

CINE-CONVEGNO

SOMMARIO

CINEMATOGRAFO RIGOROSO

DI

CARLO LUD. RAGGHIANTI

I FILMS: « I pionieri del West » di Wesley Ruggles - « L'uomo senza nome » di Gustav Ucicky - « L'isola della perdizione » di William A. Wellman - « Al buio insieme » di Gennaro Righelli - « Ritmi di una grande città » di Mario Damicelli - « Entusiasmo » di Francesco Pasinetti e Mario Damicelli - « Fonderie d'acciaio » di Ubaldo Magnaghi e Attila Camisa - « La fioraia di Vienna » di Herbert Wilcox - « Eroi senza gloria » di J. Walter Ruben - « L'ultima canzone » di George Jacoby - « Tante donne e nessuna » di Henry Beaumont.

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

S O M M A R I O

Carlo Lud. Ragghianti - *Cinematografo rigoroso* . . . Pag. 69

I films: « *I pionieri del West* » di Wesley Ruggles —
 « *L'uomo senza nome* » di Gustav Ucicky — « *L'isola della perdizione* » di William A. Wellman — « *Al buio insieme* » di Gennaro Righelli — « *Ritmi di una grande città* » di Mario Damicelli — « *Entusiasmo* » di Francesco Pasinetti e Mario Damicelli — « *Fonderie d'acciaio* » di Ubaldo Magnaghi e Attila Camisa — « *La fioraia di Vienna* » di Herbert Wilcox — « *Eroi senza gloria* » di J. Walter Ruben — « *L'ultima canzone* » di George Jacoby — « *Tante donne e nessuna* » di Henry Beaumont . . . » 93

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* :

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

Cinematografo rigoroso.

Premesso che vi sarà certamente qualcuno che sorriderà delle parole grosse adoperate, per un argomento come il cinema, nel presente articolo, è un fatto noto che quando si parla di cinematografo, è cosa comune sentirne sul conto suo di tutti i colori. E non solo dal pubblico borghese, che in generale vi cerca una onesta ricreazione, qualche volta uno slancio di illusioni, una suggestione poco confessata al sogno, un abbandono che lo porti fuori della vita, ma in una realtà che è pure tanto credibile quanto la vita; ed è lo stesso bisogno che gli fa cercare avidamente la lettura di quella produzione letteraria su per giù di stazione, tutta fondata sul gusto della trama e dell'avventura. Questi atteggiamenti, questi sentimenti non disturbano, sono onesti, e si possono anche rispettare, se non altro perchè ci si può far sopra della letteratura. Il guaio serio comincia quando di cinematografo parla chi se ne intende o dice di intendersene: insomma chi se ne occupa e ne parla per motivi non strettamente psicologici e personali. Inutile mettersi ora a porre innanzi al lettore una antologia di opinioni di questa specie, tanto più che la ricerca di queste, espressa più che altro in giornali quotidiani, corrisponderebbe, per fatica e per risultati, ad una ricerca d'archivio. Comunque è noto — ed anche recentemente ho letto di molti critici che se ne lamentavano — che per la maggior parte di coloro che scrivono di arte cinematografica, o non è chiaro o è discorde ciò che possa e debba intendersi per arte cinematografica. Tale

oscurità o scarsa chiarezza si trova anche in coloro che cercano di distillare delle *estetiche* del cinematografo; ma esse tuttavia, a parte l'assurdità dell'estetica particolare, contengono un motivo positivo in quanto, isolando il problema, si è costretti se non altro alla precisione dei fatti e delle constatazioni che porta seco l'analisi; anche se poi le deduzioni o le interpretazioni sono inesatte, arbitrarie o sbagliate.

Da tali difetti non è esente il volumetto pur così intelligente e ricco del Luciani (« La Voce », 1928), il quale, nello svolgere le sue considerazioni rispetto al cinema, risente soverchiamente della impostazione iniziale di interpretare il cinematografo come *Antiteatro*: la funzione prevalentemente polemica di questo confronto, perseguito e sviluppato continuamente in tutto il volume, lo porta ad evitare una disamina dei valori e delle possibilità del cinematografo in sè e per sè, od a renderla troppo unilaterale: come pure ad assumere come valori essenziali di questa *nuova arte* quegli elementi e modi *di fatto* che trova in ciò che egli chiama film latino o storico, americano, tedesco o di idee, ecc.

Un punto di partenza che sembrerà ovvio, quantunque non pare che generalmente lo sia, è il valore sostanzialmente visivo proprio dell'espressione cinematografica. Valore visivo non dissimile, anzi della stessa natura di quello in cui si realizza un'opera di scultura o di pittura. In forma aforistica, si deve affermare che il cinematografo è *arte figurativa*, senz'altro. Nè più nè meno. Infatti qual differenza si può indicare fra un quadro, ad esempio, e un *film*? Per quanto si guardi, per quanto si indaghi o si sottilizzi, non è possibile riscontrare, fra queste due espressioni, altra differenza se non, tutt'al più, di *tecnica*: il processo è il medesimo, e della stessa natura sono i modi (figurativi o visivi), generalmente intesi, attraverso i quali si coagula in *forma* uno stato d'animo, un particolar modo di sentire. Differenza, nella tecnica; cioè nei mezzi materiali adoperati dall'artista per presentare, rendere esteriore o visibile un complesso di sentimenti. Si intende dunque che qui si parla della astratta tecnica, non della tecnica che, come contenuto, è tutt'uno con

l'arte. Si parla cioè di questioni strettamente materiali e pratiche, che non ledono nè l'ispirazione, nè la qualità dell'ispirazione: poichè a nessuno salta in mente, nel ricostruire criticamente l'opera artistica di un pittore, di tener conto e di calcolare la somma, l'intensità, il grado delle azioni meccaniche dei muscoli del braccio, della mano, dell'occhio e del resto del corpo, le quali hanno concorso, e anzi condizionato fisicamente, lo stendere i colori sulla tela, il *levare* materia da un marmo.

Le questioni cosiddette tecniche del cinematografo, che sono sventolate come problemi che gravano sulla critica, si possono ridurre esattamente a ciò di cui sopra. Non c'è questione più oziosa e infeconda, parlando di un *film* dal punto di vista dell'arte, che mettersi a considerare tutto il complesso di azioni meccaniche (macchine, obiettivi, mezzi ottici, trucchi, ecc.), tutta quella complicata e specialissima, anzi unica e inconfontabile serie di mezzi proprii del cinematografo, quasi che in essi sia contenuta, potenziale e pregnante, l'espressione artistica. E in realtà la importanza, la complessità e la raffinatezza svariata dei ritrovati scientifici di cui il cinematografo si vale, impressiona talmente, che c'è in molti la tendenza a mitizzare questi elementi materiali, e a considerarli come in gran parte responsabili di tutta quella vita particolare di sensazioni artistiche che solo il *film* sembra poter rivelare. Sarà dare troppa importanza a questa mentalità, ma giacchè siamo sulla strada delle chiarezze, si può dire a sua giustificazione che è una forma, risorgente per il cinematografo, della solita vecchia estetica volgare: quella che cerca nella natura, e quindi nel mezzo alla più alta potenza, la potenza stessa dell'arte.

Il problema del mezzo per sè stesso considerato non esiste e non può esistere mai in sede critica: che cosa ci direbbe di una statua la sola qualità del marmo, di una pittura la qualità materiale dei colori adoperati? Queste cose hanno, quando l'hanno, la loro importanza estetica allorchè sono considerate nell'attività artistica in cui esse son divenute problema: frutti anche quelli di scelta, di coscienza, e per tal modo fatti concorrere all'espres-

sione; determinati e necessitati essi e a quel modo dalla qualità individuale della personalità artistica che li attua.

