

NOVITÀ
(in preparazione)



NOVITÀ
(in preparazione)



ALMANACCO DEL CINEMATOGRAFO per il 1919.

Il cinematografo doveva avere il proprio almanacco. Ecco l'almanacco del cinematografo. Sarà lo specchio della bellezza, dell'eleganza, dell'originalità e della fortuna di questa nuova moderna forma d'espressione artistica che è l'arte cinematografica. Il cinematografo vive ormai di una vita vasta quanto il mondo. In mille campi esso ha prodotto trasformazioni profonde, di cui si vedono ogni giorno gli inizi e gli effetti sempre crescenti. La sua influenza è universale e si estende dalla poesia alla moda, dalla propaganda sociale alla musica, dallo sport alla documentazione storica dei grandi avvenimenti mondiali. Intorno al cinematografo è sorta, si è sviluppata e cresce una fiorente industria nazionale, al lato della quale altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano. È giunto e necessario dunque che il cinematografo, e soprattutto il cinematografo italiano, avesse il proprio almanacco, dove annualmente la somma di testo e così vari lavori trovassero una testimonianza vivace e documentata, dove fossero segnate le tappe del suo incessante progredire e perfezionarsi, e il mondo cinematografico, questa strana e interessante creazione del XX secolo, movesse come è per la sua stretta adesione ai gusti, alle mode, alle passioni e alla storia grave e faticosa dei tempi, auscultatore infaticabile di nuove celebrità, scopritore e divulgatore della bellezza nelle sue forme innumerevoli, trovasse un fedele riassunto della sua vita alla quale con sempre maggiore curiosità si rivolge l'attenzione del pubblico.

Non vogliamo talvolta vecchi almanacchi, degli anni in cui l'almanacco non era quell'arido e scolorito campionario di avvisi commerciali che è oggi, ma era veramente una preziosa opera d'arte, alla quale concorrevano poeti e scrittori celebri, disegnatori e pittori famosi la cui mano sagittalmente si poggiava a fissare in ricchi e graziosi tratti gli aspetti più caratteristici della vita del tempo, ricercatori di curiosità storiche e bizzarre in ogni specie, e infine il tipografo, che con cura sapiente, faceva di questo volume strenna un gioiello di eleganza e di gusto, dandogli un aspetto esterno attraente e in tutto conforme al suo contenuto. L'almanacco era, allora, una specie di brevuario degli usi eleganti, per l'intera durata dell'anno, e la varietà della sua materia faceva sì che esso costituisse una lettura piacevole e interessante.

Questo almanacco si avvicinerà, per quanto è possibile, alle stesche di quei non antichi, ma lontani e degnissimi modelli. L'Editore farà del suo meglio per essere all'altezza della propria fama; non sa se meriti o immertata, di raffinato e originale creatore di opere d'arte tipografica. Egli si è affidato a costitutori eletti, competenti ed esperti vuole che questo almanacco sia un capolavoro del genere.

Prezzo: Lire 10.—

Mandare richieste e vaglia agli Editori ALPHERI & LACROIX - Milano, Via Mantegna, 6

ipso notk bra



Anno I - Fasc. 6

RIVISTA D'ARTE
CINEMATOGRAFICA

Novembre 1918

IN PENOMBRA

RIVISTA DI ARTE CINEMATOGRAFICA
DIRETTA DA TOMASO MONICELLI

E REDATTA DA
MARIO CORSI - UMBERTO FRACCHIA - ETTORE VEO

ESCE IL PRIMO DI OGNI MESE

VI COLLABORANO I MIGLIORI
SCRITTORI D'ITALIA E I PIU'
ELEGANTI E ORIGINALI DISE-
GNATORI - È LA PRIMA RIVI-
STA CINEMATOGRAFICA COM-
PILATA CON CRITERI ESCLUSI-
VAMENTE ARTISTICI

Un numero separato costa Lire 2,50

ABBONAMENTO AI PRIMI SETTE NUMERI DI

"In Penombra" (Giugno-Dicembre 1918) Lire 15

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE IN ROMA
VIA PALERMO, 36 - TELEFONO 33-85

BERTINI FILM
EDIZIONE CAESAR - FILM

ROMA - PROP. G. BARATTOLO - ROMA

SUPERBE INTERPRETAZIONI

DI

FRANCESCA BERTINI

SPIRITISMO

di VITTORIANO SARDOU

adattamento cinematografico di VITTORIO BIANCHI

Direttore artistico CAMILLO DE RISO

LA PIOVRA

Romanzo di BRULICHOFF ridotto per lo schermo da VITTORIO BIANCHI

Direttore artistico E. BENCIVENGA

Anima Allegra

Commedia dei FRATELLI QUINTERO

ampliata per lo schermo da G. P. PACCHIEROTTI in 4 atti

Direttore artistico ROBERTO ROBERTI

Artistiche scene appositamente eseguite dal Prof. A. MANZI

CAESAR-FILM

PROPRIO TARIO
Avv. Cav. GIUSEPPE BARATTOLO

I grandi avvenimenti
d'arte:

DORA o LE SPIE

Dramma di Vittoriano Sardou
adattato per lo schermo da G. P. PACCHIEROTTI

PROTAGONISTA
VERA VERGANI

Contessa Zicka . . . MINA D'ORVELLA
Andrea GUSTAVO SERENA
Tekly GUIDO TRENTO



« Eppure... se un uomo mi volesse bene davvero... e
mi sposasse, come saprei renderlo felice? »
(Dora o le spie)

LA PAURA DI AMARE

Cinedramma in 5 atti
scritto appositamente da
DARIO NICCODEMI

Sceneggiato da G. P. PACCHIEROTTI

PROTAGONISTI:

Vera Vergani
Gustavo Serena

Direttore Artistico:
ROBERTO ROBERTI



Un quadro de "La paura di amare"

"CAESAR FILM"

Serie
Claretta Rosai

Le fiaccole

Cinedramma in 4 atti di
GUIDO DI SANDRO



CLARETTA ROSAI

DIREZIONE ARTISTICA DELL'AUTORE

Messo in scena da Giuseppe Forti

“CAESAR FILM”



CLARETTA ROSAI

Serie
Claretta Rosai

Giorgina

Dramma in 5 atti di
Vittoriano Sardou

Portato allo schermo da
G. P. PACCHIEROTTI

Direttore Artistico:
GUIDO DI SANDRO

Messa in scena di
GIUSEPPE FORTI

PROTAGONISTA:
CLARETTA ROSAI



TESPI FILM
EDIZIONE CAESAR FILM

È PRONTA:

Adriana Lecouvreur

Quattro figurazioni dal dramma di Scribe e Legouvé

PROTAGONISTA:

Bianca Stagno Bellincioni

PERSONAGGI:

I comici del teatro francese.

Adriana Lecouvreur . . . Bianca Stagno Bellincioni.
La Duclou . . . Jacqueline Forzani.
Michonet . . . Ettore Baccani.
La Juvenot . . . Rina Calabria.
Quint . . . Federico Pozzoni.

Il salotto della principessa di Bouillon.

Maurizio di Sassonia . . . Enrico Roma.
La principessa di Bouillon . . . Marlon May.
Il principe di Bouillon . . . Filippo Ricci.
L'abate di Chazevil . . . Pietro Pezzullo.
La duchessa D'Aumont . . . Vittorina Moneta.

La Corte di Luigi XV.

La regina . . . Silvia Malinverni.
Il re . . . Bruno D. Palmi.
Filippo D'Orléans . . . Stefano Bissi.
La duchessa d'Orléans . . . Emma Farnese.
Il cardinale di Flouy . . . Giulio Cantalamessa.

Messa in scena su disegni di BALLESTER

LE DUE MARIE

Novella cinematografica in quattro episodi di
ROBERTO BRACCO

INTERPRETI:

MARIA MELATO

SILVIA MALINVERNI

ENRICO ROMA



BIDONI E LA MASCHERA DAI DENTI... NERI

CON
PRIMO CUTTICA

Esclusività per tutto il Mondo: Cav. EMIDIO DE MEDIO - ROMA - Piazza Cavour, 17

ROMA **OLYMPUS** ROMA
FILM

L'ODISSEA DI DON GIOVANNI

Ginecommedia brillantissima di **RENATO GIL MORETO**

Messa in scena di
VASCO SALVINI



La parte di **DON GIOVANNI** è interpretata in modo insuperabile dal

Comm. UGO PIPERNO

Attrici principali:

TILDE TELDI

INES IMBIMBO - TERESA MELIDONI - MARY SALVINI

ROMA

OLYMPUS
FILM

ROMA

STRADIVARIUS

CINEDRAMMA PASSIONALE



L'affascinante LEONIDOFF

INTERPRETI PRINCIPALI:

ILEANA LEONIDOFF

LAURA ZANON PALADINI — EMILIA GIORGI

VASCO SALVINI

GUIDO GUIDUCCI

GIOVANNI GIZZI

IN PENOMBRA

213

"IN PENOMBRA" - ANNO I - NUMERO VI
RIVISTA D'ARTE CINEMATOGRAFICA

ESCE OGNI MESE — DIRETTORE: TOMASO MONICELLI — NOVEMBRE 1918

REDATTORI E COLLABORATORI: SOMMARIO DI QUESTO NUMERO:

Giuseppe Adami - Rina Alessi - Ermanno Amicucci - Luigi Amoruso - Diego Angeli - Antonio Baldini - Antonio Beltramelli - Sera Benelli - Francesca Bertini - Alberto Bianchi - Gian Bistolfi - Bompar - Roberto Bracco - G. Campanile Mancini - Antonello Cappino - Michele Cerretti - Luigi Chiarelli - Gualfo Civinini - Mario Corsi - Ettore Coszani - Lucio d'Ambrò - Silvio d'Amico - Depero - Salvatore di Giacomo - Ottavio di Nessim - Giovanni Diotallevi - Rosso di San Secondo - Marcello Dudovich - Guido da Verona - Ugo Falena - Ugo Finazzi - Arnaldo Fracchia - Umberto Fracchia - Carmine Gallone - Augusto Genina - Memo Genia - Paolo Giordani - Hee - Diana Karenne - Febo Mari - Fausto Maria Martini - Max - G. Meoni - Guido Milelli - Marino Moretti - Dario Niccodemi - Adone Nossari - Pier Ludovico Orefini - C. E. Oppo - Pasquale Parisi - Giuseppe Petrali - Luigi Pirandello - Fausto Salvatori - Attilio Selva - Luigi Stellini - Momo - Simonetti - Sto - Alfredo Testoni - Térésah - Ateardo Terzi - Trilussa - Ettore Veo, ecc., ecc.

Ritratto di Thea - Un primato da custodire, di Livio Marchetti - Un profilo di Vera Vergani, di Sicor - Anche il cinema ha un passato, di Ercole Santoli - Il giudizio di Pallade Atena, di Tomaso Monicelli - Portali e porte monumentali - Si battono la parola e il silenzio, di Fausto M. Martini - Confessioni di un ex autore, di Giulio de Frenzi - Interni di buono e di cattivo gusto - Una rappresentazione cinematografica, novella di Federigo Tozzi - La moda femminile: Inverno, di Sto - La fotografia nel cinematografo - Il mondo che gira e il mondo che si gira, taccuino di Hee - Notiziario - Disegni di Oppo, Bandinelli, Sto, Otha, Pular, ecc., ecc.

IL PROSSIMO NUMERO

Avevamo annunciato per questo numero uno scritto di Alfredo Testoni. Purtroppo le Regie Poste, alle quali lo stato di guerra sembra consentire un pittoresco disordine e una lenitezza più turchesca che europea, hanno fatto sì che il manoscritto tanto atteso ci giungesse in ritardo, quando cioè questo numero della nostra rivista era già in stampa. Il piacere di leggere Testoni, viene dunque rimandato di un mese. Si tratta di una scena piacevolissima stralciata da una commedia non nuova, che sarebbe poco, ma addirittura da una commedia... di là da venire, il cui titolo è: *Arte nuova*. L'arte nuova, a quanto si intuisce, è il cinematografo. Per un'altra ragione, non meno valida, cioè per assoluta mancanza di spazio, dobbiamo rinviare al numero di dicembre l'articolo di Paolo Giordani sui cartelloni cinematografici.

Il numero di Natale.

Il prossimo numero, dunque, raccoglie già da questo un interessante eredità. Eppure abbiamo ancora molto altro da dire. Il

contro i torti e gli errori di quelli stessi che, in vario modo, fanno del cinematografo.

Fedele ormai a questo programma, anche nel prossimo numero pubblichiamo un articolo polemico, appunto sui fasti della censura. Diego Angeli scende in campo a fianco di Tomaso Monicelli e di Lucio d'Ambrò a spezzare la sua lancia in difesa di quest'arte misconosciuta e di quest'industria incompresa.

Antoine, il poeta del Lappone e la Fingez.

Come tutti sanno, Antoine, il celebre fondatore del Théâtre Libre, il più ardito riformatore che abbia avuto il moderno teatro di prosa, è da alcuni giorni in Italia, e vi si tratterà alcune settimane, per mettere in scena due film per incarico di una grande Casa romana. Ci è sembrato sommamente interessante presentare la tipica figura di Antoine, e riferire le idee di questo re del teatro parlato sul teatro silenzioso.

Con un corredo di belle e curiose fotografie, espressamente eseguite da uno dei nostri fotografi, Antoine vivrà e parlerà per i nostri lettori in un brillante articolo di Ugo Falena.

Ragazzoni non è celebre come D'Annunzio. Eppure in molte città d'Italia, con la sua persona, hanno vagabondato le sue strane poesie, che egli dice, non pubblica.

Chi non ha sentito la nostalgia, infatti, dei famosi e pacificissimi *Lappone*, o del triste, lungo, bocca, diecio, tetto *Leone solitario*? Ebbene, il prossimo numero conterà una delle tante inafferrabili liriche di Ragazzoni.

Per la prima volta il comico poeta petrarchesco dell'*Africa* si materializza in caratteri a stampa.

Nel prossimo numero le pagine che di solito dedichiamo ad una delle nostre dive, saranno dedicate ad una divina bellezza, a una stella che incomincia ora a brillare nel cielo del cinema, dopo aver brillato in altri cieli.

Vogliamo parlare di Anna Fougere. La Fougere, senza abbandonare la sua squisita arte per cui la canzone popolare acquista grazia, leggerezza e soavità, entra infatti a far parte delle dive del teatro muto.

La novella del prossimo numero sarà di Amalia Gaglianinetti, e si intitola *L'ebdenti*. Si dedicherà la sua ormai ricercatissima rubrica della moda alla moda femminile di pieno inverno.



Prossimo numero - Copertina di Bandinelli.



T H E A



UN PRIMATO DA CUSTODIRE

Pochi dei moltissimi che frequentano il cinematografo, e al cinematografo chiedono il più importante svago della loro giornata, si rendono conto di una semplice e formidabile verità: che le *films* cioè danno vita ad una colossale industria, intorno alla quale si svolge uno dei più spettacolosi movimenti internazionali di denaro. Se questa verità ci stupisce, ve n'ha un'altra che ci colma di soddisfazione e di orgoglio: l'Italia può dire di avere oggi una preminenza europea, e forse mondiale, nell'industria cinematografica.

Ai molti primati, ignoti agli stessi italiani, che il nostro paese vanta in ogni campo della produzione: dal vino e dalla seta ritorta, allo zolfo ed al marmo; dall'industria dei cappelli a quella delle automobili, l'Italia può oggi aggiungere quest'altro primato, che stabilisce una continuità fra le imperiturose tradizioni artistiche del passato e le potenti aspirazioni industriali dell'avvenire.

E noi crediamo interessante ed utile riconoscere oggi il punto al quale è pervenuto questo importante ramo della tecnica nazionale; parlare dei suoi successi e anche delle sue preoccupazioni, dei suoi progressi e anche delle cause che potrebbero comprometterli ed arrestarli. Interessante per ognuno che da curiosità innata sia spinto a sbirciare dietro le quinte... o al di là dello schermo; utile per tutti coloro che si trovano a dover maneggiare gli interessi, tanto importanti, che toccano l'industria cinematografica, e che possono trovarsi pregiudicati assai più da imperfetta conoscenza delle circostanze che da malvolere deliberato o da avversione invincibile.

Le Case cinematografiche italiane, fra grandi e piccole, fra vecchie e nuove, sommano oggi quasi a una cinquantina. A Roma sono legione; abbiamo la *Cines* con la *Celio* e la *Palatino-Film*; la *Caesar* con la *Bertin-Film*; la *Tiber* con la *Rinascimento* e con la *Film d'arte italiana*; e poi ancora la *Medusa* e la *Guazzoni-Film*, a cui seguono la *Tespi*, la *Do-Re-Mi*, la *Lacio D'Ambrò*, la *Colossem*, la *Vera*, l'*Etrusco*,

la *Delta*, l'*Olympus*, la *Film-graf*, l'*Historica*, la *Fiegrea*, la *Lux artis*, la *Megale...* e forse l'elenco non è completo.

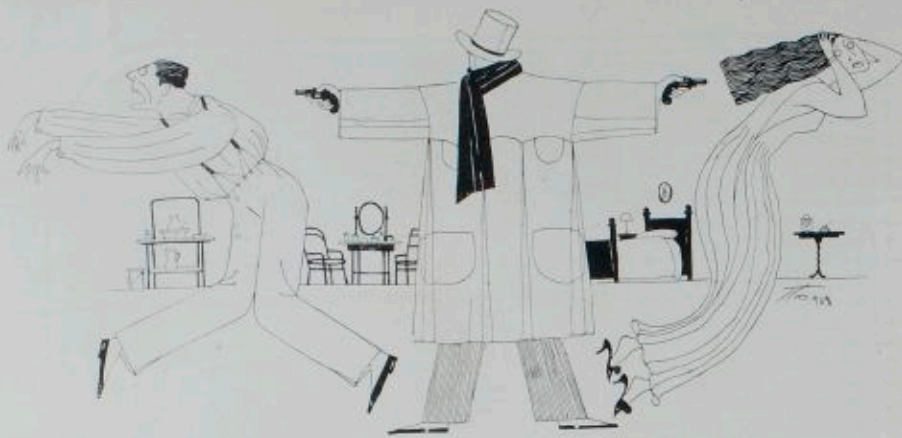
Per le magnifiche ville che possiede, per l'ambiente artistico che le è proprio, Roma è veramente l'ambiente più adatto agli sfondi cinematografici. I panorami ed i parchi di Frascati e di Albano, le ampie distese dell'Agro, le cascate di Tivoli, i boschi dei Castelli, i laghi di Nemi e di Castel Gandolfo, i ruderi della Via Appia danno alle *films* la bellezza del paesaggio e la morbidezza del contorno. Il clima mite, il cielo sereno per tanti giorni dell'anno permettono di moltiplicare indefinitamente le scene all'aperto. Così anche Roma, che sembrava un terreno refrattario ad ogni serio tentativo d'industria, ha trovato veramente la produzione sua propria naturale, una produzione conforme al suo genio ed alle sue tradizioni artistiche, e che non le serba rivali.

Altri centri notevoli di produzione cinematografica sono Torino e Napoli. A Torino giova indubbiamente il tecnicismo in mezzo al quale si svolge la vita della città, non meno che la bellezza dei dintorni e la vicinanza delle Alpi, magnifico schermo per sceneggiature caratteristiche; a Napoli il cielo e il mare, tesori inestimabili e ricchissimi d'effetti per l'arte cinematografica. L'*Ambrosio*, la *Pasquelli*, la *Savio*, la *Latina Ars*, l'*Aquila*, l'*Elicta*, la *Edison*, la *Fabreges*, la *Cleo*, la *Rodolfi*, l'*Armenia*, la *Gladiator*, l'*Ecclesia*, la *Centisio*, l'*Italica*, sono case che prosperano nella capitale subalpina; mentre la *Dora*, la *Poli Lombardo* ed altre ditte girano le loro *films* sui lidi partenopei.

Non tutte queste imprese hanno vita egualmente stabile e duratura. Ve ne sono talune, come la *Cines* o l'*Italia*, la *Tiber* o la *Tespi*, che posseggono stabilimenti ed impianti solidissimi, ed impiegano milioni; ve ne hanno altre che sorgono per improvvisare alcune *films* e poi tornano nell'ombra. Ma anche le ditte che tramontano sono presto rimpiazzate da altre nuove. La produzione cinematografica invoglia e seduce.



... ognuno che sia spinto a sbirciare dietro le quinte...



... per la mimica brillante dei suoi attori.

Molti vi accorrono; non tutti vi riescono, ma intanto la selezione si compie, a tutto vantaggio dell'arte e della tecnica.

Ho domandato al direttore di una grande Ditta a quanto credeva che potesse ammontare il numero delle *films* prodotte in Italia in un anno, ed il loro metraggio complessivo. Egli mi ha fatto questo calcolo: ognuna delle quarantacinque Case italiane scenerà in media dieci rappresentazioni cinematografiche all'anno; sono dunque, su per giù, quattrocentocinquanta *films*, che moltiplicate per mille e cinquecento metri (lunghezza media di una *film* moderna) danno un totale di seicentotrentacinquemila metri di negativo.

Le copie che si tiravano prima della guerra erano all'incirca ottanta; ora, divenuti ormai inaccessibili molti importanti mercati, non si possono tirare che trenta esemplari positivi. Comunque, trenta volte seicentotrentacinquemila fa all'incirca venti milioni. I positivi diffusi nel mondo dall'industria nazionale in un anno arrivano dunque ad una lunghezza di venti milioni di metri, e potranno arrivare a più di cinquanta milioni di metri quando la guerra finirà e le frontiere saranno riaperte.

Per chiarire il significato di queste cifre davvero impressionanti occorre dire (tutti dovrebbero saperlo, ma il novantatavo per cento degli Italiani che frequentano il cinematografo non lo sanno ancora) che la nostra arte cinematografica vive soprattutto di esportazione, contribuendo così, più di qualsiasi altra propaganda, a render noti e popolari i costumi e i panorami del nostro paese nel mondo. Dei trenta positivi che si tirano da ogni negativa cinematografica, appena cinque rimangono in Italia, destinati a cinque zone diverse e cioè: 1° Piemonte-Liguria; 2° Lombardia-Veneto; 3° Emilia-Toscana; 4° Lazio-Marche-Umbria-Abruzzi; 5° Mezzogiorno ed isole. Gli altri venticinque esemplari si diffondono in Francia, in Spagna, in Svizzera, in Inghilterra, nei Paesi Scandinavi, nell'America del Sud, in Egitto e nei Balcani. Ed oggi la produzione italiana, per l'atteggiamento artistico delle sue scene, per la mimica brillante dei suoi attori, per lo spirito d'iniziativa dei suoi dirigenti è riuscita a guadagnare il primo posto in quasi tutti i paesi civili. Mentre le Case francesi hanno subito, durante la guerra, una involuzione, le Case italiane hanno preso il sopravvento in quasi tutti i paesi alleati e neutrali. Ottimo mercato era, prima della rivoluzione, la Russia, che richiedeva un numero note-

vole di copie e offriva alle nostre rappresentazioni un pubblico vastissimo.

Ma su questa soddisfacente situazione non si dormirebbe tranquilli come sopra un letto di rose. Sotto la guerra, le concorrenze lavorano ed è forza vigilare perché non ci sia scalzato il terreno sotto i piedi.

La nostra più formidabile concorrente è oggi l'America, la quale tenta di guadagnare terreno con una doppia tattica di raccoglimento e d'espansione. Si raccoglie in patria, chiudendo l'accesso agli Stati Uniti a tutte le *films* straniere. Assicura comunemente che l'economia americana marci a gran passi verso il liberismo doganale. Non abbiamo dati di fatto sufficienti per confermarlo o per escluderlo; è positivo però che riguardo all'industria cinematografica il tradizionale protezionismo transatlantico si trasforma non già in liberismo, ma in proibizionismo. La Casa italiana che aspira a far conoscere una sua *film* al pubblico di New York, di St. Louis o di Chicago non ha che un mezzo: mandare il *negativo* ad una ditta cinematografica americana perché ne tiri i *positivi* e li faccia rappresentare come produzione propria.

Ma se l'America non ammette le importazioni altrui, cerca per contro di dare la più larga diffusione alle sue esportazioni. Già nell'Argentina, nel Brasile e nelle altre repubbliche sud-americane si vendono le *films* degli Stati Uniti e sotto prezzo, talora persino *gratis*, determinando per tal guisa ardue ed insostenibili condizioni di concorrenza alle nostre esportazioni. Il pericolo è grave per noi, e più grave diventa oggi per il fatto che il *dumping* americano si trasporta sulle rive orientali dell'Atlantico, disputandoci anche il mercato spagnolo e quello francese.

Finora la nostra produzione resiste, e resiste vittoriosamente, giacché per ragioni di affinità etnica e mentale noi siamo in grado di meglio comprendere i gusti dei popoli latini e di soddisfarli. La *film* italiana ha un certo contorno artistico che l'industria americana, con la sua innegabile perfezione tecnica, con le sue inesauribili applicazioni meccaniche non riuscirà giammai ad imitare, nonché a superare.

Ma non c'è da far soverchia fidanza sopra questa nostra prerogativa. La predilezione del pubblico sono mutevolissime; i suoi gusti possono anche essere trasformati per effetto di suggestione e di sedazione; ed i nostri concorrenti, con un lento lavoro di avvicinamento e di attrazione potrebbero

riuscire a poco a poco a ingenerare nella gente di altri paesi l'idea che i loro spettacoli, pieni di prodigi meccanici, di colpi di scena, di effetti inverosimili, sono più interessanti dei nostri classici panorami e delle nostre delicate scene d'amore.

Soprattutto necessita che il commercio estero delle *films* italiane non subisca mai, per ragioni di sorta, interruzione alcuna. Il giorno in cui la nostra felice corsa all'espansione dovesse subire qualche inopinato arresto potrebbe essere per noi giorno di rovina. E questo pensiero deve dominare non soltanto la condotta delle nostre Case cinematografiche, dalle quali si esige ogni diligenza ed ogni prontezza nel soddisfare le ordinazioni d'oltre frontiera; ma anche il contegno delle autorità governative, che nel disbrigo delle formalità necessarie alla esportazione debbono porre ogni solerzia, affinché gli indugi alle spedizioni delle *films* non si traducano in altrettanti vantaggi creati alla concorrenza altrui. E poiché siamo a parlare della esportazione delle *films*, intrattiamoci a dire qualche cosa anche della importazione delle pellicole. È noto che le pellicole cinematografiche non si producono in Italia. Dobbiamo invece procurarcele a caro prezzo negli Stati Uniti. Non è questa per noi la prima industria esportatrice che si fonda esclusivamente su materia prima importata. L'Italia è specialista in materia. Una sostanza in sé di esiguo valore viene trasformata in un prodotto di pregio assai più elevato, e rinvia all'estero. La nostra economia si avvantaggia così di parecchi milioni all'anno, che conferiscono benessere al Paese e costituiscono una forte partita attiva nella bilancia commerciale.

Non deve sussistere dunque alcuna esitazione a lasciar portare dall'estero le pellicole di cellulosa destinate ad essere impressionate dalla macchina cinematografica. Nessuna esitazione per ciò che riflette il cambio: ed invero, per una lira che si spende introducendo la pellicola, se ne incassano quattro, cinque o dieci vendendo all'estero il prodotto finito. Nessuna esitazione per il tonnellaggio: lo spazio infatti che occupano queste pellicole è talmente limitato, rispetto al valore, ed il loro peso è così lieve, che una spedizione di siffatta merce non può impensierire alcuno; senza contare che di bastimenti che trasportano articoli minuti c'è oggi piuttosto abbondanza che scarsità. A queste larghe vedute hanno dimostrato di voler attenersi finora le autorità competenti, e v'è ragione di sperare che questi saggi criteri non saranno mai perduti di vista.

Qualche notizia vogliamo pur dare sul commercio interno al quale dà luogo l'industria cinematografica, non senza aggiungere un nostro sereno e disinteressato consiglio.

Attualmente, fra le Case produttrici ed i cinematografi si frappono una serie interminabile d'intermediari. La ditta X, poniamo, vende un *positivo* della *film* al concessionario A, dandogli l'esclusività della rappresentazione per tutta la zona, poniamo per l'Italia Centrale. Il concessionario A dà il *primo* passaggio della *film* a un cinematografo di



... delle nostre delicate scene d'amore.

almeno per il primo, secondo e terzo passaggio — la loro produzione? Sarebbe tanto denaro sottratto agli intermediari, a beneficio degli industriali, e forse anche del pubblico che paga.

Emancipata da questa classe parassitaria, l'industria cinematografica conseguirebbe un più largo margine di profitto, ed avrebbe così campo di svilupparsi ulteriormente, migliorando la sua produzione ed accrescendosi di nuove energie per la concorrenza internazionale.

Francamente noi pensiamo che un tale progetto vada studiato con la dovuta serietà, poiché il perdurare di uno stato di cose simile all'attuale non può che recare impaccio ed ingombro all'industria ed all'arte.

L'Italia deve aspirare ad assicurarsi definitivamente il primato mondiale in questa manifestazione di cultura. I pubblici poteri recheranno adunque il loro giusto concorso alle energie private che vogliono saldamente serbare alla Nazione questa palma d'arte conferitale da una fortunata genialità antica, che ha trovato la sua espressione novella.

LIVIO MARCHETTI.

Questo articolo, uno dei primi articoli seriamente pensati e scritti in Italia sull'industria cinematografica, considerato dal punto di vista dell'interesse economico nazionale, era da noi annunciato nel frontispizio del numero passato con la firma di T. R. Calvi, avvertendo che sotto questo nome si nascondeva uno scrittore di problemi economici fra i più noti e geniali d'Italia. T. R. Calvi altri non era infatti che Livio Marchetti, giovane studioso di lunga fama, redattore e collaboratore economico dell'«Idea Nazionale» e d'importanti riviste scientifiche, che la epidemia influenzale, con troppi altri, ha in questi giorni ucciso.

La nostra rivista, che contava sulla sua assidua collaborazione, onora se stessa e onora la sua memoria apponendo la sua firma ad uno scritto che gli appartiene, l'ultimo al quale egli dedicò il suo nobile ingegno.



UN PROFILO DI VERA VERGANI



Nella galleria di ritratti dei nostri più interessanti artisti di teatro, sia di quello di prosa, sia di quello muto, che *La penombra* va formando con molto amore e coscienziosa cura, facciamo oggi posto ad una giovanissima attrice, a Vera Vergani. Due titoli ella ha per entrarvi: bellezza e talento.

Vera Vergani è una recluta di recente data nel teatro; di recentissima nel cinematografo; eppure, nei due campi, è riuscita già ad imporre una sua promettente personalità. Di lei si può veramente dire: ecco una giovinezza trionfante. Non è una figlia d'arte: al teatro è arrivata invece per un desiderio, per un bisogno istintivo. Studiava canto e nella sua fanciullesca fantasia intravedeva forse già i miraggi della scena lirica quando Ferruccio Benini, che della sua famiglia era intimo amico e da tempo conosceva la "bella tosa", le offrì d'entrare nella sua Compagnia. Vera — che allora doveva avere poco più di diciassette anni — accettò con entusiasmo. Ma ella, sia pure da genitori veneti, era nata a Roma e il dialetto di papà Goldoni era tutt'altro che familiare. Doveva supplire la volontà: essa mise dunque nel programma del suo studio anche il dialetto veneziano, e cominciò a recitare. Era bellissima e volenterosa: si fece facilmente rianarcare tanto che Virgilio Talli, con quel fiuto che ha fatto di lui il principe dei nostri capocomici, dopo averla udita una sola sera, *ipso facto* le offrì una scrittura nella sua Compagnia. Tutto questo nel primo anno della carriera dell'adolescente artista. A Vera Vergani parve di toccare la più alta vetta della fortuna. E fortuna certo fu la sua, poiché il buon maestro fa i buoni allievi, e molto debbono i nostri giovani artisti, e tra essi molto deve Vera Vergani a Virgilio Talli.

A vent'anni, all'età cioè in cui le altre attrici iniziano i loro primi incerti passi ed incominciano appena ad uscire dallo stato di larva, Vera Ver-

gani s'è trovata quasi in prima linea. Ruggero Ruggeri comprese di poterla presentare al pubblico come prima attrice, sebbene non ancora la personalità di lei avesse potuto sufficientemente formarsi ed affermarsi. E con questo ruolo da quasi quattro anni il pubblico la vede accanto al nostro più geniale, più moderno e più complesso attore.

Non si può negare che, come accadde a Tina di Lorenzo prima e poi a Lyda Borelli, Vera Vergani non debba inizialmente la sua fortuna alla bellezza. La sua figura, la quale non ha nulla delle irrequietezze e degli spasmi della donna moderna, nei tipici caratteri isterici, è pura nella linea e nel contorno, serena nella sicura compostezza di tutta la persona; pare quella di una Musa staccata da un bassorilievo di un antico monumento greco. I suoi occhi sono due diamanti neri; a guardarli si direbbe quasi che nelle vene della Vergani scorra del sangue gitano. Certo è che quei suoi grandi occhi ombretti da folte ciglia, quelle pupille che sanno a volta a volta significare primavera di vita, infantile gaiezza, e dolore, e strazio, e minaccia, illuminano la scena. Arrivata alla ribalta, la Vergani ha saputo adattare il suo temperamento alle esigenze della sua bellezza fisica. Vi sono fisionomie che tanto più guadagnano quanto più le loro linee si sparpagliano, quanto più il loro assieme si dissolve, quanto più il loro asse si sposta. Sono le fisionomie che potrebbero essere chiamate neuropatiche, nelle quali la momentanea bellezza risulta da uno spasimo dei muscoli, da un contorcimento delle labbra, dalla rapida vibrazione delle pupille. E ve ne sono altre che non è possibile comporre dalla loro naturale eufonia, come non sarebbe possibile senza sacrilegio fare delle interpolazioni nella cristallina prosa di un Boccaccio o nel pensiero di un Leopardi, o aggiungere rami di spine alle foglie di acanto nel capitello di Callimaco. La fisionomia di Vera Vergani appartiene a queste ultime, che ebbero la loro gloria e la loro





una sua grazia, un suo spirito, un suo fascino femminile. Ha la figura prestante e armonicamente flessuosa, il gesto vivace ma non esageratamente esuberante, e sempre, in ogni interpretazione, passi pure dalla passionalità drammatica della *Fiammata*, della *Ruffica*, o del *Rifugio*, alla scapigliata leggerezza de *La modella*, del *Bosco sacro* o del *Terzo marito*, porta un tono di geniale eleganza, tono indefinibile e irresistibile, sovrano inesplicabile, quel tono che ha sempre formata la maggiore virtù delle attrici francesi e che Janin definiva *charme*. Per mantenere questo tono mai ella forza le tinte, mai ricerca l'effetto per l'effetto. Forse a volte può dare l'impressione di non approfondire sufficientemente l'essenza del personaggio che vive sulla scena, ma non mai fa mostra di prestarsi a volgari leocodii, non mai si abbandona ad esteriori perturbazioni, a contraffazioni destinate a *apoteos bourgeois* della platea.

La caratteristica principale di questa attrice è la dizione. La sua voce è di un metallo mirabile, a volte squillante come certe antiche campane di montagna, a volte come velata di dolore, con certe tonalità che ricordano la voce impareggiabile di Irma Gramatica. Per gli effetti scenici, più che al gesto, si affida alla dizione. Il sentimento è per lei nella parola, e l'espressione del sentimento è nel modo di dire, o forse meglio di scolpire e di colorire la parola. La sua voce le permette di seguire tutta la gamma delle passioni umane, specialmente nei due termini estremi, nella gioia e nel dolore. La parola ride veramente sulle sue labbra nei momenti di letizia o di malizia; e piange veramente nei momenti di

rammarico, di tormento, di dispetto.

Ella è nata dunque con tutti i mezzi per rendere concreta nella rivelazione d'arte quella parte di bellezza eterna ch'è nelle confuse aspirazioni e nelle indeterminate fantasie del pubblico e che solo un gesto, un sorriso, una parola, la linea di un atteggiamento sono capaci di chiarire, di determinare e di risolvere. « Il vero è bellezza, il bello è verità: questo gli uomini devono sapere », disse Keats. E questo, nell'arte sua, Vera Vergani deve farci sapere; e saprà farci sapere perché, certo, una dolce fata sorride sulla sua culla.

consacrazione nell'antica Grecia, dove era smorfia ogni espressione disarmonica, e nemmeno nell'orrore della morte la figura umana perdeva la sua nobiltà e la sua compostezza. Ed è necessario, per gli effetti della sua arte espressiva, che essa si mantenga tale, e non perturbi il suo carattere e non alteri la sua correttezza.

Saremmo però ingiusti verso Vera Vergani, come lo furono per molto tempo le platee verso Tina di Lorenzo e verso Lyda Borelli, se, occupandoci di lei artista, c'indugiassimo a parlare soltanto delle sue virtù fisiche. Ella accoppia — lo abbiamo premesso —

bellezza e talento. Nel suo bellissimo corpo è un'anima impaziente di espandersi. Non è una statua di marmo pario; è la Galatea di Pigmaleone, piena di calore e di vita. Sarebbe esagerato affermare che abbia già trovata ed affermata tutta intera la sua personalità drammatica; essa, giovanissima, ha anzi ancora molte di quelle esitanze di chi muove i primi passi per una grande strada di cui intravede molto lontana e confusa la mèta. Ancora in lei, nella manifestazione della gamma dei sentimenti e delle sensazioni, mancano certi toni; a volte certi mezzi le vengono meno nell'espressione di un dato stato d'animo; l'esperienza, lo studio, il mestiere non sempre sufficientemente l'aiutano. Ma che importa, se in lei già tanto visibili sono i segni di quelle virtù che la porteranno lontano?

