ANNO I - 25 Aprile 1933 (XI). Supplemento mensile alla rivista « IL CONVEGNO ».

CINE-CONVEGNO

SOMMARIO

RUDOLF ARNHEIM — ARTE RIPRODUTTIVA

ALBERTO CONSIGLIO — I REGISTI: KING VIDOR

VINICIO PALADINI — SCENOGRAFIA CINEMATOGRAFICA

ENZO FERRIERI: « Il III Concorso cinematografico » della Fiera di Milano: « Anna ed Elisabetta » di Whisbar – « Otto ragazze in barca » di Washneck – « Don Chisciotte » di Pabst « L'oro dei mari » di Epstein.

I FILMS: « Il principe Achmed » di Lotte Reiniger – « Tragedia della miniera » di G. W. Pabst – « Venere bionda » di Sternberg – « Paradiso » di Ettore Brignone – « Ebbrezza bianca » di Arnold Fank – « Puro sangue » di C. Brabin – « Perfidia » di Nicola Grinde – « T' amerò sempre » di Mario Camerini – « Voce lontana » di Ettore Brignone.

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

CONTO CORRENTE CON LA POSTA — NUMERO 2-3 (RIVISTA MENSILE)

SOMMARIO

Rudolf Arnheim - *Arte riproduttiva* . . . . . pag. 33

Alberto Consiglio - *I Registi: King Vidor* . . . . „ 37

Vinicio Paladini - *Scenografia cinematografica* . . . „ 51

Enzo Ferrieri - *" Il III Concorso cinematografico „ della Fiera di Milano: " Anna ed Elisabetta „ di Whisbar — " Otto ragazze in barca „ di Washneck — " Don Chisciotte „ di Pabst — " L'oro dei mari „ di Epstein* „ 56

I films: " Il principe Achmed „ di Lotte Reiniger — " Tragedia della miniera „ di G. W. Pabst — " Venere bionda „ di Sternberg — " Paradiso „ di Ettore Brignone — " Ebbrezza bianca „ di Arnold Fank — " Puro sangue „ di C. Brabin — " Perfidia „ di Nicola Grinde — " T'amerò sempre „ di Mario Camerini — " Voce lontana „ di Ettore Brignone . . . „ 63

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 Mabille „ *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:*

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

ANNO I - N. 2-3. 25 Aprile 1933 (XI).

CINE-CONVEGNO

Arte riproduttiva.

Si direbbe che gli ultimi cento anni abbiano apportato una fioritura di arti nuove. Non si era abituati forse a pensare che l'arte vantasse un'età rispettabile come quella dell'umanità stessa? L'inizio della danza, della musica, della poesia, del teatro e dell'architettura si perdono dinnanzi al nostro sguardo nella nebbia di un lontano passato. Ed ora si guardi ai nostri ultimi cent'anni: verso il 1830 nasce la fotografia, verso il '90 il film, nel 1920 la radio, nel '30 il film sonoro. Sono arti veramente nuove?

Se si esaminano i mezzi di riproduzione, con l'aiuto dei quali queste arti nuove esprimono la loro funzione artistica, ne risultano concordanze così sorprendenti, nonostante le grandi differenze dei vari apparati tecnici e delle opere risultanti, che ci sentiamo tentati a parlare qui di suddivisione di un'unica arte nuova, che si potrebbe chiamare «arte riproduttiva». È chiaro che le leggi determinanti l'effetto di quest'arte nuova non differiscono sostanzialmente da quelle delle altre arti, ma come una armonia coloristica si distingue nettamente da un'armonia musicale, così una creazione dell'arte riproduttiva, differisce nettamente dalle creazioni di altri campi artistici.

Qual'è ora la particolarità di quest'arte riproduttiva? Che in essa la realtà ritrae sè medesima. Avviene qui come se un modello togliesse di mano al pittore il pennello, quando i raggi di luce fanno risaltare su di uno strato di nitrato d'argento il

chiaro e lo scuro, e quando le onde sonore s'imprimono sullo strato di cera e sulla pellicola. Ora noi sappiamo perfettamente che qui non si tratta di un procedimento di riproduzione puramente schematico. Nel qual caso ci troveremmo di fronte ad un processo tecnico come potrebbe essere la stampa, che non avrebbe nulla a che fare con una manifestazione artistica e creativa dello spirito umano.

No, anche nell'arte riproduttiva si tratta di opera di creazione assolutamente umana. Il fatto, che la realtà si manifesta di per se stessa, ci insegna dove soltanto sia da ricercarsi il lato originale, caratteristico di questa nuova arte: ci insegna anzi « che la forza sua sta appunto nel ritrarre e che i suoi particolari metodi di figurazione consistono nel riprodurre da un luogo d'osservazione definito, con un definito criterio di selezione ».

La macchina da presa e il microfono ci permettono di fissare le percezioni delle nostre due facoltà più importanti, quelle della vista e quelle dell'udito, di conservarle e di trasportarle attraverso il tempo e lo spazio. La fotografia e il film muto si limitano al campo ottico, la radio e il disco grammofonico all'acustico, mentre il film sonoro si giova contemporaneamente di entrambi i campi. Ora la percezione visiva da sola è in grado di offrirci un quadro di vita molto più completo e fedele di quel che ci possa offrire la sola percezione acustica. Ne segue quindi che gli elementi visivi dell'arte riproduttiva (fotografia e film), per la loro stessa essenza, sono più vicini alla natura di quelli acustici. Questi ultimi si limitano ad un campo così ristretto della realtà che anche il loro migliore effetto è raggiunto con rappresentazioni astratte e irreali. Perciò dunque anche buone fotografie e films sono per lo più vicini alla realtà (l'arte di Chaplin forma sotto quest'aspetto un capitolo particolare), mentre buone audizioni non sono altro che visioni cariche di simbolismo e di pensiero che non si lasciano affatto rappresentare, o tutt' al più in modo molto incompleto, sul molto più naturalistico palcoscenico. (Così pure il *Faust* di Goethe con le sue innumerevoli figure simboliche è più un lavoro auditivo che un dramma scenico).

Il fatto nuovo che mediante l'aiuto di apparecchi scoperti di recente permetteva improvvisamente di riprodurre il visibile e l'udibile in modo fedele alla natura, parve così straordinario, che nello stadio iniziale di quel ramo d'arte riproduttiva, noi non troviamo che questa unica aspirazione: creare riproduzioni della natura. Ma questo non ha ancora niente a che vedere con l'arte. Solo a poco a poco, sotto le dita dell'artista che ha l'esatta concezione di «ciò che la materia vuole» si accumulano i fattori creativi in un primo piano, e dalla riproduzione nasce l'arte.

Da principio ci si accontenta di riprodurre su un «piano normale», che non vuol altro se non garantire la migliore riproduzione tanto nel campo ottico che nell'acustico. Si colloca la macchina da presa in modo che l'oggetto entri in quadro nel modo più completo e più chiaro possibile; si pone il cantante davanti al microfono in modo che la sua voce non suoni nè troppo alta nè troppo bassa, ma semplicemente «normale».

Di qui si sviluppa a poco a poco l'arte, che sà variare le distanze dell'apparecchio da presa, in modo che mediante l'ubicazione particolare dell'oggetto riprodotto, si formi una relazione soggettiva dello spettatore con quanto è da lui visto, che da vicino dà maggiormente un senso di intimo e di dettagliato, da lontano un' impressione di estraneo e di vago. Non si mostra più soltanto l'oggetto in sè ma lo si inquadra in prospettiva nel suo mondo, lo si mostra in relazione con quanto lo circonda e col soggetto che guarda. Si scelgono elementi vicini nel tempo e nello spazio, ciò che si produce contemporaneamente e nello stesso ambiente, in modo che attraverso a questo simbolico accostamento vengono messe in evidenza le relazioni favorevoli al complesso. Si rappresentano le cose senza alterarle in questo accostamento ponendo i corpi in una caratteristica luce e i suoni in uno spazio caratteristicamente risonante. Ombre cupe o luce leggera, uno spazio privo di risonanza, oppure delle pareti fortemente riflettenti che danno un suono debole e confuso. Al principio invece vi era l'auditorium normalmente risonante e una luce normale che illuminava ogni cosa distintamente.

Così noi troviamo al principio del film e della radio l'unità di tempo e, quanto più è possibile, l'unità di luogo. C'è una cesura soltanto alla fine di ogni scena, come sul palcoscenico. Più tardi ci si serve del fatto che nel montaggio del film e davanti al microfono il cambiamento delle scene si può fare più velocemente che sul palcoscenico; si accorciano certe scene sino al minimo, talora si lasciano apparire, come in Joseph von Sternberg, soltanto qualche attimo e a poco a poco si giunge anche a rappresentare, nello svolgersi di una sola scena, ciò che contemporaneamente accade in altre scene. Infine si riesce ad ottenere la scomposizione di una stessa scena in diversi frammenti. L'unità di tempo risulta così da un mosaico di piccole parti.