Così, nel cinematografo, si sbaglia sempre quando non si fa questione di personalità: e non la si fa quasi mai, se non per coloro che se la sono violentemente fatta riconoscere per tale; ma d'altronde, salva la premessa, per loro si parla negli stessi modi e con la stessa indistinzione con cui poi si parla di tanti altri *films*, frutti di casualità, di occasionalità, di commercio, od altro: e di tutti questi si fissano, *grosso modo*, gli stessi generici valori. Che cosa può dire di un *film*, ma anche del *film* in generale, l'analisi decomponente della sua materia (es. *flou* o sfocato, dissolvenze, ecc., effetti di illusione, sovrapposizioni, ecc., il tutto considerato ad effetti immediatamente psicologici, e relativi non all'autore, ma alla trama, al soggetto, al contesto narrativo) o peggio, la constatazione perseguita con una competenza da fisico — come ho veduto fare molte volte — dei procedimenti meccanici che sono stati necessari per arrivare a un determinato effetto? D'altronde, la diversità dei mezzi non esiste forse anche per la scultura e la pittura, in questo senso? E chi s'è mai sognato che questo fatto possa legittimare la considerazione di qualità *a priori* diverse nelle due forme d'arte figurativa, data la diversità dei mezzi pratici che sono costrette a utilizzare?

Così, riguardo al cinematografo, rispetto alle altre arti plastiche, ciò che si deve anzitutto tener ferma e presente è la loro identità fondamentale di arti figurative. Non dobbiamo quindi farci impressionare dalla apparente diversità (una diversità c'è, e vedremo in seguito in che cosa consista) di un *film* da un quadro: bisogna badare all'essenziale, che è appunto nel risultato, e non negli astratti mezzi (il concreto risultato è tutt'uno col mezzo).

C'è, anzitutto, una specie di pregiudizio empirico da combattere. Il fatto che i *films* non siano tutti visivi (ma anche, ad esempio, teatrali) e che non lo siano stati quasi mai, non vuol dire: analogo fenomeno si può notare nella letteratura e nella pittura, dove pure l'arte è rarissima. E, tornando a ciò che abbiamo sopra esposto, risulta chiara l'impossibilità di una va-

lutazione estetica della qualità espressiva del cinematografo, fondata sulla natura particolare della sua tecnica, presa in sè e per sè come tale e nella sua complessiva diversità con la tecnica, ad esempio, pittorica, poichè saremmo costretti, per ogni pittore o per ogni artista cinematografico che consideriamo, a ricorrere all'assurdo di una estetica particolare. Infatti nè la sua espressione poetica, nè, di conseguenza, la sua tecnica, si indentificano mai con quella di nessun altro pittore od artista cinematografico; così dovremmo fare quando ci troviamo di fronte a realizzazioni sentimentali e tecniche diverse, anzi addirittura antagonistiche, come quelle, per non dire di altri, di Pabst e di Chaplin. Il problema è tanto più complesso, in quanto ha vigore e credito massimo il pregiudizio del cinematografo come arte nuova. Nuova di dentro e di fuori: nuova nel suo particolare modo di realizzare artisticamente esperienze, come nuova per il contenuto appunto di esperienze umane ed estetiche che esso sembra chiamato a rivelare, primo ed unico processo nella storia dell'arte che sembra valido a dar forma a certe particolari sensazioni e certe sfumature di sentimenti, a certe movenze sottili e straordinarie (sento che le chiamano « realtà inedite »), prima e finora con altri mezzi inesprimibili; adatto specialmente a rivelare quella specialissima e mitica cosa che si chiama « vita moderna » o « sentimento moderno della vita », che si sente continuamente idoleggiare, anzi nirvanizzare addirittura. Arte nuova, sì, ma come nuova è sostanzialmente ogni espressione artistica, nuova nel senso di originale e di veramente poetica: e in tal senso, è da parlare non di arte nuova, ma di artisti nuovi. Il cinematografo è nuovo solo nelle individualità, come nelle altre forme dell'arte, la pittura e la musica. In generale e in astratto, non è nè nuovo nè vecchio; non è niente. La poesia è sempre quella poesia, la poesia di qualcuno, e di quella soltanto si può parlare, e così soltanto si può comprendere e valutare. Parimenti, anche nel cinematografo, o si parla di mera tecnica (e ciò corrisponderebbe, ai fini della comprensione critica, a parlare di grammatica, di analisi logica, di prosodia e simili, e in altro caso di colori, di chimica, dei fe-

nomeni scientifici della luce, dell'occhio e del suo funzionamento fisiologico) o, parlando d'arte, bisogna continuamente e necessariamente riferirsi a una espressione in cui si sia risolta e identificata appunto quella tecnica, che ormai non ci interessa più come tale, mentre invece cerchiamo di comprendere il processo ideale, l'attività sentimentale ed umana che di sé l'ha informata. E così non possiamo fare a meno di considerare, come sempre che si parli d'arte, una personalità; e alla nostra analisi ricostruttrice e ricreatrice della poesia cinematografica viene così a dispiegarsi, impostata e incentrata sull'accento, sul tono, sullo stile in cui si è configurata, la storia complessa di quell'autore, il suo atteggiamento davanti alla realtà, il suo mondo etico.

* * *

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. Vediamo così in Pabst, anche a restringersi all'analisi di un solo *film* (« Atlantide »), senza voler ripercorrere lo svolgimento della sua complessa personalità, una prepotenza, qualche volta eccessiva, della sua formazione vastamente (e con larghissime risonanze) e prevalentemente culturale e critica, scarsamente e poco direttamente umana. Così la sua cultura figurativa (la quale già nei *Nibelungi* gli aveva fatto compiere delle realizzazioni di un'estrema raffinatezza sensitiva, dei risentimenti del romanico, dell'atmosfera rorida e senza luce della miniatura, e, negli edifici e nei cori, delle semplificazioni di masse e di movimenti indescrivibilmente epiche), che è delle più sottilmente selezionate e vibranti, e alla quale risponde di balzo una talvolta favolosa potenza riduttrice e traduttrice, è il sostrato della magnifica scena del *cabaret* di Montmartre, la più bella del *film*: tutta impostata — nei valori cromatici, di movimento, di qualità tonale e di selezione visiva, — sulla sensibilità storica che in quei costumi e in quegli ambienti ed anche in quell'atmosfera di vita morale, tro-

vò la sua materia: l'impressionismo. Tornano con Pabst, in un davvero epico risveglio, a vivere per noi con pienezza di realtà storica e poetica, Manet, Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec. La sottigliezza e la raffinatezza intellettuale di Pabst non si è fermata qui: poichè, dovendo mettere queste forme in movimento nel tempo, egli ha ricreato in sè la sensibilità morale, la qualità sentimentale di quella storia e di quei costumi, e l'ha ricostruita attraverso chi più veramente gliela poteva condurre: Zola, Goncourt, Maupassant. Nè questa materia è rimasta grezza materia in sua mano, membra divelte e scomposte di una maturata analisi obiettiva: noi abbiamo invece un organismo potentissimo e compatto, che vive appunto di questa saturazione, di questo godimento largo e sonoro delle forme artistiche; il che è poi l'aspetto culturale della generale sensualità che investe quest'opera di Pabst, fino a farla divenire a volte esteriore, puro assaporamento di forme, di movimenti, di motivi visivi, nei casi in cui l'ispirazione si spezza. Restano ancora dei tronconi isolati, belli quanto si può dire, ma che denunciano appunto, nella loro frammentarietà, gli scarsi interessi umani, la mancanza di una continuità e serietà etica che son proprie di altri, e, più di tutti, di Charlie Chaplin.