Oggi, frattanto, Vera Vergani recita sulla scena



La sua facile ascesa lo attesta. La « bella tosa », della gloriosa Compagnia di colui ch'è stato l'unico veramente grande attore dialettale, ha camminato più presto del tempo. Quasi quasi si direbbe che l'arcigno signor Tempo si sia fatto stavolta galantemente da parte per lasciar passare l'avvenente creatura. Ed essa, con pochi anni di studio e di recitazione accanto ad un capocomico come Ruggero Ruggeri, ha saputo e voluto camminare. La vita le sorrideva sotto ogni forma: non si è lasciata lusingare; distrarsi significava perder tempo, rimanere indietro, non recuperare forse mai più degli attimi preziosi. Gli applausi non l'hanno inorgogliata: la vanità poteva diventare un impaccio, farle perdere un suo fascino, quello della simpatia immediata. L'ombra di un grande attore come Ruggeri non l'è apparsa mai fastidiosa: in quell'ombra ha potuto affinare lo spirito, formarsi una disciplina d'arte, splanare le angolosità della sua espressione, avvicinarsi alle leggi dell'armonia. Così i suoi propositi si sono rinsaldati, così la sua passione per l'arte è ingigantita, così ella s'è agguerrita per la lotta, onde non cristallizzarsi in artificiose illusioni.

Oggi Vera Vergani con quasi pari passione ama il nostro teatro di prosa e il cinematografo: il primo le ha già dato e seralmente le dà l'immediato plauso del pubblico; al secondo sa di portare le più caratteristiche espressioni della sua personalità rappresentativa. Ecco perché all'uno e all'altro dedica le sue fresche, vivaci energie. Pochi film fino ad oggi ha interpretato; di lei ricordiamo il *Presagio* e *Tormento*. Ma non erano che tentativi di un'attrice che cerca

la propria via. Oggi si è cimentata in maggiore impresa, vivendo per lo schermo la drammatica vicenda di Dora, la creatura del popolare dramma di Sardou, e incarnando l'eroina di un passionale romanzo cinematografico che Dario Niccodemi ha scritto appositamente per lei: *La paura di amare*. In queste due manifestazioni potremo veramente giudicare della sua capacità artistica, che fin da oggi riteniamo non comune, nel campo cinematografico.

Chi l'ha seguita nell'esecuzione di *Dora* e de *La paura di amare* assicura che sarà una vera rivelazione pel pubblico, perché nella



rappresentazione mimica ella porta una semplicità, una verità che è fuori delle consuetudini del teatro silenzioso. Di più dicono che ella sia di una docilità sorprendente, di un senso di disciplina prodigioso. Bellezza, bravura, semplicità, modestia, dunque, riunite stavolta in un solo soggetto... O detti sconosciute dei nostri teatri di prosa!

D'ora in avanti Vera Vergani si propone di dividere la sua attività artistica tra il teatro e il cinematografo. Alla « Caesar », interpreterà l'anno prossimo altri tre o quattro soggetti. Frattanto sulle ali della sua audace giovinezza,

ella si appresta a maggior volo sulle nostre scene. Dal prossimo anno comico Vera Vergani lascerà Ruggeri per far parte di una Compagnia di complesso che avrà a direttore il più popolare ed applaudito commediografo italiano: Dario Niccodemi.

Questa Compagnia, costituita di forze giovanili, si propone un programma schiettamente moderno, sia nel repertorio, sia nell'allestimento scenico.

Oltre la Vergani, faranno parte di questa nuova combinazione elementi pieni di fede e di giovanile ardore, come Luigi Cimara, l'attore comico Luigi Almirante, e, molto probabilmente — si dice — Armando Falconi, giacché Tina di Lorenzo avrebbe deciso di abbandonare temporaneamente la scena.

La « bella tosa », può far sua la divisa *Per aspera ad astra!*





IL GIUDIZIO DI PALLADE ATHENA

Domando all'on. Ministro se non ritenga opportuno affittare il compito di disciplinare la nuova arte del cinematografo ad autorevoli studiosi d'arte, di lettere, di storia...

Senatore **FEDERICO MOLIMENTI**.

Dopo il deputato Belotti, il senatore Molimenti. L'Iddio giusto ci protegga. Tutto il Parlamento si muove per disciplinare un'impresa libera di liberi cittadini. C'è da farla fallire come un'azienda ferroviaria di Stato. Teniamoci energicamente sulle difese e trattiamo questi non invocati disciplinatori della "nuova arte" da impronti detrattori e da aperti nemici.

Veramente nemico accerrimo è il deputato Belotti per quel che di lui vedemmo e, bontà nostra, scrivemmo nello scorso fascicolo; mentre il senatore Molimenti è un nemico ancora coperto o, se meglio credete, un amico fortemente sospetto. Egli non è litteratissimo di codici forensi come l'on. Belotti, a cui non par lecito considerare un'attività umana se non sotto la specie del delitto e della pena. Il senatore Molimenti è un molto noio o parlatore e scrittore di cose d'arte e, verbigrazia, di storia. Tale essendo, non gli par vero di mostrare la sua competenza e di additare al Ministro della Pubblica Istruzione se e i suoi pari come i naturali disciplinatori della "nuova arte" del cinematografo. "Nuova arte"? E può ella dunque vivere e prosperare al di fuori del giusto giudizio del senatore Molimenti? Cinematografo è, o dovrebbe essere, arte, arte pittorica e scenografica, letteratura riflessa, storia rappresentata: tutto ciò che il senatore Molimenti liba da cinquant'anni tra pranzo e cena con somma tolleranza dei suoi contemporanei. Eccoli pronto a esibirsi. E si esibisce naturalmente allo Stato, allo Stato moderatore di tutte le attività degli individui, perché lo adoperi al nuovo governo di quest'arte nuova, la quale egli considera come una minorenni sfuggita alla legittima famiglia che trascini per le strade la sua vagabondia meretricia fra alti tacchi e calzine di seta, ammiccando dalla bocca dipinta e dagli occhi viziosi sotto la bassa tesa del cappello il passante voglioso. Discipliniamo! Discipliniamo! Portiamo la piccola avventurosa nel tempio dei nostri studi e delle nostre virtù dove il senatore Molimenti le insegnerà l'arte di presentarsi con



professorale decenza a un pubblico di addottorati esaminatori.

Ci riuscite a vederlo questo consenso di "autorevoli studiosi d'arte, di letteratura, di storia" che deve e aminare, correggere, censurare, approvare gli scenari cinematografici scritti o proiettati? Il senatore Molimenti è un uomo di molta età e di soverchie occupazioni che non gli permettono di considerare *leggermente* le cose di questo mondo. Per ciò non sempre a torto è ritenuto un ilustre rompicatole: illustre prima, rompicatole dopo. Chi ha avuto occasione di accennare pubblicamente per qualsiasi motivo al suo nome non ignora con quali insistenti chiarificazioni, rettificazioni, protestazioni, egli persegua il malcapitato: lo persegue di lettere e di persona, gli capita in casa o in ufficio, lo ferma per la via, gli converte in veleno l'aria che respira. Ora pensate questa *leggerezza* di costume portata nell'esame della "nuova arte" che è vertigine d'impressione e di colore, estrema mobilità d'aria e d'ale, tutta fimprowisa, tutta visiva. Pensate a che si ridurrebbe l'industria della "nuova arte", cioè il suo commercio, la sua esportazione, la concorrenza da fronteggiare e da vincere che richiede il massimo della celerità nell'ideazione e nell'esecuzione, se dovesse passare attraverso i diversi gradi d'esame di un consenso di studiosi del grosso calibro del senatore Molimenti. Mi direte atterrito: — Ma il senatore Molimenti è uno, non è tutti —. E lo vi rispondo: — Il senatore Molimenti è forse il morbo portato alla sua crisi estrema, ma sono morbo anche gli altri —. Il morbo della così detta "competenza", che è l'incompetenza dei competenti.

Provatevi a dirmi di quale specialissima e superiore competenza possono fregiarsi i signori studiosi di cui sopra, in conspetto della "nuova arte" del cinematografo. Facciamo dei nomi. Se il ministro della Pubblica Istruzione, indulgendo alle senili incontinenze del senatore Molimenti, nominasse una commissione di disciplinatori, esaminatori, giudicatori, ecc., potrebbero venir fuori



pres'a poco le seguenti persone: il commendatore Corrado Ricci, direttore generale delle Belle Arti, in omaggio alla sua funzione ufficiale; il deputato Antonio Fradeletto, uomo di molti ingegni, provvisoriamente disoccupato; un professore universitario, storico della letteratura, per esempio Guido Mazzoni; (Angelo De Gubernatis fatto apposta per questo intruglio è "precocemente" morto); un artista che sarebbe certamente Ludovico Pogliaghi o anche Ettore Ferrari; e che so io? un paio d'altri nomi che potete cercare nel giornalismo — Luigi Lodi? — e nel dilettantismo storico e buongustai — Guido Biagi? — infine, per dar luogo al rappresentante delle classi "umili" il deputato Guido Marangoni, socialista ufficiale. Se non fosse stanco d'anni, il presidente naturale della bella accolta sarebbe Ferdinando Martini, il quale cedrebbe ben volentieri tutte le cure della commissione al vice presidente senatore Molimenti. E il senatore Molimenti vedrebbe il suo ideale realizzato con l'arte, la letteratura, la storia o giù di lì, sedute intorno a un tavolo o davanti a uno schermo, il cipiglio aggrottato e il taccuino in mano, a segnare i delitti della "nuova arte" contro l'Arte, contro la letteratura, contro la storia, e a proporre dopo maturo esame le emendazioni e le pene allo Stato vindice e sovrano.

No, è troppo far a. E non val la pena d'insistere. Salta agli occhi anche all'onorevole Agostino Berenini, uomo d'ornato sentire, che dovrà rispondere quale ministro di Minerva all'interpellanza del senatore Molimenti. La Dea dagli occhi chiari e dalla bassa fronte gli darà il suo equilibrio sereno, la sua ironia luminosa, la semplicità della sua inalterabile saggezza, che non è se non retto spirito, cioè buon senso. E noi ripeteremo le sue parole: — Oda, senatore Molimenti, l'ha è ottimo e malinconico uomo di studi e di esperienze e non ignora che la strepitosa vita ha necessità d'espandersi libera per le sue vie, senza gli impedimenti che ne soffocherebbero il naturale rigoglio. La "nuova arte" del cinematografo risponde alle sue proprie leggi che sono, come ogni legge che governi lo sviluppo d'un'attività dell'uomo, fisse e non mutabili. Il cinematografo non è solo arte, letteratura, storia; è totale animata rappresentazione del mondo con quel tanto d'arte, di letteratura, di storia che in ogni evocazione di vita umana necessariamente occorre per dare potenza di realtà e per ciò nobiltà d'espressione alla figurata vicenda. E il cinematografo è industria. Il che significa, o senatore Molimenti, arte, let-



teratura, storia applicata a uno scopo di godimento immediato e di divertimento collettivo per il più gran numero di paesi e di genti. Come ogni industria esportatrice, questa "nuova arte" comporta da parte dello Stato, per vivere e vincere, non un controllo impacciato e ritardatore, ma una protezione alacra, una fattiva solidarietà d'intenti per aprirle le vie dei grandi mercati.

Quivi è il suo giusto posto d'elezione o d'abbassamento. La legge ferrea della concorrenza è il vaglio unico e supremo. Per dominare bisogna eccellere nel mondo: chi nella concorrenza del mondo eccelle nel cinematografo ha toccato nel cinematografo le cime della sua arte. Non dunque un angusto pedante areopago di studiosi accademici e letterali, incompetenti a giudicare d'un'arte che non è la loro, ma l'espedito giudizio del popolo accolto nei vasti e liberi teatri del mondo. O senatore Molimenti, io conosco il grido delle moltitudini selvagge che giudicano sovrannamente senz'appello. Io, Pallade Athena —.

Che altro potremmo aggiungere? Ah, sì, questo! Il deputato Belotti e il senatore Molimenti non hanno evidentemente mai avvicinato né uno stabilimento cinematografico né un teatro di posa. Ignorano dall'a alla zeta e l'industria e l'arte del cinematografo. Il deputato Belotti ha un'attivissima bottega legale a Milano e le sue giornate sono dense di affari a cui noi, se fossimo tentati di accostarci, lo faremmo in punta di piedi, il cappello in mano, con tutto il rispetto che s'infondono le cose che ignoriamo. Il senatore Molimenti, tra la sua casa veneziana e la sua villa benacense, gode la severa compagnia dei suoi libri e dei suoi quadri che gli lasciano di solenne silenzio la sua incontinenza verbosa. Noi, pur invidiandogli tanta beatitudine, non pensiamo menomamente a invadere le sue dolci dimore e a cacciarlo. O come va che il deputato Belotti e il senatore Molimenti, invasati da un sacro furore, stanno invece alle nostre porte, l'uno vituperando quel che di dentro non sa e non vede, l'altro cercando di far saltare il chavistello per assidersi al nostro posto? La spiegazione c'è, ed è forse questa: che l'on. Belotti medita, con la presentazione di un progetto di legge inteso a disciplinare l'industria cinematografica

di crearsi un titolo per un posto di sottosegretario; e che l'on. Molimenti, in previsione della pace non lontana, vuole trovare un pretesto per ripusc fuori alla luce del sole dal fosco limbo della sua interscata neutralità.

TOMASO MONICELLI

ANCHE IL CINEMA HA UN PASSATO

OMBRE CINESI E OMBRE FRANCESI

Se noi vogliamo indagare il passato, studiare la genealogia del Cinema, di questo personaggio la cui apparizione nel mondo ha suscitato molto stupore, una curiosità illimitata e produrrà più di una pacifica rivoluzione, bisogna che ci prepariamo subito a fare una constatazione sconcertante: le origini del Cinema sono contro natura. Ogni creatura viva ha un padre, almeno, e una madre. Il Cinema invece non ha che ascendenti femminili: le ombre cinesi e le ombre francesi. Dal connubio di queste due specie di ombre di egual sesso è nato il Cinema. Ed è



In questa bizzarra composizione noi vediamo in che consiste realmente la superiorità del cinema sull'ombra cinese. Da un lato una nera, fredda, misteriosa immagine, isolata in un deserto bianco; dall'altro una figura animata ed espressiva, riprodotta nel suo ambiente, con la più perfetta approssimazione della realtà.

forse questa la ragione, questo rarissimo, anzi unico, scherzo della natura, per cui i Critici e i Moralisti, i soliti Gran Dottori che giudicano l'universo con i loro occhiali sapientissimi, hanno decretato che il Cinema non debba esser vitale, cioè non sia suscettibile di sviluppo e di perfezione, si da diventare un'arte come tutte le altre.

Lasciamo Critici e Moralisti a coltivare questa stolta illusione, e occupiamoci degli antenati. Le ombre cinesi tutti sanno che cosa sono. Con una lanterna magica, o anche con una semplice lampada, sopra una parete bianca, ognuno di noi ricorda d'aver passato ore, ore, in qualche sera invernale, a proiettare e muovere figure strane di animali e di uomini, e anche piccole scene o qualche semplice storiella.



La prima e più antica ombra cinese l'ha scoperta il nostro padre Adamo, la prima volta che volse le spalle al gran sole di Dio, e vide per terra delinearsi, violetta, l'alta e massiccia forma del suo corpo.

Col primo lume o col primo fuoco notturno, artificialmente acceso dall'uomo nomade nella sua caverna, nacque anche la prima ombra cinese artificiale. Sicché si può dire che le ombre cinesi siano più antiche ancora della Cina, che pure è il più antico e decrepito paese del mondo. Io mi ricordo che il mio bisavolo era maestro nell'arte di crear queste ombre con sapienti com-



binazioni delle mani e delle sue dieci lunghe e affusolate dita. Egli imitava benissimo così la lepre, l'asino, l'oca, l'elefante, il cigno dal collo lungo e flessibile, la colomba con le due ali aperte, il gatto, il cane, la giraffa e il gallo con la sua magnifica e guerriera cresta. Con l'aiuto di semplici ritagli di carta otteneva figure umane: il gentiluomo con tuba, il gendarme, il signor giudice, il piovano, e il re di spada. La regina di coppe e il faute di bastone avevano grandi parti nelle sue piccole commedie mute, nelle quali entravano spesso anche alcune maschere,

come Pulcinella, Arlecchino e Pantalone dei Bisognosi. Risultati assai più complessi ammirati più tardi con la lanterna magica. I vetri colorati, le figurine nere disegnate bene che sfilavano una dietro l'altra, in una successione più o meno lunga di quadri, erano proprio belle a vedersi, specie se così venivano riprodotte storie care ai nostri cuori infantili. *Cappuccetto Rosso* con il lupo camuffato da nonna, o il *Gatto cogli stivali*, ritti i baffi, il gran cappello da moschettiere sulle ventitré e il seguito meraviglioso delle sue avventure. Erano, si sa, cose da ragazzi. Ma anche i grandi si divertivano a quegli spettacoli luminosi. E appunto dal desiderio di renderli meno puerili, di innalzarli di tono e di importanza, nacquero un bel giorno le ombre francesi, con le quali l'Europa cercò di recare un fiero colpo all'Asia, traendo dalle sue vecchie tradizioni qualche cosa di nuovo che le distruggesse. Ma il tentativo non ebbe né grande, né lunga fortuna. Il cinematografo lo soffocò sul nascere, trionfando con le sue immagini splendide e vive delle povere ombre antiche e moderne che lo avevano generato. Ma che cosa sono queste ombre francesi? Infatti la loro fama non è grande e io credo che, tra i miei centomila lettori, ben pochi o nessuno ne ha sentito appena parlare. Si tratta, in verità di una curiosità storica. Ep-



Avendo alquanto familiarità con le ombre, e dopo il primo fortunato esperimento, Paul Eudel pensò addirittura di sostituire le figurine ritagliate con degli artisti muti, ma di carne e d'ossa, i quali si



del 1895 che egli aveva conservato gelosamente un piccolo teatro di ombre cinesi, costruito molti anni innanzi da suo padre, per divertirsi e per svagare i bambini. Paul Eudel mostrò un giorno questo semplice giocattolo a Rodolphe Salis e a Henri Rivière, come un ricordo d'infanzia che gli era assai caro. Ma mentre esultava con passione le scene, i pupazzi di cartone articolato, le ingegnose macchine del teatrino, gli venne in mente di esortare i suoi amici a risuscitare al *Chat Noir* le vecchie ombre da tanto tempo abbandonate.



Per quanto l'idea fosse peregrina, piacque al Salis e al Rivière, i quali poco dopo vollero realizzarla. Ma, disotterrate dalla povere famiglia e rinate alla luce di un ambiente artistico, le *silhouettes* si perfezionarono. Lo zinco sostituì il cartone e la luce ossidrica la lanterna fumosa. Alcuni gruppi di figure sfilarono sopra una tela bianca, senza né cielo né terra. Tutta Parigi



accorse, incuriosita, a rue Victor Massé, e il successo superò ogni previsione. Lo spettacolo fu ripetuto alla Galleria Vivienne. Un impresario si servì del testo e delle decorazioni delle *Ombres chinoises de mon père* per dare, durante l'intera stagione invernale, come principale ed efficace attrazione delle sue *matinées*, il repertorio di questo piccolo teatro.



Avendo alquanto familiarità con le ombre, e dopo il primo fortunato esperimento, Paul Eudel pensò addirittura di sostituire le figurine ritagliate con degli artisti muti, ma di carne e d'ossa, i quali si



muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.

Quest'idea tentò con tanta insistenza Paul Eudel, che questi, in collaborazione con Jules de Marhold, si dette con grande ardore a prepararne l'attuazione. Incominciarono col cercare la commedia. Fece un elenco di personaggi tratti dalla vita vissuta; e si propose di giungere con quegli elementi a combinare un'azione scenica assai breve, come deve essere una pantomima perché si possa facilmente capire. Il loro scenario fu pronto in pochi giorni. Era veramente pochi sino complicato. Tutti possono giudicare dalle figurine che riproduco e dalla seguente modesta analisi della commedia:

Malvina, la protagonista, è una *gigolette* che ha molti amici; alcuni sono amici veri, altri sono amici del cuore. Al levarsi della tela un chiacchiere (*chacatter*, come si legge sull'insegna) e un *gardon de la paix*, dopo di aver vuotato un bicchiere, si separano con una stretta di mano. Entrano in scena Paolo e Malvina, e si scambiano dei segni d'amore. Paolo è in strada, Malvina al balcone. Essi si offrono reciprocamente il cuore. Siccome il tempo è nuvoloso e minaccia di piovere, Malvina scende per portare a Paolo un ombrello. I due innamorati si baciano, e Malvina rientra. Ma mentre sta per uscir di scena, Paolo vede il portabrel-

lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.

Quest'idea tentò con tanta insistenza Paul Eudel, che questi, in collaborazione con Jules de Marhold, si dette con grande ardore a prepararne l'attuazione. Incominciarono col cercare la commedia. Fece un elenco di personaggi tratti dalla vita vissuta; e si propose di giungere con quegli elementi a combinare un'azione scenica assai breve, come deve essere una pantomima perché si possa facilmente capire. Il loro scenario fu pronto in pochi giorni. Era veramente pochi sino complicato. Tutti possono giudicare dalle figurine che riproduco e dalla seguente modesta analisi della commedia:

Malvina, la protagonista, è una *gigolette* che ha molti amici; alcuni sono amici veri, altri sono amici del cuore. Al levarsi della tela un chiacchiere (*chacatter*, come si legge sull'insegna) e un *gardon de la paix*, dopo di aver vuotato un bicchiere, si separano con una stretta di mano. Entrano in scena Paolo e Malvina, e si scambiano dei segni d'amore. Paolo è in strada, Malvina al balcone. Essi si offrono reciprocamente il cuore. Siccome il tempo è nuvoloso e minaccia di piovere, Malvina scende per portare a Paolo un ombrello. I due innamorati si baciano, e Malvina rientra. Ma mentre sta per uscir di scena, Paolo vede il portabrel-

lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.

Quest'idea tentò con tanta insistenza Paul Eudel, che questi, in collaborazione con Jules de Marhold, si dette con grande ardore a prepararne l'attuazione. Incominciarono col cercare la commedia. Fece un elenco di personaggi tratti dalla vita vissuta; e si propose di giungere con quegli elementi a combinare un'azione scenica assai breve, come deve essere una pantomima perché si possa facilmente capire. Il loro scenario fu pronto in pochi giorni. Era veramente pochi sino complicato. Tutti possono giudicare dalle figurine che riproduco e dalla seguente modesta analisi della commedia:

Malvina, la protagonista, è una *gigolette* che ha molti amici; alcuni sono amici veri, altri sono amici del cuore. Al levarsi della tela un chiacchiere (*chacatter*, come si legge sull'insegna) e un *gardon de la paix*, dopo di aver vuotato un bicchiere, si separano con una stretta di mano. Entrano in scena Paolo e Malvina, e si scambiano dei segni d'amore. Paolo è in strada, Malvina al balcone. Essi si offrono reciprocamente il cuore. Siccome il tempo è nuvoloso e minaccia di piovere, Malvina scende per portare a Paolo un ombrello. I due innamorati si baciano, e Malvina rientra. Ma mentre sta per uscir di scena, Paolo vede il portabrel-



lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.



lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.



lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.



lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.



lo muovessero naturalmente con i gesti e gli atteggiamenti della vera commedia. In realtà le *silhouettes* di cartone, sia pure perizionale, non erano suscettibili se non di un numero assai limitato di movimenti, nonostante gli ingegnosi trucchi che permettevano di muoverne contemporaneamente le braccia, le gambe, la testa e talvolta anche il torso. Ben diversi e maggiori sarebbero stati gli effetti ottenuti con dei veri attori.

tere che si avvicina zoppicando. La sua gelosia si sveglia. Egli si pone in agguato e vede il portalettere consegnare un biglietto a Malvina, che lo legge con evidente compiacimento. Il portalettere esce, e Paolo entra di nuovo in scena. È furibondo poiché ha compreso che si tratta di un rivale. Vorrebbe precipitarsi sulla bella infedele che sta rientrando in casa; ma si trattiene, Paolo ha un'idea. Cavata di tasca una chiave enorme, che è la chiave della casa di Malvina, si dirige a gran passi verso la porta e la chiude a doppio giro per impedire che qualcuno possa entrare o uscire. Così ha chiuso Malvina in prigione. Malvina, dal balcone, assiste alla scena e ride, poiché le ragazze sanno come eludere le precauzioni dei loro innamorati gelosi.

Intanto Paolo, che sembra felice della sua vendetta, vede



L'ombra gigantesca.

Alla sua volta egli mostra a Malvina il suo cuore, in cui è impressa la croce della Legion d'Onore. Egli ordina ai due duellanti di allontanarsi alla svelta. Rimasto solo con la sua nuova conquista, egli offre il braccio alla bella Malvina, e così la coppia felice entra in casa.

Per quanto questa trama possa sembrare puerile e stupida, pure il cinematografo con assai più mezzi e libertà d'usarne ce ne ha condite finora anche di peggio. In ogni



L'apparecchio elettrico.

il proprio rivale che si avvicina, e muovimento si nasconde dietro la casa del chiavalo. Giulio entra trionfante in scena, con un fiore all'occhiello e un grosso sacco di soldi in mano, sul quale si legge: 10000 franchi. Bussa. Malvina si riaffaccia al balcone. Il suo cuore è una rosa con dei petali per tutti. Sicché anche Giulio ha il suo. Poi Malvina spiega come sia chiusa in casa, e indica la bottega del chiavalo, il quale sa ben aprire tutte le serrature. Giulio chiama questo provvido operaio, che arriva con un mazzo di chiavi, e apre la porta della casa di Malvina. Malvina scende, salta al collo di Giulio e ne riceve il bel regalo. Dolcemente essa accarezza il sacco, lo posa in terra e vi balla intorno un molto espressivo minuetto. Ma mentre i due, beati, stanno per entrare in casa, Paolo al colmo dell'ira non sa più trattenerli, sbucca dall'angolo della strada, e si precipita su Giulio. Essi scambiano il loro biglietto da visita, il temporale scoppia ed incomincia a piovere a torrenti. I due avversari aprono il loro ombrello, l'uno verde, l'altro rosso. Quindi c'è un momento in cui il chiavalo perché fornisca loro le armi. La pioggia serocchia. Con il paracupa in una mano e la spada nell'altra, essi si battono, mentre Malvina, atterrita, li guarda.

Come talvolta accade nella vita, ecco sul più bello di questa amorosa tenzone, sopraggiungere un gendarme, che divide i contendenti, li afferra per il bavero e gli getta in ginocchio. Mentre egli eleva processo verbale, Giulio lo supplica e cerca di placarlo offrendogli un'azione del Panama (erano i tempi del grande



Una manica di ombrello e una "silhouette", famosa.

scandalo). Dietro di lui, per ottenere la propria libertà, Paolo gli offre l'orologio. Ma il gendarme rimane impassibile. Ora Malvina, alle spalle degli altri, gli offre il suo cuore e gli mostra il polpacchio, perché, infine, questo gendarme è di suo gusto. E il rigido tutore dell'ordine e della morale pubblica, è lusingato a tanta offerta, e più non resiste.



La pioggia.

modo *Les gijoulées de coeurs* ovvero *Le triomphe de l'autorité* furono rappresentate all'Olympia.

Quando gli attori ebbero ben compreso che cosa si richiedeva alla loro abilità e alla loro intelligenza, le prove furono iniziate dietro un ampio telone bianco ben teso che chiudeva ermeticamente la bocca del palcoscenico. Dietro la tela era collocata una lampada elettrica Collet. Tra la lampada e la tela si svolgeva la scena. Le deformazioni e gli ingrandimenti delle figure, ottenute facilmente facendo avvicinare gli attori alla lampada, furono sfruttati per ricavarne effetti comici. Per esempio il gendarme, nella scena del duello, entrava in campo saltando sopra la lampada; sicché appariva a tutta prima enorme. Ed ecco, infine, alcuni degli abili trucchi della messa in scena. Le navole, che furono un prezioso accessorio di quella rappresentazione, si ottennero con dei grossi fiocchi di cotone incollati sopra una striscia di cartone, che un macchinista abbassava dinanzi alla lampada elettrica, e lo muoveva lentamente in senso orizzontale. Della sabbia, rovesciata sopra una rete metallica tenuta alta dinanzi alla lampada, dava, nella sala, cadendo, la perfetta illusione della pioggia. Il resto eran trucchi per l'orecchio e non per l'occhio, vecchissimi di tutti i teatri: il rumore dell'acqua, il tuono, ecc.

Le ombre francesi, e *Les gijoulées* contribuirono, per un inverno, alla gaiezza degli spettacoli parigini. Oggi nessuno se ne ricorda più, e i tentativi, che succedettero a quello di Eudel e di De Marthold, non riuscirono a dare un seguito a questo genere di rappresentazioni.

ERCOLE SANTOLI.

SI BATTONO LA PAROLA E IL SILENZIO: L'INAFFERRABILE PASSA...

Quando la raffica si scatenò sul mondo, tanto il teatro che l'arte muta pensarono con una ghiottosa voluttà alla bella preda che avrebbero ghermito.

Se si fosse potuto immaginare un dialogo tra teatro e cinematografo sui diritti che ciascuno poteva accampare perché nel suo quadro d'espressione la realtà vertiginosa più degnamente trovasse modo di profilarsi e di rivelarsi, si sarebbe udito il vecchio teatro che ancora una volta metteva in valore la sua capacità d'estrarre anche dai grandi rivolgimenti etnici e dalle lotte di razze le verità essenziali e definitive che il poeta intravede nella luce dell'eterno e chiude nella parola, consacrandole, al vertice della passione e del dramma, in una serenità di statica bellezza: il teatro quindi anche di fronte alla più vasta tragedia del mondo, avrebbe offerto la sua abilità di plasmatore di maschere, dovessero pure queste sommergersi nella monotonia espressiva del dolore e dell'odio e della morte. L'arte muta avrebbe ragionato invece: "Questa realtà è il mio campo: io sola la possiedo: io che non ho confini di spazio e non ho confini di tempo, io che vivo contemporanea dell'attimo e della

passata illimitata, io che sola posso ripetere la febbre mortale e l'accidia stagnante, io che, sola, ho il modo di esprimere le tre vertigini, dell'uomo, della folla, del tempo. È un fatto di vita questa tempesta mortale: ogni creatura che ne è travolta, sia essa nel gorgo, vigili essa lontana, ogni creatura offre un suo riso straziato o esaltato, umiliato o trasformato, e ogni riso umano oggi vale ben più per ciò che gli uomini chiedono di vedere che non quelle tipiche maschere in cui s'irrigidisce e si cristallizza la vita dell'umanità e che il carro di Tespi trascina da secoli pendule e inanimate ai suoi fianchi: non le maschere tradizionali, sia pure le più profonde e le definitive, sia pure le categoriche del dolore, dell'odio e della morte, non queste chiederanno i figli che vorranno chiuso nell'opera d'arte l'impeto, il dolore, la follia, l'odio, l'amore santo dei padri, non queste, ma i loro volti umani, quelli che io sola dal fondo del mio silenzio posso prendere e rendere, io sola, mentre tu, teatro, sei schiavo dei tuoi mezzi d'espressione buoni soltanto a ridurre in una formula comune le passioni individuali, a schematizzare anche la marcia di



... dialogo tra teatro e cinematografo.



ERCOLE SANTOLI.



... la realtà ed il volto umano che la scopre...

vita che non si chiude in uno schema, i dolori e le gioie che la categoria non incatena". Tentarono così, forse delle loro pretese superiorità, e la parola e il silenzio tentarono la scalata alla realtà inaccessibile. Oh! la meravigliosa preda per le due finzioni in agguato! Ma la realtà questa volta era troppo in alto, era troppo vasta, e s'è rifiutata così al vecchio dio che tentava ridurla nei suoi domini, come al giovanissimo despota che credeva potesse la febbre del movimento coincidere con la febbre della più cupa ora del mondo. E che è accaduto? Che il giovanissimo persuasore delle folle ha saputo strappare appena all'immensità del quadro un lembo di bandiera sforacchiato o qualche grigioverde macchiato di terrore e di sangue, mentre l'altro, il vecchio teatro, fatalmente ingannava della sua de-

pretezza la giovane e verde realtà atroce che tentava ghermire. Ma un baleno di luce, ma un segno di verità umana il teatro ha saputo indurre nel suo dominio. Nulla la guerra ha dato al teatro. Lasciamo da parte le possibilità future, anche quelle intravedute da Bataille nel suo studio sul teatro di dopoguerra. È una fantasmagoria vana, quel libro: vi si afferma un solo motivo e anche questo sa di paradosso: che l'odio chiamato a convegno dal cuore degli uomini non così facilmente si ritirerà dai margini della vita umana: resterà a creare nuclei di drammi e di tragedie che il poeta potrà svolgere e sfruttare: insomma, per l'arte non si sarà tanto odiato invano...

È un aliorisma bizzarro: ci persuade meno della realtà. La realtà è che la guerra non ha finora offerto alcun impeto di vita al teatro. Nessuno: quello che c'è di guerresco sulla scena, è tutto tramato dei più pallidi riflessi della tragedia lontana e sconosciuta sulla vita borghese: il teatro per contenere l'argomento guerra ha dovuto restringere le sue quinte e i suoi fondali sino a trasformarli nelle pareti d'una casa o d'un ospedale: e lì, perché si sentisse la guerra, e Bataille e Bernstein a immaginare intrighi che servissero per l'esaltazione d'un'assenza gloriosa con lo stesso buon gusto con cui un'orchestra di cinematografo accompagna con la metallica musica degli inni le bandiere sforacchiate e le divise macchiate che il quadro guerresco ha lasciato in preda allo schermo.

Che vuol dire tutto ciò? Che il tea-



...Il senatore miserabile.

era inafferrabile e per il vecchio loquace e per il giovanissimo taciturno. Inafferrabile il tema: la realtà una possibile preda, tanto era ed è grandiosa, tanto era ed è di là dai confini dell'arte. Di fronte alla morte che genera di sé una nuova giovinezza del mondo, di fronte alla verità che si trasforma in leggenda, la breve cristallina cornice della parola e l'infinito del silenzio non avevano mezzi di presa. Era quindi fatale che la verità vertiginosa sfuggisse ad ambedue le funzioni.

Bancarotta completa! E si che fino alla vigilia (ricordate?) si battevano la parola e il silenzio nella certezza reciproca di poter significare qualunque realtà umana. Conoscevamo esattamente i termini del disidio. Erano divenuti ormai dei luoghi comuni. Il teatro batteva sempre sul suo pezzo forte: la parola. L'arte è soprattutto espressione: elemento definitivo e necessario dell'espressione umana, la parola: manca al cinematografo la parola; l'arte muta non potrà quindi toccare mai l'espressione compiuta. E il cinematografo a fare il suo solito ragionamento anche lui: "Io dispongo di mezzi espressivi di cui il teatro non dispone: non ho confini di scena, non ho ribalta, non ho quinte, non ho fondali: la mia scena è la realtà cosmica; esistono quindi verità che il teatro non può concludere senza ridurle, snidarle, umanizzarle, e che io posso rendere invece nella loro bellezza integrale. Come mai il teatro potrà dire l'estasi di un fanciullo dinanzi a un tramonto? Per dire un paesaggio e lo stato d'animo che s'accompagna al paesaggio, il teatro dovrà appagarsi della parola, la quale esprime appena un tenuissimo bagliore di tutta la luce che illumina una fronte umana aureolata dalla meraviglia di vedere. Io invece posso mettere di fronte la realtà integra e il volto umano che la scopre, il prodigio sognato e l'anima assetata che lo beve, e dà all'anima un volto e quel volto rischiaro dell'immagine riflessa del prodigio".

Il dibattito — specialmente con argomentazioni del genere — che dava al teatro il privilegio della parola e alla scena muta il privilegio del senza-confini si è ripetuto fino a creare una specie di estetica del silenzio da contrapporsi all'altra che è come l'impalcatura teorica del teatro tradizionale. Ma nessuno si accorgeva che in fondo a queste troppo ripetute argomentazioni era dall'una parte e dall'altra un peccato d'orgoglio: nessuno se ne accorgeva, tranne gli ausiliari che ponevano e l'una e l'altra forma

d'arte in una linea d'inferiorità precisa e credevano solo — con cieca idolatria — alla divinità: libro! Gli altri — la maggioranza — tutt'al più si seccavano del dibattito che assumeva quasi sempre carattere di pettegolezzo estetico; peggiore d'ogni altro, perchè trattandosi di giocare con le idee e con le parole, i più moltiplicavano le parole con la illusione sicura di moltiplicare le idee.

E oggi?

