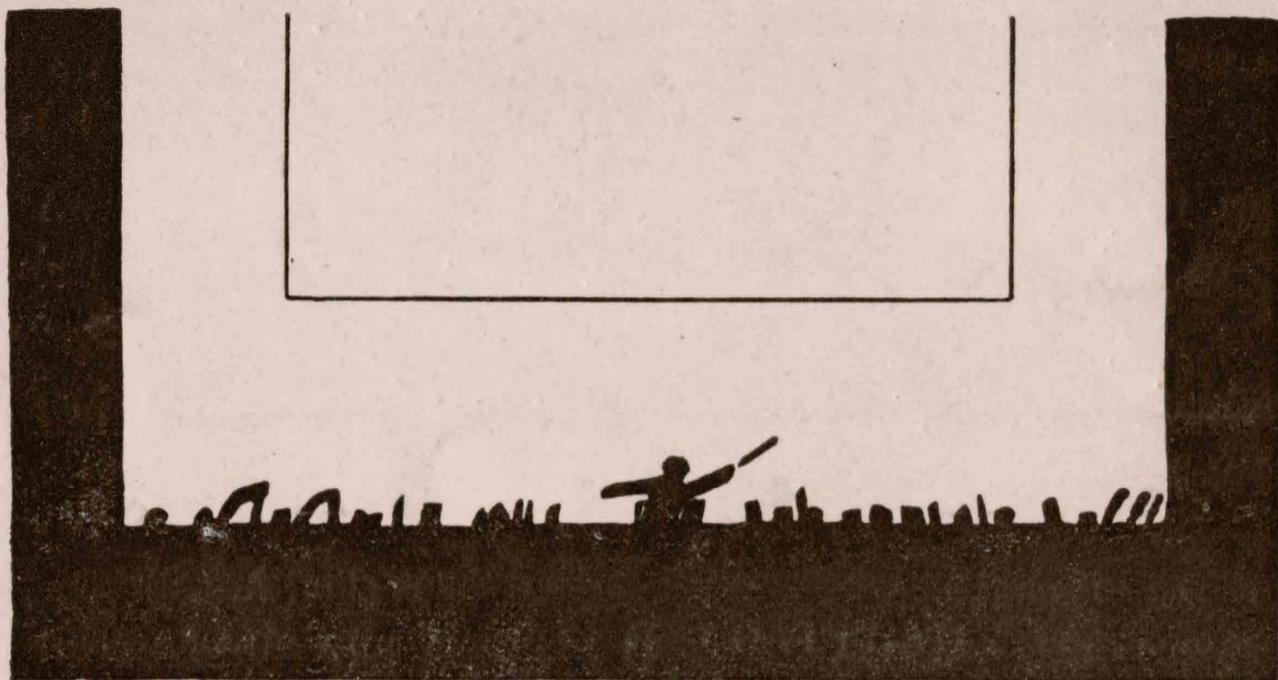
TUTTI I DISCHI DI FILMS SONORI

cm. 25

L. 12.—

cm. 25





CINE - CONVEGNO

La " Sezione Cinematografica „ che ammette abbonati particolari, anche indipendentemente dall'abbonamento generale al Circolo, comprende:

- 1) *Proiezione di films di particolare interesse sia per il loro carattere d'inedito o per essere in edizione originale o comunque sia perchè presentino elementi da attrarre l'attenzione di studiosi del Cinema.*
- 2) *Riunioni periodiche in un giorno fisso della settimana con i seguenti temi:*
 - a) *Istruzione tecnica.*
 - b) *Conversazioni e conferenze sui problemi cinematografici del momento.*
 - c) *Discussioni critiche su films, ecc.*
- 3) *Biblioteca.*

Una biblioteca cinematografica (libri e riviste) è istituita al Convegno e messa a disposizione dei soci.

La quota di iscrizione è di L. 50 (cinquanta) annue pagabili in una sola volta presso la Sede sociale in Via Borgo Spesso, 7 - Milano - (telef. 71-290).

Chiunque desideri altre informazioni può rivolgersi, anche telefonicamente, al Convegno ogni giorno dalle ore 18 alle 19.

Abbonamento alla rivista « IL CONVEGNO » che comprende anche i fascicoli « CINE-CONVEGNO » :

Italia e Colonie L. 45.—

Eestero L. 60.—

Prezzo del presente fascicolo L. 3.—