Ad esempio, noto la sapienza con cui sono presentati e fatti gustare in *Atlantide*, attraverso una successione di punti di vista calcolata a capello, gli arabi in cerchio, assorti nella precisione monumentale delle loro pose (sono evitati con cura tutti i particolari, come volti, gesti, espressioni varie di movimento) solenni e quasi ieratici, come le sfingi in cerchio nelle esedre egizie inondate di sole; ma dove vien fuori la sottilità sensualmente decadente di Pabst è nel fatto che egli non si contenta di fermare nello spettatore l'impressione di questa muta e assente solennità, di un sapore antico e favoloso, ma la eccita e la acuisce, la rende quasi tormentosamente tollerabile, mediante la opposizione netta, tagliente, con l'altro motivo simultaneo della scena: l'informe e contorta immagine del grammofono, di uno stile atrocemente *liberty*, che dalla tromba grottesca urla con voce sfacciata e roca una canzone volgare di marciapiede eu-

ropeo. Altra finezza di deformazione figurativa è l'aver acciacciato l'attrice (B. Helm) da imperatrice dei bassi tempi: piccola testa su grandi spalle di barbara, la faccia di alabastro immobile e impenetrabile avvolta dai capelli come da un casco sul quale scorre una cresta diritta di riccioli che sembrano metallici: stilizzazione laminata che s'incontra così spesso nella scultura di ritratto, così geometrica, della decadenza romana. Noto di passo un solo, ma bellissimo, movimento creato per questa attrice, assolutamente impassibile ed antimimica, della quale così si giustifica la scelta. A un certo punto ella è presa dalla furia di una passione elementare: il regista, che sa quel che può ottenere dall'attrice, che è la sua materia, la fa riprendere mentre fugge dalla stanza, bellissima nell'atto che le scote la bilancia dell'anche potenti, simile a una giovane cavalla. Ciò non poteva certo essere ottenuto da un volto, nè tanto meno da quel volto particolare; ma quel corpo in movimento, in quell'iperbolizzato movimento, poteva realizzare, come difatti è avvenuto, l'impressione che si doveva comunicare allo spettatore; beninteso se ripresa, e cioè intuita, in modo conveniente, vale a dire da un punto di vista e in una successione visiva tale che, mentre concentrava l'attenzione su quel gesto che si voleva rivelare, ne accentuava al massimo il significato sonante.

Un'altra scena che non si può ben comprendere se non in tutto il suo fervoroso sapore evocativo, è il finale, dove una cavalcata che occupa tutto il campo visivo col suo disordine scomposto, esasperato dalla foga dei movimenti e delle direzioni incrociate del vento e dei cavalieri, aumenta con un crescendo estremamente comunicativo la velocità, la complicatezza, la confusione delle mosse in groviglio, aggirate e sconvolte dalla densa tormenta di sabbia; sembra d'assistere alla nascita e all'elaborazione di un abbozzo di Delacroix, al quale crediamo che Pabst si sia ispirato.

Infine, per mostrare un altro lato, ben distante da questo, dello stesso Pabst, citeremo un passaggio del *film* « Kameradschaft » (Tragedia della miniera), tanto diverso dal precedente, largo di un'esaltata sensibilità sociale, completamente senza at-

tori e senza trama, corale, unito, come unita e compatta era quella forma di vita, come netto era quel significato ideale che Pabst ha investito del suo entusiasmo lirico; ed anche questo fatto, di due *films* così esaurientemente coerenti in sè e così distanti fra loro, attesta la forma, sempre profonda, ma, pur grandiosamente saltuaria, dell'ispirazione di questo regista. Alludo alla scena della partenza dell'autocarro di soccorso dal villaggio tedesco verso la miniera francese che scoppia e frana per l'incendio sotterraneo. C'è una piccola, madre o sorella, esile e scarmigliata, senza bellezza, il corpo fatto di ossa estenuate, una maschera pallida, senza voce e senza luce, nella quale si vedono lunghi ascendenti di miseria e di lavoro; ella corre dietro al carro, portando seco un bambino, sfigurata dall'ansia dell'amore per la morte. Dove un regista narrativo e poco lirico avrebbe preso una testa caratteristica, dalla intensa mimica passionale (magari una *diva* specializzata nel passaggio fotogenico delle espressioni psicologiche) e l'avrebbe seguita in tutta la dispersiva mobilità dei suoi gesti e del suo volto, nella sua fisica manifestazione di vitalità, Pabst riassume e concentra tutto il valore sentimentale nel *modo* con cui l'obbiettivo, vigilato, guidato come lo sviluppo di una linea sulla carta, valorizza, rende assoluta, universalizza nella concretezza compatta del ritmo, quella testa, quella figura lungamente cercata e capace di quella espressione visiva. E, badiamo, il movimento proprio di quella figura non è immediato, o naturale: se noi potremo, in qualche modo, vedere nella realtà quotidiana qualcuno od anche tutti gli elementi staccati di quella sintesi, non vedremo mai quella sintesi; e ciò perchè quell'insieme visivo non è relativo alla realtà od allo spettatore reale, ma è relativo agli elementi, ai valori connecessari della visione realizzata: relativo al taglio dello schermo, al movimento dell'autocarro (come anche questo gli è inversamente relativo), allo sfuggire dei muri, delle case, della strada trapassante, alla voltata immobilità del cielo. Nemmeno le caratteristiche di quella figura riuscirebbero a darci una sensazione estetica, se questa fosse fotografata e presentata indifferentemente, come tipo particolarmente doloroso e

patetico, e non invece fosse inserita nello svolgimento ritmico; in quel determinato inquadramento formale. Occorre qualificare con maggiore precisione, sia pur con un cenno, il momento ritmico più caratteristico di questa scena: la direzione nella quale si muove la giovane donna, di cui ora non vediamo neppure bene il volto, (1° momento), è trasversa, da destra in basso verso sinistra in alto, relativamente allo schermo. (Brevi inframmettenze, come ritornelli, mostrano, come sull'altro lato di un libro aperto, l'autocarro in cammino, irto di uomini fissi, con movimento e senso inverso del precedente).

Tutta la bellezza di questo primo tempo, il suo valore di evocazione dolorosa, di rispecchiamento, di traduzione della lotta della piccola anima disperata che non sa e non vuole ancora rassegnarsi, e ha paura, e non piange e solo sa correre, è espressa dal modo con cui, nel movimento d'insieme di tutto lo schermo, ella abbassa e rialza lenta, parecchie volte, la testa e il suo fragile corpo, in un moto a ventaglio, inserendo questo ritmo staccato e cadente nell'altro moto più pieno, più forte di tutte le cose intorno: è un'esile nota, che si leva, trema e lotta, in continui ritorni, quasi per rompere la corrente sinfonica, come avviene in certi passaggi di Beethoven. Un altro aspetto, più intensificato, — perchè meno raccolto, e fatto vivere in una serie più ampia di movimenti, — di questo motivo, è nel secondo momento della scena: ora la vediamo di faccia, e accanto le ruzzola, accrescendo il senso di moto, coi riccioli e il vestitino sventolante, il bambino. Avanza verso di noi in pieno, ancora trasversalmente (da destra in alto, verso sinistra in basso) lungo il muro di mattoni che sfila rapido le sue liste bianche di calcina. Ora le vediamo tutta la persona, e la faccia tesa coi capelli scomposti, e le gambe esili e stanche che spingono, una dopo l'altra, la sottana di fustagno (e l'obbiettivo sembra quasi attirare questo battito, lungamente, verso di sè). Tralasciamo altri motivi, (come temi) inseriti nello sviluppo della scena: quando porge a baciare, sempre correndo, il bambino, con un balzo verso il cielo, quando la sua faccia, come un ansimo subitaneo, affiora in primo piano, coi larghi occhi fissi, a