Oggi, che la realtà inafferrabile ha per così dire umiliato gli orgogli della parola e gli orgogli del silenzio, oggi c'è da sperare che il pettegolezzo si assopisca e che il teatro continuando per la sua strada e l'arte muta per la sua cerchia di riassumere e di organizzare le forze per una vita più degna?

Lontano dal rischio di qualsiasi profezia che la più oscura verità potrebbe smentire, dopo che il teatro e la scena muta hanno dovuto riconoscere la loro impotenza ad afferrare la realtà troppo alta e troppo vertiginosa, oggi mi piace fantasticare su un prossimo domani più conciliativo, cui forse la realtà non sarà aliena di fornire qualche facile corrispondenza. E tanto più gradita m'è questa fantasmagoria in quanto, dimenticandomi che esistono degli uomini che fanno del teatro come esistono degli uomini che fanno del cinematografo, ho la possibilità di considerare due entità in antitesi e in rapporto, spoglie di elementi umani, o attività umane, e vederle recitare il duetto della loro supremazia sopra un fondamento di verità che ogni presenza umana basterebbe ad alterare. Non più dunque domani la disputa verterà sui due argomenti principi della parola e della senza-confini nel tempo e nello spazio. Dopo gli stoczi audaci e vani perchè il teatro e il cinematografo riuscissero a trovare una corrispondenza qualsiasi fra le loro funzioni e la realtà turturata, la scena muta potrà vantare il suo diritto di cittadinanza artistica fra gli uomini per una sua più precisa correlazione con l'età vertiginosa che viviamo. "Il presente" dirà l'entità scena-muta "precipita; corre,

non parla: è popolato di volti mutevoli, non di maschere fisse, inerte, addizionali: vive più di gigniti e di risate, di smorfie e di sorrisi che non di parole: il presente precipita, s'inabissa, risorge, s'annulla, s'afferra: tutto in un baleno, tutto in un attimo. Ignora e vuole ignorare per sempre i procedimenti spirituali che s'accompagnano a queste trasformazioni d'ogni momento. Gli uomini hanno ritrovato i loro volti umani, la loro sensibilità mutevole e provvisoria, si sono affacciati dalle sale del carro di Tespi e vi hanno gettato in fondo le maschere avvizzite in cui erano stati defunti i loro sentimenti eterni. Non è possibile oggi guardare alla vita *sub specie aeternitatis*: l'eternità più vera è data dal ripetersi, dall'avvicinarsi degli attimi, e nessuno di essi somiglia l'altro, quello che lo ha preceduto e quello che lo segue. Dunque? Dunque non ci sono che io, io scena muta, con la mia febbre, con il movimento frenetico che posso ricostruire gli spasmi onde la vita d'oggi è tramata".

Questo forse sarà il tema precipuo del dissidio di domani: dissidio non lontano dal pettegolezzo di ieri, di prima dell'umiliazione: anzi, gli somiglia,



...la sartina tradita.

e tanto più gli somiglia in quanto non c'è da sperare che data l'arroganza della nuovissima arte, questa come tutti i giovani non insolentisca contro quel vecchio mezzo paralizzato — così lo vede la nemica — che si chiama il teatro.

E allora saremo da capo: recriminazioni, insolenze, accuse, tumulto d'invettive, insinuazioni, tutto quello che s'è udito prima.

Anzi a questo punto del nostro fantasticare, c'è modo d'esser più precisi. Che cosa infatti più gustosa della precisione nella fantasia? Il vecchio teatro che si vede a poco a poco rubare i suoi fedeli, ricorrerà ad ogni arma per umiliare il nemico arrogante, e si ricorderà anzitutto d'essere stato derubato. E all'accusa di vecchiaia replicherà senz'altro: "Giovane, e tu non vivi forse della mia vecchiaia? Come ti sei affacciato alla vita, tu? Non mi hai forse rubato le mie ricchezze dimenticate da me stesso, non hai forse frugato nei miei libri parlati, non ti sei ornato delle mie idee e delle mie vicende più consuete? A quanti rigogli più o meno vitali hanno dato origine i miei copioni, i miei libri che avevo da tanto tempo sepolto e che non avevo mai portato alla luce della ribalta? Tu, ragazzo insolente, tu hai struttato la mia decrepitezza, tu sfrutti ancora la mia più malata vecchiaia; mi spolpi e ti nutri di me...".

Anche i più fervidi devoti del nuovissimo idolo dovranno riconoscere che in fondo il vecchio teatro ha qualche ragione di parlare così...

C'è stato un furto, e un furto continuato. Ora, perchè l'equilibrio si ristabilisca, e perchè tornino i buoni rapporti fra il ladro e il derubato, i quali in fin dei conti potrebbero essere con vantaggio reciproco degli ottimi amici, occorre quindi una restituzione. La scena muta ha rubato al teatro: questo non può rubare a quella. La ragione? Chiarissima. La scena muta non ha cassaforte, non ha ricchezza accumulata. Potrà mai accadere che essa dia al teatro qualche cosa di sé che valga a compensare il furto commesso? E per farlo non intendo l'adattamento ai suoi fini degli attori e delle attrici che ha tolto alla ribalta: tutt'altro! Intendo restituzione di materia prima, di materia viva d'idee e di umanità.

È possibile questa restituzione: è possibile un dono di vita fatto dal cinematografo al teatro? È possibile un qualsiasi dono? Il solito esteta ci suggerisce che il cinematografo, dopo aver saccheggiato il teatro, potrà domani compensare la ribalta fornendole una specie di estetica definitiva del gesto maturata nel suo non inutile silenzio. L'ho vista stampata, questa astrusa verità: ma avrei preferito non ricordarla, e perchè non ci credo e perchè è troppo lontana dall'utile verità che mi pare d'aver intraveduto...

Ebbene sì, dirò come alla scena culminante d'ogni second'atto di Bernstein, ebbene sì, credo che il cinematografo, questo agitatore di ombre, questo moltiplicatore di mani e di piedi, questo schematizzatore di figure umane, possa fare un non piccolo dono di verità umana al teatro, possa lui che non ha cassaforte restituire una sua nuova ricchezza al miliardario d'umanità. Offra sé stesso, in un atto di spontanea sincerità e il dono sarà fatto.

Offra sé stesso, cioè la sua famiglia umana, composta dei tipi più impreveduti e più strani, dall'attrice illustre alla duchessa decaduta, al senatore miserabile,

al *croquyer* di ieri, al *garroche* da strada, alla sartina tradita, al letterato andato a male...

È una sorprendente famiglia di gente, gentacola, gentaccia. Comprende galantiomini e *apaches*, gran signori e rasta, geniali e idioti, artisti e *jongleurs*, i segni più opposti dell'umanità che conosciamo. Non si possono raccogliere antitesi umane più violente di quelle che accomuna quel nucleo di vita destinato a combinare il giuoco d'ombra che appare sullo schermo.

Questo è certo: in nessun altro ambiente si raccolgono e si offrono campioni d'umanità più diversi e più insospettabili. Ogni uomo, ogni donna che s'affanna la dentro e spasma per lasciare e vendere l'ombra di sé, ogni uomo, ogni donna è un fecondissimo tema d'umanità. Balzac, Maupassant, Flaubert se l'avessero conosciuto l'avrebbero considerato come un formidabile materiale da sbalzarsi i prodigi della vita. Ogni elemento, un tipo: ogni nuovo accorso anelante a far parte della famiglia e rumorosa la conclusione vivente d'una qualche fosca tragedia o d'una gioconda avventura, conclusione che parla, che racconta per sempre in ogni piega del suo giuoco d'ombra tutto il suo passato tragico o farsaiolo.

Che volete di più? Tutta questa gente che si sfama dando in cambio la persona viva perchè la luce la riduca appena ad un segno e a un movimento, tutta questa gente recita solo per il fatto che vive, una prodigiosa *comédie humaine* in miniatura, in simbolo, in efficacia, in potenza. E credete che un giorno o l'altro non sorga un commediografo o un drammaturgo che ridia corpo a queste ombre, che le conduca a vivere sulla ribalta, in carne ed ossa, nella piena efficienza della loro realtà umana?

Quel giorno sarà accaduto quello che sembra oggi l'assurdo: il cinematografo avrà prestato, lui poverissimo, un po' d'umanità, uno spunto d'umanità prezioso al suo rivale miliardario. E l'offerta sarà saporosa perchè il nucleo di umanità regalato sarà stato sorpreso nell'attimo assurdo di distruggere se stesso sino a ridursi un profilo, un segno, un movimento, per disselare e sfamare le sue carni destinate ad annullarsi in una vertigine d'ombra.



...artisti...



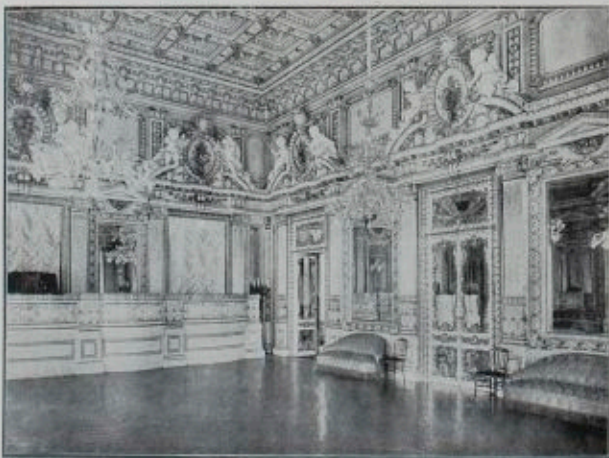
...e jongleurs.

MODELLI DI INTERNI

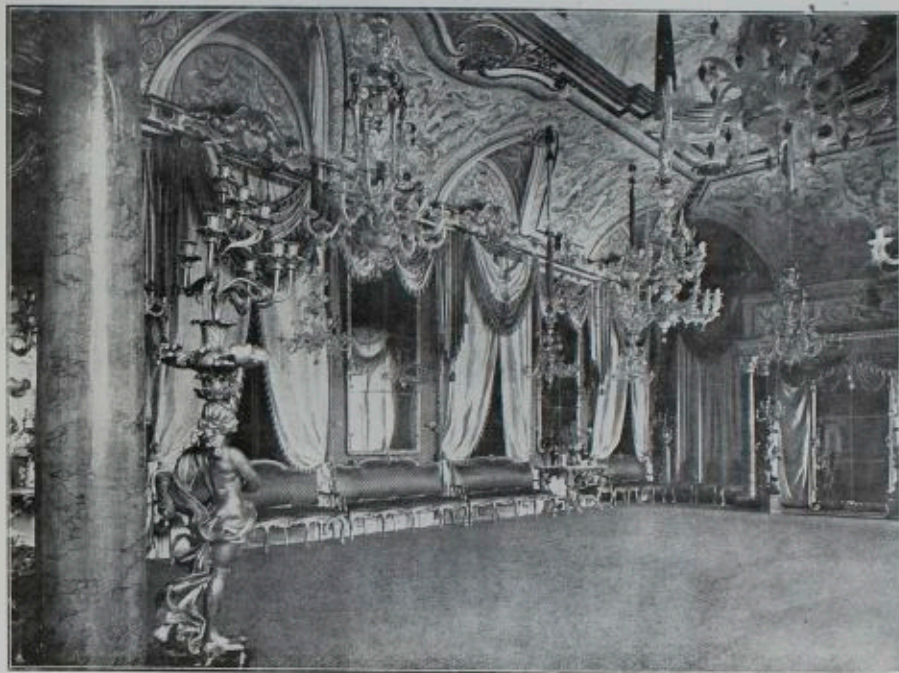
ANTICAMERE E
SALE DA BALLO

Una casa si giudica innanzi tutto dalla sua anticamera. Per troppo nelle case moderne l'anticamera ha perduto ogni importanza; ed è spesso sostituita da un corridoio, o ridotta a uno sgabuzzino sordido, o abolita totalmente. Ma quando si vuol ricostruire per il cinematografista, un ambiente signorile, l'anticamera deve ritrovare il posto che le si compete, e vuol essere curata minuziosamente come tutto il resto della casa. Non indegniamo dire con questo che, grazie a quella mania insensata e volgare del lusso, di cui abitualmente il cinematografista abusa, si debba fare di ogni anticamera un salotto sontuoso.

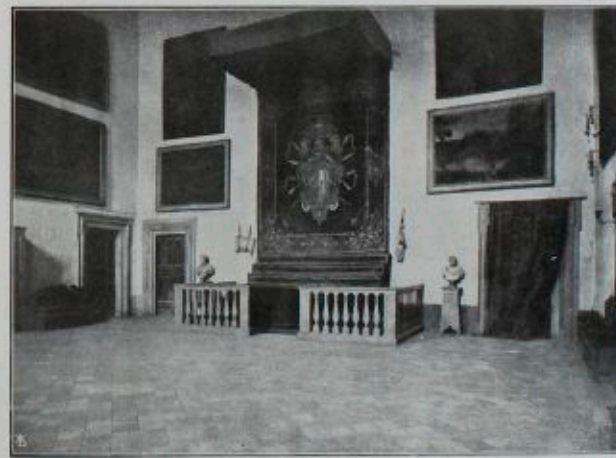
Un'anticamera è un'anticamera. Le sue caratteristiche sono l'ampiezza, la semplicità solida e severa dell'arredamento limitato a pochissime suppellettili, la nudità quasi completa delle pareti. Naturalmente l'anticamera deve essere intonata alla casa. Pubblichiamo due fotografie d'anticamera (I e IV) di palazzi principeschi. La prima è del palazzo Corsini, l'altra del palazzo Theodoli, di Roma. Come si vede si tratta di grandi stanze con portiere, cassapanche, qualche quadro alle pareti e, secondo l'antica usanza, un baldacchino con trono. L'impressione che si riceve entrando in simili ambienti è di grandezza e di fredda solitudine. L'anticamera non apre ancora la casa all'ospite.



DI BUONO E DI CATTIVO GUSTO

ANTICAMERE E
SALE DA BALLO

Nelle case moderne la sala da ballo non esiste o è ben povera cosa. Oggi non si balla che negli alberghi. Chi non ha ereditato un vecchio palazzo, chiede ospitalità per sé e per i suoi ospiti, all'hall d'uno hotel di lusso. Un tempo, quando la vita era intesa dai ricchi in un altro modo, con tanta maggior generosità e finezza, ogni palazzo aveva la sua grande sala da ballo, vasta, tersa, ricca di stucchi splendidi, e di alte specchiere e di lampadari simili a pendoli vespegli di stelle. Al cinema ora si vedono spesso sale e feste da ballo, ma hanno quasi sempre pietà, per sé stesse e per la gente che le riempie.



Pubblichiamo due fotografie di sale da ballo (II e III) di uno splendore veramente regale. La prima è la sala da ballo del Palazzo di S. M. la Regina Margherita, la seconda è quella del Palazzo Corsini. L'una è a ricchissime decorazioni in bianco e oro, e tuttavia la sovrabbondanza degli stucchi non l'appesantisce in nessun modo. Nell'altra predominano invece i tendaggi e le stoffe, e aggiungono maestà all'ambiente le colonne di raro marmo colorato a lato delle grandi specchiere. Il lettore noterà in questa fotografia il grande numero di lampadari muranesi sospesi al soffitto, e gli alti candelabri sorretti da statue di adolescenti e da colonne, collocati negli angoli e lungo le pareti e potrà facilmente immaginare lo splendore di questa sala da ballo in tanta luce, quando le sue porte si spalancavano alle sontuose feste di un tempo.

STUDI DI BUONO E DI CATTIVO GUSTO



È facile, con pochi mobili, comporre una stanza da studio; ma è difficile darle un carattere e un'originalità che non sia banale. E' senza dubbio questa una delle stanze più intime della casa, e dovrebbe anche essere una delle più « abitate ». Ma, gli studi che si vedono al cinematografo, se non hanno addirittura lo scrittoio americano e lo scaffale con i libri maestri, sembrano assai spesso delle botteghe da vigliettiere dove, con gran professione di suppellettili e di accessori, ogni macchinista cinematografico si tuffa di aver copiato lo studio di Gabriele d'Annunzio, quando esisteva ancora la Cappuccina o quando Andrea Spirelli abitava a palazzo Zuccari.

La prima e la seconda delle fotografie pubblicate in questa pagina sono di due stanze da studio di tipo diametralmente opposto. La prima — che si trova in Palazzo Vecchio a Firenze, ed è la famosa camera di Clemente XI — dimostra del Vignari — è tutta mobilitata con suppellettili del suo. La seconda è composta con mobili di diversi stili e di epoche lontane l'una dall'altra.



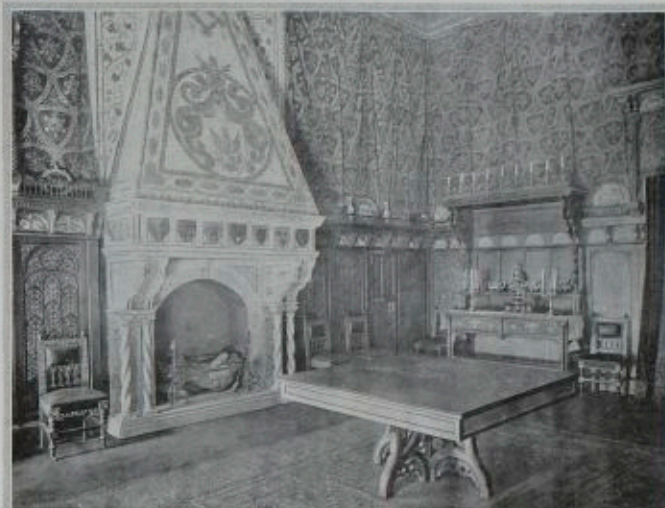
Vogliamo anche dare un esempio di stanza da studio di gusto assai discutibile, e un po' sul tipo di quelle che si vedono e vorrebbero essere ammirate sullo schermo. La terza fotografia dimostra appunto quali sgradevoli effetti dia l'affastellamento eccessivo e caotico di cose che, prese ad una ad una, sarebbero magari belle. Questo studio si trova a palazzo Mattei, e se disponer che così illustre nome debba essere accoppiato a un interno che non possiamo in alcun modo lodare per la sua troppa somiglianza con una bottega d'antiquario.

ANCHE IL CATTIVO GUSTO HA DIRITTO D'ESSERE STUDIATO PERCHÉ LA VITA NE È PIENA, E CHI RAPPRESENTA LA REALTÀ NON PUÒ NON TENERNE CONTO.



SALE DA PRANZO DI BUONO E DI CATTIVO GUSTO

Veniamo da ritorno ad una parte anch'essa importantissima della casa: cioè la sala da pranzo. Al Cinema, come nella vita, si mangia parecchio. Le tavole imbandite sono frequenti, e anche è frequente la pretesa di invitare gli ospiti della sera in una sala da pranzo di rara bellezza, ricchezza ed eleganza. Ma anche per quanto riguarda questo specie di interni, è molto difficile che alle intenzioni corrispondano i risultati. Certo per fare una sala da pranzo basta una tavola, delle sedie ed alla spalliera, una credenza di quelle che si chiamano comunemente buffet, e qualche piatto di stoffola alle pareti. Ma tutto ciò, se basta a fare una sala da pranzo, non basta veramente a fare una sala da pranzo degna di speciale considerazione.



La prima di queste fotografie, oltre che offrire un modello bellissimo di sala da pranzo in stile, ha anche un valore di curiosità storica. È la sala da pranzo della famosa Villa delle Rose appartenente al Principe di Salaparuta. La seconda è la sala da pranzo del palazzo Doria, e, malgrado i mobili monumentali e gli alti zoccoli di legno scolpiti, a noi sembra che inclini verso un irrimediabile cattivo gusto, almeno secondo il concetto che noi ci siamo fatto del bello e del brutto.



Per concludere, non vogliamo astenerci dal pubblicare un'ultima fotografia, la quale costituisce un esempio piuttosto unico che raro di accoppiamento ibrido e assolutamente sterile di cose di buono e di cattivo gusto, belle e terribili, in un interno di casa. È facile rilevarci come un bellissimo arazzo, alcune sedie in stile, un bel cassettoni intarsiati non servano affatto a correggere un insieme che è e rimane insignificante e brutto. L'abilità di chi arreda e ammobilia una casa o una scena consiste dunque non tanto nello scegliere cose belle, ma nel saperle armonizzare fra loro.

IL BUON GUSTO, CIOÈ IL SENSO ESTETICO DELLE COSE, DEVE ESSERE COLTIVATO PER CORREGGERE IL CATTIVO GUSTO INNATO IN MEZZA UMANITÀ.

CONFESSIONI DI UN EX-AUTORE



Ci si era accalorati nel contrasto delle correnti favorevoli ed ostili all'autore...

Nell'ultimo periodo del beato tempo in cui mi immaginavo di fare l'autore drammatico, fui sul punto di cedere anch'io alla tentazione, che già cominciava a prendere tutti, di scrivere per il cinematografo. Sono sincero: non era entusiasmo; era calcolo. Il teatro non mi aveva dato le soddisfazioni alle quali ero fermamente convinto di aver diritto. Dirò più chiaramente: ero stato fischiato. La storia dei miei disinganni teatrali non ha nulla di speciale, in confronto di quella delle consimili disavventure di tanti altri giovani fioriti con me in quella strana età a cui la paleontologia letteraria della futura Italia nascente dalla guerra deriverà forse il nome della *terza saletta*: s'intende, della *terza saletta* del Caffè Aragno.

Adesso quelle cose sono talmente lontane da noi, non tanto nel tempo, quanto nel nostro spirito, che non psiono neppure più vere. Ci sembra di sognare, se ci ricordiamo che una battaglia fra plauditori e sibilatori d'una commedia nuova all'Argentina ci appassionava allora press'a poco come oggi ci tiene ansiosi e inquieti l'andamento d'un'offensiva su una delle fronti della guerra. Ci si era accalorati nel contrasto delle correnti favorevoli ed ostili all'autore, dentro la sala: urli, invettive spesso, colluttazioni talvolta; i chiassi erano continuati nell'atrio, non di rado si erano ripercossi in istrada, sotto la stellata notte romana; discussioni e litigi si riaccendevano poi, dopo mezzanotte, nella *terza saletta*, sotto gli occhi indulgenti del nume indigete, l'intellettuale cameriere Foriano: nella *terza saletta*, ove il commediografo esaltato come un trionfatore o vituperato come un nemico del genere umano sopravveniva costantemente a ricevere i complimenti rumorosi o le menzogne consolatrici dei colleghi e degli amatori... Reminiscenze pugnaci delle grandi

* prime, della storia teatrale (*Hernani* e *Germinie Lacerteux* a Parigi, *Mefistofele* a Milano, *Francesca da Rimini* a Roma...). Ci illudevamo pienamente sulla importanza della nostra azione di giudici e di combattenti. E poiché l'Italia ha, insieme con una capitale politica e una morale, almeno nove capitali teatrali, alle quali durante l'estate bisogna aggiungere altre due, Salsomaggiore e Montecatini, le sere in cui non c'era nessuna novità da acclamare o da subissare in qualsiasi teatro di Roma, si prolungava la veglia nella *terza saletta* aspettando il telegramma che ci facesse sapere come era andato l'ultimo parto di Bracco o di Giannino al Manzoni di Milano o al Niccolini di Firenze. Solo la domenica, come di regola, sera di vecchio repertorio ad uso del pubblico grosso, ci si riposava.

Ma tutti coloro che erano entrati a far parte di quella specie di cooperativa, spontaneamente formata, per la fabbricazione delle glorie teatrali contemporanee, a poco a poco si erano ritenuti in credito di una quota a ciascun di loro, individualmente, spettante di celebrità e di congrui diritti d'autore. Ognuno alla sua volta, che diamine!... L'altra sera, avevamo levato alle stelle Bracco; la sera appresso, avevamo consacrato maestro Benelli: successivamente, avevamo salvato dal disastro, con un energico contrattacco di applausi bene aggiustati, l'aborto dell'amico Tizio, tanto bravo, o del collega Caio, tanto simpatico... Era giusto, logico, legittimo, umano che ognuno volesse approfittare a proprio vantaggio, in quanto era possibile e tollerabile, di una così perfetta organizzazione solidale. Quanti ottimi figliuoli scopersero allora in se medesimi l'inaspettata vocazione di autori drammatici! Credo che la crisi della carta cominciasse in quell'epoca, dall'immenso consumo di fogli protocollo per le ton-



... discussioni e litigi si riaccendevano poi, dopo mezzanotte, nella "terza saletta"...

nellate di copioni che si accumulavano, presto velati da un pio strato di polvere, nei cassoni immemori dei capicomici o sui tavoli delle Commissioni giudicatrici dei concorsi.

Anch'io mi ci provai. Nel corso di un anno, se rammento bene, furono rappresentati tre lavori ai quali supponevo di aver raccomandato il mio nome per i secoli: tre lavori; e furono un piccolo successo e un grossissimo fiasco. Osservate che il conto non torna? Avete torto. Statemi a sentire. Una commediola, con la quale esordii, fu abbastanza applaudita. Dina Galli vi impersonava la parte principale: con questo è detto tutto. Inoltre, anche nei casi più luttuosi del martirio teatrali, il primo atto è sempre applaudito; ciò non impegna a nulla... E in quella commediola non c'era altro. Ma fu, non importa dirlo, un piccolo successo effimero; e oggi, grazie a Dio, la commediola è dimenticata. Ci mancherebbe che qualcuno se ne ricordasse!... Dopo, scrissi due lavori in collaborazione: e furono, ve lo garantisco, due fiaschi che ebbero la risonanza e la terribilità di due cataclismi. Orbene, mezzo fiasco per volta (l'altra metà, equamente, al mio collaboratore) fa in due volte un fiasco solo.

Vi posso dire che, se la prima progenitura della coppia criminale fu gettata crudelmente *ad bestias* senza discussioni da un pubblico libero di ogni preconcetto o vincolo professionale, quello del Duse di Bologna, per il secondo lavoro che apparve in Roma davanti al sommo tribunale, niente meno, dell'Argentina, la famosa coope-

rativa della quale vi ho più sopra parlato non funzionò affatto o, se mai, funzionò tutto al rovescio di quel che ci saremmo aspettati come di diritto. Allora, in quella innocente età protuzionistica del teatro, c'era un modo semplicissimo di premunirsi avanti, di confortarsi poi, nell'eventualità di un fiasco teatrale. Si diceva che Re Ricciardi, agente tirannico dell'usurpatrice importazione straniera sulla scena italiana, soleva mandare in lubbione una sua squadra di esperti fischiatori tutte le volte che si rappresentava una novità nostrana per giustiziare fin dalla nascita, modernissimo Erode del teatro, il quale per paura del redentore capolavoro italiano che avrebbe cacciato per sempre lui, i suoi *Alberghi del Libero Scambio* e i suoi *Biglietti d'alloggio* dal tempio profanato dell'Arte, faceva ammazzare in massa tutte le novità neonate, belle e brutte, appena si affacciavano ai lumi della

ribalta. Leggenda, probabilmente: ma fosse leggenda o storia verace, certo è che, per i *Saturnali* miei e di un mio carissimo complice, rappresentati all'Argentina, la spiegazione degli emissari di Re Ricciardi fu proprio insufficiente a dar ragione di una così spaventosa catastrofe. Avemmo l'impressione che ci linclassero; e, ciò che vi era di più singolare e angoscioso, ci sembrava, in fondo alla nostra coscienza, di aver meritato anche il linciaggio. Eppure, fino al momento in cui si era alzato il sipario, eravamo convintissimi di aver scritto una cosa meravigliosa. Di mano in mano che l'uditorio inferocito, straziando con le sue beccate implacabili l'opera nostra, ne affret-



... con un energico contrattacco d'applausi bene aggiustati...

tava la morte, ci persuadevamo di avere commesso senza volere una grande birbonata. Ma perché, perché, santo Dio, l'avevamo commessa? Infine, chi ci aveva costretti?... Terminato il martirio, quando uscimmo insieme, quatti, quatti, dalla porticina oscura di via dei Barbieri, sfuggendo forse alle estreme vendette dei nostri giustizieri, ci proruppe dal cuore un solo grido di inconsolabile rimpianto:

— E dire che sarebbe stato tanto facile non scrivere i *Satur-nelli!*...

Finì in tal modo, oserei dire tragicamente, il mio amore non corrisposto per la scena di prosa. Ma si sa che il miglior mezzo per strappare dalla propria anima un amore infelice è cercarne un altro, con la speranza che possa essere più fortunato. Respinto inesorabilmente dall'arte parlante, feci come tanti altri: confidai di poter trovare una conso-

muniato degli affari esteri di quel tempo. Quel che successe nella sala non si può descrivere: strilli, zuffolii, contumelie, suoni inarticolati d'ogni genere, esortazioni arditanamente immaginose del più franco ed efficace carattere popolare. Fin da allora bastava che apparisse il nome o un simbolo dell'Austria per essere accolto come una provocazione. Sullo schermo, ancora per alcuni minuti secondi, i due ministri in tuba e *redingote* seguitarono a salutarsi cerimoniosamente e a fare le presentazioni dei rispettivi seguiti; ma la frenesia iracunda del pubblico salì a un tal grado di delirio, che fu data la luce, e alla pellicola triplicista, strozzata a furia di popolo, subentrò immediatamente una comicessima finale, con Tartufini uomo di mondo o qualcosa di simile, che ebbe virtù di ricondurre gli spiriti alla decente illarità.

Non il mio spirito, peraltro. Irredentista dall'infanzia,



...ma la frenesia iracunda del pubblico salì a un tal grado di delirio...

lazione ed un compenso nell'arte muta. Sognai i fulgori dello schermo popolato dalle creature vivaci della mia fantasia, davanti alle moltitudini immerse nella tenebra e inerte. Non più i torbidi tumulti delle platee irreflesse, passionali e ingiuste nelle loro affrettate sentenze; ma un raccoglimento tutto religioso, cui la suggestione dell'oscurità e delle incessanti concatenazioni armoniche di un pianoforte infaticabile volgeva placidamente alla serena comprensione di ogni più delicata intenzione dell'artista. «Perbacco, al cinematografo non si fischia!», pensavo fra me e me, pregustando baldanzoso la rivincita.

E meditavo già mezza dozzina di scenari, destinati indubbiamente a risarcirmi con la maggior larghezza possibile delle illusioni perdute, quando una sera capitai in un cinematografo ov'era in programma, fra l'altro, la riproduzione dal vero di un recente incontro non ricordo più se del marchese Di San Giuliano o dell'onore. Tittoni con il ministro

avevo dato ragione al pubblico per le sue generose esclamazioni: senonché ero colpito da un dubbio repentino e doloroso. Benissimo; quella volta c'era stato un giusto motivo patriottico per protestare; ma insomma l'esperienza dimostrava che anche al cinematografo non era detto non si fischiasse.

Muta l'arte; ma non necessariamente muta il pubblico... E allora?

Una volta la protesta patriottica; un'altra volta la disapprovazione artistica... Stabilito il precedente, il diavolo sapeva dove si sarebbe andati a finire!... Così resistetti per paura di peggio anche alla nuova tentazione, con grande vantaggio probabilmente della mia salute, certamente della cinematografia; e sia al teatro che al cinematografo non vollen esser più che puro spettatore, dissimulando accortamente la mia condizione di pregiudicato e di evaso, e sforzandomi di dimenticare tutte le amarezze sofferte...

GIULIO DE FRENZL

MODA FEMMINILE - INVERNO

Figurini di Sto

SI VORREBBE PARLARE ANCORA

DI UNA MODA NAZIONALE

Dopo averne tanto parlato, nessuno in Italia ha saputo creare una moda femminile nazionale. La ragione di questo insuccesso è semplice: l'abito moderno non è nato in Italia, come non è nata in Italia la moderna civiltà, almeno in quasi tutte le sue forme esteriori e pratiche, che con ogni altra cosa ha pure determinato la foggia degli abiti. Inoltre bisogna pensare che in Italia non esiste una grande industria della moda e dei suoi accessori: e tutto ciò che un paese non produce, non esporta, e viene invece importato da altri paesi che producono quel dato genere di mercanzie. Così nel campo delle mode, come in ogni altro campo, vince nella concorrenza chi produce di più e meglio. Da quando la moda ha incominciato a industrializzarsi, con l'intensificazione degli scambi e delle comunicazioni internazionali, non abbiamo traccia di una moda italiana. Se si sfogliano i più antichi giornali di figurini, si trova che Londra, Parigi e Vienna hanno dettato la moda durante tutto il secolo scorso, e anche sul finire del settecento. Ora anche la moda americana è entrata in concorrenza con le altre e sta per imporsi a tutto il mondo.



DA UNA FIGURA DEL "MIRACOLO DI BOLSENA" - STANZE DI RAFFAELLO - ROMA - Patelet in panno bianco e nero, con collo di vedard.



Convinto dell'invalidità di tentare la creazione di una moda nazionale, il nostro disegnatore ha rivolto i suoi sforzi e la sua fantasia ad un altro scopo: quello di trovare nella moda di quest'inverno, quale ci viene suggerita dai grandi sarti di Parigi, di Londra e di New York, delle somiglianze con figure di classiche opere d'arte, attingendo da quelle motivi e suggerimenti per figurini di un gusto assolutamente moderno, e nello stesso tempo vestiti più eleganti, ed esteticamente più preziosi da elementi decorativi classici, dalla linea di una piega di un antico mantello, dalla architettonica semplicità di una statua greca, dalla grazia insuperabile di un fermaglio del Rinascimento, e così via. L'influenza che l'opera d'arte antica, e quindi le antiche mode, possono avere sulla moda moderna, può essere veramente grande. Ed in questo specie di lavoro di rimpatrio della moda parigina o londinese può innestarsi, sensibilmente, un gusto tipicamente italiano.

DALLA STATUA DELLA PUDICIZIA - MUSEO DEL VATICANO - ROMA - Togue in veluto mirato, con charpe grigia.



OGNUNO DI QUESTI FIGURINI HA IL SUO SIMILE IN UN QUADRO O UNA STATUA O IN UN BASSORILIEVO FAMOSO



La moda femminile di questo inverno non farà epoca nella storia. E' la moda di un periodo di transizione, e soffre di una certa indeterminatezza. Non oseremmo dire che le sue forme siano belle. Ma non osiamo neppure dire che sono brutte, poiché ciò che è di moda finisce sempre per sembrare bello e piacevole. Le caratteristiche della moda femminile di questo inverno sono: la linea diritta degli abiti; gonne anche ampie, ma diritte; combinazione, nello stesso abito, di stoffe di colore e di qualità diversa (moda suggerita dall'economia, che permette talvolta di fare con due abiti vecchi un abito nuovo); mantelli, paletot, abiti da sera, abiti da passeggio guarniti di pelliccia; gran voga della pelliccia di scimmia; ricami in acciaio e in jais su tulle. Con questi vari ingredienti ed elementi una donna può essere di una suprema eleganza, e una sarta diventare celebre in una stagione. Il segreto di un abito veramente elegante risiede sempre nel suo taglio, e quello che ci vuole per quest'anno è di una estrema facilità. Ma questo non vale che per le gonne, e anche la nuova moda ha il suo punto delicato nei rapporti fra la gonna e la parte superiore degli abiti.



Mentre la gonna vuol essere, come abbiamo detto, diritta, tanto da abolire persino la linea curva dei fianchi, e avvolgere le gambe quasi in una gaina, le giacche tendono a linee larghe e tondeggianti, in aperta opposizione con la gonna. Ne risulta senza dubbio un insieme di apparenza snello e leggiadro, e il corpo femminile somiglia così a un generoso fiore dal gambo sottile, che, reciso, porti per il mondo la sua delicata eleganza e il suo profumo. Con i ricami in acciaio e in jais, e le guarnizioni di pelliccia, saranno in gran voga le frangie di seta e di jais, disseminate un po' da per tutto. E' questa la grande novità della stagione, che consacra e generalizza definitivamente la fluida apparizione delle frangie nella moda dell'estate scorsa.

DALLA STATUA DI CERERE - ESISTENTE NEL MUSEO VATICANO - Abito da sera, gonna in lundino verde foglio morto. Tunica in tulle a chiffon. Cintola di velluto.

DALL'ALLEGORIA DE "LA PRUDENZA" DI PIERIN DEL VAGA NELLA SALA PAOLINA - CASTEL S. ANGELO - ROMA - Toilette de thé, in crêpe de Chine rosso antico, tunica in tulle grigio, collo con bordatura ricamata in grigio e oro.

DA UN MOSAICO RAFFIGURANTE S. MARCO, SU DISEGNO DI TIZIANO - ESISTENTE NELL'INTERNO DI SAN MARCO - VENEZIA - Cape in velluto nero opaco in acciaio. Revers acciaio con trasparente di crêpe. Georgette ricamata in nero.



DA UN FIGURINO DEL "MONTIEUR DE LA MODE" - PARIGI, 1899 - Mantello da passeggio in panno caffè con guarnizioni di scoia.