Il film e la fotografia hanno raffinato e perfezionato sino ad un alto grado queste forme, ed oggi già, dopo le prime incertezze sonore, coi nuovi metodi di realizzazione, si è raggiunta una chiarificazione, in quanto si cerca di ottenere profondità di effetti con mezzi semplici. Nella radio invece, che è l'ultima nata di questa famiglia artistica, si è ancora assolutamente ai primordi. La radio serve ancora per lo più (così come ai loro inizi la fotografia e il film), come semplice strumento di riproduzione, le sue possibilità artistiche vengono ancora assai spesso negate e infatti è certo che fino ad ora si è fatto poco per dimostrare il contrario. Pure il sorprendente parallelismo con la fotografia e il film ci confermano nella speranza che l'arte sonora abbia davanti a sè una possibilità di sviluppo nella quale, dati i suoi mezzi di realizzazione più limitati, non raggiungerà forse la ricchezza e l'originalità delle arti visive, ma porterà tuttavia ad un'importante, interessante cultura auditiva.

RUDOLF ARNHEIM.

I registi: King Vidor

Tra le opere dei registi di maggiore rinomanza, quella dell'americano King Vidor è tra le più notevoli. E non solo per l'alto valore intrinseco, ma per la varietà dell'ispirazione, la ricchezza e la duttilità della tecnica, ed anche per una grande ineguaglianza della produzione. Non paia strano veder citare questo difetto tra le cause di interesse. La critica del Cinema è in faticosa formazione, e poichè non potrà raggiungere efficacia se non sviluppandosi ed elaborandosi nel continuo esercizio, giova molto in questo primo stadio, una produzione di valore ineguale ed incostante ove acquistino maggiore e più contrastante risalto le espressioni di valore poetico contro quelle di poco o di nessun valore.

Per non risolvere questo saggio in un soliloquio o in una serie di vaghe allusioni, è opportuno limitare fin dall'inizio le opere del regista sulle quali si eserciterà l'analisi critica. Il riassunto narrativo è un utilissimo ausilio; ma anche in critica cinematografica la narrazione e la descrizione si rivolgono a coloro che abbiano una precedente conoscenza dell'opera: esse non vogliono che precisare e riordinare i ricordi dei lettori. La completezza monografica, nella critica d'un regista, è ancor difficile a raggiungersi per due gravi difficoltà di ordine pratico: in primo luogo, il Cinema non è solo un'arte, ma una espressione straordinariamente complessa, un vero e proprio linguaggio; spesso le opere d'arte risultano da un'irresistibile ispirazione che prende il sopravvento su una attività meramente utilitaria. La grandissima maggioranza dei registi proviene dal personale tecnico, apparatori, fotografi, operatori. Costoro recano sul piano dell'arte, un magrissimo bagaglio culturale. Taluni registi

ricordano i marmorari dell'alto rinascimento che per virtù di spontaneo e libero ingegno sapevano sviluppare in loro un temperamento di scultore. Quindi, molte produzioni hanno l'aspetto d'una farragine e bisogna compiere in esse delle cernite preliminari per cavarne fuori un certo numero di opere che ci diano la misura esatta del temperamento artistico dell'autore. A questa difficoltà si unisce la troppo effimera circolazione delle opere: l'immensa capacità di diffusione della poesia cinematografica sembra scontata dalla estrema rapidità con la quale sparisce dagli schermi. Simbolo eloquente di una civiltà che si lascia ciecamente divorare dal tempo. Il mondo culturale, lento a svegliarsi, non si è ancora preoccupato di salvare dalla dispersione i films di maggiore importanza.

* * *

Ad una buona conoscenza di King Vidor bastano «La Folla», «La Grande Parata», «Alleluja», «Il Campione» e «Luana». Cinque opere salienti che, a primo sguardo, non denunziano una ben definita personalità. Non è impresso sulla loro tessitura esteriore uno stile evidente e costante quale si può riconoscere nell'opera d'uno Sternberg o d'un Dupont. Lo spirito individuale di Vidor rimane in un nucleo più interiore. Tuttavia, ha un modo caratteristico di orientare l'obbiettivo e di imporgli una visione contenuta e impersonale, che svela la nativa atmosfera americana nella quale si è sviluppato il suo temperamento.

Una cifra comune ci consente di distinguere tra l'arte d'un Griffith, d'un Chaplin, d'un Vidor, da una parte, e l'arte d'un Dupont, d'uno Sternberg, d'un Murnau, d'un Pabst. Negli americani si nota una costante acquiescenza ad accettare l'oggettività esteriore della materia prima del Cinema — costituita dalla fotografia — mentre gli europei utilizzano un'esperienza opposta, cioè lo sforzo durato per raggiungere una larghezza interpretativa e plastica della fotografia. È la differenza che

passa, nelle altre arti, tra il naturalismo dell'artista, che segue la massima aderenza alla forma esteriore dei modelli, e colui che li rielabora energicamente nella fantasia. Il doppio aspetto del Cinema contemporaneo deriva dal fatto che gli americani hanno sviluppato la loro arte non solo da esercitazioni puramente meccaniche, ma in quella ingenua mentalità realistica propria degli uomini d'oltremare, mentre i primi esperimenti europei, — compiuti in Germania, — per trarre il Cinema sul piano dell'arte moderna, non potevano essere tentati che dai cosidetti movimenti d'avanguardia.

La principale virtù di King Vidor consiste, appunto, nella schiettezza del suo spirito americano, nell'ingenuo abbandono col quale le sue opere palesano pregi e difetti. Il calmo e contenuto svolgersi delle sue trame trova una spirituale rispondenza tanto nella estrema semplicità della tecnica, quanto nella interiore visione poetica. L'intima continuità è costante anche tra un'opera nettamente deteriore come «La Grande Parata» ed una di alta efficacia come «Alleluja». Egli non ricorre, nemmeno laddove la sua pieghevolezza alle esigenze commerciali potrebbe indurvelo, alle acrobazie: lo sguardo del suo obbiettivo è antropomorfo, diretto, realistico; d'ordinario non si giova d'altro che della rotazione di Griffith e delle sapienti inquadrature.

Vidor, tra i migliori registi, è animato dal più schietto spirito cinematografico. La deformazione dei piani, della plastica, della luce, del movimento alla quale ricorrono il Pabst dell'«Atlantide», il Murnau dell'«Ultima risata» e persino il Dupont di «Salto Mortale», rivela in questi registi una pericolosa incertezza d'espressione ed una non compiuta solidità della coscienza artistica. Essi sentono l'imperiosa necessità di affermare la loro personalità con virtuosismi esteriori, per supplire alla deficienza dell'ispirazione ideale. Le loro sapienti manipolazioni conferiscono alla visione un nuovo e grande fascino che deve lasciar sospeso il criterio del critico attento. Le suggestioni della tecnica hanno nell'opera cinematografica la medesima funzione deteriore che hanno nella poesia le ridondanti eleganze

retoriche e nella pittura l'eccesso dei problemi prospettici e tonali. L'arte che ha questi vizi può ben chiamarsi impura.

Ma bisogna trattenersi un istante su questa definizione, che una recente esperienza ha svelata come suscitatrice di pericolosi equivoci. Equivoci non privi, invero, di una certa giustificazione: un trentennio d'arte e di critica, diremo così, impressionistica, ha conferito all'«aggettivo» puro un significato molto improprio. Infatti, si continua da molti a definir «pura» l'arte destituita di finalità pratiche e di significati dialettici, (ad esempio, la poesia cubista), o quella estremamente romantica che consiste nella ingenua ed immediata estrinsecazione del sentimento, (e vedi la caratteristica tecnica surrealista). Naturalmente, a parte questi estremi movimenti d'avanguardia, i due concetti hanno comodamente allignato anche in un campo di calma e posata cultura, ispirando in vario modo le retoriche del formalismo e del contenutismo. In realtà, la purezza, nella terminologia critica, vuol essere un opportuno e calzante sinonimo della integrità. Nel senso che non è «pura» l'opera d'arte formata di elementi separabili forniti d'un valore particolare troppo indipendente dal valore d'insieme. Per servirci d'un esempio persuasivo, a proposito di Cinema, si rifletta, per un istante, alla duttilità con la quale la tecnica fotografica può aderire ad un sentimento poetico: infatti, le nature morte di cui è tanto ricco il «Salto mortale», (giochi di bicchieri, di coppe, di vasellami sul banco di un bar, effetti di luce d'una via notturna sotto la pioggia, effetti d'ombra sulle pareti bianche d'una clinica), e le deformazioni espressioniste dell'«Ultima risata» e di «Moulin rouge» non sono sorte da nessun carattere di assoluta necessità strutturale; rimangono arte fotografica, estrinsecazione, alle volte, d'una personalità diversa da quella del regista, persino, d'una diversa capacità artistica di Murnau o di Dupont. E non raggiungono, in conclusione, nella somma artistica, quella intima ed assoluta fusione che conferisce all'opera d'arte gli indispensabili caratteri di integrità e di unità.

* * *

Le opere di King Vidor hanno questo di interessante, che sono o efficaci o caduche, senza dar luogo a giudizi parziali. Si accettano o si respingono, senza eccessive distinzioni e senza inutile valutazione dei propositi. L'eventuale inefficacia va sempre ricercata in un difetto o in un artificio di ispirazione, non mai dietro soprastrutture ingegnose e «intelligenti». Schiettezza? Forse persino difetto di quella furberia che deriva da una ricca cultura. La materia della sua ispirazione, — come abbiamo già accennato, — è sempre cinematografica, nel senso che poteva essere espressa solo in un film. La purità di opere come «Alleluja» o il «Campione» deriva dalla assoluta mancanza di ibridismo, dall'assenza d'ogni incertezza d'espressione.