separare due movimenti, ecc.; finchè la scena si chiude e se ne sente pungentemente, nel mutamento e nel riposo del ritmo, il valore anche morale e sentimentale di conclusione. Ciò è ottenuto col *far sentire lo spazio*, lo spazio che *separa*: spazio che in quel momento si sente più compatto e saldo, più invalicabile di qualunque muraglia: dall'orlo, fermo, dello schermo, si vedono allontanare il *camion* e la strada, che si sente svolgere come un nastro; quindi, in altro modo, fermato l'obiettivo sulla piccola madre e il bambino nel sole, all'ingresso di un sottopassaggio buio, si vede lo spazio crescere fra noi e loro. Questa specie di chiasmo (un'unica sensazione visiva ottenuta in due modi — con l'obiettivo fisso e con l'obiettivo mobile) è stato creato perchè lo spettatore potesse sentire che quello spazio — la separazione dolorosa, paurosa — cresceva e si faceva grande sia per chi rimaneva, che per chi partiva; questa invenzione ha servito a Pabst per significare, con grande sintesi, senza nessuna dispersione analitica o dimostrazione fisica e psicologica, quella situazione sentimentale, di un significato umano così delicato e profondo. E pensare che la *lentezza* della partenza dell'auto-carro, qui elemento lirico necessario, tale che nella misura tarda del suo ritmo si rende capace di accogliere e di potenziare la ricchezza concorrente dei *temi*, è stata rimproverata a Pabst, naturalmente per un preconcetto verista!

Che dire poi dei valori luministici di molte scene di questo *film* che rammentano, nel modo di costruire con pura luce le figure, certi rapidi abbozzi a bagliori, a strie correnti e rinterzate, di Rembrandt? (così come, in « Acciaio » di Ruttmann, alcune visioni di controluce, con fasci di sole pioventi fra le masse di un nero risentito da acquaforte, rammentano, per il calore di evocazione fantastica, certe « carceri » di Piranesi). Che dire della forma con cui si vanno a ritrovare le pose naturalmente monumentali dell'operaio e del lavoro, certi gesti e certe attitudini che sedussero in pari modo la fantasia di Millet? Notiamo ancora in qual modo si saldano contenuto sentimentale e forma visiva, in un episodio caratteristico (derivato probabilmente, come schema ritmico, dai *films* russi): all'an-

nuncio che la miniera è in fiamme, tutti i minatori, in riposo nel villaggio, corrono verso la miniera. Solo restano gli estranei non operai, commercianti, immigrati: stanno sugli usci a guardare e non hanno in sè slancio di affetto o di paura che li porti anche loro verso la miniera, verso i camerati. Così, nel movimento generale della folla, una pausa, una sospensione, che serva, per contrasto, a renderci più acuta l'impressione della corsa diretta: e insieme, utilizzato entro quella pausa, anche il contrasto morale, il contrasto di vita tra il commerciante e l'operaio, reso acuto e quasi ironizzato dall'aver posto nella vetrina, accanto al cappellaio che vi sta appoggiato, fra il tralucere del cristallo, una di quelle teste di cera ben rasate, rosee, dagli occhi e dal sorriso largamente fermi, tranquilli, e magari col monocolo: e rappresentano la vita e il tipo di *boulevard* agli occhi della provincia in festa.

* * *

Questo schizzo critico di alcuni elementi dell'arte di Pabst può già servire, se non bastare, a caratterizzare la sua personalità: e ricostruendo le sue preferenze, ripercorrendo la strada che hanno percorso queste realizzazioni prima di arrivare a chiarezza espressiva, non solo tracciamo il problema di questo particolare artista, ma indirettamente mostriamo come in realtà non ci sia nessuna differenza fra il processo intellettuale necessario per capire un quadro od una statua, e, d'altro canto, un *film*. E il fatto che esista questa, non già analogia, ma identità di esigenze critiche per il cinematografo e per le altre arti figurative, ne implica e ne dimostra anche l'identità fondamentale. E poichè si potrebbe opporre di essere ricorsi per questa dimostrazione ad un artista cinematografico il quale, anche a detta nostra, è saturo di esperienze figurative (e letterarie, ma qui sono le altre che importano), analizzeremo un altro caso artistico, di fronte al quale è sembrato e forse sembrerà a molti impossibile che si possa parlare di esplicita visione e realizzazione *figurativa*: Chaplin.

E, oltre a renderci conto della qualità dell'attuazione visiva in cui si afferma il contenuto sentimentale di Chaplin, non sarà male esplorare appunto il suo mondo di sentimenti e di immagini, mondo che noi scorgiamo nella sua realtà non equivoca per quel carattere di necessità che gli conferisce l'assolutezza certa della realizzazione cinematografica.

I suoi primi *films* (le così dette « comiche »), di breve respiro, furono attuate in quel caratteristico stile di movimento, comune anche a Keaton, che del resto è quello che ha più antica e illustre tradizione e risale al pioniere Griffith. Questi primi *films* non avevano nè principio nè fine: erano azioni sospese, con l'imprevisto appostato ad ogni scena, specie di avventure alla Don Chisciotte, (col quale, del resto, Chaplin ha tanti punti di contatto) in cui ogni rottura, ogni pausa erano una carica pel movimento in ripresa, incalzante e continuo, che lasciava in tronco e sfocava l'effetto di distensione di un finale riposante con uno sdrucciolo, un salto, una corsa, una volata nel fango.

Senza perchè sembra essere il motivo poetico di molti di questi primi *films* di Chaplin: entra in scena sbucando da un angolo insospettato in una strada deserta, e non si sa chi sia, di dove venga, dove vada, perchè sia lì piuttosto che altrove. Poi subito, senza preparazione, senza passaggio graduale, come in un crollo, l'avventura. Quando questa pare si chiuda, si appa-ghi, ecco un tuffo, una piroetta, una fuga, lascia lo spettatore attonito e sospeso: e mentre si prepara a seguire, a vedere a che cosa porterà, quali conseguenze avrà quell'atto imprevisto, a volte davvero gratuito, lo schermo si chiude di botto, lasciandolo ad assaporare il turbamento che reca nell'animo l'immo-tivato, l'indefinito, l'inconcluso.

Perchè si sente in modo tanto pungente il valore di queste azioni, di tutte queste fasi, punto per punto, perchè risulta tanto aggressiva la rottura e abrasiva, violentissima la arbitrarietà, la a volte licenziosa libertà di ogni orientamento, di ogni sbocco del film? Quale è la forza che ci fa aderire in modo così continuo e integrale a tutta questa varietà di trama, senza possibilità di distacco, incatenati alla sequenza che svolge e impone

quella determinata misura di impressioni, ci lega ed obbliga tutti a reazioni precise, ben caratterizzate ed eguali, anche se a volte non facili? È il ritmo, lo stile mimico di Chaplin che riesce a combaciare, e insieme a potenziarsi, col movimento che è tipico della visione cinematografica; anzi in questa si salda e organizza, e di questa si vale in tal modo, da farla apparire solo allora piena, ed in una indissolubile unità estetica.