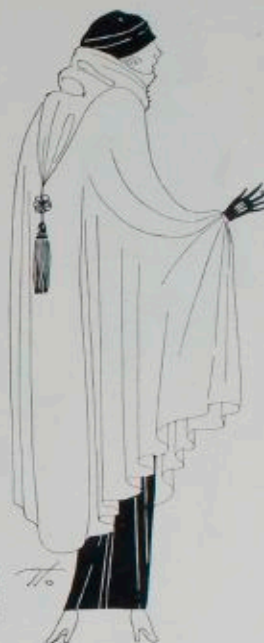


UNA TROVATA ORIGINALE PER UN POMO D'OMBRELLO

Questo originale e curioso pomo d'ombrello è, come tutti vedono, nato dall'accoppiamento del cigno della favola "Leda col cigno", scultura antica esistente nel Museo Archeologico del Palazzo Ducale di Venezia, con un comune manico d'ombrello in legno scuro. Il cigno di questo manico deve essere naturalmente d'avorio. Come tutti sanno, dall'anno scorso gli ombrelli, sia da uomo che da donna, e con essi i bastoni, dopo molto tempo di completa stabilità ed inerzia, sono entrati in un periodo di grande evoluzione. Tale evoluzione, dopo aver portato all'ingrossamento dei bastoni da passeggio e dei bastoni di ombrello, ha comunicato l'elefantiasi anche ai manici e ai pomi. Sono dunque di ultimissima moda non solo manici e pomi grossissimi, ma anche manici e pomi lavorati, specialmente a figure di animali. E' innegabile che il manico creato da Sio, e che potremmo chiamare, parafrasando il titolo di un libro famoso, "del cigno senza Leda" rappresenti un eccellente campione del genere.

Una delle grandi creazioni dell'anno scorso furono le ricche stoffe impresse e lavorate in oro. Questo lusso tende a scomparire, mentre si generalizza l'uso di stoffe lavorate sul tipo degli antichi broccati, cioè a disegni lucidi ed opachi, in cui predominano motivi floreali stilizzati, e anche a disegni in due diversi toni dello stesso colore. Questo cambiamento, mentre conserva all'abito ricchezza e splendore, rende la sua eleganza più sobria e meno appariscente, cioè meno facile e meno volgare. Con le stoffe arieggianti il broccato sarà dunque egualmente possibile creare toilettes di grande stile e di gran lusso, senza cadere negli eccessi delle sfarzose e pesanti dorature che ci hanno stancato per un anno intero. In generale la decorazione in oro o in argento giova molto all'eleganza di un abito femminile. Ma bisogna che sia fine e delicata, e applicata senza esagerazioni.

NON VI È VERA ELEGANZA SENZA SOBRIETÀ COME NON VI È VERA BELLEZZA SENZA GRAZIA



DA UNA FIGURA DELL'"INCORONAZIONE DELLA VERGINE" DEL BEATO ANGELICO - GALLERIA NAZIONALE DI FIRENZE - Cape in charmeuse gris forte, con bottoni e nappa color seppia.



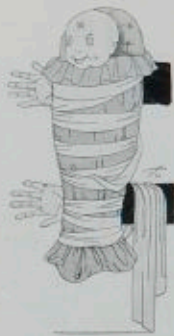
OCCUPIAMOCI ANCHE UN POCO DELLA MODA DEI FANCIULLI, PER QUANTO ESSA SI PRESTI MENO A UN'ELOQUENTE LETTERATURA

Questi due modelli d'abiti per fanciulli, l'uno maschile, l'altro femminile, non hanno all'apparenza nulla di straordinario. Ma esaminandoli attentamente, si noterà che nei particolari non mancano di una grazia speciale e nuova, e che non sono niente affatto comuni. È facile spiegare quale sia il loro segreto. Basterà ricordare il notissimo ritratto del Principe Baldassarre Carlo, di Velasquez, che è nella galleria del Prado, in Madrid, e dal quale è appunto tolto l'abito da bambino: abito in velluto rayé verde bottiglia, con bottoni di pizzo a punto d'Irlanda, gheltoni di cuoio e guanti scamosciati bianchi. L'abito da bambina è ispirato al non meno famoso ritratto della "Bella Simonetta" attribuito al Botticelli, che si trova nella Galleria Pitti di

Firenze. È in velluto rayé nero con camicia in battista bianca, berretto di lana a maglia verde landiera. Dediciamo questi due semplici figurini alle buone mamme italiane, che di solito vestono molto male e con gusto molto infelice i loro bambini, ogni qual volta abbandonano il facile e tradizionale abito alla marinara, il quale basta, per fortuna, a sé stesso e non sopporta troppe manomissioni.



Per completare e chiudere questa rivista della moda, Sto ha voluto spingersi fino ad un estremo che nessun disegnatore elegante ha osato, noi crediamo, toccare prima di lui. Vogliamo alludere al port-enfant, che è veramente la sola eleganza cui possa aspirare l'uomo, o la donna, nei primi albori della vita.



Anche questo port-enfant è di ispirazione prettamente artistica, ed al solo guardarlo richiama alla memoria uno dei toni di Luca della Robbia esistenti nell'ospedale degli Innocenti, a Firenze. La sua originalità ed eleganza consiste nella lunga fascia di seta bianca che lo avvolge, e nel colore azzurro della coperta, i due colori tipici delle terracotte robbiane.

POICHÉ L'ELEGANZA È UNA VIRTÙ INNATA CHE NON SI APPRENDE SE NON CON ESTREMA DIFFICOLTÀ, BISOGNEREBBE INSEGNARE AGLI UOMINI AD ESSERE ELEGANTI FIN DA QUANDO SONO IN FASCE

UNA RECITA CINEMATOGRAFICA

NOVELLA DI FEDERIGO TOZZI



Il portiere Calepodio fa anche il ciabattino. Non ci ha né meno uno stambugio, dove ficcarsi; ma si mette a sedere dentro la porta; e, quando esce o entra qualcuno, deve sempre, se è in tempo, tirare in dietro le ginocchia perché l'ingresso è troppo stretto, e non potrebbe passare nessuno. C'è una signora grassa che, quando lo vede lì, si ferma sempre a un passo di distanza perché si scansi più del solito. A lei, naturalmente, dà noia; e lo guarda indignata e crucciata. Il ciabattino se ne accorge e le chiede, senza aversene a male, pronto magari ad alzarsi:

— Non passa, signora Pia?

Ella non gli risponde né meno; tenta di spianare il viso, ma si volta dall'altra parte e basta; e la collera le dura fin quando è giunta in casa ansando; e, allora, per un niente, fa una sfuriata alla donna di servizio o alla figlia.

Il ciabattino arrossisce e abbassa la testa. Egli, perciò, è amico di tutte le magre della casa; ed è quasi sicuro che lo risalutano. Gli uomini sono, per lo più, quasi tutti gentili; e passano un poco di fianco perché non ci sia bisogno che egli si scansi. Ma anch'essi lo tollerano più per abitudine che per altro. Ce l'hanno sempre trovato, in quell'andito buio e sudicio; distribuisce bene la posta; e hanno il comodo di mandare giù la donna di servizio con una scarpa in mano perché egli la ricucia senza fare attendere. Se mangia, mette la scodella in terra con il cucchiaino dentro; e, sorridendo della fretta, piglia la lesina e gli spaghi in mano. La serva, per ordine del padrone, è lì ritta che non toglie gli occhi da lui e dalla scarpa. Egli tenta di schizzare e le dice, sapendo che non è possibile:

— Si metta a sedere.

La serva, un poco sgarbata, ma contenta di stare giù senza fare nulla, s'aggiusta i capelli, guarda se la sottana non scende troppo da una parte e gli risponde:

— Tiri via, Calepodio! Ho ancora da rimettere a sesto la cucina.

Il ciabattino sorride anche di più e obbedisce. Ha un berrettone con la tesa di cuoio lucido e un bordo bianco; e la sua testa sembra un quadrato birignoccolato. Egli, dinanzi alle donne, sta volentieri a testa bassa; perché sa che è brutto e ne ha paura. Da ragazzo, è stato il divertimento dei compagni. Magro e pallido, con le guance sparse di ceci rossicci, i baffi biondastri, quasi trasparenti; con gli occhiali così grossi che gli lasciano il segno nella carne; le pupille grigie e sporgenti come quelle dei granchi; un collo che pare deformato a posta. Quel sorriso d'idiota, sebbene buono e timido, toglie a tutti l'istinto di parlargli; tutti pensano che non capisce a meno di parlargli; però, quando qualcuno, chiunque sia, ha dentro di sé una cosa che non confiderebbe agli altri, allora senza volere, se si trova alla porta, cerca il pretesto di dire una parola a Calepodio; che non capisce, ma picchia più forte su le suola delle scarpe. Perfino la signora Pia, quella grassa, quando aveva trovato la donna di servizio a rubare nella dispensa, ebbe questo bisogno; ma si tenne, e la stizza mancò poco che non le facesse venire un colpo. Ella pensò sopra a questa debolezza, che aveva avuta; e siccome le pareva quasi un'onta, odiò Calepodio. Fino ad ora sapeva soltanto che egli dormiva in una stanzucola senza finestra e che perciò era costretto a lavorare in mezzo all'andito. Ella aveva sempre arricciato il naso a vederlo sudicio come le pareti e come l'impiantito; con un grembiule lacerato e nero; con quegli occhiali che gli facevano gli occhi più piccoli di due capi di spillo; che parevano anch'essi sudici e tosci.

Quando, la mattina dopo, uscì di casa, per andare a farsi tingere i capelli, a una *Maison de beauté*, finse di soffermarsi per cercare qualche cosa dentro la borsetta di seta

verde. Già Calepodio s'era preparato a farle posto, e aspettava che passasse; con i piedi tirati su senza guardarla, e attento con gli orecchi. Allora ella gli disse:

— Calepodio, vuol domandare alla mia donna di servizio se ho lasciato sopra la *toilette* il mio braccialeto con il topazio?

Egli, al solito, sorrise; e si alzò da sedere. La signora Pia vide che era come imbarazzato e ne provò piacere. Allora, aggiunse:

— Le scale mi fanno venire l'asma!

La signora Pia non solo era grassa, ma aveva un aspetto tanto delicato che le sue esigenze parevano giustificatissime. Egli smise di sorridere, alzò gli occhi soltanto fino alle spalle di lei e rispose:

— Vado subito, signora! Ha detto un braccialeto d'oro...

— Con il topazio. Aspetti: guardo meglio se è qui dentro: così le risparmio di salire.

— Non importa, signora. Vado volentieri.

E andò. La signora Pia, allora, richiuse la borsetta; dove c'era il braccialeto. Sentì suonare il campanello e fare la domanda alla donna di servizio; che, dopo cinque minuti, sporgendosi dalle scale, disse da sé:

— Non l'ho trovato. Credo ch'ella l'abbia preso.

Calepodio rispose: e, senza dir niente, aspettava che la sua inquilina se ne andasse. Ma ella gli disse:

— Grazie. Almeno che non l'abbia perso giù per le scale!

Egli, come se cercasse di sfuggirla, non si muoveva da dove era rimasto, ancora con una mano su la ringhiera delle scale. E la signora non poté dirgli altro.

Ma, quando scese giù la donna di servizio, egli le domandò:

— Che ha di nuovo la vostra padrona? Prima non mi rivolgeva mai la parola e oggi mi ha parlato.

— Lei parla quando le fa piacere.

— Ne ho avuto la prova!

Ma anche la donna, vedendogli quel sorriso andò subito via.

Egli, intanto, non può più dimenticare che la signora Pia gli ha parlato; e se ne compiace come se gli fosse capitata una fortuna. Ma quando ella passa, egli perde la testa; e, per alzarsi in piedi, inciampa nella sedia o nelle scarpe sparse in terra vicino al muro. Non è simpatia, ma un sentimento che lo sconcerta a fondo.

Una mattina, ella gli dice:

— Vive solo, signor Calepodio?

Non ha né meno una parente?

Egli si arrischia a guardarla, ribassando subito la testa e si mette a lavorare. Poi risponde:

— Perché me lo domanda?

— Credevo che avesse moglie.

— Non ci mancherebbe altro!

— E perché?

— Non la preendo moglie, io!

— Ci sono tante brave donne!

Ci vuol poco a trovarla!

— Ma io non la voglio.

Allora la signora Pia lo saluta, e sale in casa. C'è restato il suo profumo, ed egli alza gli occhi per vedere se ella è sempre lì. Poi si dice, ridendo da solo: « Ci vuole sfacciataggine a farmi certe domande! ». Egli non ricorda niente di quando



era ragazzo; non ricorda né meno come è fatto Frascati, dove è nato. È rimasto solo da tanto tempo ed è tanto tempo che fa il portiere e il ciabattoni in quella vecchia casa di Via dei Greci; da dove non esce mai altro che per bere un quarto all'osteria che è lì a due passi. Per colazione, compra le frutta ai carretti; il fornajo è vicino; e all'osteria cucinano bene il baccalà e la cicoria. Degli altri uomini egli conosce soltanto le scarpe, quando sono rotte. È buono e di una timidezza che sembra una malattia. Egli conosce tutti i suoi inquilini, ma egli è addirittura indifferente quel che facciano. Quando ce n'è uno nuovo, i primi giorni per lui è un supplizio; perché deve rispondere a tutte le domande che gli rivolgono. Quando un altro va via, egli è impaziente che lo sgomberi sia finito; per evitare che gli diano qualche commissione. E non si potrebbe dire quel che prova di spiacevole quando gli lasciano il nuovo indirizzo o quando qualche persona gli chiede uno schiarimento. Non può ascoltare a lungo; sovente inquieto, impallidisce come se gli venisse male; e, alla fine, smette di rispondere. Non è orgoglio, ma umiltà. Lo dovrebbero sapere gli altri! Pare, invece, che nessuno lo sappia; ed egli, dentro di sé, ne soffre e fa di tutto per evitare queste occasioni insopportabili, quasi crudeli. Per lui, gli uomini sono le loro scarpe; non gli importa d'altro. Ma se anche non gli portassero le scarpe, gli dispiacerebbe solo perché non avrebbe più modo di mangiare. Preferisce prendere due soldi di meno piuttosto che seguire a discorrere. E prende i soldi, senza guardare in faccia; ritornando tranquillo quando lo lasciano stare. E pure, contro il suo desiderio, egli potrebbe raccontare la vita d'ogni famiglia che abita in quella casa. S'arrabbia e si rivolta se una donna di servizio tenta di sapere qualche cosa.

— Non so niente io! Se ne vada!

E le guarda le scarpe, per vedere se le sue toppe reggono ancora. Per lui le scarpe non sono soltanto cuoio tagliato e cucito insieme; egli, dalla forma che prendono, quando è un pezzo che sono portate capisce bene come è fatto il piede. E il piede è tutto. Quando, perciò, conosce il piede di una persona, allora si sente suo amico; altrimenti, no. Ecco anche perché egli non può essere amico della signora Pia, che non gli ha mai fatto risolare né meno una ciabatta. Egli ne ha una curiosità, che non può vincere; e non riesce a rassegnarsi. Vuol perfino bene ai suoi clienti; perché ha cominciato a voler bene ai loro piedi. Calepodio vive pensando ai loro piedi; e gli uomini, in fatti, senza nessuna eccezione, non si sono curati di fargli conoscere altro di loro stessi. La mano, per esempio, non gliel'ha data mai nessuno. Ed egli non la guarda né meno. E nessuno gli ha mai domandato chi è: vanno da lui soltanto quando ne hanno bisogno per le scarpe. Egli non s'intende d'altro. E siccome la signora Pia seguita a fingere d'essergli gentile, facendogli però sentire nella voce la voglia che ha di gabbarlo, egli un giorno pensa: « È innamorata di me. Bisogna che io mi nasconda quando passa. Non voglio che una donna s'innamori di me... ». E si convince che sia vero.

Allora, comincia per lui una vita nuova; che gli ripugna e lo impaccia. Qualche volta, smette di lavorare e va su la porta; perché non può né meno pensare che la signora Pia stia nella stessa casa come lui. Ma né meno la domenica, per quanto non lavori, va a spasso: sta nella sua camera, a spazzarla e a spolverarla. La Via dei Greci è deserta lo stesso; ma Calepodio vede un pezzetto del Corso, tutto pieno di gente con le carrozze nel mezzo. Però, la domenica, fuma; e legge qualche giornale. Si diverte perfino a sentire il voci dell'osteria vicina, che gli piace tanto, che ci passa ore intere senza annoiarsi mai. Però, quando si fa sera, il buio lo rattrista come se egli diventasse cieco. Le persiane che si chiudono, i lumi che si accendono gli mettono un'ansia insopportabile; che gli cessa soltanto quando rientra nella sua camera; dove il padrone di casa gli tiene una lampadina, che pare un nodo rosso che non si può più accendere. Fuori, almeno, se alza gli occhi, vede un'altra strada di stelle su nel cielo, dove forse camminerebbe meglio che in Via dei Greci. Una strada che egli vorrebbe conoscere, come se un giorno ci dovesse passare; per non tornare mai più. Che silenzio ci deve essere! Gli pare di starci; e, se non lo distrae qualcuno che passa, urtandolo, egli non ricorda più né meno dove si trova. Se bastasse risolvere le scarpe per salire lassù! Ci vogliono gambe e piedi buoni! E perché non gli dovrebbe riuscire ad andarci? Forse non c'è né meno bisogno di mettersi il pane in tasca; ed egli camminerà tanto, senza stancarsi, che alla fine il suo desiderio sarà appagato. Non basta fare tanti passi per quante martellate ha dato su le suola? Peccato che non le abbia contate! Vorrebbe farne la somma. Ma egli ha paura di non poter continuare a vivere in quel modo: sente una insidia indefinibile, nascosta, che non si fa vedere abbastanza da capire di quel che si tratta.

Un giorno, la serva della signora Pia scende giù le scale a salti, scarmigliata, gridando:

— Madonna! La mia signora muore!

E corre al Corso, dove può trovare una farmacia.

Calepodio si fa bianco e smette di lavorare; ma non sa se debba salire. A buon conto, leva via dall'andito il seggiolino e il deschetto; perché non dia noia a nessuno. Giunge il medico, un signore vestito bene e con la catena d'oro; e, dopo una mezz'ora, Calepodio sa che la signora Pia è morta di una sincope.

Egli diventa triste; non perché gli rincresca, ma perché la morte gli fa questo effetto. È così triste che non ne può più. Gli viene da piangere, e si spaventa quando quella donna di servizio gli dice che salga a prendere la misura ai piedi della signora Pia, per farle un paio di scarpe; con le quali sarà messa dentro la bara. Egli non vedrà mai quei piedi! E risponde, facendosi pigliare per uno sciocco:

— Andate da un altro.

— Ma perché? — Gli domanda la serva, a cui trema la voce dall'ira e dall'emozione.

— Il perché non lo dico. — Egli risponde con aria d'astuzia.

Ma ha un malessere nell'animo come non mai. Anche questo malessere lo spaventa; perché non sa di quel che si tratti. Ed è così triste che anch'egli vuol morire. Andrà a buttarsi nel Tevere. Gli pare che la signora Pia non debba morire sola; egli non l'ama; ma pensa che, quando muore una persona, muoiano tutti gli altri; che dovranno sparire lo stesso; o prima o dopo, non significa niente. La morte non è individuale, ma di tutti. Forse, morendo, egli troverà quella strada delle stelle; perché ci vuole coraggio a passare quel punto! Poi, il resto viene da sé. Egli ha fatto una magnifica trovata! È una trovata, che lo esalta e lo innalza; dove non sa, ma si sente più buono e più dolce; si sente già vivere in un altro modo, e non vuol tornare a dietro. Bisogna obbedire. Già è in Piazza del Popolo, perché andrà ad annegarsi dove il Tevere è più deserto; si là dal Ponte Margherita.



In Piazza del Popolo, c'è un sole che pesa giù dal Pincio. Il seicato arde. Calepodio si sente stordire. Tutta quella luce, che egli non ricordava più, lo atterrisce, e gli sbarrò il passo. Ma la volontà della morte non cessa; perché troppo, tutti i giorni, egli l'ha avuta.

Svolta dalla Via Flaminia e, si trova al parapetto del fiume; sotto la fila dei platani. C'è la campagna arsiccia, con Monte Mario boscoso; ci sono le villette, con i loro giardini. A lui non importa niente; ma, contro quella sua volontà, vede, poco lontano, un mucchio di gente vestita come sessant'anni a dietro.

Egli stupisce; e, allora, si mette a guardare.

Sono attori cinematografici; e uno mette un fantoccio sul parapetto del fiume, perché dovrà fingere l'uomo che si annega; gli attori, che prima debbono chiacchiere tra sé, quando esso precipita, fingono di accorgersene; e accorrono gridando e spenzolandosi a guardare giù nel fiume.

Si tratta, per ora, di una prova; e, quando è finita così, essi ridacchiano. Le donne, con quelle acciaccature pittoresche, passeggiano; imbellettate e impazienti. Qualcuna sghignazza, nervosa. Un cerchio di curiosi si diverte e tiene gli sguardi alle più belle. Qualche attore, soddisfatto della sua parte, fuma un mezzo sigaro. Ma un signore grida, e si rimettono tutti al posto: il fantoccio è pronto, un'altra volta, sul parapetto; e pare proprio uno che vi si è arrampicato disperatamente.

Un carrettiere, dopo aver bevuto a una fontanella, chiama un suo compagno:

— Vieni a vedere questi scherzi!

Allora, Calepodio sente una scossa in tutta la persona; gli occhi gli si gonfiano di pianto; e torna a dietro, con l'angoscia di non potersi uccidere mai più.

PORTALI E PORTE MONUMENTALI



Questa rivista, per essere realmente una rivista di arte cinematografica, deve preoccuparsi non solo di piacere ai lettori che al cinematografo non dedicano se non le ore d'ozio e di svago, ma anche di riuscire utile a coloro che fanno il cinematografo, al quale danno tempo, fatica e ingegno. Per ciò, come cerchiamo di appoggiare con buone ragioni l'industria cinematografica contro l'indifferenza dello Stato e l'arte cinematografica contro i moralisti che vorrebbero ucciderla quando appena è nata, e mentre dedichiamo agli attori e alle attrici una rubrica di eleganze maschili e femminili, intendiamo aiutare gli scenografi ed i direttori di scena nella creazione degli interni e nella scelta di pittoreschi esterni per le loro films.

LA SCELTA DI ESTERNI PITTORESCHI ED ARTISTICI È COSA DELLA PIÙ GRANDE IMPORTANZA NELLA COMPOSIZIONE DI UNA FILM CHE VOGLIA AVERE PREGI ESTETICI.

ROMA: Cancello e portale di villa della Fortia Rodiani. - VITERBO: Cancello e portale di Villa Matti. - ROMA: Cancello di Villa Lucarelli.



QUANDO IN UNO DEI COSÌ DETTI «PASSAGGI» UNA CARROZZA SI FERMA ALL'INCESSO DI UNA CASA, LO SPETTATORE GUARDA COME PRIMA COSA LA PORTA.

Pubblichiamo in queste due pagine sei belle fotografie: tre di cancelli e portali di ville, e tre di porte di palazzi principeschi, scelte fra le innumerevoli di cui è ricca Roma e suoi dintorni. L'uso dei «passaggi esterni», ancora molto diffuso specialmente nelle films italiane, quando non è determinato, come appunto troppo spesso avviene, dalla necessità di aggiungere chiarezza al dramma o alla commedia, non può essere giustificato che dalla bellezza dei quadri, considerati da un punto di vista puramente estetico. Occorre quindi non solo scegliere belli esemplari di porte e di portali, come bei paesaggi e caratteristiche architetture, ma variare quanto più si può la scelta, in modo che lo spettatore non veda riapparire sempre, con il protagonista o la protagonista celebre, la stessa porta, o lo stesso cancello, ovvero la stessa scala, la stessa fontana e lo stesso angolo di giardino pubblico. Raccomandiamo intanto queste sei fotografie alle Case cinematografiche romane, sembrandoci che queste belle porte di palazzi e questi bei portali di ville non siano ancora mai apparsi sullo schermo.

ROMA: Porta del Palazzo del S. Uffizio. - Porta del Palazzo Maroni. - Porta del Palazzo Rodonani.

(Fot. Mancini, Roma.)



LA FOTOGRAFIA NEL CINEMATOGRAFO



Ivonne de Fleurieu.

Eugenio Fontana è arrivato oggi dal giornalismo al cinematografo attraverso la fotografia. Pochi anni addietro militava nel reportage romano; poi fondò una Rivista settimanale degli avvenimenti, *Urbs et Orbis*, che ebbe una certa fortuna; quindi l'arte della luce e delle ombre lo prese interamente ed in breve seppe affermare, nel campo della fotografia, in specie in quello del ritratto, una sua spiccata originale personalità. Non v'è oramai, in Italia, una notabilità dell'arte, delle lettere, della scena parlata e di quella muta che non abbia posato dinanzi al prodigioso obiettivo di Eugenio Fontana.

Col fardello della sua non comune esperienza fotografica Fontana ha fatto dunque il suo ingresso nel regno dell'arte muta. E v'è entrato da signore, fondando una sua Casa in Roma: Casa ancor giovane certo, anzi giovanissima per età ed energia d'intenti, ma non per questo meno degna di attenzione.

La Casa editrice Fontana è nata senza clangore di trombe, ma con serie finalità d'arte. Nell'ombra quasi — se l'espressione può consentirsi trattandosi di cinematografia — ha iniziato tre o quattro mesi addietro il suo lavoro: primo film, un cinedramma del valoroso collega nostro E. Toddi, il quale anche nel cinematografo ha saputo dar prova di quella originalità che lo caratterizza come scrittore brillante di riviste e *magazines*. Il cinedramma, che ha per titolo: "... tutto! ", si svolge per due atti nelle sconfinite pianure della Pampa argentina, tra i *gauchos* dai costumi caratteristici, e per due atti in Europa, con dovizia di pittoreschi paesaggi.

Figlio della libera Pampa è il *gaucho* che, con l'improvvisa sua passione ardente avvolge l'anima — sin

allora ribelle a ogni amore che non sia per la sua arte — dell'Europa che gli eventi han sospinto laggiù, figura femminile d'eccezione che l'attrice ha saputo perfettamente impersonare.

E la vicenda si avvolge — al di qua e a di là dell'Atlantico — nella lotta tra lo spirito di ribellione di entrambi e la passione che li travolge, sino allo sciancio finale. A spegnere un dubbio atroce che gli avvenimenti hanno destato nell'amato, la donna, che tutto ha sacrificato a lui, offre, prova suprema, la sua vita.

Eugenio Fontana, non preoccupandosi affatto dei canoni oggi in uso ed ossequiosamente seguiti dai tecnici della cinematografia, ha voluto seguire un suo procedimento fotografico, semplicissimo del resto, ma non per questo meno originale e meno lodevole: ha voluto portare al cinematografo la verità fotografica. In altre parole, ha messo ogni cura per abolire l'artificio del teatro, degli ambienti costruiti con tela, carta e legname, e quindi la finzione delle luci più o meno sapientemente combinate. Ha abolito gli interni irreali di teatro, sostituendoli con quelli in cui quotidianamente viviamo la nostra realissima vita. Il problema, appunto per le difficoltà create dalla luce teatrale, non era semplice: ed è qui appunto che la sapienza fotografica di Fontana ha saputo vincere. Tanto vincere che il primo film "... tutto! ", è stato già acquistato e la Casa ha iniziato due nuovi grandi soggetti dal titolo: *Prigione d'Arlecchino* il primo, *Palude* il secondo. Eugenio



Fontana ne' suoi films vuole che a questo senso di verità fotografica si accoppi una grande verità di recitazione: e perciò ha cercato artisti che dassero il migliore affidamento nella realizzazione di questo programma. Ecco perché la bella e brava cantante Ivonne de Fleurieu è diventata la prima attrice della Casa di Eugenio Fontana, essa che provenne non dubbia del suo talento drammatico aveva già dato alla "Tiber", interpretando recentemente *Il treno e la seggiola*. E per la novella Casa, affermando stavolta intera la sua personalità, ha interpretato

con Amleto Novelli — il vigoroso protagonista di *Fabiola* e de *La Gerusalemme liberata* — il film "... tutto! ", ed ora sta interpretando gli altri due soggetti con attori di primissimo ordine come Umberto Palmarini — il valoroso primo attore — con Lyda Borelli e con la Wnorowska, già vittoriosamente affermatosi come attore cinematografico in *Frato Sole* — come Alberto Passquali, l'interprete del *Cristus*, di *Leonardo da Vinci* e di *Maria di Magdala*, come il Martinelli, il Francis e il Fabiani, ecc.

Ma del programma che Eugenio Fontana si propone di svolgere avremo campo di occuparci altra volta. Per oggi ci accontentiamo di additare l'iniziativa audace di questo giovane artista della fotografia il quale potrà certo fare molto e bene.



IL MONDO CHE GIRA E IL MONDO CHE SIGIRA

TACCUINO DI HEC

OTTOBRE 1918

Si crede, in linea generale, nonché superficiale, che la cinematografia non sia poi, per tutti coloro che vi partecipano, che una cospicua fonte di guadagno. Ma non è tutto qui. La cinematografia si presta, o si pensa che possa prestarsi a dar sfogo a vanità personali, lo, ad esempio, non capisco perché Gea della Garisenda deliziosa cantante d'operetta abbia voluto offrire il suo maschio volto ad una pellicola intitolata *L'amore che tutto vince*. Come non supporre che la Garisenda sia stata

spinta dalla vanità? E come non rimanere convinti quando vediamo che Gea della Garisenda ha interpretato una parte di *giovinetta ebba di vita e di amore*? Ma quante volte non ho detto a queste occasionali attrici che il cinematografo è traditore o che scandoleggia addirittura quando ci si avvicina ad esso, snaturandosi e con noncuranza e per sport? Voleo ridiventare giovinette con l'ausilio del cinematografo è atroce. Il cinematografo scopre tutto: rughe, anni e cosmetici. Io non voglio dire che Gea della Garisenda ha molte rughe, ha molti anni e usa cosmetici: Dio me ne guardi! È così ancora una gran bella donna che temo, insistendo, di tirar sassi in piccionata. Ma non è una giovinetta, ecco, ed io mi domando perché mai la gente debba sentire il bisogno di coprirsi di grottesco quando non è necessario. Grottesco, nel caso, da dare i dolori di pancia con tutto quel contorno di attori e di attrici incredibilmente falsi, antiestetici e manchevoli. E lasciamo la trama del lavoro, per amor di quiete. Insomma Gea della Garisenda torni a cantare che *non bene ai suoi piccioni e ai suoi montoni* poiché è il il suo regno e noi da sudditi devoti la osserveremo.

Leggo per istrada sopra un grande manifesto: « Al Cinema

Olimpia oggi grande premiera. La serata di gala di Titina. La piccola Lyda Borelli ».

Volgo lo sguardo al cielo e dico: — O Signore, non c'era l'istata la « grande »?

« Fanfulla »? cioè Luciano Zucchi si chiede nel «Tempo» dov'è la logica del governo che produce le pellicole perché vi son due che si baciano e permette la diffusione dei libri che fanno propaganda di neo-malthusianismo.

« La casta censura cinematografica — egli scrive



infatti — non dà passo alle scene in cui si vedono due giovani che si abbracciano e si baciano con entusiasmo, né permette argomenti nei quali il matrimonio non sia premiato alla virtù ed esercizio di virtù di esso modesto. Benissimo!... Tuttavia, stando così le cose quali sono e quali io ho accennato, nulla mi vieta di figurarmi una donzella pudica, la quale assista ai pudichi drammetti cinematografici con estrema compunzione. E arrivata a casa e andata a letto, cava di sotto il guanciale un trattabile

pratico di neo-malthusianismo e se lo divora proficuamente — ci son le figurine apposta — in breve volger di tempo... Che volete?... Per suprema ironia, un libretto simile non costa che una lira e cinquanta, qualche cosa meno della poltrona entro i cui braccioli la pudica fanciulla ha sbadigliato innanzi al pudico drammetto cinematografico voluto dalla casta censura...

« Non c'è logica: voglio dire non c'è logica tra il rigore puritano nel quale si sequestravano milioni di cartoline e si proibirono centinaia di cinedrammi, e la indifferenza rilassata per la quale si lasciano stampare e vendere opere di propaganda sociale contrarie all'igiene e alla decenza ».

Ad un altro confronto si presta il cinematografo nella brillante penna di Diego Angeli che parlando della famigerata censura nel «Giornale d'Italia» dice ch'essa minaccia di coprirsi di gloria più che non si sia coperta mai la indimenticata censura teatrale del «cessato governo!». E lo scrittore continua:

« Danque attenti alle pellicole! Che la prima attrice non si abbandoni troppo teneramente nelle braccia del primo attore; che il leppista non sfoderi nessun cattello al momento opportuno; che lo sposo non sia mai tradito e la sposa non sia mai adultera. Moralizziamo lo schermo, moralizziamo le sale di proiezione, moralizziamo gli stabilimenti produttivi. Giustissimo: quando una cosa sia stata censurata tre volte mettiamo in prigione il proprietario dello stabilimento, il direttore di scena, e perfino gli artisti i quali — sia detto tra parentesi — nove volte su dieci non conoscono nemmeno il soggetto che sono chiamati a recitare. La legge sia severissima: si esiga che il parroco assista a tutte le sedute in cui « si



gita», si proibiscano tutti i capolavori della letteratura passata e presente; si chiudano le porte del cinematografo ai minorenni; si metta accanto a ogni spettatore un questurino pronto ad arrestarlo al più piccolo movimento. Le sale cinematografiche sono la scuola del vizio. Anzi il vizio non è più ormai che lì.

Ma intanto, aspettando la grande riforma di cui l'onorevole Bellotti sarebbe il guerresco manometto, chiederai al Ministro dell'Interno che stabilisce un'altra censura: quello della pubblica strada.

« Oh, una piccola censura: una censura fatta da quattro poliziotti che visitassero certi quartieri e ne arrestassero i frequentatori ».

Ma questa morale a cinematografo comincia a diventare uno spesso quotidiano, benché tale non sia per gli editori che vedono con un taglio di furbe precipitar giù capitali cospicui. E questa crociata bellottiana in pro della morale — poverina! — ha degli echi un po' amari se non umoristici.

Leggete anche voi questa lettera che mi invia la signora Giulia Cassini Rizzotto la quale non ha certo bisogno di presentazione:

« Gentilissimo Hec, a Lei, alla sua imparzialità sottopongo un caso, il mio « caso » cinematografico... Da tempo, cioè da quando la cinematografia è salita a tale importanza da invadere una buona metà della nostra vita, poiché essa impera nel campo intellettuale, industriale, artistico finanziario (scusate se è poco!) è un continuo saettare di apprezzamenti, un tuonar d'allarmi contro i pericoli che derivano dalle impressioni immediate e profonde che ognuno di noi, ma in ispecial modo la gioventù, i fanciulli — che sono la generazione, la vita di domani, e ciò che essi diverranno sarà il frutto di quanto noi stessi avremo preparato. Ma è inutile qui ripetere quanto è stato detto, stampato, polemicizzato, ecc., ecc. Ebbene io ahimè quanto mi spiace di dovermi così pretensiosamente mettere in capolinea con questo ostensibilissimo pronome, ma non c'è che dire, proprio io ho fatto il bell'affare! Aiutata finanziariamente da una brava commerciante, Giovanni Marsia di Catania che aveva (dico onestamente) qualche po' di fiducia nella mia capacità intellettuale, ho pensato riunendo, in un solo ingrediente tutti quelli che sono composti dalle quattro parole: *Morale, istruzione, arte, divertimento*, di comporre un film che istruisse, interessasse, commoovesse, facesse un po' di bene al cuore e non lasciasse adito allo sbadiglio. Il film è stato fatto, lo hanno visto competentissime persone: cito nomi e giudizi, così come si fa per una réclame di surrogato di caffè o di liquore digestivo.

S. F. Agostino Berenini: « È un film che interessa, commuove dalla prima all'ultima scena e farà del bene non solo ai piccoli, ma forse anche ai grandi ».

Corrado Ricci: « È un film che scorre svelto e pieno di buone qualità morali e artistiche, artistiche sopra tutto! ».

Astolfo Galea: « Ecco un soggetto

che prende anche chi da un pezzo rifugge il cinematografo ».

Un reverendo prelato: « Il soggetto *Sogni*! della Società Parvalis risponde pienamente agli intendimenti di ogni onesto ben pensante.

E la Principessa Bandini Giustiniani, il Conte Saletta, Donna Margherita Noli da Costa, ecc. ecc., tutti in coro proclamano la bellezza, la finezza, ecc. ecc.

Conclusione? Tutti i compratori di film temono che il mio soggetto — malgrado il prezzo bassissimo, compreso il macchinario — non dia buon esito finanziario perché troppo morale.

« Eh, Lei capirà... anche in *Fabola* e in *S. Francesco d'Assisi* v'erano — per necessità storica — delle donne che mostravano braccia e seni, danze profane (per legge di contrasti, s'intende!) mentre nel mio lavoro di nudi non ci sono che le estremità degli scugnizzi! »

Le conclusioni? A Lei egregio ed imparziale Hec. Di Lei devotissima

GIULIA R. CASSINI

« Le conclusioni! — mi chiede la signora Cassini Rizzotto e cioè la morale di questa favola? ».