La materia plastica e luminosa di un film di Vidor si svolge su di un piano di assoluto naturalismo: la fotografia rimane per lui mezzo di riproduzione oggettiva, non un mezzo di originale interpretazione. La creazione, la esteriorizzazione, la materializzazione del suo mondo interiore derivano dalla costruzione d'una vita, dalla istituzione d'una rete di rapporti tra elementi che già hanno la loro precedente vita pratica.

Questa purezza espressiva risalta anche meglio dall'analisi degli argomenti, dalla struttura interiore ed esteriore delle vicende. Persino un film di valore nettamente negativo, «La Grande Parata», presenta alcuni interessanti aspetti di questa schiettezza.

A dirla in succinta formula epigrammatica, il più intimo spirito di King Vidor si risolve in un ampio ed efficace senso della collettività. Ma non interpretata in modi simbolici ed astratti: collettività intesa ed espressa nei suoi valori più intrisi di umanità. Spiace, per esempio, nella «Grande Parata», l'evidente retorica propagandistica, quella guerra intesa come divertimento sportivo, come ludo rischioso e superficiale, quella guerra che è stata la tragedia di tutta l'umanità rappresentata come una bravura americana, quella Francia rurale che sa di luogo comune. Tuttavia, quel modo di fare e di vedere la guerra

fu tipico della mentalità americana. Non, si badi, della classe dirigente, ma della gran massa popolare satura di benessere economico che muoveva alla guerra, spinta da ingenui ideali umanitarii, come ad un gigantesco ludo sportivo: la preparazione di quella gioventù cementata da così scarsi spiriti nazionali era avvenuta, appunto, negli stadii, e la molle vita di pace agiata, di vita troppo piena, creava appunto il desiderio deleterio del rischio fine a se stesso. Infatti, in tutta la prima parte della «Grande Parata», il ritmo militaresco e un tantino operettistico della mobilitazione interpreta, se non con efficacia artistica, con verità, diremmo, documentaria la fanciullesca mentalità americana. L'ottimismo gaio e spensierato dei tre soldati è la fiducia ingenua d'un popolo giovane, cui salute e danaro danno quella cieca sicurezza di cui son privi i popoli vecchi travagliati dalla cultura. È il caratteristico e fanciullesco ottimismo che, ai primi stadii d'una civiltà, supplisce alla deficienza d'ideali. Così acquista un senso nobile e simbolico la fratellanza dei tre soldati appartenenti a tre classi diverse, che si scoprono di spiriti tanto simili nella vita di trincea, e quel sereno finale in cui la zolla percossa dal piombo si riapre a ricevere il seme, e la contadina, nel paese deserto d'uomini, ritrova l'amore del soldato d'oltremare, mutilato ma ancóra tanto forte da rinnovare sulla terra le fortune della vita.

Come tutti i documentarii di propaganda «La Grande Parata» è priva d'un profondo sentimento e d'una durabile significazione spirituale: in essa nuoce non tanto la retorica patriottica, quanto il carattere puerile dell'ispirazione originaria.

* * *

Ma l'opera seguente di Vidor dimostra di che sia capace il suo spirito, quando non si lascia sopraffare dalle esigenze pratiche delle case editrici. Egli non è capace dei destreggiamenti necessari a coprire d'una maschera d'arte le opere utilitarie. Per esempio, si vedrà ripetersi in «Luana» la caratteri-

stica non partecipazione del suo spirito osservata in «La Grande Parata»: impostogli il compito di risollevare le sorti d'una attrice, egli pone in atto i soli mezzi del mestiere, senza utilizzare l'esperienza artistica; e non si preoccupa di mascherare gran che il riecheggiamento, se non il plagio, di scorci familiari a Van Dyke e al «Tabu» di Murnau. Questa deficienza, che lo rende tanto dissimile da un abilissimo manipolatore della sorta di Clarence Brown, deriva sopratutto dalla potenza del suo mondo interiore. Egli non può, e forse non sa esprimersi che in assoluta libertà. La «Folla», alleggerita della più pesante retorica cinematografica, è il primo, chiaro documento della sua elevata capacità di sentire.

Il tenuissimo filo della «Grande Parata», la predilezione cioè dei sentimenti collettivi, prende qui una forma ridondante ed invadente. Il suo spirito, e meglio si direbbe il suo gusto, ha respirato la migliore atmosfera americana, che americana si dice per approssimazione: v'è del puritanesimo e della mania predicatoria, insieme ad una tipica tendenza ad interpretare la vita come missione di lavoro, concetto caratteristicamente calvinista che risolve la felicità nel successo.

In questo film la visione nettamente realistica, il costante ed oggettivo equilibrio, escludono quei caratteri marcati e ridondanti così familiari al Cinema tedesco. L'uomo della folla vi è studiato ed analizzato con un naturalismo rigoroso; la vita del mediocre vi è svolta e descritta con una emozione contenuta, con un diffuso patetico che conferiscono all'opera una singolare efficacia. E deriva dai contrasti, dalle sventure, dallo sforzo continuato nel quale dura il misero per sollevarsi, una moralità profonda, persuasiva: la conclusiva bontà delle forze ineluttabili che presiedono alla lotta per la vita. «La Folla» è il film della vita americana, della società capitalistica, ma intesa nel suo senso migliore, nella sua parte più elevata, svolta dai profughi europei scampati alle guerre di religione. E l'ottimismo che ispira la vicenda non è quello infantile e superficiale della «Grande Parata», ma quello degli spiriti sanamente religiosi, che non dubitano del premio promesso alla fatica umana: premio reale e terrestre, non promessa di felicità futura.

Eppure, è questa religiosità eccessiva, questo moralismo troppo esplicito e programmatico che inficiano alquanto il valore della «Folla». L'autore evita di marcare i caratteri; tuttavia questa cura diventa difetto: il protagonista si muta in simbolo troppo astratto, lo studio individuale si disperde troppo nella rappresentazione della massa, che raggiunge una potente e definitiva efficacia. E si riconoscerebbe in questo aspetto tutta la potenza artistica del lavoro, se «Alleluja» non ci mostrasse le istesse esperienze della «Folla» condotte ad una superiore perfezione.

* * *

Il primo film sociale di Vidor fa pensare per un istante alle prose unanimiste di Jules Romains e, in certo modo, alle rappresentazioni di folla e di sentimenti collettivi tentati nella nuova Russia. Dal paragone, (e le migliori opere di Romains sono precedenti alla maturità del Cinema come arte), risulta evidente la natura strettamente cinematografica della materia. La letteratura, infatti, non dispone, per realizzare una folla e i suoi sentimenti, che della descrizione e, per rappresentarne la psicologia, che della narrazione dialettica. Un poeta della forza di Romains è riuscito ad infondere nella sua prosa gli elementi che soli possono rendere efficacemente lo spirito della folla: l'atmosfera e il movimento. E tuttavia questa rappresentazione non è che parziale e indiretta. È impossibile leggere «Le Vin Blanc de La Villette» senza correre col pensiero al Cinema come alla più opportuna espressione. Infatti, lo scrittore è costretto necessariamente a rappresentare la folla riflessa, travasata nella sua persona che racconta. Non può conferire ad una folla l'efficacia rappresentativa dei separati caratteri di personaggi, svolti attraverso le azioni. Se ricorre ad una combinazione di piccole scene, (e si ricordi a questo punto Dickens), la deficienza di movimento e la sommarietà delle macchiette gli fanno smarrire il valore plastico. Invece, la simultaneità, la luce, il movimento, liberi padroni del campo, in una fusione perfetta con caratteri

salienti e figure minori, realizzano in «Alleluja» una delle più potenti opere della poesia umana.

Non ci si trova qui, innanzi ad una moralità religiosa, ad una trama dialettica che prenda un troppo efficace sopravvento sul puro svolgimento dei fatti: il poeta intuisce liberamente, con la sola forza del suo sentimento, il dramma profondo e lacerante d'una folla di schiavi. Non schiavi d'una norma giuridica, ma d'una eredità di dannazione. Lo spettatore è come rapito in un mondo assolutamente insospettato, in un inferno di contrasti e di passioni assolutamente nuove. Tuttavia, non un particolare del lungo dramma appare men che vivo e reale. Nasce dalla nuda presentazione dei fatti, una delle più complesse vicende psicologiche che siano mai state tentate da un poeta. Sono i negri d'America, popolo di schiavi redenti giuridicamente da una guerra quasi religiosa e socialmente dal libero lavoro. Operosi coloni degli Stati del Sud, vivono coltivando il cotone e adorando il Dio di Calvino. Tutto un mondo, tutta una civiltà: giovani contadini, vecchi pastori, madri prudenti ed amorose, giovanette sentimentali, donne fatali, uomini corrotti, biscazzieri, ballerini. Il dramma nasce dalla istessa complessità sociale di questo mondo. L'emancipazione, conferendo agli schiavi gli istessi diritti dei bianchi, impone loro di superare d'un balzo lo spazio che sta tra la schiavitù classica e la forma più evoluta di libertà, spazio attraversato dalla razza superiore in un millennio di durissime lotte. Il popolo nero non ha attraversato che tre stadii: dalla vita selvaggia delle tribù senegalesi governate dai capi e dagli stregoni alla schiavitù delle piantagioni della Luisiana; da questa dura condizione, tanto efficacemente dipinta nelle belle pagine della Enrichetta Becker-Stowe, alla vita degli stessi padroni, quella che il povero schiavo doveva veder lontana da sè e dal suo spirito come quella degli dei. Afferma un vecchio adagio che la natura non fa salti. L'anima nera non s'è aperta alla felicità, nè alla piena e serena possessione dei beni civili: dalla libertà si snoda un groviglio di passioni; l'umile ed elementare mentalità del selvaggio contrasta con l'abito civile rimasto superficiale; il contrasto, intanto, si affonda nelle