Tutta questa precisione capillare di impressioni, estremamente comunicative ed estremamente sè stesse, e tanto che non è possibile evaderne in nessun modo, proviene dal rigore quasi matematico, dalla sicura e spoglia essenzialità, dal calcolo vigilantissimo in cui Chaplin ha saputo costringere la sua espressione. E anzitutto una scoperta artistica di un valore eccezionale, una deformazione lirica altissima che contiene, si può dire, inizialmente, tutto lo stile di Chaplin: il passo. Inutile soffermarsi a constatare quanto esso sia lontano, anzi si opponga recisamente ad ogni imitazione naturalistica; quanto egli subito ci allontani dalla realtà fotografica e comune per trasportarci nel mondo del ritmo, in una vita autonoma che è quella dell'arte. La genialità estetica di Chaplin trova subito la sua misura in questo fatto: l'esser riuscito a trasportare in una sfera decorativa ciò che appare, ed è, così immediatamente ed insuperabilmente realistico: il passo. Ma un'altra idealizzazione e trasformazione decorativa ha subito parallelamente la mimica del gesto e del volto (ed a ciò ha, come giustamente è stato notato dal Cecchi, certamente giovato l'esperienza della mimica, già così astratta ed antiillusiva, del *clown*), la quale ha perduto ogni occasionalità, ogni libertà momentanea, ogni arbitrarietà e insieme ogni abitudine umana, per comporsi, organizzarsi in una serie di espressioni di moto ritmico, lentamente costruite, estremamente consapevoli, e sorvegliate nella loro elaborazione da una presenza e da una volontà implacabile. Ed è rarissimo che questa coerenza e questa compattezza si rompano. Tanto è vero che anche agli attori di contorno Chaplin impone la sua stessa disciplina e anch'essi, per quel che possono, diventano tanti piccoli Chaplin: ogni gesto, ogni funzione mimica propria al loro ruolo nel

film, viene accuratamente spogliata di ogni naturalezza veristica, esagerata, schematizzata quasi in un apparente meccanismo di pose, di movimenti caratteristici (vedi in « Febbre dell'oro » Giacomone, la Ballerina, Jack il conquistatore, ecc.; nel « Pellegrino », il fabbriciere, le beghine, la chiacchierona, e via dicendo) e uniformata al carattere del movimento di Chaplin, che informa tutta l'azione.

Per mostrare quanto lontana dall'individuo e dal fatto particolare, quanto irrelativa al mondo pratico sia questa mimica stilistica, basta confrontare con una qualsiasi azione chapliniana la scena della « Febbre dell'Oro » in cui Giacomone, per fame, *vede pollo*: e il pollo è appunto Charlot. Sarà facile accorgersi quanto la qualità e il grado espressivo di questa scena, in cui la testa significativa di Chaplin non si vede più e la sua identità si perde, ma solo resta a galla una preziosa catena di puri ritmi (sia pure baroccamente favolosa nelle sue accentuazioni e iperbolizzata sino a toccare un sottile gusto grottesco) non siano diversi da altre dove l'attuazione stilistica è affidata in modo più diretto alla mimica del volto e dei gesti dell'attore.

Un altro esempio ci confermerà meglio di questa tendenza dell'artista a scoprire e a determinare nell'azione dei motivi di ritmo. Nel piccolo film parodistico « Carmen », a un certo momento, i due rivali si incontrano a piè della scala donde la fascinatrice lancia il richiamo di un dispiegatissimo sorriso, inequivocabilmente incantatore: i due cominciano a cazzottarsi, a turno, colpo contro colpo, ma a un certo punto sembrano essi stessi così sinceramente colpiti dal senso ritmico perfetto della loro azione, che a poco a poco son trascinati a risolverla nel tenue gioco incrociato del « battimano »; a loro prima che a noi, nella naturalezza del passaggio, dello svolgimento, pare che sembri ovviamente necessaria la trasformazione *decorativa* del moto. Così, attraverso il grottesco, l'esagerazione (ricordiamo che questo mezzo ha scoperto come segno di stilizzazione, nelle arti figurative, M. Marangoni), si fa chiara in Chaplin l'intenzione stilistica. Simile risoluzione, nella stessa « Carmen » si dimostra la parodia del duello romantico, e, nel « Pellegrino », la lotta col

ladro che Charlot, standogli a cavalluccio sulle spalle, tiene lontano dal taretto pieno di dollari.

Ma per renderci conto anche meglio che la mimica di Chaplin non ha niente di realisticamente insinuante e allusivo, e che anche le minime scene sono costruite con una ferrea oggettività artistica, rammentiamo fra le tante, e in via di esempio, un'altra scena di « Febbre dell'oro »: quando Charlot spala la neve accumulata sulle soglie delle capanne. Non c'è niente di casuale: in uno spazio rigorosamente confinato, campo dell'azione, esorbitando dal quale si perderebbero suggestione ed incanto, Charlot si muove. Un certo numero dei suoi passi, lieve costante animata nella cornice immobile. Si ferma. Pochi gesti sicuri, angolari, curvilinei, che sembrano avviluppare e muovere lo spazio del fondo: coglie una pala, fa qualche cosa di vivace, di libero, di leggero. Ancora dei passi, indietro questa volta, con un ritorno stringente alla scansione primitiva. Un gesto sicuro, risolutivo: e intorno a lui, in una serie punteggiata di mosse, vola la spirale bianca della neve spalata.

Un'altra scena, che dimostra con quale forza sia sentito da Chaplin il campo visivo, limite entro cui si deve stendere la tela delle azioni, e nel quale ogni pezzo è preordinato per accoglierle, per farle determinare con rigorosa precisione, è il triangolo compositivo del monumento *Alla Pace e alla Prosperità*, all'inizio di « Luci della città »: dove se mai, sia detto di passo, l'aver reso questo limite troppo tangibile, facile ed evidente, è forse un leggero difetto. Il limite in cui si deve stagliare l'azione è sentito con la stessa forza e per lo stesso bisogno estetico che produce la scelta del taglio di un quadro — taglio che è originato dalla stessa necessità formale della pittura che contiene — ed ha eguale valore: l'elemento dimensionale, nei *films* di Chaplin, lungi dall'essere uno scialbo schema od un ambiente casuale, potenzia e stimola verso conclusioni perfette la successione significativa delle azioni. Così in « Febbre dell'oro », la capanna, o l'orlo del tavolo dove si svolge la classica *danza dei panini* e, in « Luci della città » la banchina del fiume, impostazione severa di serie cubiche, che commentano per via di contrasto, con

la loro risentita immobilità, col loro piglio inesorabile, il dramma agitato della vita e della morte sarcastizzato appunto, nel suo carattere di spontaneità senza legge, di slancio, di libera follia, quasi di gioco a vuoto, attraverso la fermezza di opposizione delle masse spaziali. Valori purissimi dunque, ed esemplificare ancora non ci porterebbe che a ripetere.