« Eccola qui: Morale, bisogna scrivere lavori immorali! Non è forse questa una conseguenza legittima della crociata bellottiana? »

Ma vogliamo sì o no lasciarlo libero questo benedetto cinematografo di far quel che vuole? ma non vi siete accorti, o santissimi uomini, ch'esso è già maggiorenne?

Incerti del cinematografo!... A Torino un operaio invitato a prestar mano ad una scena, si vide precipitar addosso un attore che cadeva da un quinto piano, in modo che il disgraziato operaio fu costretto a farsi... operare in un ospedale!

Ma vi sono incerti un po' più lieti. Questo lo tolgo dal giornale « Film » dell'ottimo Sanna.

« Come fu che Tina Kassay, Ubaldo Del Colle e Luciano Molinari furono arrestati e furono trattenuti in carcere mientenendo che per tre giorni? Per completare delle scene di *Temi il Leone* di Matilde Serao — la *troupe* con Tina Kassay - Del Colle - Molinari — si era recata al *Club nautico* a Santa Lucia e quel capitano li avevano offerti un *coller* per eseguire una scena.

« Intanto, dovendo esibire il permesso rilasciato dalla Capitaneria al Comando del Castello Dell'Ovo per avere un graduato di scorta, il segretario Negri Mario andò per farselo vistare, ma l'ufficiale addetto non vi era e bisognava aspettare le undici. Durava l'attesa, quando intervenne il tenente di vascello avvocato Nicola Allicca, il quale volle spontaneamente interessarsi della cosa. Egli però, invece di ritornare al Comando del Castello andò alla Caserma — richiese un marinaio invece di un graduato — lo presentò a Del Colle e disse: — Ora potete andare a girare. — Del Colle nella massima buona fede e sicuro



ACCADEMIA CINEMATOGRAFICA





di essere a posto con le disposizioni legali e regolamentari, scese con la troupe nel cutter e girò la scena.

« Il semaforista del Castello dell'Ovo, accortosi che si giravano scene cinematografiche, domandava intanto al Comando del Castello se avesse rilasciato permesso alcuno.

« La risposta naturalmente fu negativa, perché l'ufficiale Allicca aveva richiesto alla Caserma e non al Comando, il marinaio. — E quindi allarma. *Si gira senza permesso! Chi sono? Informate l'Ammiraglio! Chiamate i Carabinieri! Arrestate tutti! Sequestrate le macchine!*

« Tutti in caserma, dunque, dove si chiarirono i fatti. Fu esibito il permesso della Capitaneria. Si disse che se non vi era il graduato di scorta vi era il milite. Si addusse quello che è stato poi la base di tutto il guaio, cioè l'amichevole e catastrofico intervento di un ufficiale, proprio di Marina, l'Allicca, il quale, per la sua qualità, doveva affidare. Ma la legge è la legge. I carabinieri si convinsero subito dell'errore e della buona fede dei cinematografisti ma... avevano avuto l'ordine di arrestare e non potevano rilasciare gli arrestati se non dietro un altro ordine. Su via, dunque, a procurarsi quest'ordine di scarcerazione! Ma era già tardi e il Procuratore del Re non era più in ufficio. E l'indomani fu festa e il posdomani fu anche festa. Fu necessario, così, attendere il lunedì mattina, giorno in cui gli imputati subirono un ultimo interrogatorio e vennero infine prosciolti e rimessi in libertà, dopo aver scritto, ognuno per proprio conto, nella propria cella, un nuovo capitolo, tutto originale personale, delle mie prigioni...»

Anche la febbre spagnola ci voleva... per invece contro il cinematografo! Infatti, per l'epidemia, a Torino e a Milano hanno dovuto chiudere le sale di proiezioni. Ciò è anche avvenuto a Roma. E bisogna dire che nella Capitale l'epidemia non è stata molto nefasta. Prima, sera e mattina, con tanto di controllo prefettizio i cinematografi erano disinfettati con creolina o con altro* del genere farmaceutico. Qualcuno che non volle fare la disinfezione fu chiuso.

Poi li hanno chiusi tutti!

Ma non ci affliggiamo tanto!



Conviene esser lieti, perché, come diceva il poeta antico, del domani non v'è certezza. E allora Anna Fougez torna al cinematografo. Dove e con chi, non so. E forse non m'importa. La Fougez appartiene a quella classe di attrici o cantatrici che si distinguono anzitutto per un fascino speciale che si effonde misteriosamente dal loro corpo, indagando negli occhi, e poi per una raffinatezza di modi e di mode che ammaliano.

Mi diceva una persona di parecchio buon gusto che non si può guardare la Fougez senza sentirsi girar la testa. Io ci provai una sera in caffè concerto e difatti sentii la testa girar come una ventola elettrica. Poi guardai l'orologio e vidi ch'era fermo. Il poveretto era stato colpito da aneurisma!

Se Anna Fougez torna al cinematografo, Bianca Vittoria Camagni lo abbandona per entrare nel teatro di prosa, e precisa mente all'Argentina con la Compagnia del Chiarelli. S'era sparsa pure la voce che col Chiarelli andasse pure e nientemeno che Diana Karenne. Come vedete l'idea era magnifica, ma pare che la Karenne non ne abbia voluto sapere per la questione della pronuncia italiana. Ma che c'impiegerebbe la Karenne a parlare in italiano perfetto? Abbiamo parecchie polacche che parlano l'italiano meglio certo di me, forse meglio di voi.

Alberto Capozzi sta e non sta interpretando « San Paolo ». Pare che San Paolo avesse la barba, ma Capozzi ha detto che lui barba non se ne mette. Almeno ciò leggevo in alcune gazzette. Non so come sia andata a finire la faccenda, ma prima di questa storia, passando in rassegna nell'« Idea Nazionale », una buona parte dei nostri attori giovani scrivevo:

« Insomma questi attori, chi da un verso e chi da un altro, giungono ad una stessa via: eleganti, sbarbati e svenevoli ed odiano, per partito preso, una delle cose a cui dovrebbero invece costantemente rivolgersi e cioè il trucco ».

E aggiungevo: « Ho molta stima dell'attore Alfonso Cassini, che nessuno nomina poiché escluso dall'orbita chissosa della pubblicità a pagamento, appunto perché egli è un sapiente del trucco. Trasforma il suo volto in modo incomparabile e nelle sue interpretazioni non si ripete mai. Anch'egli, certo, avrebbe bisogno di un tal equilibrio, ma io lo preferisco a tutti gli altri messi assieme appunto per questa cura ch'egli pone nel distinguersi da parte a parte sì che ci avviene di non dire di lui quanto diciamo del Bonnard, del Capozzi, del Collo, ecc., che in tutte le interpretazioni sono non già il conte Gastone, il marchese De la Tour o il giovane Renato, ma sempre Mario Bonnard, ma sempre Alberto Ca-



pozzi, ma sempre Alberto Collo, ecc., eternamente e sistematicamente ».

Mi pare che non abbia da aggiungere altro. Cioè ho da aggiungere che ho stima del Capozzi, il quale ha al suo attivo ottime interpretazioni, ma più ne avrei di stima s'egli si decidesse a trasformarsi un poco, almeno fisicamente.

« Il rifugio », come mi insegnate, è una commedia di Dario Niccodemi. Questa commedia è stata ridotta per il cinematografo. Naturalmente la nostra gente di cinematografo che s'è fissata con le riduzioni e non capisce — ma quando capirà? — che il cinematografo ha ormai bisogno di una sua produzione, ha dovuto, come sempre succede, rimettersi nelle mani del riduttore il quale, giustamente, ha voluto fare l'uomo di cinematografo così, come l'autore ha voluto fare l'uomo di teatro. Il lavoro, quindi, che ho visto proiettare non m'ha lasciato né caldo né freddo. È un lavoro come gli altri.

C'era, massima interprete nel lavoro, la Leda Gys, la quale s'è ripetuta — ed è un peccato! — senza darmi un sol momento di commozione o, almeno, di emozione. Altrettanto ha fatto il Roma, il quale insiste in una interpretazione monotona che ricopia, forse senza volerlo e certo in omaggio al gusto del grosso

di quella che offre il più vasto palcoscenico. L'azione vi si può svolgere inquadrata in scenari infiniti. Eserciti in marcia, folle in movimento, vulcani in eruzione, città in fiamme, aerei in volo, acque correnti, aperti orizzonti, tutti gli aspetti e fenomeni più grandiosi della natura e della vita passano sotto ai vostri occhi intenti, dandovi la perfetta illusione del vero; mentre sono esclusi dal teatro, che deve limitarsi a darvene appena un'impressione indiretta, facendoli raccontare o descrivere da qualche personaggio, che dice (fortunato lui!) di averli veduti.

« Ho visto rappresentare la *Figlia di Jorio*, di Gabriele D'Annunzio, in teatro e al cinematografo. Quel poco senso di verità che l'autore ha messo nel dramma affogandolo in molta letteratura, mi apparve meglio nella riduzione cinematografica. Quivi la maniera e il lenocinio sono, sì, ancora possenti nella mimica esagerata dei personaggi e nell'inverosimiglianza di alcuni episodi, ma la visione autentica dei luoghi, dove l'autore immagina che avvenisse l'azione, la riavvicina di alquanto alla realtà e il dramma riesce a dare qualche brivido.

« Eguale effetto mi fecero, in generale, tutte le riproduzioni cinematografiche di opere teatrali. Dalla ribalta passando allo schermo, l'azione si arricchisce e si distende, acquistando in evidenza e in verità, cioè in forza di suggestione, che è poi il fine supremo di ogni arte rappresentativa. Anzi, qualche volta, il riduttore abusa di questa prerogativa del cinematografo e aggiunge al soggetto episodi che ben poco han da fare coll'argomento, perché il cinematografo gli offre la possibilità di inquadrarli in vaste e grandiose linee di ambiente.

« Inversamente, se, passando dal libro allo schermo, l'azione perde qualche episodio, non già perché manchi al cinematografo il modo di rappresentarlo, qualunque esso sia; il sacrificio, in questo caso, è dovuto esclusivamente alla necessità di non prolungare di troppo lo spettacolo. Altrimenti, non vi sarebbe azione raccontata o descritta in opere letterarie di qualunque mole che non si potesse tradurre per il cinematografo nella sua integrità e completezza.

« Diremo, per questo, che il cinematografo, come mezzo rappresentativo e come strumento di vulgarizzazione, debba sostituire la cattedra, il libro, il museo, il teatro? Sarebbe assurdo il pensarlo. Affermiamo soltanto che, nel cinematografo, la scienza ci ha arricchiti di un mezzo di rappresentazione non meno importante di quelli che possedevamo già, e attissimo ad integrarli tutti ».

Ed ora, come succede ogni mese, lo devo necessariamente chiudere.

E chiudo senza sospiri e senza recriminazioni, invitandevi a leggere il prossimo numero, e cioè il numero di Natale, di fronte al quale solamente la solennità del Natale primo e vero, può avere la ragione di... resistere.

Io non esagero e voi mi conoscete, e voi sapete che io non sbaglio, poiché sono abituato a guardare il mondo dal mio obiettivo cinematografico, come risulta dalla presente vignetta di chiusura.



pubblico, certi attori fatali e sbarbati, i quali, pur troppo, hanno fatto il loro tempo.

Rinnoviamoci, rinnoviamoci! è questo il grido e cioè l'insegna che deve avere ormai il cinematografo.

Ettore Fabietti, quello delle desolate « Università Popolari » scrive un articolo in cui non si sa se difenda o rinneghi il cinematografo. Ma poiché, evidentemente, è un uomo d'ingegno, così non può fare a meno di dichiarare quanto segue:

« Come mezzo rappresentativo il cinematografo — non sono il primo ad osservarlo — ha possibilità che mancano persino al teatro. Se i suoi personaggi — per il momento — non parlano, l'ampiezza di visione ch'esso presenta è immensa, a confronto



NOTIZIARIO

La « Tespi-Film ». — La « Tespi-Film » di Roma, ha mutato di proprietà. L'avv. Sacerdoti ha ceduto la gloriosa Casa a Emilio Morin e all'avv. Moretti, i quali hanno chiamato a dirigere la rinovata « Tespi » tre scrittori: Mario Corsi, Tommaso Monticelli e Umberto Fracchia. I tre nomi dicono chiaramente che il programma della « Tespi » sarà vasto ed improntato ad autentici criteri d'arte. Mario Corsi dirigerà nell'attuale teatro di Villa Flora la prima Compagnia della « Tespi ». Tommaso Monticelli assumerà la direzione del secondo teatro già in via di costruzione, e Umberto Fracchia dedicherà specialmente la sua attività a grandi film d'eccezione per quali verrà, nella stessa Villa Flora, inalzato un nuovo grande teatro. Ugo Falena, che fondò e per quattro anni diresse la « Tespi », ha chiesto di essere sciolto dal suo contratto, per dedicare maggiormente la sua attività al teatro drammatico; ma ha accettato, in seguito alle preghiere dei nuovi proprietari della Casa romana, di curare l'allestimento di *I due zoccolotti* di Ouida e di scrivere uno speciale scenario per Maria Melato, che egli stesso dirigerà. Naturalmente Diana Bellincioni-Stagno, la bella e illustre attrice, resta la vedetta della « Tespi ». Tra le prime novità la « Tespi » annuncia, oltre *I due zoccolotti*, *Una fasciella nuda* di Tommaso Monticelli, *La Bella e la bestia*, fantasia cinematografica ricavata dal romanzo scandinavo di Paris Ailea da Umberto Fracchia, *Kitea fiore della notte*, di Mario Corsi, *L'uomo di Laredava* di Luciano Zuccoli, *Il figlio della Casa* di Fausto Maria Martini, *Le due imperatrici*, grandiosa rievocazione napoletana di Tommaso Monticelli, ecc., ecc.

Alla « Film d'Arte ». — Il conte Negroni ha terminato un dramma cinematografico del Caspalese Mascini, *La fibra del dolore*, del quale sono stati interpreti principali Hesperia e Tullio Carnovali, e presto inizierà una trilogia: *L'ebrezza amorosa*, che il Caspalese Mascini ha espressamente scritta per l'interpretazione del Caminati.

Leoncavallo scrive un poema sinfonico per un grande film, tratto da una novella di Enrico Pea, l'autore del *Giada*, dato con successo a Forte dei Marmi. Il titolo del nuovo film è *L'arca santa*. La stessa in scena sarà affidata all'architetto Giuseppe Mancini.

La Karene attrice drammatica. — È stato annunciato ripetutamente e ripetutamente smentito che Diana Karene sarebbe entrata a far parte della « Compagnia della commedia moderna » diretta da Luigi Chiarelli, che inizierà le sue recite nel rinovato Teatro Argentina di Roma a Natale. Diana Karene non è stata scritturata da Chiarelli perché essa ha dimostrato un vivissimo desiderio di tentare la grande prova, in ciò consigliata da molti ammiratori del suo talento drammatico; e si è accinta a studiare con tenace volontà. Per ora, dunque, essa si esercita nel teatro dolce italiano; poi, vedrà... Essa dovrebbe interpretare all'Argentina *La Jemina* ed *Il Pastore*.

Bianca Camagno e Piera Bouvier. — Se la Karene è ancora incerta nel fare il gran salto dalla scena muta a quella parlata, invece altre due giovani attrici cinematografiche hanno risolutamente varcato il Rubicone. Esse sono Bianca Camagno e Piera Bouvier, le quali figurano come attrici nell'elenco della nuova « Compagnia della commedia moderna » di Luigi Chiarelli.

André Antoine in Italia. — André Antoine, l'illustre attore francese, direttore del Gynase, è in Italia. Dopo essere stato qualche tempo a Torino, è venuto a Roma, dove la « Tiber-Film » gli ha affidata la direzione artistica di alcuni speciali soggetti. In Francia Antoine aveva già fatto del cinematografo: di lui sono i film *I fratelli corsi* di Alessandro Damas e *I lavoratori del mare* di Victor Hugo.

La pietà per gli animali. — A Zurigo si è riunito un Congresso per la protezione degli animali. È stato tenuto un ordine del giorno contro la rappresentazione cinematografica di scene brutali contro gli animali.

Il conte Cagliostro. — La « Palatio-Film », terminato il grandioso film tratto dal romanzo di Gauthier, *Il capitano Francesco*, annuncia l'inizio d'un vasto ciclo d'arte storico dal titolo *Il conte Cagliostro*. Sarà una rievocazione dell'avventurosa vita di Giuseppe Balsano conte di Cagliostro.

Il trust cinematografico italiano. — Lo si annuncia da parecchio tempo. Oggi si dice un fatto compiuto. Le maggiori forze dell'industria cinematografica italiana si sarebbero accordate e risolve per dar vita ad una produzione nazionale capace di fronteggiare quella americana, inglese e francese. Si dice — noi non facciamo che i cronisti — che il trust comprenderebbe le tre grandi Case « Cine », « Gaude » e « Tiber » con le altre Case che ad esse sono legate. Presidente della nuova Società il barone Alberto Pissardi; direttore l'avv. Barotolo e l'avv. Meccari.

La donna che inventò l'amore. — Il popolare romanzo di Guido da Verona, ridotto approntamente per lo schermo, sarà eseguito dalla « Lombardo-Film » di Napoli; protagonista Leda Gays; *auteur* *in sciet* Mattio

Casemì. La « Lombardo Film » ha già ultimato il film di P. Parisi *Sole con Giovanni Orasso*, ed annuncia altri grandi successi, a dirigerne alcuni dei quali verrà da Parigi De Varennes, che fu già alla Phiné ed alla Gannoni.

Iris. — Fra gli avvenimenti cinematografici della stagione invernale, oltre la grandiosa iconografia di Fausto Sebratori, *Maria di Magdala*, si annuncia la visione dell'*Iris*, che il cav. De Medici ha acquistato in esclusiva. La riduzione cinematografica del famoso dramma che il maestro Mascagni ha vestito delle sue note immortali, è opera della Casa romana « Lux Artia ». Portare sullo schermo la passionale vicenda ideata da Luigi Illica, realizzare attraverso i modi fantastici del cinematografo una tragedia di psicologia giapponese, vale a dire di psicologia profondamente diversa dalla nostra, non era certo compito agevole. Tanto meno agevole in quanto l'azione doveva rivivere la sua nuova vita non già col concorso di sfondi naturali e con la partecipazione di attori giapponesi, ma nell'illusione di un artificio scenico sapientemente creato, nella trasformazione acuta e sottile dell'esteriorità fisica, della mimica e dell'espressività degli interpreti, costruiti ad un tempo a trasfigurare i propri volti e la propria ben diversa psicologia. Or bene, sappiamo che la « Lux Artia » ha saputo vincere tutte queste difficoltà, sotto la sapiente direzione del cav. De Liguoro: tanto che chiunque sarebbe disposto a giurare che il film sia stato girato negli autentici sfondi giapponesi, con attori giapponesi. La « Lux Artia » ha naturalmente acquistato dalla Casa Ricordi i diritti musicali dell'opera stagiana, perché l'opera d'arte risucisse completa.

Washington Borg. — Il valcosco comediografo napoletano ha terminato due nuovi scenari: *Bambi Avanzo*, leggenda per violino in 4 tempi, e *Naturati*, in 4 stagioni, per l'interpretazione di Hesperia il primo, per la « Colossum-Film » il secondo.

La « Cello » ha pronto un nuovo film dal titolo *La notte del 24 maggio*, dramma di un intreccio sereno mosso ed avvincente, destinato senza dubbio ad un pieno e completo successo. Ne è protagonista Teca, la squisita, elegante e valorosa attrice.

Senza nome I. — È questo il titolo del nuovo lavoro che la « Monaldi-Film » ha recentemente iniziato: un film in cinque parti, ideato, naturalmente, da Gastone Monaldi, che ne sarà anche il protagonista e direttore. Fernanda Battiferri reciterà accanto a Monaldi.

Teo. — È questo il titolo di un romanzo di Adine Nisari che la Casa Editrice Alfieri e Lacroix di Milano licenzierà alla fine di novembre. Il copione, rilegato ed elegante, con copertina di Oppo, disegni di Dippo e di Oenza e fotografie rarissime, sarà un'ultima splendida raffinatezza. L'azione si svolge a Roma nel 1915 e a Col di Lana nel 1914.

L'« Olympus-Film ». — Questa giovane ma già florida Casa romana ha ultimato i due film: *Stradivarius*, interpretato da Diana Leonidoff e da Vasco Salvini, e *L'indiviso di Don Giovanni*, interpretata dal valoroso attore drammatico comm. Ugo Piperno, da Tilde Teldi, la quale fu già prima attrice nella Compagnia Ruggieri ed ora torna alle scene nella « Compagnia della commedia moderna » diretta da Luigi Chiarelli, da Teo Lombino, Teresa Melidoni e Mary Salvini. Ora l'« Olympus-Film » sta allestendo due nuovi grandi film interpretati da Tilde Teldi: il primo è una riduzione del *Fiume del grande scrittore russo Turgenieff*; il secondo un originale scenario di Giuseppe Adamì, dal titolo *La fiera dei desideri*.

Il « Voto » di S. Di Giacomo. — La « Flegrea-Film » ha ultimato lo scenario di Salvatore Di Giacomo *Il voto*, eseguito sotto la direzione di Mario Gargiulo, con Tina Nco protagonista. Il voto è stato acquistato per tutto il mondo dal Monopoliu Lombardo. Con la Nco la « Flegrea » ha anche eseguito *Niguno*.

Frate Sole. — La grandiosa rievocazione francescana di Mario Corsi, eseguita dalla « Tespi-Film », sta iniziando un trionfale giro nelle principali città italiane sotto gli auspici del comm. Tabonelli, che acquistò il magnifico film in esclusiva per Friburgo, Francia e Spagna. Le visioni di *Frate Sole* a Friburgo, Milano, Torino, Bologna, Napoli, avranno carattere di vero avvenimento artistico, come fu a Roma, quando il film fu per la prima volta proiettato all'Avogadro col poema inebriante di Luigi Marchitelli. Anche in Spagna e in Francia le visioni di *Frate Sole* sono immense. La Ditta del cav. Sinisi, che acquistò il film, per studio letterario, sta trattando per la vendita di *Frate Sole* anche in Inghilterra, in America e in altri paesi.

Clelia Antici-Mattei. — La marchesa Clelia Antici-Mattei ha deciso di continuare il suo cammino nel cinematografo. Dopo i due film eseguiti per la « Tespi » l'Antici-Mattei era rimasta qualche tempo lontana dal teatro mutò. V'è tornata per interpretare un film della « Colossum ». Oggi si annuncia che ha accettato una scrittura da una Casa americana. I nostri artisti vogliono restare!

TESPI
FILM
ROMATESPI
FILM
ROMA

La « Tespi Film » ha cambiato di proprietà. L'avv. Sacerdoti, il quale insieme con Ugo Falena aveva creato quattro anni addietro questa Ditta, piazzandola rapidamente tra le prime d'Italia, l'ha ceduta ad un gruppo d'industriali rappresentati dai signori Emilio Morin ed avv. Renato Moretti.

I nuovi proprietari si ripromettono di continuare ed ampliare il nobile programma che per quattro anni la « Tespi Film » strenuamente svolse: produzione dovuta in prevalenza ai migliori scrittori italiani — da D'Annunzio a Bracco, da Vincenzo Morello a Luciano Zuccoli, da Ugo Falena a Mario Corsi, da Fausto Maria Martini a Giovanni Verga, da Beltramelli a Soldani, ecc. ecc. — e allestimenti scenici sempre precisi per stile, dovuti ad artefici del valore di un Duilio Cambellotti.

Bianca Stagno-Bellincioni, l'eminentissima artista della scena lirica e del teatro mutò, continuerà ad essere l'invidiata « vedetta » della « Tespi-Film », ed inizierà il nuovo ciclo della sua produzione con *I due zoccolotti* di Ouida, il famoso

TESPI FILM
ROMANUOVA SEDE
Via Palermo N. 36TESPI FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA



TESPI
FILM
ROMA

drammatico romanzo da cui il maestro Mascagni ha tratto l'ispirazione per la sua *Lodoletta*.

Ugo Falena, desideroso di dedicare maggiormente la sua attività al teatro, con rammarico della "Tespi" che ha avuto in lui il suo vittorioso iniziatore, lascerà la Direzione della Casa romana. Ma, aderendo alle sollecitazioni dei nuovi proprietari, ha accettato di curare l'esecuzione dei *due zoccolotti* e di scrivere un nuovo scenario per Maria Melato, che egli stesso metterà in scena.

La "Tespi" così rinnovata si propone di svolgere con il nuovo anno 1919 un'attività di gran lunga più vasta che in passato. A questo scopo, mentre, non appena ultimati *due zoccolotti*, una compagnia diretta da Mario Corsi, il fortunato creatore di *Frate Sole*, agirà nel vecchio teatro di Villa Flora, svolgendo un grandioso programma d'arte già elaborato, una seconda compagnia agirà, con analoghi intendimenti, in un nuovo teatro costruito accanto al primo, seguendo i più moderni criteri sperimentati all'estero per questo genere di edifici. Di

TESPI FILM
ROMA

NUOVA SEDE
Via Palermo N. 36

TESPI FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA



TESPI
FILM
ROMA

questo teatro, che funzionerà a luce artificiale e della compagnia ad esso destinata sarà direttore Tomaso Monicelli, fra i nostri scrittori di teatro universalmente riconosciuto come uno dei più valorosi e geniali.

Infine un terzo teatro, a vetri, di grandi proporzioni, sorgerà a Villa Flora, specialmente adatto alla messa in scena dei grandi *films*, in costume, di ambiente storico o fantastico, per i quali necessita ricostruire scenari e interni di vasta mole, e impiegare grandi masse. La "Tespi" intende dare un forte impulso a questo genere di *films* tipicamente italiano, per il quale nessun paese come l'Italia offre tanta copia e varietà di paesaggi e di architetture. La direzione di questa parte di lavoro è stata affidata a Umberto Fracchia, il quale unisce a rare qualità di organizzatore un'esperienza letteraria e artistica essenzialmente moderna, come si richiede in opere di tale natura.

La preparazione di questo complesso e grandioso programma è già iniziata. Due *films* di eccezionale importanza

TESPI FILM
ROMA

NUOVA SEDE
Via Palermo N. 36

TESPI FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA



TESPI
FILM
ROMA

apriranno la nuova serie della "Tespi" e saranno: *Una fanciulla passò...* in cinque parti, di Tomaso Monicelli, dramma di vita moderna, e *La Bella e la bestia*, tratto dal celebre romanzo omonimo del grande scrittore scandinavo Paris Allen, visione fantastica fra le più originali ed audaci. Seguiranno *La casa che brucia...*, pure di Tomaso Monicelli, *L'amore di Loredana*, di Luciano Zuccoli, *Kitra fiore della notte*, di Mario Corsi, mentre scenografi, pittori e vestiaristi prepareranno il materiale per un grande poema di ambiente fiammingo e spagnolo destinato a superare quanto è stato fatto fino ad oggi nel campo delle maggiori coreografie cinematografiche, e attendono alla ricostruzione di ambienti dell'epoca napoleonica per un film intitolato *Le due Imperatrici*, che verrà proiettato nella prossima primavera.

Primo operatore della "Tespi" sarà Giorgio Ricci, fra gli operatori italiani uno dei più esperti ed abili, in cui il senso d'arte si accoppia alla conoscenza perfetta dei più moderni procedimenti tecnici.

TESPI FILM
ROMA

NUOVA SEDE
Via Palermo N. 36

TESPI FILM
ROMA

La "Mercedes-Film"

Come vi sono Case cinematografiche che a ple' sospinto sentono il bisogno di decantare e di concludare il loro prodotto e la loro attività così vi sono Case cinematografiche che compiono la loro strada tacitamente ma bellamente fervide non già solo di propositi ma di azioni, di null'altro desiderose che di superarsi via via, riuscendovi per volontà, per passione e perché organicamente forti. A queste ultime Case appartiene la "Mercedes-Film", di Milano.

Proprietario e più che tale animatore è il signor Ugo Bitetti, un signore nel senso più nobile della parola, che appartenne degnamente sino a qualche tempo fa alla famiglia giornalistica. In breve tempo il signor Bitetti fondando in una magnifica sintesi l'arte e il buon gusto ha saputo portare il nome della Ditta in un posto invidiabile sì ch'essa è nel mercato cinematografico apprezzata e, quel che più conta, assai ben quotata.

Buona parte di questa fortuna è da attribuirsi senza dubbio alcuno alla signorina Mercedes di cui la ditta ha preso il nome. Questa giovane e bellissima artista che abbiamo ammirata ed applaudita nei maggiori teatri di prosa d'Italia e

dell'Estero, attrice drammatica efficace e affascinante, ha abbandonato il palcoscenico anch'ella attratta dal fulgido richiamo del cinematografo nel quale ha di subito recato un'onda nuova e personale di suggestione in interpretazioni che nulla hanno da invidiare a quelle delle migliori attrici del telone bianco. Tutta la freschezza e tutta la aristocraticità delle sue incomparabili doti ha difatti ella portato sullo schermo: doti di bellezza, di eleganza, di signorilità e, soprattutto, di espressioni; espressioni vere, umane, che s'impongono allo spettatore e lo trascinano. Più che le nostre parole, invero, dimostrano le virtù dell'attrice i successi pieni e incontrastati che hanno ottenuto nei principali cinematografi d'Italia i lavori *Strana, Amore che fa morire* e *Un bacio nel sogno* di cui è anche autrice. Il pubblico ha ammirato questa superba interprete che procede meravigliosamente nel suo cammino fiorito e la stampa l'ha elogiata. Ma meglio pubblico e stampa ammireranno la trionfante interprete nei prossimi due lavori, grandiosi e travolgenti lavori messi in scena dallo stesso signor Ugo Bitetti e che hanno per titolo *Saluto italico* e *La patria chiama*.

(A dimostrare l'importanza di questo ultimo lavoro ed insieme la serietà della "Mercedes-Film", basti dire ch'esso è stato fatto per conto della Casa per i Veterani Umberto I di Turate). In questi due lavori, che saranno proiettati nei maggiori teatri d'Italia e dell'estero, assisteremo al trionfo più vero e maggiore dell'attrice squisita e la "Mercedes-Film", affermerà più che mai la bontà del suo spirito industriale ed artistico, perché oltre all'aver saputo scegliere un'attrice magnifica ha saputo pure circondarsi di ottimi elementi per l'armonia e l'equilibrio così dei quadri come del lavoro e non ha voluto mai lesinare come non lesina sui mezzi occorrenti per la messa in scena ch'è sempre sontuosa e riccamente perfetta. Ma non è tutta qui l'opera della "Mercedes-Film". A ben altre imprese, che la genialità del signor Bitetti ha escogitato, essa s'apparecchia e si appronta poiché vastissimo è il programma che si è tracciato.

Ma con più esattezza di ciò sapremo dire in seguito. Oggi additiamo al gran pubblico dei nostri lettori questa Casa che per finezza e solidità s'è posta all'avanguardia della nostra cinematografia.

Società "PALATINO FILM" - Roma

In vendita, la grandiosa film

Il Capitan Fracassa

dal lavoro comico di DE FLERS e CAILLAVET



Protagonisti: **THEA e FRANCO ZENI**

MESSA IN SCENA ECCEZIONALE

Società "PALATINO FILM" - Roma

In lavorazione:

**C
A
G
L
I
O
S
T
R
O**

Italia, Francia, Inghilterra, nei mesi di marzo, aprile, maggio celebreranno il quarto centenario del più fulgido genio italico: Leonardo da Vinci, colui che fu maestro di ogni sapere. La più degna commemorazione del grandissimo artista e scienziato sarà rappresentata dal magnifico film che Mario Corsi ideò e compose, e che s'intitola:

LEONARDO DA VINCI

Questo grandioso film della "Historica Film" è una coscienziosa vivida rievocazione del sommo artefice e del momento che egli visse. Si compone di 4 momenti, nei quali rivive tutto il fastoso Rinascimento. Ha per scenari i monumenti più insigni di Firenze e di Milano. Il film, testè ultimato, è pronto per la vendita per tutto il mondo.

"HISTORICA FILM" - Via Boezio, 5 - ROMA

ORFEO FILM

PRIMARIA CASA DI NOLEGGIO
PER PIEMONTE E LIGURIA

GENOVA
VIA XX SETTEMBRE

Le migliori e più importanti
Films italiane e straniere

NOVITÀ
(in preparazione)



NOVITÀ
(in preparazione)

ALMANACCO DEL CINEMATOGRAFO per il 1919.

Il cinematografo doveva avere il proprio almanacco. Ecco l'almanacco del cinematografo. Sarà lo specchio della bellezza, dell'eleganza, dell'originalità e della fortuna di questa nuova moderna forma d'espressione artistica che è l'arte cinematografica. Il cinematografo vive ormai di una vita vasta quanto il mondo. In mille campi esso ha prodotto trasformazioni profonde, di cui si vedono ogni giorno gli indizi e gli effetti sempre crescenti. La sua influenza è universale e si estende dalla poesia alla moda, dalla propaganda sociale alla musica, dallo sport alla documentazione storica dei grandi avvenimenti mondiali. Intorno al cinematografo e sotto, si è sviluppata e cresce una fiorente industria nazionale, al lato della quale altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano. È un giusto e necessario dunque che il cinematografo, e soprattutto il cinematografo italiano, avesse il proprio almanacco, dove annualmente la somma di tanto e così vario lavoro trovasse una testimonianza vivace e documentata, dove fossero segnate le tappe del suo incessante progredire e perfezionarsi, e il mondo cinematografico, questa strana e interessante creazione del XX secolo, avesse così per la sua stretta adesione ai gusti, alle mode, alle passioni e alla storia grave e fatta del tempo, l'assistenza instancabile di nuove celebrità, scopritrice e divulgatore della bellezza nelle sue forme innumerevoli, trovasse un fedele riassunto della sua vita alla quale con sempre maggiore curiosità si rivolge l'attenzione del pubblico.

Noi elogiavamo talvolta vecchi almanacchi, degli anni in cui l'almanacco non era quell'arido e scolorito campionario di avvisi commerciali che è oggi, ma era veramente una piccola e preziosa opera d'arte, alla quale concorrevano poeti e scrittori celebri, disegnatori e pittori famosi la cui matita egualmente si piegava a fissare in pochi e spaziosi tratti gli aspetti più caratteristici della vita del tempo, ricercatori di curiosità storiche e bizzarrie di ogni specie, e infine il tipografo, che con cura sapiente, faceva di questo volume strenua un gioiello di eleganza e di gusto, dando un aspetto esterno attraente e in tutto conforme al suo contenuto. L'almanacco era, allora, una specie di breviario degli usi eleganti, per l'intera durata dell'anno, e la varietà della sua materia faceva sì che esso costituisse una lettura piacevole e inesauribile.

Questo almanacco si avvicinerà, per quanto è possibile, allo stile di quei non molti, ma lontani e disusati modelli. L'Editore farà del suo meglio per essere all'altezza della propria fama, non sa se accitata o dimenticata, di rollata e originale creatore di opere d'arte tipografica. Egli si è affidato a compilatori eletti, competenti ed esperti: vuole che questo almanacco sia un capolavoro del genere.

Prezzo: Lire 10.—

Mandare richieste e vaglia agli Editori ALFIERI & LYCROIX - Milano, Via Mantegna, 6

in PENOMBRA



RIVISTA D'ARTE CINEMATOGRAFICA

Anno I° - Fascicolo 7°

Dicembre 1918

IN PENOMBRA

RIVISTA DI ARTE CINEMATOGRAFICA
DIRETTA DA TOMASO MONICELLI

E REDATTA DA
MARIO CORSI - UMBERTO FRACCHIA - ETTORE VEO

ESCE AI PRIMI DI OGNI MESE

VI COLLABORANO I MIGLIORI SCRITTORI
D'ITALIA E I PIÙ ELEGANTI E ORIGINALI
DISEGNATORI. È LA PRIMA RIVISTA
CINEMATOGRAFICA COMPILATA CON
CRITERI ESCLUSIVAMENTE ARTISTICI.

Un numero separato costa Lire 3.-

ABBONAMENTO ANNUO PEL 1919

Lire 35.-

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE IN ROMA
VIA PALERMO, 36 — TELEFONO 33-85

SCUOLA CINEMATOGRAFICA "AZZURRI"

Quinto anno d'esercizio • La prima sorta in Italia

FIRENZE

TEATRO DI POSA: VIA GIANBOLONA, 9

Direzione ed Amministrazione:

VIA CAVOUR, 12 p. p. — Telef. Intere. 3256

Direttore Generale: Prof. PAOLO AZZURRI

Programmi, Condizioni, Regolamento si spediscono GRATIS
a chiunque ne faccia richiesta. - CORRISPONDENZA PARTICOLARE, SI DEVE AFFRANCARE PER LA RISPOSTA.

Prof. PAOLO AZZURRI

Come si possa diventare Artisti Cinematografici

MANUALE TEORICO-PRATICO

II. EDIZIONE - Vera guida per l'aspirante Cinematografico.
Unica pubblicazione del genere in Italia.
Opera altamente encomiata dalle più alte Personalità Politiche
e Industriali Cinematografiche nonché dalle più spiccate celebrità dell'Arte Mista.

Elegante volume corredato di parecchie illustrazioni L. 3,25.
Inviare vaglia alla Scuola Cinematografica "AZZURRI" e lo si riceverà franco di porto raccomandato (Estero L. 0,50 in più).