latebre dell'anima nella quale la modernità, pur attraverso laceranti turbolenze si scava la sua via. Così, tutti gli aspetti della vita negra assumono un valore paradossale: La vita intima della famiglia rurale è idilliaca; non senza efficacia il film prende le mosse da una inquadratura di piantagione e di negri curvi a raccoglier cotone, che trasporta lo spettatore nell'atmosfera della «Capanna dello Zio Tom»; il negro, nella sua vita familiare, è sempre il buon selvaggio della prima generazione romantica, l'innocente che conferma la tesi della naturale bontà umana, di «Atala» e di «Paul et Virginie». Ingenuità che assume sovente qualche forte carattere umoristico, specialmente quando le circostanze, o una fanciullesca vanità, spingono i negri ad imitare più letteralmente le usanze dei bianchi, (vedi, per esempio, la commovente scena del matrimonio). La estrema purezza di questa vita familiare giustifica psicologicamente l'eccesso delle reazioni: le cupidigie si scatenano improvvise e selvagge, le vendette sono sanguinose e, viceversa, i pentimenti subitanei e le redenzioni imposte faticose. Una notte d'orgia e d'oblio, un fratricidio commesso per errore sono riscattati da un giovane negro con una vita di predicazione e di missione: il proselitismo calvinista trova in lui la sua più accesa espressione. Tuttavia. proprio quando l'entusiasmo religioso giunge all'apice, dal fondo istesso del fanatismo si risolleva il demone della stregoneria: in una realizzazione d'una verità impressionante, Vidor fa evolvere un coro di salmi cantato da un'assemblea di negri calvinisti in una furiosa sarabanda africana; il gesto delle mani percosse in alto, atto di invocazione al Dio cristiano, si accentua gradatamente, determina il movimento di tutte le membra, di tutto il corpo, in modo che, lentamente, dalla carne dei negri risorge la memoria delle fantasie religiose, delle orgie mistiche commentate dal lugubre tam tam degli stregoni. Nel viluppo dei demoni risalta quello carnale: una ballerina negra, convertita dalla parola del giovane missionario, ritrova poi con lui la via del peccato.

In un lontano paese di minatori s'apre una parentesi di amore e di lavoro. L'anima umile del contadino è priva, ormai,

anche della libera atmosfera dei campi. La donna, invece, che sente acuta la nostalgia dei foschi *cabarets*, è richiamata da un vecchio e turpe amore. L'amore è riafferrato dal demone sanguinario, dal cieco istinto della strage: risorge in lui il lugubre cacciatore d'uomini che vaga per la foresta fiutando la preda umana. E il durissimo lavoro del bagno penale è accettato dall'omicida con un cuore rimasto puro nel fondo, umile nel riconoscere la colpa, nell'accettare il castigo. Dall'animo dello schiavo non è sorto ancóra il demone della superbia.

La conclusione ottimistica, l'amore puro, la vita idilliaca che si rinnovano, dopo la tragica e lunga parentesi, anche qui è la logica conclusione poetica: è il senso profondo, l'orizzonte aperto senza i quali nessuna vita è vita. Si rammenti, a questo punto, che anche la cupa disperazione di Raskolnikof ha la sua conclusione in un raggio di luce.

Il dramma di questo popolo di schiavi è intriso della più alta umanità. Risalendo nel corso dei sccoli, si ritrova nelle eresie paleocristiane, in certi misticismi travolti, nel loro fondo, dal demone carnale, il medesimo, intimo dramma che travaglia l'anima dei negri vidoriani. È quel punto cruciale, umano, universale, che ogni popolo attraversa nel suo svolgimento, in cui bene e male appaiono indissolubilmente confusi in un solo anelito.

* * *

Mirabile in «Alleluja», la continuità e la integrità della realizzazione. È di quelle opere rare che dopo una sola visione rimangono indelebilmente scolpite nello spirito, in ogni loro particolare. Le scene della vita familiare, la taverna negra sulle rive del Missisipì coi suoi attori di varietà, le scene di fanatismo religioso, il furore omicida del protagonista, si seguono in un'atmosfera abbacinata dal gran sole dei tropici, oppressa da una vita troppo piena e cupa in quel certo che di mistico e di fatale che vi alita. I canti, le voci, i dialoghi sposano in ibrido connubio il vario e satanico mondo dei negromanti col rigido ed uniforme carattere dei puritani.

* * *

Una più completa misura della ricchezza della ispirazione vidoriana è data dal «Campione». Anche un artista della sua fatta avrebbe potuto sentirsi impacciato da una maschera così autoritaria e da un carattere così definito come quelli di Wallace Berry. Tuttavia, non solo questo film prova la assoluta e netta supremazia della personalità di King Vidor, ma dimostra ancóra una volta la funzione dell'attore nel Cinema e la continuità del mondo ideale dell'autore. Mentre in opere come «La Folla» ed «Alleluja» l'ispirazione parte direttamente da una massa, e il protagonista principale rimane costantemente la collettività, in «Campione» la vicenda e l'atmosfera sono ispirate e determinate dalla istessa maschera brutale di Berry. Il procedimento del regista nei riguardi di questo attore, somiglia in un certo senso a quello del pittore impressionista innanzi ad un paesaggio. Il «Campione» è una vera e propria opera osservata dal vero.

Il Berry è costantemente utilizzato dai registi americani per realizzare il tema della brutalità, della forza cieca e bestiale. Gli autori che non hanno impeto efficace di personalità, — come a molti è accaduto con Jannings, — si lasciano vincere dal carattere troppo marcato di attori di tal fatta. Nei migliori casi, essi li accettano come maschere dell'antico spettacolo teatrale: Berry la forza bestiale, Jannings il gigante dai piedi di creta, Lewis Stone il vecchio signore inappuntabile, e via dicendo. Vidor, invece, ha saputo entrare nell'intimo di quella forza bruta: egli l'ha ripensata, risentita, rielaborata, cavandone un complesso e sofferto spirito. In confronto alle sue opere precedenti, di più appariscente indole collettivista, il «Campione» par che voglia approfondire la psicologia d'un personaggio. Ma una più attenta analisi svela la continuità ideale tra il «Campione» e l'«Alleluja». Il campione è il bruto moderno in tutta la sua cieca bestialità: ha raggiunto una volta la gloria e la ricchezza con la forza dei pugni ed è ricaduto come una meteora

nella oscura miseria, infrollito dall'alcool e dai vizi. In lui si manifesta il mondo losco e volgare dei pugilatori, delle bettole, delle bische, vita sinistra e disperata di ripieghi e di lente, inevitabili cadute.

Ma l'osservazione del poeta fruga in quel viluppo sordido, cerca con ansia una luce di umanità superiore e la trova nell'amor paterno che anima il vecchio campione per un suo piccolo figlio. Tutta la vicenda, gli aspetti più cupi e miserabili di quel mondo corrotto appaiono trasfigurati ed illuminati da quello scambievole amore. Il piccolo adora quel papà che chiama per nome, che per lui è il massimo simbolo della forza e della potenza. Ne è il compagno, il seguace fedele nelle notti di gioco febbrile. E nel corrotto giocatore vive, pur nel tormento dell'abbietta decadenza, il disperato sogno di risollevarsi per quel bimbo che ha tanta fede in lui. E niente riesce a dividerli, non la madre passata a migliori nozze, che vorrebbe riscattarlo da quella vita sordida, non la stessa volontà paterna che spera di conquistare, col sacrificio del proprio sentimento, un migliore avvenire al bimbo. Il campione, alfine, trae dalla sua passione la forza per ritornare sulla pedana, per riconquistare col peso dei pugni la ricchezza e la capacità di assicurare un migliore avvenire al bimbo. Vince, sì, sorretto dalla fede ingenua del piccolo, ma muore, subito dopo, col cuore sfiancato. L'ultimo stadio della brutalità umana si redime nel sacrificio, si risolve in una elevazione nobilissima.

* * *

Il «Campione» realizza pateticamente il contrasto tra la spiritualità e la bestialità della natura umana. Non opposizione di termini schematici, ma contrasto di vive ed umane passioni. Il dramma d'un uomo dilaga su di un mondo. L'atmosfera chiara, nitida, di città nuove e sature di danaro è resa con luci nette, con movimenti essenziali, con suoni e dialoghi sobri, il minimo

necessario alla verità d'una vita. Non un'acrobazia, non una bizzarria d'obiettivo ci rammenta il duro sforzo meccanico di cui questa spirituale vicenda è il risultato. La spiritualità di questa vicenda è così interiore e plastica che può vestirsi dei più semplici panni.

ALBERTO CONSIGLIO.

Scenografia cinematografica.