Via via che la sua arte è andata arricchendosi e approfondendosi, Chaplin ha saputo creare, con ben maggiore forza e unità che nei suoi primi *films*, degli organismi decorativi più ampi, più complessi e fervidi, con scansioni più fini e vigilate e con una distribuzione delle traslazioni e delle pause sempre più persuasiva; e tale, che ha prodotto quelle vaste trame stilistiche, simili a fregi perfetti, quali il combattimento di boxe, in « Luci della città » composto e chiuso in un ideale gioco di simmetrie, o la scena di panico dentro la capanna sospesa nell'abisso in « Febbre dell'oro », dove il moto a bilancia della capanna sul taglio delle roccie accentua ed esaspera l'arrampicarsi l'uno sull'altro dei due, che hanno moti impeccabili e giusti, pur nella violenza, come figure di nuoto. E questo motivo, sia di coordinamento e di risponderne alterne, sia di fusione o di sintesi di movimenti, è stato sempre curato da Chaplin che lo aveva svolto, sebbene in modo meno complesso, in altre scene della « Febbre dell'oro ». Alludo alla scena in cui Charlot e Giacomone, preoccupati dagli strani movimenti della capanna, che non sanno essere in bilico sul burrone, ne provano la stabilità: essi si incrociano nella stanza, con passi eguali, e giunti alle estremità, alternano e mescolano dei brevi salti su sè stessi, in un leggero canto amebeo entro cui circola una preoccupazione sospesa; ed all'altra in cui, nella lotta tra Giacomone e il bandito, tutti i movimenti di Charlot sono obbligati, in una catena complicata, ricchissima di feconde risorse, dall'asse imperativo del fucile che si muove per la stanza come una lancetta impazzita nel vuoto.

Queste, e altre scene del genere, sono ormai lontane dalla linearità un po' grama e fluente delle trame visive e mimiche primitive: e pur derivando da esse, e presupponendole, noi vediamo quanto maggiore sia ora il grado di potenza realizzatrice rag-

giunto da Chaplin, se pensiamo al dominio artistico veramente superiore che esigono questi movimenti allargati, dove i valori si doppiano, si sommano, si ampliano ed intersecano in vaste concomitanze corali, in sottili incroci ed opposizioni, in interventi trasversi (pensate alla scena di Charlot spazzino in « Luci della città » nella quale tanti movimenti opposti per direzione e per intensità, la torma dei muli, l'elefante che passa, la folla, sembrano urtarlo), sempre con la stessa concentrazione e calma purezza d'arte. E tutto questo perseverante sforzo purificatore, questa continua e salda volontà di approfondimento, come la ricerca di classicità, e la fede in essa che la sua arte presuppone, sono l'indizio e il risultato insieme della profonda serietà della ispirazione chapliniana.

* * *

Abbiamo, sia pure per accenni, seguito Chaplin nello svolgersi di un motivo persistente in tutte le sue opere, e che consiste principalmente in una esaltazione lirica del movimento avvicicabile, per quanto ha talvolta di anche fisicamente comunicativo, al linearismo funzionale berensoniano: ma altri sono venuti via via ad arricchire la sua forma poetica, avvertibili specialmente nelle ultime grandi produzioni, nelle quali, mosso dall'assillo di esprimere una umanità più patetica e profonda, e più consona alla serietà dei suoi mezzi, ha abbandonato in parte lo stile esclusivo di mimica e di traslazione e ha fatto fermare e indugiare l'occhio dello spettatore su misere cose, su ambienti, su teste dolorose o variamente significative, spingendolo a meditare, impegnandolo a scoprirne l'accento, a intuirne le relazioni allusive; donde anche la volontà ormai recisa di non divertire, di non distrarre lo spettatore (cosa per la quale in passato aveva avuto delle indulgenze) con la fuga capitombolante e vertiginosa delle cose davanti all'obbiettivo. Così il senso delle pause e del tempo è considerevolmente cresciuto: e tutto il montaggio ha ricevuto una distribuzione più pacata, in modo da potere accogliere il nuovo contenuto sentimentale.

Nello stile nuovo, più serio, più spoglio ed umano, ci sono, per esempio, i finali: ancora dolorosamente inconclusivi e sospesi, ma per ragioni più umane e tragiche e con l'accento a un rischiaramento. Consideriamo i finali di « Circo » e di « Luci della città »: nel primo, una figurina che evapora nelle nebbie di un grande orizzonte, portata da un passo che sembra meccanico e infrenabile, fino a sparire in esse, a confondervisi, a non esser più niente ella stessa; nel secondo gli occhi bianchi della risanata che fissano fuori dello schermo una testa, che non si vede più e non è quella di Charlie, ma quella veduta nel sogno di cieca (primo momento). Niente potrebbe, più di queste pagine cinematografiche, far sentire pungentemente la desolazione del debole, dell'inutile che si abbandona e si rinnega; e pure qualcosa redime la tristezza di questa tragica, perchè consapevole, fragilità: è un'ansia di redenzione, che informa tante altre scene del *film*, e che è significata da due realtà che si fissano nella mente dello spettatore e gli danno il valore, il motivo, qualcosa da prendere in mano e da stringere forte, come un tesoro inestimabile, col quale la miseria a volte viziosa, l'onta, la viltà rassegnata del vinto, sono ricomperate; l'orizzonte infinito, che è grande e resta lui grande anche se assorbe un piccolo uomo, e poi la pietà della cieca, pietà vera e sofferta di un'anima per un'altra, fuori del sogno. In fondo la realtà — la pietà della cieca e il ritorno verso il cielo — dà di più a Charlot, umanamente, di quanto non gli desse il sogno, il suo sogno sollecitato di lotta, di protezione, di libertà.

Negli ultimi *films* egli insiste molto per far sprigionare dalle situazioni, concretate in movimenti adeguati e non mai evasivi degli attori e dell'obbiettivo, delle impressioni più ricche di sentimento, di una specie che a volte fa rammentare Dickens; per far sentire allo spettatore il senso umano che vibra nella rappresentazione figurata, e la anima e la determina a quel modo.

Notiamo fra l'altro l'incontro con la cieca, — che non è più uno dei soliti personaggi indifferenti in sè, pretesti dell'azione — quando si vede pregato e trattato come un *lord* e, dopo la sorpresa, è pronto all'illusione, e pur quando ha scoperto che la ragazza

è cieca — cosa che annulla il suo sentimento, lo svaluta, lo rende scoperta illusione —, si ferma e adora estatico, con tanta offerta riconoscente di sè. Ma la realtà lo sveglia con la doccia della cieca; quella stessa che inconsapevole lo aveva illuso, inconsapevole lo punisce. Situazione assurda, perchè così naturalmente svolta, passata; e il fatto, che Charlie l'accetti così, come cosa dovuta, fa ribellare: piccola cosa forse, ma che in quel momento e così presentata, si sente come grande offesa e grande dolore.

In situazioni come questa si avverte fortemente il distacco dai *films* precedenti di Chaplin. Persiste il vecchio motivo pessimistico dell'accettazione e insieme del vagabondaggio che lo salva dai troppo rudi contatti con la vita che cerca di evitare, di non affrontare. Ma il motivo compresente dell'illusione, del *candore* tipico di Charlot (notate come accetta candidamente l'amicizia del pazzo notturno e cerca di salvarlo, e come, parallelamente, illusione di un pazzo, il caso, gli dia la ricchezza ed il piacere, negatigli poi quando veramente li vuole, gli sono necessari), è divenuto prevalente ed ha un altro sbocco, un altro e più serio indirizzo; così l'illusione di amore che gli dà la cieca diventa sempre più impegno, scopo e contenuto da dare alla sua vita senza perchè. Il vecchio Charlot non è scomparso e c'è ancora tanta della sua vita solita (quando raccoglie lo sterco della città, quando inghiotte il fischio, il ballo nel *cabaret*, ecc.) ma è riempita da una forza, da una direzione che la trasforma, e ne viene al *film* questo carattere ciclico, di svolgimento, di redenzione: tanto è vero che, in « Luci della città », Charlot uscito di prigione non torna ad essere quel di prima, come già anche in « Circo », ma è abbietto, è *un altro*.

E con questo ben poco si è detto dell'arte di Chaplin: ma qui occorre solo notare quali fossero le qualità salienti dell'artista e il modo particolare di risolvere la sua ispirazione nella visione cinematografica.