IN PENOMBRA

proseguirà nel suo secondo anno di vita

1919

il programma svolto durante il 1918. Non appena le condizioni del mercato della carta lo consentiranno, il suo formato sarà ampliato e il volume delle sue pagine verrà notevolmente aumentato. Intanto, dato il crescente costo della mano d'opera, cui non corrisponde ancora alcuna diminuzione del costo della carta, il prezzo di ogni numero separato col fascicolo di Gennaio sarà portato a

Lire 3.=

La Redazione compirà ogni sforzo per rendere la Rivista sempre più varia e ricca, aggiungendo nuove rubriche alle antiche, accrescendo il numero dei collaboratori, scelti fra i più noti e divertenti scrittori italiani, curando che nella parte illustrativa, sia per ciò che riguarda le fotografie, sia per ciò che riguarda i disegni, "In Penombra" non abbia uguali fra le pubblicazioni periodiche illustrate nostre e straniere.

Roma "Megale Film" Napoli
Via Quattro Fontane, 25 Via S. Brigida, 68

È PRONTO:

L'OTTAVO PECCATO

CINEROMANZO DI C. DE FLAVIS

GRANDE INTERPRETAZIONE E MESSA IN SCENA DI
A. A. CAPOZZI

È PRONTO:

LA PARABOLA DI UNA VITA

GRANDE INTERPRETAZIONE DI
A. A. CAPOZZI

Roma "Megale Film" Napoli
Via Quattro Fontane, 25 Via S. Brigida, 68

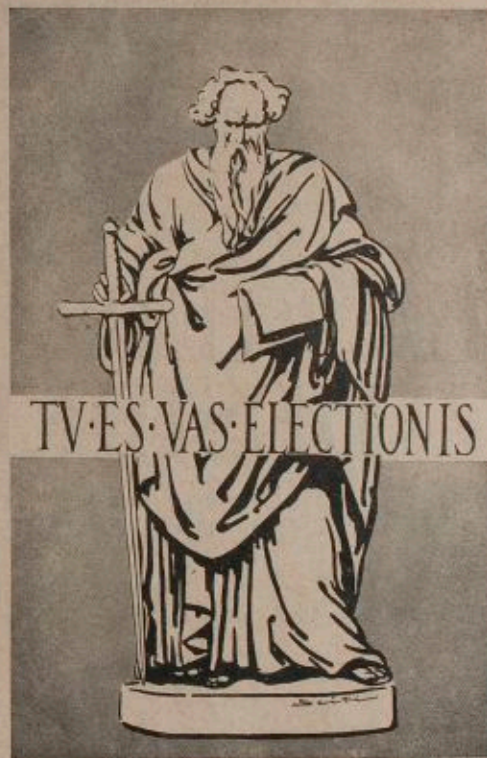
In preparazione:

SAN PAOLO (Saulo di Tarso)

L'ALBA DEL CRISTIANESIMO

Sarà la più grandiosa
rievocazione iconogra-
fica del Cristianesimo.

Riproduirà con severi
criteri d'arte le co-
struzioni dei tempi.



La gigantesca icono-
grafia, ricavata dal pro-
fessore Giuseppe Sciti,
è allestita e diretta
dal professore

GIUSEPPE SCITI
e dall'avvocato
ALBERTO COLLI

OPERATORE A. GALLEA OPERATORE

ROMA **OLYMPUS** ROMA
FILM

F U M O

Riduzione in 3 parti dal celebre romanzo di
TURGHENIEFF

LA FIERA DEI DESIDERI

Visioni cinematografiche in quattro parti di
GIUSEPPE ADAMI

INTERPRETAZIONI
ECCEZIONALI DI **TILDE TELDI**

ROMA **OLIMPUS** ROMA
FILM



TILDE TELDI

PASQUALE PRINCIPE

Titolare del

"MONOPOLIO PRINCIPE"

MILANO - VIA ROMAGNOLI, N. 1

Concessionario della

"MERCURIO - FILMS"

MILANO



Il più importante
tra i recentissimi
acquisti:

SAFFO

della

"Vera Film"

INTERPRETAZIONE DELLA

CONTESSA ILEANA LEONIDOFF

LA
LOMBARDA-FILMS

MILANO - PIAZZALE MAGENTA N. 15 - MILANO

Ha pubblicato:

IL MISTERO DELLA CORONA

GRANDIOSO ROMANZO CINEMATOGRAFICO DI AVVENTURE
IN DUE SERIE

Ideazione e direzione artistica di
GIOVANNI ZANNINI

Interpretazione di

ELSA RACCANELLI

La celebre artista lirica

La

SOCIETÀ ITALIANA DEL TEATRO DRAMMATICO

con sede in ROMA - Via Palermo, 36 - Tel. 3385

è concessionaria di tutto il repertorio drammatico di

GIUSEPPE ADAMI

LUIGI ANTONELLI

WASHINGTON BORG

RAFFAELE CALZINI

LUIGI CHIARELLI

LUCIO D'AMBRA

ALBERTO DONAUDY

UGO FALENA

UMBERTO FRACCHIA

FAUSTO M. MARTINI

TOMASO MONICELLI

E. L. MORSELLI

ETTORE MOSCHINO

CARLO VENEZIANI

Per le riduzioni cinematografiche del repertorio teatrale dei nostri
migliori autori drammatici rivolgersi alla

SOCIETÀ ITALIANA DEL TEATRO DRAMMATICO

IN PENOMBRA

253

"IN PENOMBRA" - ANNO I - NUMERO VII RIVISTA D'ARTE CINEMATOGRAFICA

ESCE OGNI MESE - DIRETTORE: TOMASO MONICELLI - DICEMBRE 1918

REDATTORI E COLLABORATORI:

Giuseppe Adami - Riva Alessi - Ermanno Amicucci - Luigi Amoroso - Diego Angeli - Antonio Baldini - Antonio Beltramelli - Sena Benelli - Francesca Bertini - Alberto Bianchi - Gian Bistolfi - Bonnard - Roberto Bracco - G. Campanile Mancini - Antonello Capriolo - Michele Carracci - Luigi Chiarelli - Gaetano Civitani - Mario Corsi - Ettore Cozzani - Lucio d'Ambra - Silvio d'Amico - Depero - Salvatore di Giacomo - Othava di Nessim - Giovanni Diotallevi - Rosso di San Secondo - Marcello Dudovich - Guido da Verona - Ugo Falena - Ugo Finazzi - Arnaldo Fracchioli - Umberto Fracchia - Carmine Gallone - Augusto Genina - Memmo Genna - Paolo Giordani - Hec - Diana Korrenne - Febo Mari - Fausto Maria Martini - Max - O. Meoni - Guido Milelli - Marino Moretti - Dario Niccodemi - Adone Nasari - Pier Ludovico Occhini - C. E. Oppo - Pasquale Parisi - Giuseppe Petrali - Luigi Pirandello - Fausto Salvatori - Attilio Selva - Luigi Sicilloni - Momo - Simonetti - Sto - Alfredo Testoni - Teresah - Alcardo Terzi - Trilussa - Ettore Veo, ecc., ecc.

SOMMARIO DI QUESTO NUMERO:

Ritratto di Claretta Rosaj - I nemici del cinema, di Diego Angeli - Anna Fougez, di Horizel - Trilussa, caricatura di Memmo Genna - Lettera aperta a S. E. Berenini, ministro della P. I., di Tomaso Monicelli - Versi, di Ernesto Ragazzoni - Antoine e il teatro muto, di Ugo Falena - L'idea di farne un museo, lettera parigina di Roberto Cantalupo - Arte nuova, un atto di Alfredo Testoni - La musica nel dramma silenzioso, di Alberto Gasco - Pico bazar di buon gusto, creazioni di Sto - La varietà della moda - La ruota della fortuna, testo e disegni di E. Toddi - Maria Jacobini - Mentre si gira "L'arcolaio di Barberina", di Lucio d'Ambra, di Romano Cald - I bei denti, novella di Amalia Guglielminetti - Gli autori del cinematografo, di M. d'Aquila - Prigione di Arlecchino - Il mondo che gira e il mondo che si gira, taccuino di Hec - Notiziario.

IL PROSSIMO NUMERO

Anche il primo numero di Gennaio di *In Penombra* sarà un numero eccezionale: sarà il numero strenna per la Befana. Per quanto perdurino le limitazioni imposte per il consumo della carta — e anche se dureranno nel prossimo gennaio — abbiamo qualche margine dovuto alle nostre sagge economie per aumentare per l'occasione il numero delle pagine. Ma non in questo consisterà il pregio del fascicolo di Gennaio, ma nel suo sommario di cui annunciamo qui alcuni capitoli.

Per la difesa del cinematografo e per il suo progresso estetico.

Innanzi tutto siamo lieti di poter pubblicare in difesa della tanto bistrattata industria e dell'altrettanto bistrattata arte del cinematografo, le quali, se hanno molte colpe e molti difetti, hanno pure un avvenire che dipende unicamente dalla buona volontà di chi si occupa del loro incremento, un articolo di Lucio d'Ambra, vivace, originale ed esperto come sono tutti gli scritti polemici di questo fortunato autore. Sull'estetica cinematografica poi, o meglio sulla nuova estetica che può nascere dall'arte cinematografica, pubblicheremo un articolo interessantissimo di Luciani, il quale esprimerà su questo argomento idee nuove ed ardite che possono suggerire, a chi ha il compito di arricchire il cinematografo dal punto di vista estetico, qualche originale via verso nuove forme di bellezza. Un articolo di Dario Niccodemi completerà la serie.

La scenografia e il cinema.

Sono assai noti in Italia i libri e i tentativi fatti da un inglese che vive da molto tempo nel nostro paese, Edward Gordon Craig, per un radicale rinnovamento della scenografia. Tutti sanno che la scenografia cine-

matografica, sia perché in gran parte essa è data dalla natura e dal vero, sia per le speciali necessità proprie della tecnica cinematografica nelle scene postiche del teatro di posa, si differenzia notevolmente da quella del teatro drammatico. Cionondimeno le idee e le applicazioni di Gordon Craig possono interessare assai anche il cinematografo, e di questo tratteremo in un articolo illustrato da riproduzioni di disegni e schemi scenografici del Craig.

Un altro articolo che riguarderà particolarmente la scenografia cinematografica, illustrato da curiosi documenti fotografici, sarà quello di Anton Giulio Bragaglia, intitolato: *L'arcolone del mio cinematografo*. Apparirà pure nel prossimo numero l'annunciato articolo di Paolo Giordani sui cartelloni del cinematografo.

La moda, la novella,
il profilo di Claretta Rosaj.

Noi sappiamo, per le incessanti benevolenti lodi che ne fanno le nostre graziose lettrici, quanto successo abbiano incontrato le nostre mensili rubriche di moda.

Con l'anno nuovo noi ci proponiamo di accrescere assai la parte della nostra rivista dedicata alle eleganze femminili (e anche a quelle maschili), nonché all'arredamento della casa, all'arredamento, ecc. In questo campo prepariamo grandi sorprese.

La novella del prossimo numero sarà di Antonio Beltramelli, intitolata *Gli angeli d'oro*. Daremo poi il profilo di una giovane, deliziosa e fortunata attrice del teatro muto: Claretta Rosaj, adorno di bellissime fotografie.

Altre rubriche di varietà, poesie, caricature, articoli, completeranno il fascicolo dell'Epifania.

in PENOMBRA



Prossimo Numero - Copertina di Sto.



CLARETTA ROSAJ

I NEMICI DEL CINEMA

Il fenomeno dell'accanimento col quale la stampa quotidiana, i legislatori pudichi e i Sacerdoti della Bellezza Pura — con tre manoscritte come era di moda ai bei tempi del simbolismo trionfante — combattono il cinematografo, non è nuovo nella cronaca dei nostri tempi. Le stesse lamentazioni si ebbero per l'operezza che doveva uccidere l'opera lirica; per il caffè concerto che doveva uccidere il teatro, per il romanzo che doveva uccidere la letteratura, per il giornalismo che doveva uccidere il libro. Tutte le volte che una nuova forma d'arte — e dico "forma d'arte" intenzionalmente — incontra il favore del pubblico, i guardiani della morale e del buon gusto scendevano in campo con tutte le loro forze mobilitate. Che cosa non è stato scritto contro la letteratura degli ultimi trent'anni? Ad ogni scuola che sorgeva, l'Accademia dichiarava la fine del mondo. E il mondo non finì con la *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier, come non finì con l'*Assommoir* di Emilio Zola. Ma vi fu di peggio, perché non finì né meno con l'*rebours* di Joris Karl Huysmans e con tutta la serie dei romanzi così detti di decadenza a cui quel libro oggi dimenticato dette origine: dall'inglese *Pictures of Dorian Grey* di Oscar Wilde all'italiano *Piacere* di Gabriele D'Annunzio.

A rileggere oggi le polemiche sorte intorno ai volumi che ho citato, bisognerebbe persuadersi che il mondo andava incontro alla sua rovina con un crescendo spaventoso. Oramai la fede, la forza, l'idealità erano virtù scomparse nelle nuove generazioni le quali, infiacchite dalla corruzione di tanti cattivi romanzi e dalla immoralità di tante liriche perverse, non sarebbero state buone a nulla il giorno in cui fossero chiamate a compiere qualche grande opera di eroismo e di sacrificio. Abbiamo veduto come si siano avverate queste profezie. In nessuna epoca del mondo le generazioni giovani hanno dimostrato un maggiore slancio e una più tenace resistenza alle più dure prove della vita. I giovanotti che dovevano essere degennerati da un'arte di decadenza sono stati certo più eroici di tutti i loro coetanei cresciuti nella fierezza della retorica classica.

Del resto è sempre pericoloso fare profezie in materia d'arte, o — per essere più esatti — negare ad una manifestazione d'arte il suo valore estetico. Quando il caffè concerto produce le canzoni di Aristide



Bruant, le liriche di Maurizio Boukay o le danze della Loïe Fuller — quelle danze che crearono veramente un nuovo stile decorativo ed ebbero una così profonda influenza sullo svolgersi del nostro gusto — quando il caffè concerto produce una cantante come Yvette Guilbert o un pittore come Toulouse-Lautrec, sorge a una forma d'arte superiore a quella raggiunta dai quattro quinti dei musicisti ufficiali, laureati dal Conservatorio. E pure contro il caffè concerto si è scritto con la stessa veemenza adoperata oggi per il cinematografo e come per il cinematografo si sono chieste di urgenza leggi restrittive e proibitive. Fortunatamente però, le leggi non sono riuscite mai a interrompere lo svolgimento di un pensiero o l'evoluzione di una forma d'arte. Quello che possono fare è danneggiare i privati che quell'arte esercitano. Ora nel caso del cinematografo questo danno dei privati coincide con quello dello Stato. Sarebbe opportuno, credo, esaminare un po' la questione sotto questo punto di vista.

È noto, infatti, come l'industria cinematografica sia una delle grandi industrie del mondo. La terza, mi dicono, che viene subito dopo il commercio del carbon fossile e del grano. Ora in questo prodigioso sviluppo, l'Italia, per una quantità di circostanze fortunate, è la seconda nazione produttrice di *films* e si trova classificata a pena dietro l'America. Ebbene, tutte le polemiche, tutti i decreti restrittivi, tutte le interpellanze, tutti i progetti di legge concorrono oramai a questo unico scopo: uccidere questa industria e favorire l'importazione delle *films* straniere. Gli sforzi che fa l'America per batterci su questo terreno commerciale, sono inauditi. Aspettando che la fine della guerra le permetta di stabilire da noi qualche grande succursale delle sue case più famose, tende con tenace abilità a conquistare il mercato. E per lei non è difficile, se si pensi che la sola vendita di una *film* negli Stati Uniti, paga interamente le spese di produzione, di modo che può guadagnarvi ancora molto cedendola a prezzi irrisori alle altre nazioni; ed è quello che fa. Di più, in certi paesi ha esercitato una specie di boicottaggio a suo favore: rifiutandosi, cioè, di vendere pellicole proprie a tutti quei cinematografi che non mettano in protezione esclusivamente *films* americani, e chiudendo così automaticamente il mercato alle case rivali.



...legislatori pudichi e Sacerdoti della Bellezza Pura...

A questo dobbiamo aggiungere che la produzione americana ha raggiunto un grado di perfezione che non può essere facilmente superato dai concorrenti. Non può esserlo per i mezzi di cui dispone, per le attitudini veramente singolari dei suoi artisti, per la sapienza delle sue organizzazioni, per l'audacia dei suoi operatori. Dieci anni fa noi eravamo i primi; oggi l'America ci ha raggiunti e in qualche caso superati. E questo risultato lo ha ottenuto non già inventando nuovi sistemi, ma perfezionando e sviluppando quelli che noi avevamo indicato loro.

Da questo punto di vista è curioso di notare come certe innovazioni immaginate da noi e dovute esser messe da parte per il misonismo e l'ignoranza dei nostri compratori, sono state poi accettate quando, ritornando fra noi con la marca di una qualche ditta americana, hanno acquistato il diritto all'ammirazione del pubblico. È accaduto a me di sentire — a pochi mesi di distanza — condannare un soggetto che poi è stato ammiratissimo quando è ritornato in una deformazione americana. Mi è accaduto di veder rifiutare come assurdi i così detti primi piani, che sono sembrati indispensabili quando sono stati messi di moda da una *Vitagraf* o da una *Keystone* qualunque. Un anno fa, i proprietari di ditte cinematografiche vi dicevano: « Vedete gli americani? Massima cura nei particolari; scelta giudiziosa dei paesaggi, ricostruzione verista degli ambienti. Voi trascurate troppo tutto ciò e vi fidate sull'abilità dell'artista che non conta nulla. Datemi una bella donna, un uomo elegante e il resto va da sé ». Oggi gli stessi proprietari vi dicono: « Ambienti? Paesi? Particolari? È tutto inutile. Guardate gli americani. È l'attore che conta: la bella donna e l'uomo elegante hanno un valore relativo se non si sanno muovere, se non sanno recitare ».

Che cosa era accaduto in questo tempo? Semplicemente questo: gli americani avevano imparato dalle *films* italiane che l'attore era sempre la figura centrale di ogni viso cinematografico e si erano messi a creare gli attori. Con larghi mezzi di cui essi possono disporre, avevano facilmente radunato qualche celebrità della scena e ne avevano ottenuto perfetti risultati. Allora avevano capito che l'interesse principale doveva essere concentrato sul gioco degli attori, ed erano arrivati a fare col raziocinio quello che i nostri direttori di scena avevano intraveduto coll'istintione. Se non che, l'innovazione, che in fondo era stata naturalmente italiana, è passata nel mondo cinematografico quale una invenzione americana!

Il pericolo americano è, come si vede, molto più grande di quello che non possa sembrare a prima vista. Ma a questa minaccia esteriore, va aggiunta l'insidia interna. Quando uno dei soliti moralisti, nel parlamento o sopra un gior-



...condanna all'estinzione una delle più floride industrie...

niterebbero molti spropositi e farebbero così a certamente più utile al paese e alla cinematografia. È capitato a me di sentir discutersi con grande serietà da un alto funzionario dello Stato, sulla possibilità di avere sette *films* la settimana per una sua opera di propaganda. E a chi stupito gli ne dimostrava l'impossibilità, rispondeva con la scimera derivatagli dalla sua commedia, che « con un po' di buona volontà la cosa era fattibilissima ». Che diamine! Gli artisti di una compagnia drammatica non riescono forse a recitare in tre o al massimo quattro ore un dramma in cinque atti?

Ora mettete un funzionario come questo — e non è certo dei peggiori — alla testa della Censura, e potete capire facilmente quello che ne deriverà. Del resto la Censura è quello che è: una istituzione più dannosa che utile a punto perché esercitata da persone inadatte al loro ufficio. Il più delle volte si tratta di eccellenti funzionari, molto onesti, molto morigerati, ma perfettamente digiuni di ogni elemento d'arte o di letteratura. La loro mentalità non cambia col volgere degli anni: essi sono oggi quello che erano sotto il governo assoluto del Papa, come sotto il governo costituzionale di Luigi Filippo. Sono « emarginatori di pratiche » senza intelligenza, senza esperienza, senza buon gusto. E non sanno veramente interpretare la legge, come non sanno distinguere ciò che è dannoso e ciò che non lo è. E nel dubbio si commettono gli errori più inspiegabili: si vorrà, per esempio, che la protagonista del *Detour* non finisca già col cedere alla fatalità della sua nascita e dell'ambiente nel quale è vissuta, ma dovrà uccidersi per salvar la morale e rendere assurda la tesi del drammaturgo francese che pure non è dei primi venuti. Si impedirà che Elena Muti sia maritata e si esigerà la sua vedovanza perché possa moralmente divenire



nale, esige e chiede a grandi grida misure restrittive, condanna, senza saperlo, alla estinzione una delle più floride industrie nazionali. E, quel che è peggio, lo fa in buona fede, credendo di salvare il paese da un flagello di immoralità, e invoca leggi che solo la più elementare ignoranza può rendere concepibili.

Quando, per citare un esempio tra mille, si propose con la più grande serietà di voler ottenere una condanna penale ai proprietari, ai direttori di scena e agli attori di una casa cinematografica censurata almeno tre volte, si dimostrava di non aver la più lontana idea del come agisse il meccanismo interno di una ditta produttrice. Condannare un povero attore che il più delle volte non ha la più lontana idea del *film* cui è chiamato a prender parte? È veramente una delle più strane pretese che mai abbia potuto avere un legislatore. Ora se quei legislatori si dessero la pena di studiare un po' più da vicino quel meccanismo, e-



I soliti moralisti, i soliti sociologi da strapazzo...

l'amante di Andrea Sperelli. Si chiederà... Ma la serie potrebbe continuare e sarebbe la solita raccolta di aneddoti che hanno ridicolizzato le Censure di tutti i tempi e di tutti i popoli. Un fatto però, accaduto ultimamente, è bene riportare, per far vedere quali criteri dirigano i censori dell'ufficio governativo. Si rappresentava una *film* dovuta a un disinto ufficiale della Marina italiana che è anche uno scrittore molto noto e molto ammirato. La scena finiva col suicidio della protagonista, un suicidio molto onesto, fatto a punto per un sentimento purissimo di dovere e d'amore.

E protagonista era Lyda Borelli, che chiudeva con quella *film* la sua triennale carriera cinematografica e che nell'esercizio della sua arte non può esser certamente rimproverata di volgarità e di lenocini. Ebbene, i censori governativi non volevano assolutamente permettere quella scena, e ci volle tutta l'eloquenza persiana del direttore della casa cinematografica dove la *film* era stata « girata » per ottenere che la Borelli non fosse sacrificata in una delle sue più pure forme d'arte. E sapete la ragione che essi dettero della loro severità? Questa: che la Borelli riproduceva quella scena con troppa verità, sì che ne faceva una cosa impressionante! Il che tradotto in lingua



...lo scopo di immergere un'industria...

povera significherebbe: non bisogna che la cinematografia si nobiliti con artisti veri, perché tanto più questi artisti saranno grandi e profondi, tanto più la loro arte diverrà uno strumento di corruzione!

E tutto ciò sarebbe ancora una cosa allegra, se poi non si vedessero le *films* americane, dove tutto è permesso: dalle nudità voluttuose d'*Intolerance* al suggerimento del delitto adulterino della *Stizza della morte*; dai baci ginnastici in dissolvenza — e dico ginnastici perché certe movenze non potrei qui qualificarle — dell'*Oltraggio*, alla serie di furii, di scassinamenti e di assassini scientifici del *Occhio Rosso*, dei *Misteri di Nuova York*, di *Ravengar*.

E allora?

Allora si viene a questa conclusione, che i soliti moralisti, i soliti legislatori, i soliti sociologi da strapazzo tendono a un unico scopo: quello di immergere un'industria italiana che produce bene e molto, e che fino a pochi anni or sono era alla testa del formidabile movimento cinematografico mondiale. Poi, quando si faranno i conti delle perdite e dei profitti si capirà l'errore materiale e morale, si faranno le solite lamentazioni postume e si invocheranno rimedi e provvedimenti. Ma sarà troppo tardi.



Disegni di Goya dai Capricci.

A N N A



¶ ra le donne di Shakespeare, una delle più affascinanti è la piccola Perdita del *Racconto d'Inverno*. Perché? Perché in questa incantevole giovinetta, che è nata di sangue reale ma si crede figlia d'un pastore, la nativa grazia aristocratica brilla dolcemente attraverso la casta povertà, come una fiamma attraverso l'alabastro. Voi la vedete passare tenera e selvaggia attraverso un mondo non suo e, perplessi, turbati, in preda ad un'emozione vaga in cui si confondono dispetto, melanconia e adorazione, voi mormorate con Guglielmo Shakespeare:

... nothing she does or seems
but smacks of something greater than herself,
too noble for this place.

* Qualunque cosa ella dica o faccia, ha un che di superiore a lei stessa, un che di troppo nobile per un siffatto mondo ».

Le creature che portano seco in un mondo povero e basso i segni indelebili d'una alta origine, a tutta prima ci interessano, ma non ci conquistano. Anzi, direi addirittura che a

F O U G E Z



tutta prima ci dispiacciono. Il loro improvviso apparire urla forse in noi il senso delle naturali armonie e forse insinua in noi rapidamente il sospetto d'una decadenza ignobile, di un paradiso perduto. Superato questo primo momento di penosa incertezza, un fascino ci conquista, forte, scavo, indistruttibile. Dimentichi dei tristi luoghi in cui esse vivono, noi non vediamo più che la purità originale di queste creature elette e mentre gli scettici, privi di sensibilità, ci ridono d'intorno, noi ci ostiniamo a cercare nei velati splendori di

queste creature elette, gli splendori lontanissimi degli antichi paradisi.

Se io dicessi ora che Anna Fougez è indubbiamente una di queste creature elette, qualcuno dei sudditi scettici potrebbe dire: « ecco un complimento che per arrivare a destinazione ha preso una volata molto larga, scomodando persino Shakespeare. Certi complimenti si sa quel che valgono, perchè son pagati un tanto la riga! ». L'amabile scettico non ha che ad andare a vedere Anna Fougez, non ha che a sen-

tira cantare, non ha che a conoscerla un po'. Scommetto che in meno d'una settimana avrà mutato parere.

* E da quali segni si riconosce dunque questa nobiltà d'origine? « obbietterà ancora lo scettico che non si vuole arrendere. Da tutto e da nulla, mio caro scettico. Se tu fossi un erudito, ti direi che i Germani credevano di riconoscere l'origine divina dallo splendore degli occhi e che i Persiani invece credevano di riconoscerla dalla bianchezza dei denti. Sommando insieme i due antichi criteri, il germanico e il persiano, molte belle donne d'oggi, splendide d'occhi e di denti, potrebbero vantare un'origine divina. Ma oggi non si tratta più di questo. Il criterio d'oggi è assai più delicato e discreto: nessuno di noi saprebbe ridurlo in parole, ma ognuno di noi, se è dotato di quell'intelligenza muta che è la sensibilità, vedendo una testa come quella di Anna Fougez, fine nelle linee come un cammeo, intensa di luci e ombre, tutta sovrastata di una soave amarezza, infantile ed indimenticabile,



dice subito: « ecco una creatura che non è salita dal basso, ma che è discesa dall'alto, da una razza signorilissima ».

L'origine nobile appare non solo nei segni esterni ma nel singolare ritmo della vita morale. Piena di ombre e di sussulti, di repugnanze improvvise e di infantili abbandoni, di capricci maliziosi e crudeli e di esultante generosità, la vita interiore di Anna Fougez è la più ricca e la più complessa che si possa immaginare. Ognuno che le abbia un po' vissuto a fianco, finisce col dire: « questa è la più singolare figura di donna ch'io abbia incontrato nella mia vita, quella che non s'impara mai a conoscere! ». C'è infatti ogni giorno una sorpresa nuova, una rivelazione nuova. L'avete giudicata un po' avara qualche minuto fa, vedendola lesinare e stracchiare nelle sue piccole spese; eccola ad un tratto che dà ad una poveretta tutti i suoi risparmi d'un mese e si commuove e si esalta e vuol portar la poveretta a casa, e vuol darle vesti, scarpe, cappelli, mobili, tutta la casa. Vi pareva un po' fatua qualche minuto fa, quando regalava la sua fotografia a destra e a manca, al primo che avesse incontrato: ma ecco che nella cornice d'un suo ritratto rimasto per lei e per lei sola, essa scrive: « La mia maschera l'offro a tutti come una Mascotte, ma il cuore mio è nella casa mia ».

È veramente nella sua casa il



lo splendore di un'arte nobile e fine cui il caffè-concerto non era abituato, ora che la cantatrice squisita sta per trasformarsi in un'attrice squisita, Anna Fougez, ama ricordarci ancora quella piccola cantatrice che trotterellava nella notte col cuore in tumulto presso il tebeo fragore del mare.

Diventerà, ed è in parte già diventata, una grande artista della scena muta, ma resterà sempre la stessa bimba generosa e strana che ha un piedino di Cenerentola ma che non trova mai la scarpina elegante adatta al suo piedino, dolente e selvaggia, capricciosa e leale, che, quando vuol dire una bugia, comincia con l'arrossire di vergogna e finisce con l'impallidire di rabbia. Si comperà gioielli anche più splendidi dei molti che ha già, ma rimarrà sempre una donna dai gusti sobri e bizzarri, nemica del fasto per naturale distinzione e per originalità di carattere. Potendo coprirsi di collane e di braccialetti, non porta che cinque tenuissimi cerchi d'oro in-



suo cuore generoso. Per la casa, ch'essa considera sua essa ha fatto sacrifici eroici, ha sofferto tutto il soffribile. La sua infanzia e la sua prima giovinezza non hanno, si può dire, avuta una sola giornata di gioia. Portata ed educata in Francia, cantatrice piena di angosce e di nostalgie come Mignon, per alcuni anni esalò nel suo canto tutto il dolore dell'anima sua. Al suo canto, d'allora in poi, è rimasto sempre un soavisimo accento di tristezza che è come il profumo di quel doloroso lontano.

La piccola cantatrice, nella sua oscura miseria, fu più volte eroica. Come tutte le anime generose, Anna Fougez non si vergogna affatto del suo doloroso passato, non lo rinnega e non lo nasconde. Essa stessa racconta che quando una sua povera sorella, ora morta, cominciò a soffrire, per guadagnare tanto da aiutarla, la piccola cantatrice correva ogni giorno a Napoli, in un piccolo caffè-concerto di quart'ordine. La notte, dopo lo spettacolo, la piccola cantatrice avvolgeva in uno scialle tutto il suo corredo e col suo piccolo fagotto sulle spalle e con quindici lire in tasca e con grande angoscia nel cuore, se ne ritornava a casa, camminando per parecchi chilometri fuori porta, lungo il mare.

Ora che son venuti la notorietà, gli applausi ed i grossi guadagni, ora che Anna Fougez porta al caffè-concerto



torno al braccio destro, un po' più in alto del gomito, uno con quattro piccole turchesi. Tutti le chiedono il perché di questo singolare ornamento. Essa risponde, agli ammiratori e agli adoratori, che quello è un suo segreto. E noi lo rispetteremo!

Pare, del resto, che anche la natura abbia voluto adornarla di mille piccole singolarità. Ad esempio, sotto l'angolo sinistro delle labbra, l'affascinante cantatrice ha una vena che nel cantare diventa azzurra. Un freddurista direbbe: « ecco quel che vuol dire essere di vena di canto! ».

Il pubblico non sentirà più tra poco il solidesco e gioviale *It'll a long way to Tipperary* che la Fongez intona con un *entrain* irresistibile. Tutto il piccolo repertorio inglese della Fongez è, del resto, affascinante; non meno del *Tipperary* piacciono il *Some smoke* del Romberg e il *Broken Doll* del Tate. Anche le eleganti canzoni francesi, come *Sous ces ponts de Paris*, sono cantati dalla

Fongez con una così viva originalità d'accenti che si resta, ad udirla, deliziosamente sorpresi e commossi. Anche dei canti più semplici e più facili la indimenticabile cantatrice sa dare un senso nuovo, un valore nuovo; così la *Strimpellata di Pierrot* del Nulife acquista una grazia nuova quando la Fongez viene a cantarla, pallida e fine, col suo abito di Pierrot e con la sua piccola chitarra in cui scintillano due piccole iniziali di brillanti. *La Sentinella* del Curti, *I milioni d'Arlecchino*, del Drigo, diventano, cantati dalla



IN PENOMBRA

Fongez, due piccoli indimenticabili capolavori.

La singolare vena, che adorna la bocca canora, fra poco cesserà di farsi azzurra. Anna Fongez sta per darsi ad un'arte in cui il canto non le servirà più, ma in cui le serviranno invece mirabilmente tutte quelle native virtù d'ingegno e quelle native grazie di forma che fanno della sua figura una armonia leggiadrissima, un vivente capolavoro.

Questa strana figura di donna che fonde in sé la grazia delicata e maliziosa d'una damina del Settecento, con la intensità drammatica di una Salomé, è destinata ai più lieti trionfi in un'arte in cui innanzi tutto si richiedono insieme la più efficace varietà di espressione e la più perfetta eleganza di linee: in un'arte che è, insieme, danza e dramma, silenzio e poesia.

Anna Fongez ha già debuttato brillantemente al cinematografo con *Le avventure di Colette*, alla "Cines".

Avrebbe dovuto anche fare, per un giornale romano, una *film* originale ideata dallo scrittore Papini: ma la cosa, per circostanze imprevedute, fu differita.

Ora si dice che la Fongez abbia accettato di eseguire una serie di *films* per una nuova Società cinematografica.

Certo è che non le mancherà il lavoro e che ad ogni cosa che ella farà non mancherà né la forza né la grazia. Scomidiamo ancora una volta Shakespeare per dire con lui che tutto quel ch'essa interpreta si trasforma "in qualche cosa di ricco e di strano... *Into something rich and strange!*"

FLORIZEL.

IN PENOMBRA



Abbiamo pubblicato nel numero di ottobre il "Viaggio intorno allo studio di Trilussa", che ha suscitato tanta curiosità, per le molte indiscrezioni che vi si facevano sulla vita intima del geniale poeta delle "Favole". Pubblichiamo oggi, a complemento di quel memorabile articolo, questa recentissima e somigliante caricatura di TRILUSSA, eseguita per la nostra rivista dal pittore Memmo Genoa, che continua così la sua serie brillantemente iniziata con Diana Karenne e Tomaso Micelli.

T R I L U S S A



LETTERA APERTA A S. E. BERENINI MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

Eccellenza, vorrei trovarmi uno di questi giorni a quattro occhi con Lei per dirLe in un orecchio che — a guerra vittoriosamente conclusa — è lecito a un Ministro italiano rendersi direttamente conto delle cose del cinematografo, e come arte e come industria nazionale. « Che fa il nesel?... » Che non ha sul tavolo l'articolo dell'*Antologia* che porta la firma del deputato Belotti (?), e l'interpellanza del senatore Molmenti? Non ho difficoltà a giustificare il Suo stupore di fronte a sì inopinata richiesta. Fino a oggi ben più gravi cure hanno affaticato i Suoi giorni; e in verità le cose del cinematografo sono state e sono ancora considerate alla Minerva — se non da Minerva — di così bassa sfera che esulano dalla personale « competenza » del Ministro. Ma oggi Ella è direttamente e personalmente investito della questione. Il deputato Belotti domanda allo Stato, in nome della morale oltraggiata, una severissima censura sulla produzione cinematografica, con fulminanti sanzioni civili e penali a carico di tutta la gerarchia dei produttori; e il senatore Molmenti, in nome dell'Arte e della Storia pure oltraggiata, domanda sempre allo Stato una superiore commissione di dotti che ufficialmente controlli la produzione cinematografica, con inesorabile divieto di pubblicazione e di commercio per quelle pellicole che dell'Arte e della Storia — *ad usum* Molmenti — facciano scempio. In altre parole: lo Stato dovrà per ogni pellicola cinematografica esaminare il suo contenuto morale e la sua probità artistica e storica. E si vuole da Lei che lo Stato confidi questo duplice controllo etico-

estetico a una commissione di padri di famiglia (proposta Belotti) e di dotti ufficialmente riconosciuti (proposta Molmenti).