Il problema è ricco di incognite e di soluzioni e, come tutti i problemi, si presta ad essere abbordato negativamente o positivamente. A questo proposito mi ricordo lo stupore che manifestò uno tra i più intelligenti e moderni critici d'arte italiani quando gli dichiarai le mie intenzioni di fare della scenografia cinematografica. Egli non concepiva il significato di una tale attività che, secondo le sue idee, non poteva trovare soluzione altro che nel taglio del film e susseguente montaggio, ed è questo il modo di impostare negativamente il problema al quale ho accennato al principio.

La tecnica cinematografica attuale è in gran parte imperniata sui primissimi piani, giuoco espressivo di volti, caratteri e tipi atti a richiamare alla nostra memoria speciali individualità psicologiche e figure morali, cogliere aspetti di oggetti sotto adatti angoli visivi, ritmare nel tempo queste varie immagini subordinatamente al pensiero artistico del direttore, tutto un complesso di elementi dal quale esula come valore la scena, che ci richiama invece al teatro, dove per i 30 minuti dell'atto i personaggi si debbono muovere in un adatto decoro, chè sotto i nostri occhi abbiamo sempre tutto l'arcoscenico.

Ma se tutta questa «imagerie» ci può fare sembrare inutile la scena, che l'obbiettivo non potrà mai cogliere o coglierà per brevi istanti nella sua integrità, d'altra parte perchè volerci privare a priori di un mezzo che in particolari circostanze potrebbe essere di valido aiuto espressivo, ed anche rappresentare un elemento di primo ordine solo che il direttore partisse da altri principii, come ha fatto per es. Mamoulian nel «Dr. Jekill and Mr. Hyde»?

***

Rouben Mamoulian ha proprio dimostrato come in speciali situazioni una stanza può parlare al nostro spirito quanto un volto umano, quanto un sapiente taglio od accostamento, quanto un particolare ritmo. Ma c'è di più, noi potremmo benissimo concepire la rappresentazione di un mondo attraverso immagini di interni o di esterni puri e semplici, subordinando a tali immagini la figura umana, ed un suffragante esempio ce lo ha dato Charlie Chaplin nel famoso film in cui egli fa la parte di un ubriaco nottambulo alle prese con gli oggetti della sua anticamera, che vengono proprio a giuocare il ruolo di «dramatis personae».

In conclusione io non credo che un artista si debba privare a priori di un mezzo rappresentativo solo perchè la tecnica sembra opporvisi. Se la scenografia ha bisogno di panoramiche per potere giuocare intieramente il suo ruolo si adoperino le panoramiche, se ne avvantaggierà in ricchezza di materiale il film, e di materiale ad esso adatto, chè si tratta di particolari tipici, di ombre e di luci, di immagini, tutti mezzi essenzialmente cinematografici.

Ed ora veniamo al lato positivo della questione, ed anche in questo caso mi varrò di un ricordo personale per impostare il problema. Uno dei più interessanti ed il più moderno dei *regisseurs* italiani mi invitò a dargli del materiale per una storia della scenografia moderna italiana che sta scrivendo. Io gli proposi dei miei bozzetti di scenografia cinematografica che vennero subito scartati con questa motivazione «Quando voi fate della scenografia per cinematografo fate un lavoro da architetti, create degli ambienti il più possibilmente veri, e questo non ha nulla a che fare con la scenografia».

Ecco infine tutto il nocciolo della questione, problema di prima grandezza!

Deve essere la scenografia cinematografica vera o deve rispondere a criteri che esulino dall'empirismo di un tale campo?

In genere la scenografia cinematografica, fino dai primi tempi, ha risposto a dei principii di pura riproduzione di ambienti adatti allo svolgimento della azione drammatica. Tutti gli

sforzi erano diretti a non fare apparire il cartone, fare del marmo il più possibile marmo, distribuire le luci, quando prevalse il criterio di lavorare alla luce artificiale, in modo di dare la parvenza più esatta e precisa della realtà agli interni ed esterni di studio.

E bisogna confessare che progressi enormi sono stati conseguiti in questa sfera. Poi è venuta, da parte degli scenografi, l'imposizione dello stile, gli interni dovevano essere razionalisti, le scene di Gibson sono inconfondibili nel loro gusto Arti decorative di Parigi 1925, e questo rappresentò il grande progresso della scenografia cinematografica.

Ma tutto continuava ad essere innanzi tutto vero, si trattava di decorare un appartamento, anche nel nuovo stile, ma fare pur sempre un'opera da *ensemblier*, e la stanza continuava ad avere le sue tre pareti con la sua brava carta incollata sopra, e le sue porte e finestre vere ai loro rispettivi posti abituali, e dietro la porta c'era il suo bravo fondino per dare l'impressione del corridoio.

Ma intanto un nuovo apporto veniva dato dal sonoro alla tecnica cinematografica, era la rivista in un primo tempo, l'operetta in un secondo. Questi due generi per primi imposero delle scene da teatro, dico imposero perchè nel campo dell'avanguardia questo era stato già sperimentato a ragione veduta e con audacia ne «Il gabinetto del Dr. Caligaris», scene dipinte, o sintetizzanti con pochi elementi un ambiente e nei miei ricordi appare vivo un arco rampante gotico «flamboyant» su di un fondo nero in «S'io fossi Re», arco rampante non rispondente a nessuna funzione logica architettonica, semplice accenno inteso ad inquadrare lo spettatore in un'epoca storica, e poi rivedo i grandi tam–tam del «King of Jazz», elementi ripresi magistralmente, intendo nel loro *esprit*, nei films di René Clair «Le million» ed in «à nous la liberté» in cui l'elemento operettistico trovava giusta cornice in scene volutamente false, con angoli e profondità dipinte sulla tela, con paesaggi di sogno giustificati nel primo dei due films dall'ambiente teatro, nel secondo, coraggiosamente, da ragioni meramente poetiche.

Era la fine del vero cinematografico, ma era la giusta strada?

Alfred Savoir in un importante articolo apparso sulla rivista «Marianne» riguardante appunto il problema del vero, dice:

«Cependant... Cependant en regardant les films je me demande parfois si l'exactitude dont je me suis moqué si ouvertement, si délibérément, si constamment dans la conception et dans l'exécution de mes pièces n'est pas un principe d'art ou plutôt d'un certain art.

Pourquoi quelques films ont-ils cette puissance, cette action directe et singulière sur notre sensibilité et sur nos nerfs? Où est leur secret? Dans une vérité qui est obtenue par l'exactitude uniquement. Ceci est assez curieux. A ma connaissance au théâtre, l'exactitude n'a jamais mené à la vérité, elle n'a mené à rien, tandis qu'au cinéma elle obtient très souvent de magnifiques résultats. C'est peut-être que l'exactitude est parfaite au cinéma et qu'elle n'est qu'approximative au théâtre, une illusion».

Ed infine:

«Au cinéma, ce n'est pas comme au théâtre, l'exactitude, l'authenticité, ça compte, c'est quelque chose. *C'est à se demander si ce n'est pas tout...*».

Questo discorso lo possiamo senz'altro estendere alla messa in scena e non potremmo che riconoscere la giustezza di questi rimarchi. L'esattezza in certi casi è un elemento di primo piano ma è anche palmare che in altri casi può risultare dannosa perchè elemento arido e freddo.

La verità, in definitiva, consiste nell'adoperare le misure adatte alla natura della misurazione.

In altri termini la scenografia è uno dei tanti mezzi tecnici messi a disposizione del regista per esternare il suo mondo, quindi a secondo della natura di questo mondo la scenografia sarà vera o falsa, sintetica od analitica, funzionale od espressiva e così via.

Però due principi a mio parere, dovranno presiedere sempre a guidare l'opera dello scenografo, principi del resto comuni

a tutte le arti, quello dell'economia dei mezzi, e dell'esaltazione del mondo reale ai fini creativi dell'artista.

Di qui una subordinazione del taglio della scena e della scelta degli elementi tipici e susseguente loro collocamento nel quadro scenico, alle inquadrature pensate dal direttore, più un suggerire l'ambiente che un costruirlo, un richiamare alla mente più che un porre sotto gli occhi, sicchè la fantasia dello spettatore venga ad essere stimolata, invitata ad eseguire un lavoro parallelo a quello già fatto dal direttore, e non finisca con l'adagiarsi nel quadro minuto e perfetto, in un abbandono negativo.

Ma questo, naturalmente, presuppone l'indirizzo di un direttore intelligente il quale sappia valutare l'apporto del decoro alla comprensione delle proprie intenzioni da parte del pubblico, che sia fornito di virtù plastiche e luministiche, che abbia una opportuna coltura oggettiva, e tutto questo è così lontano dallo spirito della più gran parte dei direttori ed anche così ostacolato dall'organizzazione attuale cinematografica, almeno per quanto è risultato alla mia poca esperienza, che non si vede quando arriveremo a questa completa fusione, essenziale alla creazione di ogni opera che sia realmente di arte.

VINICIO PALADINI.

Festival Cinematografico

I risultati del " Concorso Cinematografico „ sono quelli di qualsiasi giuria popolare. Se per un criterio, forse meno democratico, avessimo potuto disporre di tutte le schede di votazione, avremmo seguito quest'ordine di classifica: 1. " Anna ed Elisabetta „ di Whisbar, 2. " Otto ragazze in barca „ di Washneck 3. " Don Chisciotte „ di Pabst 4. " L'oro dei mari „ di Epstein ecc. ecc. Collocare " L'oro dei mari „ al quarto posto è veramente un atto di prudente coerenza. Abbiamo tanto ripetuto che il Cinema deve essere arte popolare, che siamo presi da uno scrupolo dinanzi a questo bel film che è tanto bello e tanto impopolare!