* * *

Chiarito quindi, mediante queste analisi, l'intrinseco valore del cinematografo come arte figurativa, resta il problema di rendersi conto di ciò che è peculiare dell'espressione cinematografica e non di altre forme di arte plastica, e che da queste la differenzia e la caratterizza insieme. E a tale proposito gioverà forse pensare al problema storico particolare del cinematografo, problema che, considerato *in nube*, concorre a farlo definire volgarmente arte nuova.

Rifacciamoci dalla pura e semplice fotografia. È evidente che, se si guarda al suo valore propriamente ottico, pratico e documentario, in funzione e per aiuto della scienza, in quanto essa è uno strumento più oggettivo, più sicuro e perfetto dell'occhio umano, e un utile strumento della memoria, il problema della fotografia non esiste, come non può esistere, fuori della sede scientifica, un problema dell'occhio e della lente. Solo allora la fotografia diventa problema culturale ed estetico, quando interferisce od ha contatti con le arti visive, quando cioè o rivela nel suo esercizio, nel modo con cui la si fa, delle forme di sensibilità e degli atteggiamenti decorativi tipici, o direttamente si studia, coi suoi mezzi, di tradurli o di riprodurli (in questo senso molte cose insegnerebbe, sui vari atteggiamenti del gusto artistico e delle prevalenti tendenze della morale e della cultura, una storia della fotografia). Ma qui importa soprattutto badare al fatto della contemporaneità storica e ideale dell'origine della fotografia, dei suoi primi sviluppi e significati, con lo svolgimento dell'arte, specialmente francese, dell'800, e particolarmente col movimento impressionista. Dal punto di vista in cui ci mettiamo non si deve naturalmente considerare questa contemporaneità casuale, anzi, proprio restando sul piano dei fatti, affermare che l'origine e lo sviluppo della fotografia son dovuti essenzialmente alle tendenze di gusto e di cultura artistica le quali l'hanno condizionata, hanno reso possibile il fatto che essa

esistesse come problema e l'hanno fatta veramente vivere ed esser qualcosa.

Non è il caso di esaminare ora come via via la fotografia si sia giovata e improntata delle ricerche di Delacroix e del suo gusto drammatico e denso della luce, di quelle di Degas, che impostava delle crudezze atmosferiche e luminose alla Veermer o parodiava, benchè sempre con reverenza, gli aggruppamenti monumentali di Ingres, giù giù fino alle variatissime esperienze degli ultimi impressionisti e alla loro preferenza per l'istantanea occasionale, non preparata, libera, che corrispondeva alla loro preferenza di realizzare scorci e realtà di passo, fuggevoli e appunto istantanee, al loro gusto di rappresentare atti mobili e transitori, pregni e vibranti di caso e di momento come la vita stessa; e rifuggivano quindi da ogni ordine compositivo, concettuale, da ogni organizzazione premeditata, pronti e vigili soltanto a sorprendere il passaggio, lo slancio effimero e profondo delle cose nella luce e nell'aria. È chiaro, specialmente se pensiamo per contrasto a un Corot e a un Degas, per non parlare dei vecchi classici, che in questa apparente negazione del tempo è implicita invece la sua considerazione, anzi vi palpita l'affermazione del suo valore: il concetto e il senso del *tempo* intervengono profondamente nella elaborazione delle opere di un Monet, di un Pissarro, di un Seurat e simili; ed anche la considerazione critica di opere di questo tipo ne risente. Ed è inutile qui avvertire gli addentellati di queste forme di sensibilità con la *durata* bergsoniana e con tanti motivi della poesia simbolista e decadente.

Forma di sensibilità che diviene scopertamente riflessa e critica in movimenti artistici posteriori, come il cubismo e il suo prodotto futurismo, i quali trasformarono e dissolvettero in premesse logiche e intellettive ciò che era stato spontaneità intuitiva negli impressionisti: le simultaneità, le scomposizioni, i ritmi di oggetti nello spazio, la contemporaneità dei rapporti dei volumi, delle masse, delle superfici, delle linee di direzione e così via, furono, per così dire, materializzazioni visive di que-

ste costruzioni critiche (di arte non c'è da parlare in questi movimenti, che si esaurirono nei programmi e nei manifesti: anzi lì è il loro valore positivo), nelle quali risulta chiara, svelata, l'esigenza del *tempo* nella attuazione figurativa. Tutto questo è già, inizialmente e potenzialmente, cinematografo: o meglio, dato che il significato di quelle realizzazioni è nel campo della storia del gusto e della critica d'arte, mostra il lato cosciente, oggettivo di quella forma storica di sensibilità che ha originato il cinematografo: l'impressionismo.

Poichè è chiaro ormai che uno degli elementi inerenti alla espressione cinematografica, anzi il valore caratteristico che la differenzia e la limita di fronte alle altre arti figurative, come la pittura e la scultura, è appunto il *tempo*. Il cinematografo, parlando in linea generale e, diciamo così, metodologica, ha appunto la proprietà di giovare dello spazio (valori figurativi), distribuendolo, organizzandolo in una serie temporale: e proprio da questo innesto di spazio-tempo, ambedue valori indispensabili e costruttivi, sono originati quei motivi di allusione, di evocazione, di analogia ecc., affidati a punteggi, a ritorni, ad alternative, a distanziamenti dei modi della luce, dei modi del ritmo, delle impostazioni visive, capaci di seguire e di accentuare variamente, secondo la volontà dell'autore, le fasi di sviluppo di un contenuto di sentimento.

Svolgimento di valori formali nel tempo: ecco in sostanza il carattere peculiare del cinema; e di qui la forma e la qualità speciale che le intuizioni visive acquistano nel *film* e l'apparente divergenza dalle soluzioni ritmiche che si trovano, ad esempio, nella scultura e nella pittura. Ciò, pertanto, non impedisce di avanzare come legittima questa ultima osservazione: che la miglior propedeutica allo studio e alla comprensione del cinematografo consiste, come crediamo, nello studio e nella chiarezza, purtroppo anche oggi tanto scarsa, sulle arti plastiche.

Concludendo, premeva soprattutto di insistere sul carattere figurativo del cinematografo e di giungere, mediante un'illumi-

nazione storica del suo problema, a chiarire *il che ed il quale* di questa espressione artistica (quanto a coloro che la spregiano, o non la ritengono per tale, è il caso di rimproverare la poca fede nello spirito!): tentativo che, come ogni sforzo per chiarire, potrà per avventura giovare non solo alla critica, ma all'arte stessa.

Roma, Aprile 1933.

CARLO LUD. RAGGHIANI.

I FILMS

« I PIONIERI DEL WEST » di *Wesley Ruggles*.

Ecco un film di classe, che solamente dei tagli arbitrari riescono a ridurre alle proporzioni di un film confusionario. Vi è riccamente profusa quella frenesia di movimento e d'azione, che è il portafortuna di gran parte della filmistica americana. La conquista della prateria, la fondazione di un municipio, l'assalto a una banca, la punizione di un delinquente, il banchetto di illustri personaggi si fondono in un ritmo indiavolato e senza concessioni. Alcune scene come quelle famose dei pionieri che arrivano sulle praterie, o certi rapidissimi duelli di rivoltellate, che si intrecciano con acrobatica rapidità, tirate da veri poeti del revolver, sono fra le più belle che lo schermo ci abbia offerto. E infine il divertimento di buttar per aria i cappelli flosci della gente che passa per le strade con un colpo di revolver, senza sfiorar loro nemmeno un capello, è pur sempre un divertimento da re.