A tutta prima Ella può credere, Eccellenza, che si tratti di faccenda di poco conto. Per nominare commissioni Minerva è fatta apposta; e tutti sanno che le commissioni lasciano il tempo che trovano — il sole a luglio, la nebbia a dicembre. Ma la faccenda diventa invece estremamente complicata non appena Ella la consideri sotto un punto di vista pratico. La cinematografia è un'industria, e per impiego di capitali e di mano d'opera, e per forza espansiva che si traduce in commercio d'esportazione, la terza industria italiana. È nata ed è cresciuta da sola, per virtù propria, senza che lo Stato sia mai intervenuto a proteggerla all'interno, ad aprirle all'estero i mercati; si è imposta nel mondo per la qualità e per la quantità della sua produzione, soverchiando e vincendo a poco a poco l'altra concorrenza sui mercati più diversi e lontani, dall'Olanda alla Grecia. Ella m'insegna, Eccellenza, che un'industria come la cinematografica, se è riuscita a imporsi con tanto successo fuori della patria, vuol dire che avanza la produzione internazionale di ogni compiuta bellezza. E che significano allora questi inciampi onde in Italia si tenta d'impedirle il passo? Che forse la produzione nostra è infetta di lue pornografica, come vorrebbe far credere il deputato Belotti, o nel suo insieme è una balorda falsificazione e diffamazione dell'arte e della storia, come s'industria di far capire il senatore Molmenti? « C'è la contraddizione che non l'consente », perché in questo caso apparirebbe ai compratori esteri merce di scadente fama e di scarsissima fortuna, tale cioè da non consentirle nessuna virtù di supremazia sulla concorrente produzione internazionale. Se viene invece con tanta solerzia sollecitata e acquistata all'estero, l'unica spiegazione accettabile è ch'essa appaia merce nobilissima ai pubblici più diversi e lontani e, come tale, sia immune dalla bassa speculazione pornografica e dai volgari raffazzonamenti

che fanno a pugni con l'arte e la storia. Di qui non si scappa. O mi sa dire Ella, Eccellenza, in quale altro modo potremmo noi avanzare i concorrenti? Da che mondo è mondo si è sempre sentito dire che la concorrenza si vince in due modi: con la buona merce o col basso prezzo. Ma il basso prezzo non deve andare totalmente a scapito della buona merce.

Ora Le so dire che la produzione cinematografica italiana è ottima merce, e fino a ieri ottimamente proficua. Fino a ieri! Perché ormai la concorrenza americana va a poco a poco soppiantandola nei mercati esteri ove dominava egemonica. Fra non molto, se non si muta rotta, sarà un'altra industria italiana di grande esportazione che si ridurrà a casa sfinita. E sa Ella come? Per gli inciampi che lo Stato italiano le va creando a ogni levata di sole, con una così gioiosa fantasia inventiva che se le fosse voita a favore, Dio solo sa a quale grandezza e potenza imisurabile potrebbe farla salire. Gli inciampi sono di varia natura: alcuni inerenti al faragginoso meccanismo dello Stato, come le lentezze burocratiche che, durante la guerra, sono riuscite a tanto da impedire materialmente l'esportazione delle pellicole. Ma altri guai si sono aggiunti; e precisamente i pregiudizi moralistici che il deputato Belotti ha elevato con prosopopea maccheronica a vere e proprie intubazioni e, — giunta alla derrata — i pruriti intellettualistici del senatore Molmenti che, avido com'è di nomea, non lascia intanto alcun passo per farsi avanti, pestando i calli e rompendo le scatole alla gente che lavora sul serio. Metta in pratica, Eccellenza, le proposte dei due poverissimi, e mi dica in qual modo l'industria cinematografica potrà vivere e riprendere la via dei grandi commerci se, per ogni pellicola, l'industriale dovrà sottostare a una lunga serie di controlli e di collaudi, passando dalla commissione dei padri di famiglia alla commissione dei dotti, discutendo commissario per commissario e quadro per quadro prima lo scenario scritto, poi la prova proiettata sullo schermo, infine il *film* compiuto. Legga, Eccellenza, in questo stesso fascicolo quel che scrive Diego Angeli, e mi risponderà se ho torto di dichiarare che mai stoltezza più criminale fu pensata e voluta pel gusto belluino di rovinare una grande industria che onora il nome italiano all'estero. O che forse all'estero si è porci o asini matricolati da eleggere, su ogni altra, la pellicola italiana, se essa fosse veramente immorale (*more* Belotti) o scempia (*more* Molmenti)?

Tutta la questione è qui, il deputato Belotti va giurando e spergiurando che la nostra produzione cinematografica è merce da bordello la quale appesta la nazione, e il senatore Molmenti non gli par vero di tenergli bordone tempestando che, se non è proprio peste, è per lo meno volgare contraffazione dell'armoniosa bellezza. Le ho già dimostrato, Eccellenza, che pel solo fatto d'aver vinto la concorrenza

internazionale nei mercati del mondo, la produzione cinematografica italiana ha dimostrato l'ottima sua qualità. Allora tutto questo strepito a cosa si riduce? A impedire che, nella sterminata copia di pellicole le quali annualmente si vanno producendo in Italia, non abbia diritto di cittadinanza taluna che per avventura possa inscenare a basso scopo di lucro « soggetti », di dubbia moralità e di scempia rappresentazione artistica? Eh! siamo d'accordo! Ma, in questo caso, si tratta d'un'operazione di polizia, della squadra dei buoni costumi; e, se vogliamo essere più seri, d'una pratica d'ufficio della censura prefettizia, tale e quale s'esercita pel teatro parlato; senza contare che l'oscurità è per sé stessa così stupida che una siffatta pellicola troverebbe nel disgusto del pubblico la sua propria condanna. In tutti i modi, se c'è materia da colpire si colpisca con gli strumenti che lo Stato ha in sua mano. Ma non si venga a forgiare un nuovo complicato strumento di tortura a cui debba assoggettarsi tutta la produzione cinematografica italiana con l'unico risultato di toglierle materialmente la possibilità di produrre, cioè di vivere. Perché Ella non ignora, Eccellenza, che il commercio comporta anzitutto la massima speditezza, e ha da essere libero nell'offerta, nella contrattazione, nella vendita, se si vuole che la domanda — specie quella che viene dall'estero — non si rivolga da altre parti. Le ho detto che questo già sta accadendo. Un paio di commissioni del tipo proposto dal Belotti, Molmenti e simili Luzzatti nostrani, e l'industria cinematografica italiana avrà fatto il suo tempo. Ci ridurremo, dopo aver perduto i mercati stranieri, a vederli soppiantati anche in casa nostra dalla produzione americana. La quale — o Belotti! — ci porterà il delitto « oggettivo », col poliziotto dilettante, e, con impronitidine *yankee*, ci darà l'arte — o Molmenti! — sulla misura dei grattacieli e la storia rappresentata dai pellirosse...

Eccellenza, è il terzo articolo che sono costretto a fare per colpa di questo deputato e di questo senatore. Suoi amici forse, ma non miei; ed Ella mi perdonerà il tono mordente verso Loro, non convenientemente rispettoso verso Lei. Che vuole, Eccellenza? Lo scrivere non è piacevole cosa quando si ha voglia di menar le mani. Così ho adoperato la penna come una scopa, e m'è accaduto di sollevare polvere che mi ha fatto la bocca amara e la parola attossicata. Ma, Dio volendo, ho finito. E, mettendo questa parola fine alle mie diatribe, sento di aver urlato al vento, e che bisognerà durare senza stancarsi, con coraggiosa pazienza, nello sforzo che la nostra industria persegue contro tutti gli impedimenti che le si frappongono sulla via della sua fortuna, ch'è fortuna italiana; cioè del lavoro, dell'energia, della passione, del genio — *genius loci* — italiani.

A vostra Eccellenza, e a Minerva, salute!

TOMASO MONICELLI.

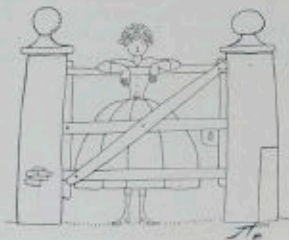
(?) Per i miei lettori: il tenente Enrico Cardile mi scrive dal fronte che l'onorevole Bartolo Belotti, nativo di Zogno, nacque al mondo della notorietà letteraria al 1900 come poeta simbolista e col nome di Renzo Bartolo messo in testa a un sonnetto intitolato: *Le pallide rime. Rime?... pallide e similitate?*... Ecco una cosa che su di forte sgramme. Se il Cardile mi aiuta mandandomi il sonnetto, come farò il necrologo sulla poetica simbolistica di Renzo Bartolo Pallido Belotti! E saranno le più quattro righe del mondo.



TIRITERA AUTUNNALE CON

*È una tepida estate
di San Martino, tanto
dolce che le giornate
d'aprile non hanno incanto*

*maggior. Le stesse foglie
secche, per i viali,
più che aria di spoglie
hanno un aspetto d'ali.*



*bimbi affacciati ai vetri
che guardan, chi sa dove,
passar forme di spettri
(son tanto soli e piove!),*

*nubi, e una spiaggia incolta;
insomma l'arsenale
completo di una volta,
romantico, autunnale.*



*ove, com'è disegno
nelle oleografie,
ci sono isbe di legno
sotto la neve, vie*

*tra pioppi ermi al tramonto,
cacciatori in cucina
intorno a un pasto pronto,
un'Ada, un'Ermelina,*



*malevole, lunghesso
i fossi e dietro i carri
che se le tiran presso
in turbini bizzarri.*

*Io vo pei campi, avanzo
oltre i sentieri, e fumo,
contandomi un romanzo
per mio uso e consumo*



*Io vo pei campi, fiuto
per l'aria odor di tordi
arrosti in un velluto
- cari! - di lardo, a fior di*

*fiamma, sovra uno spiedo,
e il buon odor mi viene
da un luogo che non vedo,
ma certo assai dabbene.*



*che guardan pei cancelli
se giange Adolfo, Arturo,
rovine di castelli
chituse in un cielo oscuro,*

*sassi di maricciuoli
con l'edera e un mendico,
molini, boscaioli,
un puzzo sotto un fico,*



CONTORNO D'INSALATA

*Io vo pei campi: lunge
bruciano forse stipa:
c'è un fumo, e ve ne aggiunge
pur uno la mia pipa.*

*Oh! il fumo! chi la sente
la nostalgia che ha
il fumo, che siente
d'autunno se ne va*



*Oh pace! che mai l'oste
mi servirà stasera?
Forse le caldarroste
- oh pace! - e del barbera,*

*o le pere in giulebbe
(che giorni ha San Martino!);
né mi dispiacerebbe,
prima, uno stufatino!*



*Dove? Ed ancora un fumo!
È un altro rogo d'erbe
morte, e ne vien profumo
tardo di antico verde.*

*Shaca là dalla siepe,
sta, ma si par risolvere...
E il fumo sale e... pepe...
pepe, direi, in polvere;*

*esule, senza casa, -
d'autunno e verso sera, -
sulla campagna rasa,
ombra che si fa nera?*

*Ha l'aria rassegnata
di un povero che migri,
e non ha meta, e vada
squallido a passi pigri:*



*Che pace! È come un lento
lasciarsi andare a caso
su un fiume sonnolento,
incontro a un bell'ocasso!*

*L'acque, in un loro velo
viola ed or, par ardano,
e sono l'acque e il cielo
silenzii che si guardano.*



*e il pepe... sale: ed olio
(faceto, mi credete?)
è il ciel color rosolio,
olio la sua quiete!*

*Con che detta la mia,
come la meditavo,
brava corbelleria,
fo punto... e vi son schiavo.*

ANTOINE E IL TEATRO MUTO



Antoine.

Coloro che avversano il cinematografo che direbbero se avessero udito dalla bocca di Antoine, l'insigne fondatore del *Théâtre Libre* di Parigi: « Come tutti gli attori ho avuto il torto di considerare la cinematografia troppo leggermente, e non ammettere, sin da principio, ch'essa è una forma d'arte degna di tutto il rispetto ». Che direbbero?

Che direbbero tutti i vari aristarchi della censura, avvanzati di moralità sol perchè la nazione è stata distratta, per un quadriennio, da preoccupazioni più urgenti e più gravi? Che direbbero quegli insigni accademici tormentati dalla nostalgia di una parrucca incipriata che rispondono al nome di Pompeo Molmenti (e che pur non dovrebbero dimenticare come il teatro italiano, cioè il loro e nostro Goldoni, derivò da quella « commedia dell'arte », germogliata dalla piazza e dal trivio)? Che direbbero i minori e vari Belotti? Che direbbe il mio caro amico Monti Guarnieri preso anche lui dalla fobia del cinematografo, senza conoscerlo, per il solo fatto che lo evita? Io non so che direbbero. So, soltanto, che è giunto il momento di ribellarsi e di reagire contro una simile balorda campagna che colpisce una delle due o tre industrie italiane più fiorenti e più redditizie e che offende tutta una classe di artisti nobilissimi, da quasi tutti gli scrittori italiani che non hanno sdegnato di lavorare per la nobilitazione della « scena muta », a quella schiera di artefici quanto mai ansteri che hanno offerto il tesoro della loro erudizione e della loro genialità per comporre ricostruzioni visive di età lontane che non si erano dav-

e bollettini poco allegri, non avremmo esitato un istante a soffocare ogni innato sentimento di bontà (o di debolezza) per pretendere non soltanto chiusure di cinematografi e di varietà, ma chiusure di chiese, di teatri, d'osterie, di opifici e *confino* di truvai. Ma lasciamo stare la morale, per carità. Lasciamola stare, perchè la morale con l'arte nulla ha a che fare. E finiamola di brontolare sol perchè, di tanto in tanto, ancora qualche industriale senza gusto e dei mestieranti di cattiva lega manipolano saggi di volgarità. Confondere una enorme quantità di decorosa produzione, con un minimo di scadente, e perseguitare anche quella per odio a questa, è malafede. Ogni arte non ha i suoi straccioni? E che significa questo? Perchè nelle vetrine di quei negozi che per ironia si chiamano « des

vero pretese da certi libri di veneranda cronistoria... veniva. Quando si pensi che un uomo illustre, un concittadino da tutti amato, il senatore Marchiafava, chiamato in causa per l'accusa di tardivi provvedimenti profilattici presi dall'Ufficio d'igiene di Roma, durante la recente epidemia, non si è peritato di dire che avrebbe desiderato molti dei cinematografi non si fossero mai aperti non soltanto per il vantaggio dell'igiene ma assai più della educazione e della moralità (il senatore ignora che nei cinematografi, grandi o piccini, rotea, a maggiore o minore distanza di tempo, l'identico repertorio, e che perciò non esistono cinematografi... per adulti) c'è da aspettarsi che, un giorno o l'altro, un decreto luogotenenziale imponga ai cittadini del bel Regno d'Italia di mettere la tradizionale foglia di fico... sugli occhi. Andiamo, onorevole ed amato senatore (e insisto sull'« amato » perchè l'on. Marchiafava sa di quanto devoto affetto lo circondino i suoi concittadini): cauti nei giudizi sulle faccende altrui, altrimenti potrebbe accaderle che anche noi scrittori mettessimo un poco il taso nelle sue e le dicessimo che noi — gente che pur vive di teatro e di cinematografo — al suo posto, in quella circostanza dell'epidemia, una volta allarmato il pubblico con indiscrezioni



Antoine, nella parte di Arsène Chantaud, nella commedia « Résultat des courses » di Brieux (1898).

beaux arts" fanno cattiva mostra opere banali di pittura e scultura (censura, hai veduto quanti « nudi » e come brutti?), si debbono condannare in blocco le arti plastiche? Perchè ogni anno si pubblicano, senza economia, cattivi romanzi, cattivi versi (pessimi libri di critica e quando buoni, inutili e noiosi) e si rappresentano cattive commedie, si deve condannare tutta la produzione letteraria di un paese? Andiamo! Come se non costituisse una legge fatale il fatto che solo nel grande numero di tentativi una manifestazione d'arte può trovare il minimo di buono sufficiente a consolidarla. Via! La smettino i più o meno insigni arcadi (è sempre un'identica genia) detrattori, di dar di pungolo a *Madame Anastasie*, che ha così poco bisogno di essere alzata per larneticare (vedreste come guirebbero, quei signori, se qualche industriale sollecitasse l'onore di un loro « scenario », contro l'inguaribile zitellona), altrimenti ci metteremo insieme, quattro o cinque scrittori di buona volontà, per propagare nel mondo, a traverso milioni di fotogrammi di una pepata rivista cinematografica, la loro piccola e petulante celebrità.

Imaginate, ora, come restai, sopportando da qualche tempo la molestia di simili malinconie, quando, alla fine di una mia intervista sul *Théâtre Libre* di Parigi, passando dalla letteratura alla cinematografia, mi sentii dire da Antoine



Antoine e Madame Jean Carrère sfogliando « In Penombra ».

che la cinematografia era un'espressione d'arte degna di tutto il rispetto.

— Non recitate più?

— No, per ora. Sono un poco stanco del teatro. Vorrei ancora poter fare del nuovo. In questi momenti sul teatro non è possibile. *Je cherche toujours du nouveau et je le prends ou je le trouve*. Da attore diffidavo della cinematografia. Un torto comune a tutti gli artisti. La verità è che le mie occupazioni non mi consentivano di conoscerla. Ora, comincio a conoscerla. E può essere una vera e propria manifestazione d'arte. Sono in Italia per questo, per studiarlo meglio, per farne.

— Voi?!

Lui. Precisamente: lui. Vaddio: ancora un grande artista (e dico artista, non attore; non tralandano i catoni) che non teme d'insudiciarsi con la

cinematografia. Ah, sì: se Antoine avesse temuto d'insudiciarsi, il *Théâtre Libre* sarebbe ancora di lì da venire! Se egli avesse disperato il giorno che fu messo alla porta della piccola filodrammatica di *Moumartre* per aver tentato il primo embrionale esperimento d'un teatro fuori degli ambienti ufficiali o decrepiti, fuori insomma dell'« accademia », mettendo in scena un lavoretto di Zola (allora, signori censori, bastava una simile modesta audacia per... insudiciarsi); se egli si fosse rassegnato alla rinuncia nei duri giorni della vigilia, quando impiegatuccio alla Società del gas di Parigi si vedeva osservato in cagnesco dai superiori che mal sopportavano d'un loro subalterno si cominciasse a parlare su per i giornali come di un rivoluzionario in arte; credetemi: forse, oggi, metà della moderna letteratura francese non esisterebbe; non sarebbero, al mondo, forse, i Lavedan, i Brieux, i De Curel, i Porto Riche, gli Ancey, i Courteline, i Prevost, i Wolf.

Cercare il nuovo. Ecco il segreto dei veri artisti. Certo, per gente ancora in adorazione ai piedi degli idoli innalzati sugli albori della rinascenza, per gente che non ha per esempio ancora capito che l'espressione più sincera della nostra arte (la nostra modernità, cioè comincia da quel Bernini che « scelse per mazzolo il vento », la parola « nuovo » ha significato di brividi).

Ma fortunatamente c'è sempre un privilegiato regno dei pochi. E tra i pochi che possono portare, oggi, un contributo enorme all'« arte nuova » è davvero da annoverarsi



Génier, il fedele collaboratore di Antoine, « le pere Jules », nella stessa commedia di Brieux (1898).

Antoine. Chi penetrò nel teatro con fede d'iconoclasta, non può non essere un innovatore nella cinematografia. Colui che portò la recitazione alla dignità umana di verità, colui che volle la messa in scena precisa e fattore essenziale della interpretazione, colui che tra i primi pretese riceversero ospitalità sulla scena con decoro d'arte gli ambienti più umili e non trascorsero vi rivivessero con fasto regale le più belle opere di poesia, dai tragici greci a Shakespeare, non poteva non essere tentato dal desiderio di chiudere la sua carriera di maestro popolando di visioni d'arte anche quei confini rappresentativi verso i quali il teatro non può convergere.

Artista animato da un fervore d'arte non per anco affievolito e da direttive non desunte da tradizioni ma solidificate da corredi d'idee geniali e sicure; maestro semplice ed avveduto (chi ha dimenticato che egli scoprì la prima attrice del Théâtre Libre in una umile sarta?) — egli ha voluto scegliere il suo teatro cinematografico in questa nostra Italia così ricca di scenari naturali, di monumenti insigni, così vivida di sole, dando subito una prova di intelligente accortezza.

— Io per ora non sono che un neofita. Ho fatto appena qualche tentativo in Francia. Ho messo in scena due o tre lavori: *Le complotte di Coppé, I fratelli corsari* di Dumas, *I lavoratori del mare* di V. Hugo. Non è ancora quello che voglio. La cinematografia in Francia è ancora deficiente. Per quanto riguarda le direzioni, salvo qualche eccezione, è ancora troppo nelle mani dei *réfús du théâtre*. Spero far meglio in Italia ove avete tecnici meravigliosi e mezzi naturali impressionanti. Metterò in scena prima *Israele* di Bernstein, poi la *Terra* di Zola, che avrà ad interprete principale Gemier (il suo discepolo diletto e il suo insigne continuatore) e di cui girerò i quadri nel villaggio francese ove si animò la fantasia dell'autore.

Antoine metterà in scena la *Terra* di Emilio Zola con fervido amore. Pochi lavori, come la *Terra*, si prestano a una ricostruzione cinematografica di eccezione. Antoine senza ricorrere a un soggetto storico, vuol dimostrare che si può anche eseguire un film di colossale importanza, trandolo da un'opera d'arte ispirata e tagliata dalla vita moderna. Egli si ripromette con la *Terra* di vivificare oltre l'ambiente umano dei lavoratori della zolla, creato dall'autore con un profondo senso shakespeariano, lo sfondo in cui quei lavoratori si agitano, fissandola sopra armonia



Antoine, "le père Jouan" ne "La Terre", di Zola (1902).

tragica che lega l'anima dei protagonisti all'anima delle cose presso le quali sono travolti. Insofferente delle viete tradizioni, egli volle che la messa in scena, sul teatro, avesse un tono di vitalità; ma quel tono non poteva avere che un risultato approssimativo. Era questo il tormento del direttore insigne.

Ora egli può disporre liberamente dello scenario vivo e soddisfare quel tormento dando alle persone delle sue finzioni sceniche l'atmosfera perfetta. Per questo egli girerà i principali quadri dell'opera zoliana sull'umile lembo di terra francese immortalato dall'autore e noi rivedremo, meglio che l'abbiamo intraveduto nella lettura, a traverso la nostra fantasia, il vero protagonista della vicenda — la terra — vivere la sua vita intera, a traverso i quattro vigorosi canti del poema; le incomparabili visioni delle stagioni.

Zola: Antoine ritorna da dove era partito collocando la prima pietra del suo teatro libero; Zola, il suo nome preferito. A udirlo parlare, con quella sua faccia serena ed energica ancora giovanile, dagli occhi azzurri e vivi, con quel suo gesto facile e disinvolto che non fa presupporre l'attore di mestiere, mi pareva di rivedere un altro attore nostro, forse il più grande della nostra generazione, Giovanni Emanuel: un altro artista che aveva saputo innalzarsi alle più alte cime shakespeariane dopo avere attinto nella più cruda umanità (chi ricorda ancora la sua interpretazione di *L'Assommoir* di Zola?) la più sicura espressione della verità.

L'arte muta continua, dunque, il suo cammino ascensionale. Non piangano gli aristarchi. E la censura, che spesso s'affrettava a brandire la torbice per l'innocente visione di un bacio, ricordi che il puro Theodore de Banville non sdegnò di cantarlo nel suo *Baiser* e di offrire il suo poemetto — lui, il principe dei parnassiani, adorato da tutti gli aristarchi del tempo — proprio a quel Teatro libero, tanto avversato e combattuto, che dette la gloria ad Antoine.

Theodore de Banville: ecco un nome che significa una grande data per Antoine. La carriera ufficiale di Antoine si aprì appunto con *Le baiser* e, attraverso il suo famoso programma naturalista, s'è chiuso, per ora, con opere di poesia come *Re Lear*, *Coriolano*, *Giulio Cesare*, *Ifigenia in Tauride*. Così l'attore naturalista è salito alle più alte vette, avendo i mezzi per salire, perchè soltanto chi vive ben entro l'umanità può raggiungere le cime del sogno.

UGO FALENA.

L'IDEA DI FARNE UN MUSEO LETTERA PARIGINA

Nacque — dicono — di notte in un cinema-abri. Parentesi: quando la grossissima Bertha, sonora massaia di calibri varianti tra il 381 e il 420, tirava su questa città di Parigi, prediligeva palesemente il pubblico metropolitano quei saloni di cinematografo sulla cui entrata, ornata di tanti colorati cartelloni girevoli da formare un gioco di quinte, leggevasi come segue: — *Abri*: durante l'allarme, durante il tiro lo spettacolo non si interrompe. — Il cinematografo rifugio contro ogni granaia e germanica bomba passa alla storia come il *film* di guerra, sia pure per diverse ragioni. Ma l'uno e l'altro hanno partecipato comunque a guerresche vicende. Non tutti potranno dire: la sera delle 200 bombe ero al cinematografo. Così fatte formule narrative avranno tra alcun tempo largo credito presso gli ascoltatori, ed il raccontatore avrà l'aria di persona signorilmente disinvolta di fronte al fuoco. Poiché non tutti sanno quali mai addobbature i proprietari di *salles* cinema avessero garbatamente disposte nelle sottostanti cantine, ivi si raccoglieva la folla: popolare-burlesca; personale dei grandi magazzini in giovani ed amoroze coppie; intellettuale o giù di lì. E lieti no, ma vari e piacevoli conversari si incrociavano nelle cantine del cinematografo, mentre nell'alto cielo della estate parigina passava la *Gotha* che sputava a larghi intervalli la pesante e dannata anima sua luterana.

Gli *abris sous-salles* diventarono centri di conversazioni; ancora una volta il cinematografo soccorreva della sua molle e benevola ospitalità ogni categoria di persone espresse da questi abbondanti milioni tre di passeggeri. Si parlava del più e del meno, per ore una o due: cioè a dire per bombe quaranta o cinquanta. Non ore, ma periodi interi di questa guerra si contano oramai a bombe; e viceversa.

Si parlava anche, in queste *caulisses improvvisate* dal bisogno di sentire in momenti tempestivi un grande arco di volta sulla propria testa, degli interrotti spettacoli, e dei *films* e delle attrici e del problema se il teatro possa, se il cinematografo debba, se agli scrittori sia concesso. Cose tutte che sapete e che io conosco solo al loro permanente stadio di giunti interrogativi. Mi narra il giocondissimo industriale proprietario di un cinema-rifugio che raramente, come



... il bisogno di sentire un grande arco di volta sulla propria testa.

Fu lì sotto, una sera — mi dicono; io non c'ero; non analoghe cure mi trattenevano sul Place Basse — che uno di questi molti anonimi e fecondi seminatori di spiritosaggini, idee, parole nuove su e giù per i *boulevards* disse: — Il cinematografo fa ancora grandi sforzi per diventare grande arte. Ma ha sbagliato strada: chi vuol godere l'arte vada a teatro. Quelli che tentano portare il teatro a casa propria non possono che costituire una filodrammatica. Ogni musa ha la sua casa, ed è in essa che la si trova regina. La grande arte al cinematografo è come l'imperatrice delle Indie in un albergo di commercianti. Smettano i signori cinematografisti di portare insomma gli artisti nei loro teatri di posa, e portino apparecchi e operatori davanti ai classici palcoscenici di prosa. Solo così il teatro diventerà arte.

Giò detto, raccostiamo le due falci di questa parentesi che ci ha condotti inavvedutamente e consolatamente a mezzo articolo e andiamo avanti.

Passato il pericolo delle bombe, dato il benvenuto contrallarme, l'idea è tornata alla luce del dì, uscendo fuor del rifugio con la folla, ha attraversato il *boulevard*, uscendo incolume da un incrocio fulmineo di dodici *taxis*, ha infilato un grande lucido portone a vetri colorati, è entrata in un ufficio, s'è seduta al tavolo di un giornalista, s'è scritta da sé su un po' di foglietti, s'è mandata in tipografia ed è uscita il giorno dopo in bianco e nero, su una colonna, da un gran sotterraneo macchinoso alla luce di un di qualunque fra questi che si svolgono per la malora del soldato tedesco.

La presenta al pubblico Louis Delluc: — Il cinematografo — dice — fa il possibile per avvicinarsi al teatro; una sola cosa non fa:



... seduta sul tavolo d'un giornalista ...



...immaginate che Atene avesse il cinematografo...

non perpetua le grandi date dell'arte teatrale —. Questa la prima vita dell'idea, che poi s'è sviluppata a tal punto, che ormai non può che morire: un tale evento è previsto. In fondo tutto si riduce al desiderio di avere per mezzo del cinematografo la indistruttibilità di date sensazioni artistiche che solo alcuni artisti sommi, di tempo in tempo, da un periodo all'altro, con talora lunghi intervalli, sanno dare. Un atteggiamento plastico, una espressione, magari una intera interpretazione fatta da un attore grandissimo meritano di essere eternati: perché il cinematografo, invece di chiamare celebri comici recitare per il film, cioè a non recitare nel senso classico della parola, non va esso stesso, con la sua brava macchina e con una esatta idea di quel suo compito, a teatro, a ritrarre per sempre la vera interpretazione, quella detta, recitata, vissuta davanti al pubblico, nel contatto ideale fra attori e spettatori che vivifica ogni atomo dell'atmosfera del teatro, fa calde le cose fredde, può fondere molte anime diverse in una, per un momento? David, Deceira hanno tentato qualcosa: ma le loro mirabili tje non ci danno l'arte di Rachel o di Talma: sono un'altra opera d'arte. Non vediamo i due sommi tragici recitare, il vediamo colti in un momento. Ci interessiamo più al quadro che a loro.

Che cosa resta di certe indimenticabili interpretazioni? Una fotografia a magnesio, una cronaca di giornale più mondana che artistica, nulla. Il cinematografo potrebbe raccogliermi tutto, tutto tramandarme: come e meglio di quel che faccia il fonografo con la voce dei cantanti, dei conferenzieri, dei poeti recitatori. Ma la voce è poca parte dell'arte di un uomo: l'atteggiamento, i gesti, la plastica, la visione del corpo umano che rivesta per quell'ora le forme molteplici della vita di un altro, sono più, molto più. Un movimento solo di un tragico vale due secoli di romanze o di duetti. Una documentazione dell'arte della nostra epoca, fatta attraverso i films che avessero colto intere celebri interpretazioni fatte davanti al pubblico, quella sera, in quel teatro, in quelle circostanze, sarebbe il più vero museo dell'arte drammatica di un periodo: altro che le lettere, le fotografie, gli abiti, le memorie! Sarebbe la visione continuata, la rappresentazione del personaggio eternata; l'arte dei grandi comici non morirebbe, come ora muore, lasciando solo un ricordo nella memoria.

Pensate ad uno spettacolo cinematografico di questo genere: le prime interpretazioni di Lekain, l'ultima recita di Adriana Lecouvreur, l'Amleto rappresentato da Garrick, la

prima de i *Burgravi*, i personaggi di Lemaître. Sapremmo tutto dei comici morti: come recitavano, come insegnavano, cosa insegnavano. Giuocate d'azzardo sulla fantasia, e immaginate che Atene avesse il cinematografo: oggi assisteremmo ai più grandi spettacoli tragici della umanità antica e moderna. Pensate: rivedere domani Mounet-Souly che interpreta l'*Edipo Re*; Claude Garry in un dramma moderno. La loro arte non era solo fine a sé stessa: perché non dobbiamo conoscere quel che volevano insegnare agli altri, ai giovani, ai nuovi? Uno scrittore morto lascia i libri, un pittore i quadri, uno scultore i marmi. Che cosa lascia un sommo comico? Nulla, poiché la sua arte è una forma della sua vita anche fisica, e come questa destinata a scomparire del tutto, a non lasciar traccia veruna. Non è affatto pazzesco il desiderio degli appassionati d'arte drammatica, che gli attori lascino dei films.

Essi tentano invogliare gli industriali allettandoli con il sollellico dei grandi nomi: Isadora Duncan, Yvette Guilbert, Lucienne Bréval, Rosa Caron, e Sarah! E la inimitabile *fierte* di luci di colori di oscurità di biancore: Loie Fuller! La *Fedra* di Sarah Bernardt non sarà dunque mai più vista? A Parigi ricordano gli spettacoli celebri degli attori italiani, che non vedranno più: Novelli, Zaccani, la Duse, Mimi Aguglia. E poi gli altri stranieri, la Rubinstein, Alessandro Sereno, i balli russi e il suggestivo mostro Nijinski, Belasco, Irving, Tortola Valencia, Max Reinhardt. Sono rimasti nella memoria di questo sensibilissimo pubblico come profondi ricordi: le serate d'onore, le piogge di fiori, le sale gremite, i grandi personaggi, fino i sovrani al teatro, il trionfo degli attori, il delirio del pubblico; rivederli, rivederli... Che cosa non si darebbe a Gaumont, a Pathé per films come questi? Molto, non è vero? E perché dunque essi non raccolgono oggi per domani — per il domani del pubblico e per quello dell'arte — le prime grandi rappresentazioni di Z. Guîtres, di Gémier, Mounet, Le Bargy, Bralé, Tessandier? L'arte drammatica non può per la sua mortale natura uscire dal teatro: essa nasce nel momento in cui muore. Il cinematografo può imbalsamare e conservare per lunghissimo tempo le illustri salme.

Purché vada a cercarle nel tempo. Volgarissima gente, dicono però questi pratici d'industriali. Primo: i films che andranno in commercio fra cinque o dieci anni, chi li

paga intanto a noi? È un capitale destinato a restare ammortizzato fino a che gli attori non si ritirino per lo meno dalle scene: deve diventare antichità per valere. E noi commerciamo, o signori, in articoli modernissimi, contemporanei, quobbiani e fugaci come la volubile moda. Rivolgetevi per il vostro affare, o signori, ad antiquari dal temperamento profetico —. Riscara la tirannica moltitudine degli operatori: — Difficoltà tecniche gigantesche: il cinematografo ha bisogno di un suo teatro: il suo cielo deve essere vero, vero il suo mare, veri e frondosi e docili al vento i frassini e gli abeti de' suoi boschi, vere le sue grandiose sale, i turriti castelli, i lugubri tuguri, i suoi

prestanti uomini, le sue belle donne. Il teatro vero è soprattutto carta, trucco: la luce accomoda, dipinge, nasconde, rivela, rileva, *mettense en scène* semplice e sapiente. Se noi riproduciamo sul film un cielo di carta, tale apparirà. Il cinematografo, despota audace, oscuro e sicuro nei grandi trucchi, disprezza i piccoli. Costruisce magari una casetta vera apposta per girare un dato film, ma inventa un trasatlantico di cartone, e lo fa naufragare in un mare finto. Ma sa farlo: il teatro no; spudoratamente grida: a spettacolo finito queste foreste le tiremo su con le corde, questo pettinatissimo giardino inglese lo pieghiamo in quattro, queste formidabili colonne di marmo se le porta a casa il signore qui dietro, l'apparecchiatore. Tutto da noi è roba di famiglia, l'acqua, la terra, il fuoco, l'aria. Respiriamo un'atmosfera satura di umidità: come vedete, abbiamo un bel numero



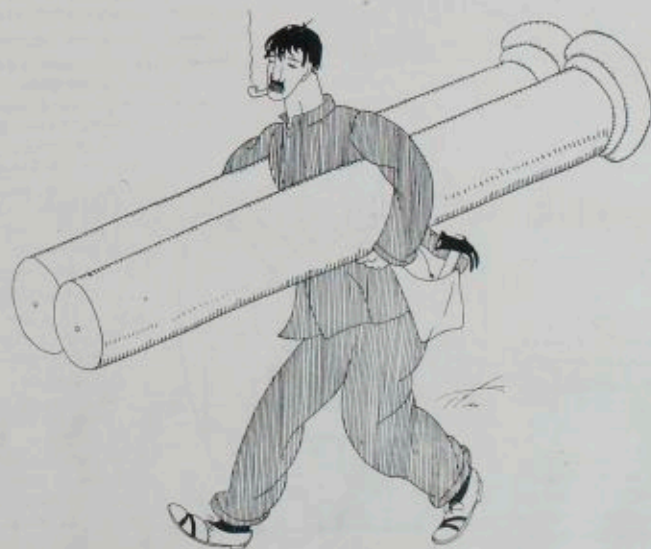
...persino i sovrani a teatro...

subito come fosse cambiato il loro ruolo. Poi, va bene, poi tutto è cambiato: ma ve lo immaginate, dicono i direttori artistici di Case, un film che riproducesse una grande rappresentazione così come l'avrebbero recitata loro, loro comici, senza il nostro intervento? Cosa verrebbe fuori da una recitazione nella quale gli attori non avessero sostituito largamente alla parola il gesto?

Il cinematografo continua a lavorare per sé, e per il giorno che passa, col suo teatro; i comici continuano a lavorare per sé, oggi, sul proprio, e sull'altrui cinematografico prosencio. La questione è, come vedete, estremamente dibattuta e caso disperato può sempre contare di tornare nel rifugio *sous-salles* dove nacque in primavera, di notte, mentre *Bertha* tirava.

Parigi, novembre.

ROBERTO CANTALUPO.



Queste formidabili colonne di marmo se le porta a casa l'apparecchiatore.

A R T E N U O V A

COMMEDIA IN TRE ATTI DI LÀ DA VENIRE



Una scena del Primo Atto

Un giardino. - "Nadia" è la padroncina di casa. "Anita" è la giovane istitutrice. "Arnaldo Beato", di età incerta, redingote molto sciupata e non perfettamente a suo dosso; calzoni ideati; guanti gialli. Accento meridionale; modi esageratamente entusiasti. Si fa avanti e presenta un biglietto da visita a Nadia.

NADIA - (legge): "Arnaldo Beato, già direttore generale della Casa Beato e Compagni. Commissionario in tutti i generi".

BEATO - Prego di leggere più giù, dove ha il dito sopra.

NADIA - "Ars et labor".

BEATO - Arte e lavoro. Il motto mio e de' miei antenati.