Quattro opere, oltre di " T'amerò sempre „ di cui parleremo altrove e " Rome–Express „ in soli quindici giorni, è un regalo da re! Ne aspettiamo tante volte una sola per dei mesi!

Niente di nuovissimo ci ha rivelato il " Festival „ come espressione di tendenze o nuovi propositi di autori. Non ci ha neppure rivelato, da parte del pubblico, una curiosità più sollecita o buona volontà di distinguere il buono dal cattivo. Il pubblico è in balia del " quasi bello „ del pittoresco, dell'enorme, del " tanto divertente „ , cosicchè i suoi giudizi, in fatto d'arte, per tutte queste strade, arrivano spesso, in buona fede, all'antipodo della verità.

Si sentiva subito che i leoni del " Re della giungla „ attraevano gli spettatori. Non dico poi la " Signorina dal livido blu „ che aveva dalla sua anche il titolo! Per fortuna " Anna ed Elisabetta „ e " Otto ragazze in barca „ potevano contare, come richiamo, uno sulla complicità delle otto belle ragazze, l'altro sul fatto che la Thiele e la Vhieck erano le

stesse protagoniste di " Ragazze in uniforme „! Soltanto " Don Chisciotte „ se Dio vuole, contava su Pabst, l'unico regista di cui il pubblico riconosceva il nome.

Così, per una ragione o per l'altra, la sala era sempre zeppa. Giorni di festa, veramente, anche per noi. All'infuori della fatica, l'aria più fervida e polemica di questa folla, schede alla mano, in cui tutti erano giudici, dava una certa inquietudine! I critici erano a scuola. Confrontare le tendenze, sia pur note, sui documenti originali, è una condizione rara. Rivedere su diverse testimonianze per quali accorgimenti di finezze e di trovate, queste commedie francesi, dove René Clair è stemperato fino all'acqua, riescono àd essere tollerabili e magari divertenti, o come avviene che " Rome-Express „ in scene abilmente congegnate, come movimenti d'orologeria, possa essere, con l'appoggio di due bionde bellezze, un film che trattiene l'attenzione dei ragazzoni inglesi.

Dei quattro film, che ho citati, " Anna ed Elisabetta „ mi è sembrato il migliore. E' la storia di una giovane contadina, a cui i compaesani attribuiscono la facoltà di guarire miracolosamente. Questa fama di miracolante si rafforza, attraverso avvenimenti straordinari, e cade poi, all'improvviso, riconsegnandole, in luogo di attitudini così sovrumane, le più preziose qualità di vivere e di vivere in pace con se stessa.

La trama austera e un poco nebulosa pare a tutta prima non avere elementi per incatenare, come fa, gli spettatori. Ma neppure le intenzioni trascendentali dell'autore, nè quel tanto di passione a dibattere problemi metafisici, bastano a togliere al film la sua bella forza di concretezza e di vitalità. Poichè tutto è narrato in atti e scene precisi, tutto è collegato con un montaggio spedito ed attraente, ma abbastanza lento, perchè come in sordina, sul ritmo logico della storia, appaiono quei distesi primi piani, dove si incidono il volto contratto e troppo spasimoso di Elisabetta e il volto trasognato e pur tanto umano e vero e ricco dell'indimenticabile Anna. È in questi primi piani che si può pensare alle visioni di Giovanna d'Arco di Dreyer.

Sopratutto la Thiele, nella parte di Anna, vi appare in tutta la pienezza di un'arte misurata, discreta e molto accorta. Mai un movimento, nè un gesto inutile. Il suo volto, le sue mani, sempre in luce, ci raccontano pianamente la storia di questa sua fede, che fa miracoli, ma che non può e non deve farla rinunciare alla vita.

Ecco veramente il caso in cui un regista, che si è rivelato con questo film, ha trovato una collaborazione creativa. Certe sfumature del volto di Anna danno il senso felice di cosa raggiunta e che ha pienamente trovato il suo tono. La presenza di Anna incanta il film ed è merito del regista, di aver con tanta convenienza saputo stendere intorno a quest'incanto, figure, gesti, luci, soluzioni giuste, che ne approfondiscono la risonanza. La Vhieck invece, nella parte di Elisabetta, è intollerabile. Anche all'infuori dell'eccesso di isterismo, a cui è legittimamente in preda, certi suoi atteggiamenti estetizzanti, sostituiscono all'espressione di valori umani il vago e il rettorico. Il film rivela nel regista molta misura e squisita sensibilità. Non ci ho trovato di meno felice che l'arrivo del motoscafo subito dopo la guarigione di Elisabetta, particolare di gusto dubbio e che toglierei senz'esitazione. Ma il suo procedere è sicuro, il suo tempo e i suoi svolgimenti perfettamente legittimi. Il taglio di certe scene, che isolava i volti delle due protagoniste, è sentito e suggestivo. Il ritorno di Elisabetta e l'ondeggiare dei cipressi, contro il cielo, davanti ai nostri occhi, come si proiettano nella mente di lei, è un particolare eccellente. E anche molti tocchi di paese e di interni, rivelano un artista maturo e sensibile.

Le scene che più colpiscono sono i due miracoli: il primo, seguito da un urlo straziante di Anna, l'altro, ben colto, mentre Elisabetta sente la vita rifluire negli arti paralizzati. Il parlato dà un contributo al film; soprattutto per i toni di Anna, che tanto nella preghiera, così ben sussurrata, come nell'angoscia dei suoi urli non potrebbe essere più espressiva. Non per nulla, sulla tela bianca a un certo punto si ode sollevarsi soltanto il grido di Anna, che chiude nell'invocazione ad Elisabetta il suo

terrore, e la sua voglia di vivere. Non dobbiamo nasconderci che un altro desiderio poco ortodosso in questo film eretico, era quello di sentire la voce di Manuela, che «In ragazze in uniforme» era doppiata e senza il suo incanto. Berta Thiele ci ha ridato con la sua voce tutta Manuela e insieme questa nuova non dimenticabile Anna.

* * *

Che «L'oro dei mari» di Epstein non possa incatenare il pubblico, è spiegabile, perchè il suo svolgimento, i suoi pregi, le sue lentezze, le sue insistenze, tutto vi è antipopolare, e, in questo senso, anticinematografico.

«L'oro dei mari» è la rievocazione di un miserabile villaggio di pescatori. Il mare, le varie figure umane, il cielo, la miseria. Sarebbe facile parlare di poema, di sinfonia, tanto più che queste belle parole usate a proposito di un'opera cinematografica, non si capisce che limiti abbiano. In ogni caso non è una sinfonia al modo generico, poniamo, di «Acciaio». Ciò che vi è di meno vivo, è proprio quel tanto di gratuito, che porta sullo schermo molto mare, non sempre indispensabile.

A tutta prima l'impressione è un po' equivoca. Tutto pare arbitrario. Tutto pare letterario. Ma a poco a poco si constata che accanto al bel quadro, accanto al taglio stupendo di certe scene, accanto all'arbitraria musica, che aggrava tutti i difetti del film, c'è un approfondimento di valori umani, un'aderenza all'animo di questi pescatori, una rievocazione di costumi e di vita, significativa.

Pensiamo a certe lentezze dell'ultimo Pabst. Gli indugi di alcune scene di «Atlantide» a gravare di voluttà e di morte, la figura di Antinea, l'incanto della sua reggia, a suscitare il peso della triste discesa del funerale. Sono indugi letterari, che servono una favola, nata da una sensibilità, che in queste scene va alla gratuita ricerca della bellezza. Altri quadri del

«Don Chisciotte», così meravigliosi nella loro opulenza plastica, rientrano per altra strada nella letteratura.

«L'oro dei mari» appartiene esso pure a un genere di films letterari, ma i riferimenti umani sono continui e legittimi. Il ritmo è lento, come sono lenti i gesti dei pescatori, come sono lenti i gesti dei montanari. I volti sono immobili e pure espressivi nella loro apparenza monotona. «L'oro dei mari» è il film dell'insistenza. La cassetta, piena di sassi e di chincaglierie, che tutto il villaggio ha creduto contenesse un tesoro, può sì sommuovere, per poco, il fondo opaco di queste menti, esaltare un povero vecchio, che ne muore, far nascere l'amore fra un giovane pescatore e una infagottata ragazza, eccitare l'avidità di questi miseri, appartati dal mondo, può, insomma, essere fondamento a un intreccio di casi, ma serve specialmente a rievocare per noi, sul filo di rasoio, fra la vita e il pannello decorativo, continuamente ribattuto, i sentimenti elementari e tenaci di una razza di uomini, che sono rievocati autenticamente nella loro lotta contro la miseria e contro il mare.

La diffidenza è in loro. Si parlano sempre all'orecchio, per vincere il rumore dell'onda e perchè altri non oda. S'intendono con un'occhiata. L'interesse li spinge, ma accanto all'interesse c'è anche l'amore. E anche questo si esprime a monosillabi. L'innamorato lo si vede sempre andarsene. Ma una delle più belle scene del film è per me il saluto, che la ragazza rivolge al giovane, che se ne va, con quelle sue grasse e rozze mani di animale marino. E quando la ragazza, impigliata nelle sabbie mobili, pare prossima a morire, che cosa può ricordare, se non un girotondo di bambini infagottati e sommersi dalle acque? È tutta l'infanzia che si può avere in questo desolato villaggio.