« L'UOMO SENZA NOME » di *Gustav Ucicky*.

Una specie di caso Canella, che si risolve placidamente, perchè lo smemorato, che riacquista la memoria, non insiste troppo nel voler turbare la tranquillità della nuova famiglia, che la sua ex-moglie e un suo ex-intimo amico hanno formato. Anzi un nuovo matrimonio si profila, come è giusto, all'ultimo fotogramma del film. Nessun progresso narrativo che attragga l'attenzione; nessuna trovata, nessuna di quelle risoluzioni geniali, che ci riconsegnano intatto il nostro stupore per il cinema.

« L'ISOLA DELLA PERDIZIONE » di *William A. Wellman*.

Questo film promette più che non mantenga. È un film avventuroso dove si raccolgono le circostanze favorevoli per dare a un'opera cinematografica la sua giustificazione più cer-

ta: il piglio narrativo concreto e preciso: fatti eccezionali e curiosi. Il tono vi è melodrammatico; ma tuttavia molte scene ben riuscite, e, in tutta la prima parte, il filo del racconto interessante e vivace. Poi tutto precipita nelle soluzioni più inutili. C'è perfino una donna, Dorothy Mac Raill, che vuol restare fedele fino alla morte a suo marito, e per ogni evenienza, cerca di morire al più presto!

L'albergatrice negra, Nina Mac Kinney, la protagonista di *Alleluja*, non è ultima attrattiva di questo film.

« AL BUIO INSIEME » di *Gennaro Righelli*.

Ricordiamo questo film per ripetere unicamente che siamo stanchi di commedie cinematografiche, che ci presentano le situazioni di centinaia di *pochades* francesi già esaurite anche sul teatro. Peggio poi se a queste situazioni si mescoli un inseguimento all'americana, che non ha nessuna delle giustificazioni che rendono questi inseguimenti specificamente americani e divertenti.

Gli autori italiani hanno l'obbligo di dare del nuovo, cioè di guardare in sé medesimi, che è l'unica cura di gioventù.

Sia la vita di tutti i giorni, come ci insegna egregiamente *T'amerò sempre* di Camerini, sia la favola dei giorni d'avventura, come c'insegnavano tanti eccellenti films americani, sia la rievocazione ironica e umoristica di René Clair, sia l'impeto e lo stile di Pabst, bisogna che il regista trovi almeno il riflesso di quella poesia, che può trasformare il resistente peso greggio dei materiali cinematografici in immagini vive e suggestive.

Basta col cinematografo che vuol piacere a tutti e non piace a nessuno.

FILMS SPERIMENTALI

A poche sere di distanza abbiamo proiettato al « Convegno » *Ritmi di una grande città* di Damicelli *Entusiasmo* di Pasinetti, (operatore Damicelli) del GUF di Venezia e *Fonderie d'acciaio*, di Magnaghi e Camisa del GUF di Milano.

Tutti e tre questi esemplari devono essere ricordati, poichè rivelano, negli autori e negli operatori, buone qualità ad affrontare molti problemi tecnici, visione corretta di quel che il cinematografo deve essere, entusiasmo e passione. Cioè quasi tutte le doti per fare del cinematografo. Vedremo quale partito essi ne sapranno trarre, quando all'infuori del documentario o del quasi documentario, tenteranno di realizzare immagini e visioni inedite e creative.

Già nei *Ritmi di una grande città* Damicelli riprende con gusto e con arte i motivi di una città nelle diverse ore del giorno e della notte, che se, dopo Cavalcanti, a noi possono parere già noti, sono invece per l'autore una eccellente testimonianza di vivace fantasia e di avveduto impiego dei mezzi cinematografici.

« LA FIORAIA DI VIENNA » di *Herbert Wilcox*.

Questo film poteva contare su Vienna, su una bella fioraia, su danze, musiche ed eleganti ufficiali, cioè su tutto il repertorio del comune « far divertire ». Ma tuttavia risulta piuttosto fiacco e confusionario, poichè tutto invecchia, soprattutto al cinematografo, e quel che ci è piaciuto ieri, non ci piacerà domani, se non interviene qualche nuova trasformazione, che riconsegna alla materia vecchia un incanto nuovo. Qui l'incanto non c'è. La bella fioraia può rallegrarsi di ritrovare alla fine del film il suo antico amore, sia pure in veste di calzolaio. Un'altra fioraia, assai più affascinante, quella di *Le luci della città* era stata meno fortunata. Meglio un calzolaio vivo che un Charlot sfumato.

« EROI SENZA GLORIA » di *J. Walter Ruben*.

Ecco un film, che prende dal principio alla fine. Una serie di avventure di guerra, di spionaggio, di fucilazioni, di amori, che, per quanto segnate a tinte forti, conservano una certa logica di rievocazione e danno spesso il famoso « brivido » dell'imprevisto. Infinitamente preferibili queste opere violentemente cinematografiche, a tante camomille all'acqua di rose, che ci addormentano tutte le sere.

« L'ULTIMA CANZONE » di *George Jacoby*.

Speriamo che sia veramente l'ultima, perchè queste macchiette di celebri cantanti e di altrettanto celebri segretari con tutto il loro corteggio di teatro lirico visto dal retroscena, cominciano a essere stucchevoli. Qui un famoso tenore, cotto di una signorinetta di dubbi costumi, ma che tutavia ha le sue brave complicazioni di cuore, tanto da preferire al tenore celebre, un maestrino di musica ancora ignoto, si accorge poi che il suo bene non è lì. E che un'altra dolce creatura bionda poteva farlo più durevolmente felice. Siamo perfettamente del suo parere: soltanto che noi l'avremmo capito subito e ci saremmo risparmiate tante inutili inquietudini.

« TANTE DONNE E NESSUNA » di *Henry Beaumont*.

Ahimè il mito di Don Giovanni ridotto a cinematografo tipo « divertente ». Il solito Don Giovanni, qualche donnetta, che non Don Giovanni, ma neppure Dumas padre, il quale pure diceva di amarle tutte, avrebbe degnato di uno sguardo, e tutto il più vieto repertorio di macchiette teatrali, di capricci di prime donne, di fondali liberty.

Un'altra battaglia vinta contro il nostro povero melodramma e un'altra battaglia perduta per il cinematografo.

e. f.

ENZO FERRIERI, *Direttore responsabile.*

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

Questo fascicolo esce nel mese di Agosto

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 Cazzini, 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. È 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. BORGESE, 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. 18.—

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 - TED FIO RITO and his Orchestra - GUY LOMBARDO and his Royal Canadians - DUKE ELLINGTON and his Orchestra LOS CASTIGLIANS ecc. ecc.

OPERE - SINFONIE - CORI - SOLISTI

Chiedere listini, Cataloghi e illustrazioni a

FONIT - FONODISCO ITALIANO TREVISAN
MILANO

Via S. Giovanni in Conca, 9

Le più belle canzoni italiane interpretate dai nostri Artisti esclusivi: **ADA NERI - MEME BIANCHI - FERNANDO ORLANDIS - ANACLETO ROSSI ROMOLO BALZANI**

Le danze più scapigliate eseguite da PIPPO BARZIZZA e la sua Orchestra Blue Star - JAZZ ORCHESTRA SEMPRINI - M^o RAFFAELE STOCCHETTI QUINTETTO SPENSIERATO

Scene e macchiette comiche dette da

RIENTO - GUERRIERI - BERNARDINO

TUTTI I DISCHI DI FILM 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.—

Estero L. 60.—

Prezzo del presente fascicolo L. 3.—