Il film è veramente come una bella lirica. Non lo vorremmo additare certo ad esempio e crediamo anzi che esso sia il più lontano da quella narrazione concreta e salda in che deve consistere l'opera cinematografica riuscita. È tuttavia un bel film. Dove si vede che parlare dei «generi» è pericoloso e contano soltanto le opere che li concretano.

* * *

Il «Don Chisciotte» di Pabst mi ha deluso. Opera, che si leva subito, nel soggetto, nel tono, nelle belle fotografie, dalla folla dei films, resta tuttavia intellettuale e legata al testo letterario. Anche prescindendo dal canto di Chaliapine, che arriva sempre senza alcuna necessità, a dire «statemi a sentire», il complesso è troppo caricato e di cartapesta per essere adeguato al Don Chisciotte tradizionale e troppo vincolato ad esso per ottenere quelle deformazioni favolose, che potevano dargli un tono cinematografico. È del melodramma e non del cinematografo. Melodramma, commedia: ecco due parole che urtano i nervi di certi critici, secondo i quali il cinematografo può benissimo «fotografare», dicono loro, un melodramma o una commedia. Niente affatto. Anche l'Aida di Verdi può diventare cinematografo. Anche una pochade francese. Il cinematografo può prendere la sua materia dove vuole, purchè la rielabori a modo suo, e melodramma e commedia diventino soltanto dei buoni films.

«Don Chisciotte» non mi pare tale anche se la stupenda scena di Sancho sballottato per aria dai «mulini a vento» resta fra le più belle rievocazioni cinematografiche.

«Otto ragazze in barca» di Washneck è un film delizioso. Ho il sospetto che contribuiscano a darmi quest'impressione le otto ragazze, che sono poi sedici, e soprattutto la squisitissima Karina Hardt. È il solito pensionato tedesco, il «Club delle rondini di mare», dove tante belle giovani si allenano, con ritmo d'inferno, da vera bolgia dantesca, agli esercizi ginnastici e particolarmente al nuoto e al remo.

Acque, bei corpi, risate, salti, capriole: esclusi naturalmente gli uomini, tranne uno, che basta a guastare la festa. Una storia d'amore, che dovrebbe essere quasi tragica, ma che si contenta di brevi malinconie e del più lieto fine, s'intreccia su questo sfondo d'incanto. Il film è perfetto come garbato idillio sull'acqua. Avrebbe forse potuto essere qualche altra cosa, se il dramma di Christel fosse stato approfondito.

Ma anche Christel potrebbe essere bruna ed è tanto piacevole così bionda e sottile! Una riuscita macchietta la cameriera del Club, che ha anche la buona sorte di pronunciare una sentenza, che è la chiave del film: «tutte carine e tanto brave, le mie ragazze; ma infine un uomo è un uomo» («Ein Man ist ein Mann»): ecco della filosofia ridotta alla più immediata praticità.

Quest'opera, contrariamente a quel che ho sentito dire, non ha alcuna somiglianza con «Ragazze in uniforme». Non basta avere in comune una camerata, dove dormono delle belle ragazze, perchè due opere d'arte siano paragonabili. Là figure concrete s'intrecciano secondo una logica che tendeva rigorosamente a un fine preciso: Manuela era la vittima di un ordinamento sbagliato e di un clima irrespirabile. Qui niente si deve approfondire: tutto è vago e musicale: le acque e i riflessi splendono, tutto è armonico e lieve, come la grazia di Christel.

ENZO FERRIERI.

I FILMS

" Il principe Achmed „ *di Lotte Reiniger.*

" Il principe Achmed „ di Lotte Reiniger è, come si sa, un film di *silhouettes*, che racconta una storia favolosa di principi, di maghi, di fate.

Forma di estrema raffinatezza e complessità, tutta delicatezze, e, se è possibile dire per una materia così decisamente distinta in bianco e nero, tutta sfumature. Il film non ha soltanto un valore decorativo, che, semmai, sarebbe decorativismo facile e abusato.

In ogni momento e in ogni paese la cinematografia ha tentato, con trapassi più o meno espliciti, di narrare avventure straordinarie, come l'evocazione della vita di curiosi popoli sottomarini, alla Giulio Verne, o di " Tarzan - l'uomo scimmia „, sui vertici delle foreste. Assai meglio certe commedie musicali, i balletti, le pantomine, di cui è ricca la letteratura cinematografica, sono testimonianze di questa tendenza. Ma quel che mi pare più vicino alla particolare irrealtà della Reiniger è il cartone animato a colori, di cui un magnifico esempio ci è stato offerto in questi giorni col Re Nettuno „. In questo genere di cartoni animati, dove l'imaginoso raggiunge il suo limite più squisito, il colore gioca un ruolo misterioso, di una fantasia, di una sensualità, di rituale d'Oriente, che fa riscontro alla magia che si sprigiona dai contorni neri di queste " silhouettes „. Certo il film di Lotte Reiniger è per me un film incantevole, e confesso m'ha fatto ripensare a tanti piccoli e grandi problemi, che il cinematografo puntualmente ci ripropone. Esso non ci dà quella sensazione di precarietà, di vita della giornata, che è finora l'argomento più persuasivo di chi è restio a considerare il cinema della natura incorruttibile dell'arte.

Può darsi che il Principe Achmed non invecchi, perchè gli abiti dei maghi e degli eroi sono di tutti i tempi, a differenza di quelli di Joan Crawford. O perchè la singolarità della sua tecnica, che non ha avuto svolgimenti e non sottostà ad altri confronti, le assicurano un'eterna gioventù. Ma può anche darsi che ci ricordi quel che Anatole France e Gordon Craig dicevano, partendo da diversi punti di vista, sul teatro delle marionette in confronto al teatro degli uomini. Proprio la certezza della loro " non umanità „ era la loro realtà più sicura. La favola che il principe Achmed ci racconta è di farci credere nel fantastico e nell'avventura. Se è vero che essi vivono soltanto nell'immaginazione di chi li accoglie, dobbiamo alla Reiniger due ore di confidenze coi maghi e con le principesse del mondo più autentico.

Tragedia della Miniera *di G. W. Pabst.*

Questo film è arrivato in Italia in ritardo. Dopo «Atlantide» che cronologicamente lo segue. Perciò dopo aver parlato nel numero precedente di decadenza di Pabst ci troviamo di fronte ora ad una delle opere della sua maturità. Ma questa visione, diciamo così, retrospettiva non è priva di interesse: possiamo già distinguere i germi di quelle che dovevano essere le cause del fallimento di «Atlantide». La perfezione tecnica di questo film non è certo inferiore a quella di «Atlantide», solamente la tecnica qua è viva in quanto subordinata direttamente all'efficacia dell'azione, mentre là era morta in quanto assorbiva nel proprio effetto l'azione medesima: prese a sè e se vi si volesse compiacervisi come in alcune visioni del deserto, le fotografie della tragedia della Miniera avrebbero suscitato negli estetizzanti anche maggiore entusiasmo di quelle di «Atlantide». In un'opera riuscita le più belle scene non devono farsi notare per sè, isolatamente, ma scomparire nello svolgimento del tema generale. Solamente dopo, ripensandoci, noi possiamo scoprire la bellezza di alcuni effetti di fotografia pura della Tragedia della Miniera che lì per lì non avevamo notati, soltanto perchè

erano troppo al loro posto. Perfetta padronanza della materia, completa armonia tra quanto si è pensato e voluto e il modo di realizzarlo: ecco quanto ha permesso a Pabst di creare questo lavoro degno di figurare tra i capolavori del cinematografo. E qui viene opportuna un'altra osservazione: la piena riuscita dell'effetto del film è data anche dal fatto che non vi è nulla in questo lavoro che si richiami all'azione in modo direttamente realistico. Tutto pare documentario e niente è documentario. Sappiamo che Pabst ha girato la «Tragedia della Miniera» in una falsa miniera ricostruita appositamente negli studi, perchè la miniera reale non avrebbe reso per lui quello che voleva. Viene in mente quel che raccontava Pudowkin quando in un suo film ha dovuto «girare» un'esplosione. Raccolta una grande quantità di dinamite la fece saltare. L'effetto, immenso nella realtà, sulla pellicola risultava assolutamente nullo. Provò vari angoli di presa sempre con il medesimo risultato. Finalmente dopo vari tentativi girò una voluto di fumo seguita da effetti di chiaroscuro dati dal montaggio rapido di una fiamma di magnesio: gli spettatori degli «Ultimi giorni di Pietroburgo» ebbero l'impressione di un'esplosione formidabile.

VENERE BIONDA *di Sternberg* (Film Paramount).

Sternberg ci ha dato con «L'Angelo Azzurro» e «Marocco», realizzazioni cinematografiche più potenti e originali di questo film che non esce, invece, dallo schema tipico della produzione americana, piuttosto povero e specialmente privo di elementi di vita vera.

Non mancano per questo, buone e sapienti riprese cinematografiche, dalla prima scena del bagno delle fanciulle a quel particolare di un tamburo da *jazz* che si vede verso la fine del film.

Dal lato tecnico, è da notare che questo film abbandona il tipo di ripresa cinematografica a forti contrasti e profonde ombre che Sternberg ci aveva fatto conoscere come suo carattere speciale.

Marlène Dietrich a cui è affidato quasi tutto l'intreccio continua a essere una bella donna, ma è sempre un demonio anche quando vuol essere un angelo.

La trama intessuta secondo il consueto stile di sentimentalismo falso e lontano dalla realtà, fatto a scopo di seguire i pretesi gusti del pubblico non si adatta per nulla alla figura sempre un po' ambigua e fin troppo concreta di Marlène.

" PARADISO „ *di Ettore Brignone.*

***Paradiso* può essere tutt'al più un purgatorio, perchè dell'inferno non ha i peccati decisi e gli errori definitivi. È un film della serie " divertente „ e come tale si può anche starlo a vedere, benchè la trama si svolga secondo uno schema troppo prevedibile. È il nostro eccellente Besozzi condannato da una rigorosa clausola testamentaria a stare per tre anni chiuso nello stupendo giardino di villa Paradiso, senza vedere neppur l'ombra d'una donna! Un prestigiatore, un'accolta di zoofile, un congresso di botanici, un baule magico e Sandra Ravel sono gli ingredienti e le droghe del film. Dopo un complicato intreccio di episodi, fra cui, culminante quello del Labirinto, pare che le cose si aggiustino, ma ecco, all'improvviso, scoprirsi, nel congresso dei botanici una donna vestita da uomo, che minaccia di tutto sovvertire.**

Non inquietatevi troppo, perchè, alla fine il peccato originale trionfa contro tutte le clausole e Adamo ed Eva ricominciano la storia del mondo.

" EBBREZZE BIANCHE „ *di Arnold Fank.*

***Ebbrezze bianche* m'ha lasciato veramente la impressione chiusa nel suo titolo. È un film di splendori, di ombre, di riflessi, di piste perdute e ritrovate, segnate e ricancellate. Il bianco delle nevi in contatto con l'amico sciatore, fa mostra di tutte le sue civetterie, dalle austere e abbacinanti distese, alle cadute, agli spruzzi, agli spolverii più impercet-**

tibili. Uno stupendo itinerario da scì per seguire non so quale storia, con trovate umoristiche inedite e attraenti. I due sciatori, mezzo dentro e mezzo fuori da una finestra, bloccati dalle loro lunghe ali, l'emersione fantastica degli scì da una buca di neve e tante altre invenzioni e ghirigori e capricci danno una umoristica umanità a questa candida e irreale materia. Si esce con le vertigini e con la sensazione di aver bucato l'afa della sala domenicale, proprio come la protagonista, che emerge col suo viso furbo da un gocciolante foro di nevi.

PURO SANGUE *di C. Brabin.*

Dovrebbe essere la storia di un cavallo. La bestia in realtà non è che un pretesto per permettere al regista di introdurci nel mondo dei suoi successivi proprietari: cretini milionari o avventurieri di alto bordo. La solita vuotaggine sentimentale della produzione standardizzata americana fornisce al lavoro i suoi più vieti *clichés*: un uomo che ha commesso vari delitti non si sente l'animo di giungere a questo crimine particolare di dare una pillola eccitante ad un cavallo prima della corsa: contro una povera bestia indifesa, assolutamente, no. Il più è che tutto questo dovrebbe essere un'esaltazione della vita sportiva. Qualche discreta fotografia di esterni: cavalli in corsa, una fattoria del West ben ricostruita. Dimenticavo di dire che il film finisce con un bacio e una promessa di matrimonio. Merito, non occorrerebbe nemmeno dirlo, del cavallo.

PERFIDIA *di Nicola Grinde.*

L'amore ostinato ed egoistico di una madre per il figlio fa allontanare con abili finzioni il figlio dalla ragazza da lui amata, anche perchè essa è di un'altra classe sociale. La ragazza è poi naturalmente riconquistata quand'essa è divenuta una famosa attrice. Questo si svolge attraverso una serie di complicati quanto falsi e teatrali avvenimenti.

Scialbe le figure dei protagonisti fra cui nemmeno Barbara Stenwhick ha veramente delle scene significative.

Tutto il film si muove in questa povertà e falsità di contenuto. Solamente qualche atteggiamento qua e là di Barbara Stenwhick si stacca un poco dal grigiore dell'insieme.

"T'AMERÒ SEMPRE„ *di Mario Camerini.*

E' la storia ironico-sentimentale di un amore, che da un "t'amerò sempre„ alquanto pittoresco e poco rassicurante passa traverso un doloroso itinerario, a promesse più pacifiche e durature. Camerini ha modo di far valere, oltre la sua esperta regia, il suo temperamento di un umorismo penetrante e vivace. Vi ritroviamo le migliori qualità di "Gli uomini che mascalzoni!„ ma distese, approfondite e prudentemente sostenute. Nell'insieme uno dei migliori films italiani.

"VÕCE LONTANA„ *di Ettore Brignone.*

Troppo lontana, ahimè per avere ancora un tono riconoscibile. Tutto si sperde nel generico. Tutto è solido, giusto, normale, accurato. La virtù trionfa, ma con troppo poca persuasione per renderci tutti virtuosi!

ENZO FERRIERI, *Direttore responsabile.*

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

Questo fascicolo esce nel mese di Maggio.

"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

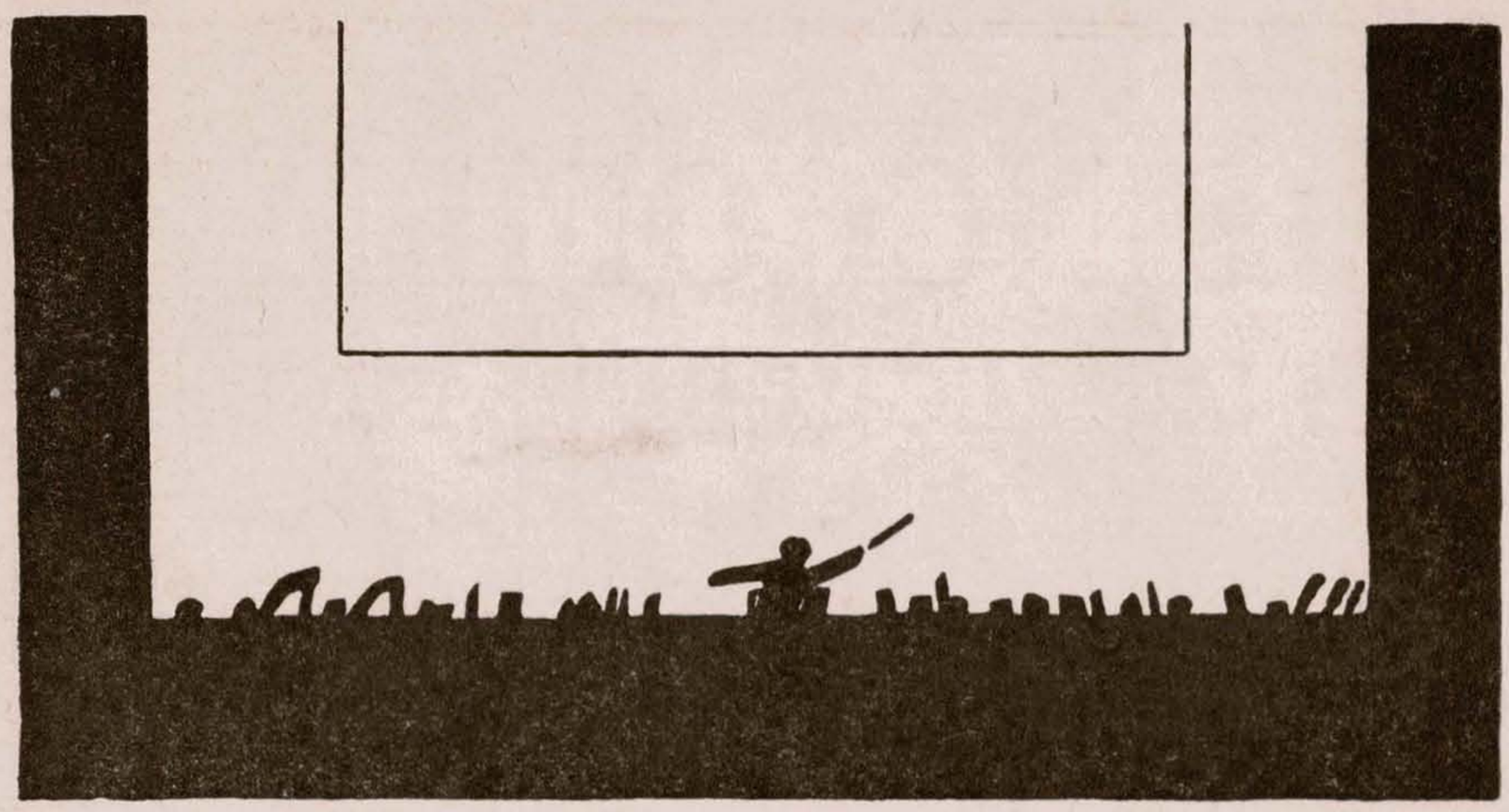
complete sonore perfette da applicare a qualsiasi impianto cinematografico muto.

ACCESSORI

e articoli cinematografici, riparazioni in genere.

PREZZI MODICISSIMI

PREVENTIVI GRATIS A RICHIESTA



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.— Estero L. 60.—

Prezzo del presente fascicolo L. 3.—