NADIA - S'accomodi. Lei desidera...?

BEATO - Ecco. So che in questa magnifica villa ci sta un bellissimo prato. Chiedo umilmente il permesso di usufruirne per un duello.

ANITA - Un duello?

BEATO - Mi spiego. Un duello cinematografico. È l'affare di dieci minuti, tanto più che appena in posizione, uno dei duellanti scappa, gli altri lo inseguono, tutti escono di campo e basta.

NADIA (che si diverte) - E, scusi, lei sarebbe quello che scappa?

BEATO (con aria di sconforto) - Appena appena uno dei testimoni, tanto per risparmiare un cachet...

NADIA - Come dice?

BEATO - Termine tecnico. (Con disprezzo) "Cachet", un attore pagato a giornata, quasi una comparsa, una quantità trascurabile! (sospira) Io, io che, si può dire,



... temperamento drammatico ...

ho dato il latte alla Borelli, alla Bertini, alla Jacobini...

ANITA - Oh guarda, guarda!

BEATO - Già; io, che le ho scoperte davanti allo schermo! (estrae di tasca varie fotografie) Guardino che collezione di belle donne, con dediche calorose a me... e da altri. Eppure, ad onta di tutto questo la "Casa Beato e Compagni" si stacciò per causa di sventure domestiche!

NADIA - Ma come mai?

BEATO - La mia signora se ne andò... con Compagni, e io, a poco a poco, giù, giù... E così sono obbligato a fare il galoppino, a cercare i mobili, gli attori, i cachets...

NADIA (con sdegno) - Quella sua signora!

BEATO - Non le si può dare tutta la colpa! Capiranno: temperamento drammatico, obbligata ad eseguire scene emozionanti, sempre in mezzo a fughe, a tradimenti...

NADIA - Con Compagni...

BEATO - Già... cioè... La conclusione è che devo vedere gli altri salire e procurare agli altri la gloria e la ricchezza, mentre io...

NADIA - Ma perché non fa l'artista cinematografico?

BEATO - Sono stato sfortunato anche in questo... Potevo essere un attore dalle grandi linee, per le parti passionali, ma ho un tic nervoso, che per solito mi dà una espressione contraria al sentimento che provo... E capiranno! In un film, il pubblico si disorienta. E me ce metto solo quando capita qualche parte...

NADIA - Di fianco?

BEATO - No; di dietro addirittura, con la schiena voltata!

NADIA - Peccato!

BEATO - Colpa del fato! Sarei già milionario se tutto fosse dipeso da me; ma il male si è che si deve dipendere anche dagli altri!

ANITA - Eh, scusi... bisogna studiar molto per...

BEATO - Posare? Che! C'è da piangere? Piangere. C'è da ridere? Ridere. È tutto qui.

ANITA - E si può far fortuna?

BEATO - In pochi anni. Uomini e donne!

NADIA - Riuscirei io?

BEATO - Alla perfezione. Fisonomia mobile e poi capelli neri, occhi neri... Riescono bene le donne bruno.

ANITA - E allora io?

BEATO (subito) - E bene le bionde.

NADIA (esaltandosi) - Perché non sono libera io, come sei libera tu, Anita mia? Sentì. Vuoi un consiglio da amica? Getta via tutti i libri! Che ci guadagni a fare la maestrina di piano, la

damina di compagnia e a passare la vita fra le bizze di una ragazza vizziata o i rimproveri di qualche signora beontolona? Ci vogliono idee larghe e moderne, come quelle del signor Beato!

BEATO - Sicuro!

NADIA - Scusi... È una cosa disonorevole posare per il cinematografo?

BEATO - Disonorevole? (con un gesto dignitoso) Se si hanno i maggiori onori!

ANITA - Questo è vero.

BEATO - E si guadagnano quattrini a cappelate, posando in case cinematografiche o anche... fuori di casa.

NADIA - Come, fuori?

BEATO (subito) - Eseguendo films per conto proprio... Un esempio. Il suo papà è ricco, ma così per passatempo vuol guadagnare cinquanta, centomila lire? Semplicissimo. Fa eseguire un film da un uomo pratico, coscienzioso, intelligentissimo...

NADIA - Come lei...

BEATO - Come me, ed è un affare d'oro! La signorina Anita prima attrice, lo scrittore altri artisti a cottimo...



... Riescono bene le donne bruno ...

NADIA - Ci vogliono altri artisti?

BEATO - Uno per lo meno, maschio... Eh! Bisogna pure che la prima donna faccia all'amore con qualcuno!

NADIA - Già, giù...

ANITA - Ma io non sono capace...

NADIA - Un film di prova, per burda...

BEATO - Ecco, per scherzo... Basta solo che l'eccezionissimo genitore faccia le opere sul serio. (A poco a poco, si accalora, si esalta, si entusiasma). Sarebbe la fortuna di... tutti! Lei, signorina Anita, potrebbe prendere il posto vacante della Borelli... Eh! Nella vita, quando meno te l'aspetti, te capita l'occasione! Guardi me, per esempio. Da ragazzo uscivo dalla scuola insieme a un mio compagno. In fondo della via egli andava a sinistra e io a dritta. — Arrivederci! — Te saluto! — So-

no passati molti anni. L'ex-mio compagno è, nientemeno, console al Perù e io sono... qui. Se invece egli fosse andato a dritta e io a sinistra, sarei forse io al Perù e lui qui!

NADIA - Ha perfettamente ragione! Non c'è tempo da perdere! Bisogna convincere papà! (si entusiasma un po' che lei). Assolutamente... Oh, che bella idea! E io assisterò, vedrò, mi diventerò...

BEATO - Mentre si lavorerà per l'ideale dell'arte. Ecco il mio fine! Ma mi mancano i mezzi!

NADIA - Li troverò da papà. Deve arrivare fra poco. Ha fatto colazione, lei?

BEATO - Ho preso il caffè...

NADIA - Peccato! Avrei potuto offerire...

BEATO - Accetto, accetto!

Ed ecco come la signorina Anita nel secondo atto divenne artista cinematografica e nel terzo atto... Ma adesso basta.

Bologna, ottobre 1918.

ALFREDO TESTONI



LA MUSICA NEL DRAMMA SILENZIOSO



Il maestro Luigi Mancinelli tra Silvia Mollinari (Santa Chiara di "Frate Sole") e il pittore Duilio Cambellotti.

Una domanda esplicita: è necessaria la musica per integrare e commentare una visione cinematografica? Rispondiamo risolutamente: sì. Già lo si è detto altre volte, ma giova ripeterlo: la proiezione di un film senza accompagnamento strumentale è qualcosa di penoso, di opprimente, di irritante. Il silenzio delle figure che passano sullo schermo luminoso agitate da fremiti d'amore o da impeti d'odio pesa sinistramente sull'osservatore quando la musica non intervienga a dare una voce agli eroi del film. Essa, con la sua irresistibile eloquenza, con i suoi mille accenti, riesce a rendere meno sensibile quello che s'ha di scientifico e di meccanico nella proiezione fotografica; dà un'anima alle mute figure e svela appieno i loro sentimenti parzialmente espressi dal gesto. Il cinematografo è specchio di vita: ora, nella vita l'elemento visivo va sempre — o quasi sempre — congiunto a quello acustico. Senza la musica, la proiezione ci soddisferebbe mediocrementemente: saremmo tratti a ripetere con Carlo Baudelaire

Tout pour l'œil, rien pour les oreilles...

Se tuttavia è ben chiara l'importanza della musica nel dramma cinematografico, resta molto oscura la ragione per cui così pochi maestri di fama indiscussa e di genialità vera abbiano pensato di comporre poemi per il cinema-



Mancinelli.

grafo. A ben vedere, mentre il cinema-dramma, nel corso degli ultimi anni, andava straordinariamente perfezionandosi riguardo alla scenografia, all'interpretazione mimica degli artisti, alla scelta degli argomenti, alla tecnica fotografica, la musica prescelta per accompagnare e sottolineare i vari film restava presso a poco la stessa. Accozzaglia di motivi tolti da opere famose e inframezzati da canzonette molto piedigrottesche; centoni messi assieme con un cattivo gusto e una goffaggine assolutamente esilaranti. Iheidismi imprevedibili; brani di Wagner violentemente incastrati tra frammenti di melodrammi verdiani: melodie di Giordano e di Cilea accoppiate a *Canzoni senza parole* di Mendelssohn e ad arie di danze triviali, degne di sollazzare il pubblico di qualche caffè-concerto di terz'ordine. Ricordiamo — oh, come ricordiamo! — che quando *Cabiria* venne data per la prima volta al Costanzi, la scena dell'incendio delle navi romane era descritta musicialmente dall'*allegro* della sinfonia della *Semiramide*. Capite bene? Proprio da quel motivetto giocondo e saltellante che, in un'operetta scurrile — nella *Candidata* — serve burlescamente a indicare il ridestarsi dell'eccitazione erotica in un

ministro buontempone! Come mai il pubblico non ha mai protestato contro certi *accouplements hideux*? Come mai, anzi, ha potuto approvarli tacitamente?...

Una volta, assistendo alla proiezione di un film suntuoso,

il cui accompagnamento orchestrale costituiva un attentato al pudore delle orecchie di ogni persona dabbene, un povero musicista, nauseato, a un certo punto se ne uscì con questa frase:

— Non ne posso più! Soffro pene d'inferno.

Questa salsa armonica a base di detriti di musiche francesi, tedesche, spagnole, italiane e forse anche patagonesi, mi fa l'effetto di una mistura di Ipecaquana, olio di ricino e *assa fetida*...

— È vero — gli rispose un elegante giovinotto che sedeva dietro di lui, — questa musica è indigesta. Vede, io mi sarei contentato che, quando i due amanti stavano abbracciati sulla veranda dell'*hôtel* di Sorrento, l'orchestrina avesse suonato la *Serenata* di Toselli. Quello è un pezzo veramente divino!... Non capisco come si possa mettere una musica diversa per descrivere una scena d'amore al chiaro di luna...

Ascoltando il breve colloquio, dubitammo per un momento dell'avvenire musicale del cinematografo. Se le parole dell'anonimo zerbino rispecchiavano, su per giù, il pensiero di tutti i frequentatori dello spettacolo, non



Pietro Mascagni.

c'era che da ripetere il melanconico *Lamma, lamma, Sabactani* e andare a piangere lacrime cocenti tra le pieghe del peplio di Melpomene. Per educare anime così rozze ed inerti sarebbero occorsi cinque secoli di insegnamento musicale rigoroso! Per fortuna, l'allarme era — almeno in parte — infondato. Il successo del *Christus* di don Giocundo Fino, della *Rapsodia Satanica* di Pietro Mascagni e del *Frate Sole* di Luigi Mancinelli, ha dimostrato la possibilità di un "dramma musicale cinematografico", affine al "dramma mimico-coreografico", creato dal Bakst e dal Fokine a gloria suprema del teatro russo del ventesimo secolo.

I punti di contatto tra le due forme d'arte sono evidenti. Si nell'una che nell'altra la parola è abolita: in sua vece abbiamo il gesto, spinto al massimo dell'espressività. La musica segue, commenta il gesto e si adopera a renderne palese l'intimo significato, ove esso appaia impreciso. È un fatto, però, che mentre il "dramma mimico-coreografico", ha trovato, sin quasi al suo primo apparire, una forma, se non definitiva, abbastanza perfetta — basti citare la *Shéhérazade* e l'*Oiseau de feu* — il "dramma musicale cinematografico", resta tuttora in un periodo evolutivo. E la ragione è ovvia. In un'azione mimico-danzante la musica può, sino a un certo punto, conservarsi autonoma perchè il gioco scenico degli attori e delle masse è regolato sulla musica stessa; nello scrivere il commento musicale di un film, l'indipendenza del compositore è quasi abolita. Il musicista è costretto a seguire fedelmente l'avvicinarsi — spesso vertiginoso — dei quadri cinematografici, e tuttavia deve evitare che il suo lavoro, per le troppo apparenti spezzature, assuma l'aspetto di un mosaico. Il problema si presenta complicato e sconcertante, tanto che, a parer nostro, non è stato ancora risolto in modo completo.

Dei tre musicisti che abbiamo nominato, don Giocundo Fino è quello che più ha pensato nel trovare la desiderata soluzione, e solo qua e là è riuscito a dare una linea convenientemente vasta al suo poema. Il *Christus*, che ha il merito di essere cronologicamente il primo grande lavoro italiano del genere, tradisce una tal

quale incertezza. Vi sono in esso pagine ottime (chi potrebbe obliare l'episodio della traversata del deserto e la scena nei penetrali di Maria di Magdala, ambedue ornate di melodie squisitamente orientali?) ma il continuo svariare di ritmi e di accenti, sopra tutto nell'ultima parte, affatica eccessivamente l'ascoltatore. Aggiungiamo che, dal punto di vista strettamente musicale, il *Christus* soffre non poco per la chiara derivazione wagneriana di alcuni pezzi. Il delicato morosio degli archi durante il quadro del "Battesimo nel Giordano", ci richiama al pensiero gli incanti della foresta nella quale Sigfrido riposa dopo l'uccisione del drago... Ah, divino Wagner, insidioso implacabile nemico della musica nostra!

La *Rapsodia Satanica* mascagniana assai meglio risponde alle necessità e alle finalità del cinema-dramma musicale. Qui le contorsioni e le fatture sono meno sensibili, quantunque non manchino. Il Mascagni, temperamento di musicista ardentemente, affannosamente erotico, ha saputo raggiungere un grado elevatissimo di espressione nella lunga e terribile scena d'amore tra Alba d'Oltrevita e Tristano. Però la *Rapsodia* — che a noi piace tanto — ha un altro difetto: è troppo complicata. Scritta subito dopo *Parisina* — l'opera più ricca di elementi sinfonici che il Mascagni abbia dato

sinora all'arte italiana — risulta densa e un po' greve. A questo punto ci conviene accennare ad una legge fisiologica ed estetica della quale i compositori nostri non si sono resi perfettamente conto. Quando i centri visivi sono eccitati al massimo grado — come appunto avviene negli spettacoli cinematografici — la musica è percepita con una tal quale difficoltà: l'elemento ottico assorbe inevitabilmente quasi tutta l'attenzione dello spettatore. Ciò dipende forse dalla maggiore raffinatezza della funzione ottica in confronto di quella acustica. Ad ogni modo, è una legge che, in pratica, si può controllare agevolmente. Essa vale a spiegarci, in certo qual modo, come il pubblico, pur di evitare la fatica di ascoltare una musica nuova, si adatti volentieri a scioriparsi una pozione composta di ingredienti verdiani e donzettiani, noti da gran tempo e oltremodo facili a digerirsi. Pertanto, se il compo-



Pietro Mascagni.

(Caricatura di Moschis, dal volume "Come il ho visto")

sitare di un cinemadramma musicale non vuol affrontare il rischio che il suo lavoro passi incompreso, si deve attenere il più possibile alle forme lineari, rinunciare alle pompe contrappuntistiche e non abbandonarsi a deliranti cromatismi e a temerarie sovrapposizioni di ritmi. Chiarezza assoluta ci vuole: chiarezza di melodia, precisione di ritmi, logicità di sviluppi. Non è detto che la musica bella debba necessariamente essere complessa; pur restando semplice, essa può avere una dignità magnifica ed una grazia irreprensibile. Ricordiamoci di Mozart e di Bellini...

Comunque, a parte ogni segreta predilezione, il musicista deve arrendersi all'evidenza: la musica cinematografica non sarà mai accolta entusiasticamente dal pubblico, qualora sia tale da richiedere uno sforzo rilevante per essere compresa in ogni particolare.

Ogni forma d'arte ha le sue leggi. Quai a chi le trasgredisce orgogliosamente!

Scrivendo *Frate Sole*, il valoroso Mancinelli ha mostrato di avere intuito chiaramente le necessità di cui più sopra abbiamo fatto parola. La musica di questo poema sinfonico, che accompagna la nobile visione francescana di Mario Corsi, è austera, ma sempre limpida e non mai tormentata. Luigi Mancinelli ha cercato di ampliare fino all'ultimo limite la linea della sua ispirata composizione, dando agli episodi salienti l'imponenza di affreschi; egli ha indubbiamente quanto ecceduto, determinando quel vizio di prolissità che si nota in questo egregio lavoro d'arte cinematografica. Con giovanile baldanza, il musicista di *Frate Sole* ha messo in azione, oltre ad una cospicua falange orchestrale, un coro a varie parti. È stato prudente operare con mezzi così grandi? Non crediamo.

Si sa che, pur troppo, la sorte comune a tutti i film è di passare ben presto dalle maggiori alle minori sale da cinematografo e nessuno ignora che queste ultime dispongono di una orchestra molto esigua. E allora, se la partitura originale è scritta per grandissima orchestra (peggio poi se arricchita di elementi corali) deve subire inevitabilmente riduzioni e mutilazioni. Dato un simile stato di cose, è da consigliarsi ai maestri di scrivere la musica cinematografica per orchestra di modeste



Mascagni e Forzano.

proporzioni. Pochi strumenti, scelti con acume e trattati da una mano esperta, possono offrire infinite risorse... Bisogna assolutamente evitare che i riduttori-mestieranti, mettendo le mani senza discrezione e con poca ingegnosità in un poema grandiloquente tipo *Rapsodia Satanica* o *Frate Sole*, ne scimpino e ne disperdano le molte bellezze formali. Il compositore deve preoccuparsi, più d'ogni altra cosa, che l'opera propria sia sempre e ovunque presentata al pubblico nella forma in cui è stata scritta. E il pubblico ha il diritto di pretendere di essere chiamato a giudicare un lavoro genuino e non una più o meno ingrata contraffazione.

Abbiamo parlato, molto brevemente, dei principali poeti cinematografici italiani. Resterebbe da dire qualcosa di ciò che si è tentato all'estero, in questo campo quasi ancora vergine. Ma i dati precisi ci mancano. In Germania — ove l'Humperdinck, il celebrato autore di *Hänsel e Gretel*, aveva già dato col *Miracolo* un saggio importante di cinemadramma musicale — si sarà forse fatto qualche altro pregevole tentativo; però nulla sappiamo di ciò che si è svolto laggiù, da che le frontiere sono state chiuse e la voce del cannone ha soffocato ogni gioconda armonia. Del resto, non crediamo che la culla del cinemadramma musicale dell'avvenire possa trovarsi nei paesi alemanni e neppure in quelli francesi. I compositori tedeschi sono troppo inclini alla polifonia, anzi alla superpolifonia, mentre — come abbiamo già dimostrato — la musica per cinematografo deve essere prevalentemente lineare e a periodi melodici definiti. In Francia, ove l'impressionismo post-debussiano fa strage, la musica attuale ha preciosità armoniche ammirabili, ma poca fermezza di linea e poca plasticità (non diciamo orecchiabilità) di motivi. È da ritenersi, quindi, che proprio in Italia si trovino i musicisti più atti a dare consistenza e fulgore ad una forma d'arte che, ieri ancora incerta, oggi, per merito del Mascagni e del Mancinelli, si è orientata in modo preciso. Se i nostri migliori maestri non lasceranno il nuovo agone e se nulla interverrà a soffocare la naturale evoluzione del dramma musicale cinematografico, assisteremo forse ad un prodigio.

Intanto, noi restiamo fidenti nell'attesa, augurandoci che Pietro Mascagni e i suoi colleghi illustri vogliano affrontare quanto prima nuove prove, decisamente vittoriose.

ALBERTO GASCO.



Mascagni posa non per il cinema... ma per lo scultore Barbella.

PICCOLO BAZAR DI BUON GUSTO

Creazioni di "Sto"

DUE LUMI PER CHI NE HA BISOGNO

Invece che alla moda, maschile o femminile, Sto ha voluto in questo numero dedicarsi alle piccole cose di cui è piena la nostra vita: le piccole cose utili e inutili, superflue eppure carissime, che occupano l'angolo di una stanza o di un mobile; di cui appena ci accorgiamo e di cui difficilmente sapremmo fare a meno. Bazar: ogni cosa non è forse una specie di bazar, dove si accumulano gli oggetti più disparati, nel più perfetto ed armonioso disordine? Ecco dunque un bazar di piccole cose eleganti. Il buon gusto, come l'originalità degli oggetti riprodotti in queste pagine, è interamente dovuta al disegnatore che li ha creati.



Quanti lumi avete in casa? Molti certo, perché in il secolo passato fu il "secolo dei lumi" il nostro secolo, in tutt'altro senso, è il "secolo dei lumi" numero due. "Sto" offre ai lettori due lumi, incominciando da una lampada da notte per comodità di chi ecco la descrizione: lamina in argento vecchio, conchiglia di alabastrino venato e trasparentissimo; sulla conchiglia la lampada.



Stigilo per ceramica, di bronzo ossidato, con basamento a sfera, in stile che potrebbe essere classico.

Dopo la lampada da notte, un lume vero e proprio; un candeliere per mensa. Sono da molto tempo e continuano ad essere di gran moda i lumi combinati con antichi vasi delle forme più strane e delle più varie dimensioni. Se ne ha qui un esempio: il vaso è di terracotta fiammista a fondo bianco e disegno blu; il paralume è di seta bianca e celeste. È un ornamento adattissimo per una piccola mensa. Una volta usavano molto i paralumi dipinti ricopiando i colori e i disegni del vaso. Sono diventati ormai tanto comuni che è preferibile fare del paralume una cosa totalmente diversa dal vaso.

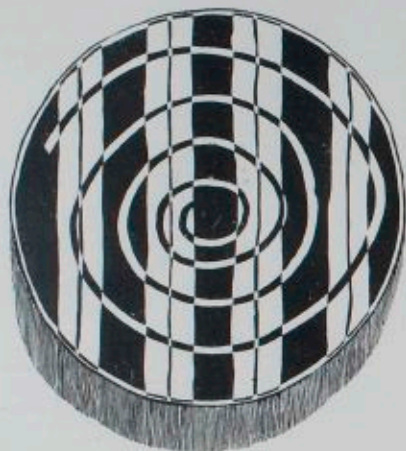


LE PICCOLE COSE SUPERFLUE SONO QUELLE CHE CI DANNO MAGGIORE GIOIA



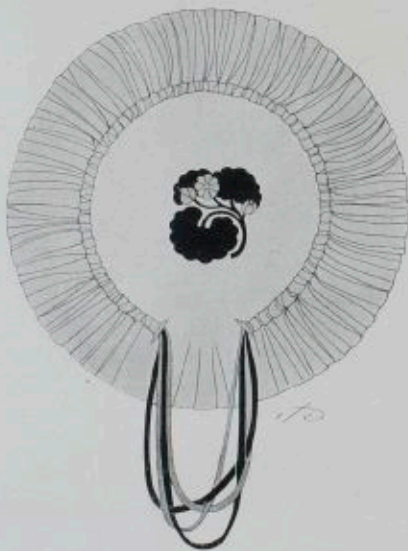
Non sapremmo immaginare una delle nostre lettrici che non ami la sigaretta, tanto i piccoli vizi sono, non meno delle grandi virtù, un ornamento indispensabile della donna. Ma non sapremmo nemmeno immaginare una donna elegante che fumi senza un prezioso bocchino. Ecco un bocchino per signora, in smalto nero con applicazioni lavorate a foglie e fiori in corallo rosa; combinazione deliziosa di materie e di colori che non ha l'eguale.

PROCURATE CHE LA VOSTRA CASA NON MANCHI DI MOLTI CUSCINI



Nell'ornamento della casa i cuscini hanno un'importanza enorme. Una stanza senza cuscini sembra squalida e spopolata. I cuscini danno morbidezza e calore all'ambiente, e sono quanto di più gradito si offre allo sguardo dell'ospite. Una casa ospitale, abitata, dove veramente si vivono lunghe ore del giorno e della notte, ha nei suoi angoli, sui suoi divani e sui suoi tappeti cumuli di cuscini.

Il cuscino quadrato sta cedendo il posto al cuscino rotondo. Le suda vuole così. Fra un anno o due il cuscino quadrato riprenderà il sopravvento sul cuscino rotondo. Siccome al mondo non c'è cosa più odiosa della monotonia, allegriamoci che anche i cuscini cambino col tempo.



Offriamo alle nostre lettrici alcuni modelli di cuscini, ognuno dei quali ha la sua propria originalità, senza però essere di fattura difficile o assurda. Il primo è di lana a pezzi, strisce e spirale nera e bianca, ricuciti insieme. Il bianco non deve essere candido, ma ombtrato. Il secondo cuscino è in seta color tabacco, con filo d'oro e ricamato in seta a fiori color rosso persiano e foglie verde veronese; i nastri dell'increspatura sono delle stesse due tinte, tuffati. La bellezza di un cuscino consiste tutta nei suoi colori, come per l'attola di un giardino. Ma per questi due modelli possono trovarsi cento altre combinazioni oltre quelle suggerite.



Se lo stile della vostra casa lo comporta voi avrete certamente delle portiere. Questo modello di valigia, che può adattarsi egualmente bene a un cuscino, a una tenda, a una sciarpa o alla cavigliera di un abito, è stato disegnato da "Sto", appunto per una portiera. I cordoni sono di seta a doppio colore, giallo smorto e verde foglia secca; il fiocco, anch'esso naturalmente di seta molto folto e pesante, è bianco crema e giallo ocra.

UNA CASA CHE NON MANCHI DI CUSCINI NON MANCHERÀ NEMMENO DI OSPITI PERCHÉ GLI UOMINI SONO POLTRONI

CONTINUA LA SERIE DEI CUSCINI ROTONDI

CUI SE NE AGGIUNGE PER FINIRE ANCHE UNO QUADRATO



Anche la poltroneria è un vizio, ma il riposo è invece cosa lecita e onesta. Dove si riposa con maggior pudimento di tutto il corpo, che sopra un largo divano ricco di molli soffici e grandi cuscini? Le membra affondano nel morbido abbraccio della molle moltagna, e non chiedono altro.

Ecco altri due modelli di cuscini. Il primo è di seta grigia, con grappoli dipinti in tre toni di viola, insieme quanto mai delicato e armonioso. Il cordone è in oro vecchio. Il secondo è di seta nera, ricamato in lana bleu pavon, verde cedro e argento-frangia nera o nero-argento. Questo ultimo cuscino è quadrato.



Appena spilli e appena agli occhi ne avete visti d'ogni genere, in questo campo c'è da sbazzararvi moltissimo. Eppure non vi sarà capitato recente di trovare un portaspilli grazioso e originale come questo. Siatnetta di pulito ignudo d'argento lucido, con base di lamachino; grande nasocello viola, di velluto imbottito, che ripara dal freddo, salvaguarda il pudore e serve come cuscinetto per gli spilli o per gli oghi. Un simile portaspilli è molto probabilmente anche un portafortuna; sicché raggiungerà un doppio scopo quella delle nostre lettrici che potrà gioielliere perché lo ricopi.



Per concludere, "Sto" ha pensato anche ad un paio di forbici da ricamo; e per quanto la forma delle forbici sia compromessa da una tradizione secolare, bisogna riconoscere che queste sono distinte da tutte le altre e non mancano di novità e di eleganza. Acciano e ossa nero, accoppiati in così strana forma, fanno le forbici di "Sto". Piccole forbici da ricamo che ben si addicono alla mano più delicata e al lavoro più fine quanto qualunque altra forbice in metallo prezioso o ornata di cesellature.



IL PICCOLO BAZAR SI CHIUDE

Il piccolo bazar, delle piccole cose inutili ed utilissime al buon gusto, si chiude. È stato aperto per tre pagine intere, e ha offerto ai fedeli avventori ben undici novità, fra le quali non si saprebbe scegliere la più bella, essendo tutte egualmente attraenti a modo loro. Non diversamente noi saremmo imbarazzati se dovessimo scegliere la più bella fra le nostre lettrici, poiché certo sono tutte bellissime.

LA VARIETÀ DELLA MODA



Dopo un anno da che i turbanti sono di moda, eccone uno che può dirsi ancora molto originale. E' di velluto colore stelo de negro; il bordo gira molto alto da un lato, e la guarnizione è una penna altissima di velluto, ritta in mezzo alla fronte.



Questo cappello in velluto chiffon nero, adorno di penne di struzzo non arricciate e riunite a ciuffi, secondo la moda di questa stagione, è ancora più un turbantino che una "loque". In questo fosse risiede la sua grazia nuova, che non sfugge al primo guardarlo, e allontana subito l'idea di un cappello comune e abusato. Sarebbe difficile trovare un modello che rappresenti più felicemente il medioevo che ora appunto sta attiva variando l'arte audace quanto nobile della modista, con le forme incerte create in questa stagione invernale.

Se qualcuna delle nostre lettrici ama il bello e crudele sport della caccia, ecco un costume perfettamente intonato allo sport per cui deve servire. Potrebbe chiamarsi il "vestito cacciatore", ovvero l'"abito a rete". Questa nuova creazione della Casa Bernard è in rosa vecchio con frangie bianche. Esso unisce ad una praticità veramente straordinaria, una eleganza quasi virile che molto si addice ad una delle nostre moderne Diane. E' molto di moda in America, e si ispira a certi costumi delle donne indiane.



CREAZIONI DI GRANDI CASE STRANIERE, EUROPEE E AMERICANE

LA MODA NON È SEMPRE BELLA, MA PIACE SEMPRE ANCHE QUANDO È BRUTTA

ABITI DA CASA NON MOLTO ORIGINALI, MA IN COMPENSO MOLTO GRAZIOSI, CIOÈ MOLTO UTILI PER CHI CERCA UN MODELLO

È certo un'idea curiosa per una signora quella di farsi fotografare mentre è al telefono. Ma il creatore di questo modello, Weavers, presentando così la sua creazione, vuol dimostrare che si tratta di un abito che una signora può indossare in ogni momento della giornata, in casa sua. Ecco la descrizione: in crepe giallo pallidissimo, finito con un "picot" a mano, verde, guarnito con rosoni a "crochet", e con perle gialle intorno alle maniche e in fondo alla gonna. L'altra modello è se non più semplice, di apparenza più modesta. Gonna in raso bleu mare droppeggiato, con pannelli neri ornati di piccoli bottoni e rifiniti da lunghe frangie di seta. Le maniche sono lunghe, ma leggermente increspate e droppeggiate sulla spalla.

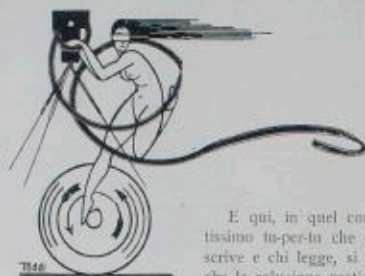


Un terzo modello di cappello piccolo, in velluto "chiffon", indubbiamente assai elegante. La sua unica guarnizione consiste in una rigella di penne di struzzo non arricciate. E' una creazione americana, di Arnold Constable. Come cappello da sera non si può desiderare nulla di più fine e di più semplice.



È CHIUSA COSÌ LA PICCOLA RIVISTA FOTOGRAFICA DELLA MODA PER IL MESE DI DICEMBRE E PREPARIAMO QUELLA PER IL PROSSIMO GENNAIO

LA RUOTA DELLA FORTUNA

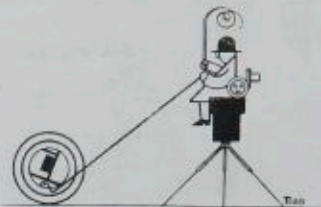


Vuole la tradizione — e lo confermano numerose illustrazioni popolari e semi-popolari — che la Fortuna abbia una ruota: su la cui capricciosità si sono sbizzarriti, poi, in diversa forma ma con ugual risultato, i poeti e i giocatori del R. Lotto.

In che senso gira la ruota della Fortuna e che velocità ha? Non è possibile sapere: appunto come non è possibile mai comprendere in che senso giri e che velocità abbia una qualsiasi menabile ruota proiettata su lo schermo cinematografico. Una stranezza, questa, che il 75% degli *habitués* del cinema ha potuto osservare da un pezzo, e che il rimanente 25% può osservare alla prima occasione: una ruota — di un carro, di una vettura, di un'auto o d'un treno — capita sempre in una *filma*, e può servire, con 90 probabilità su 100, a osservare il fenomeno. Basta che non si tratti di una ruota di un mulino ad acqua o a vento, la quale, per solito, si muove assai pigramente. E finché i movimenti sono assai lenti, qualsiasi ruota si comporta a dovere, anche a cinematografico: ma non appena il movimento si accelera, la macchina di proiezione si diverte a scombinare quelle elementari nozioni di fisica che l'esperienza ci ha dato: e così, per esempio, mentre questa ci ha insegnato che, se un veicolo si muove in un senso, le ruote che lo sostengono debbono necessariamente girare in quel medesimo senso, la proiezione cinematografica ci turpina mostrandoci il veicolo moventesi in una direzione, mentre le ruote che lo sostengono girano in senso contrario a quello logico.

Tutto ciò è assai grave per una moderna invenzione cui la società ha dato l'incarico di "registrare il movimento": che *kinema* significhi "moto", e *graphè* voglia dir "scrivo", è ormai così pubblicamente noto che lo sanno persino coloro che hanno studiato il greco nelle scuole governative! Non è dunque tollerabile che basti una semplice ruota a infaccare la dignità etimologica del beniamino delle folle.

Quando era bambino ancor e, quindi, ci stappava con poco (che cosa non si perdona ai bimbi?), il cinematografo poteva presentarci dei personaggi camminanti a marionetta o movendosi a tic nervosi; e, in quell'epoca, le ruote giranti a rovescio armonizzavano con l'aspetto sfacciatamente cartaceo dello sfondo e con i gesti a scatto dei personaggi. Oggi il cinematografo ha più anni e più capitali, e quindi il dovere di curare ogni dettaglio. Una ruota che giri alla rovescia non ha tale importanza da determinare l'insuccesso di una intera *filma* a lungo metraggio: ma, se questa vuol esser perfetta in ogni sua parte, anche quella ruota — di un carro che passa su lo sfondo, durante una scena secondarissima fra due *cachets* — anche quella ruota deve esser fedelmente riprodotta nei suoi giusti movimenti.



dover imporre un tassometro alla macchina di presa per ogni ruota che deve ritrarre.

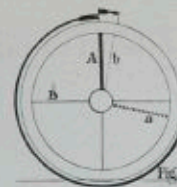
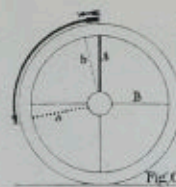
E qui, in quel confidenzialissimo e segretissimo tu-per-tu che è solo possibile fra chi scrive e chi legge, si vuol prevenire il lettore che la soluzione pratica del problema si trova solo alla fine dell'articolo: che, cioè, tutto il testo intercedente fra questo capoverso e la coda non contiene che mere disquisizioni teoriche, forse (modestia licendo) interessantissime, ma che possono esser saltate nella corretta posizione ginnica di "più parli", senza danno della conclusione. Che se poi il lettore sia eventualmente un operatore cui il fenomeno delle ruote giranti inversamente non dà eccessiva noia, egli può saltare anche la conclusione e, di conseguenza, la firma.

Una simile premessa soltanto ci può dare quella tranquillità di coscienza necessaria per lo studio di un problema quasi scientifico.

LA CAUSA.

C'è. Non interviene, improvvisamente, una diabolica forza a modificare il movimento di una ruota per il semplice fatto che questa "posa", dinanzi a una macchina cinematografica. La quale, per di più, fa rigorosamente il suo dovere, il cinematografo ci dà un numero grandissimo di istantanee, succedentisi rapidissimamente nella proiezione: il suo compito finisce qui, perché qui comincia quello del nostro occhio. Se noi vediamo un movimento continuo, prodotto delle successive istantanee, ciò è merito del nostro occhio: ma se questo movimento noi ricostruiamo male, ciò è colpa del nostro occhio, con complicità del nostro cervello. La macchina di presa e quella di proiezione possono esser dunque assolve sin d'ora per inesistenza di reato. Già il buon Helmholtz dimostrò che le impressioni successive su la retina del nostro occhio possono dare gli stessi risultati di una luce continua: ma è esclusivo compito nostro il congetturare ciò che abbia potuto intercedere fra una impressione e l'altra.

E qui di assai valido ausilio è la figura (vedi, perciò, fig. A): una ruota, ridotta per semplificazione alla sua più schematica espressione, ossia fornita di soli quattro raggi, è rappresentata in due momenti successivi, quale essa ci appare in due fotogrammi successivi: il primo ce l'ha fotografata qual essa è lineata, il secondo qual essa è tratteggiata. Il compito del cinematografo si arresta qui. Il resto spetta al nostro cervello in collaborazione con il nostro occhio. Che cosa ha fatto la ruota nel breve tempo che intercorre fra le due istantanee? Il nostro innato amore per le soluzioni più semplici ci porta a credere che abbia eseguito il minimo movimento necessario a giustificare la nuova immagine e ci adattiamo senz'altro a pensare che si sia spostato nella direzione e per lo spazio indicati dalla



piccola freccia, mentre nulla osta che la ruota abbia girato così e tanto, come e quanto la grossa freccia indica.

Qui tutta la spiegazione del fenomeno: è quasi una nostra pigrizia ottico-mentale che ci porta a pensare che il raggio della ruota che noi, in un fotogramma, vediamo in una determinata posizione sia quello che nel fotogramma precedente occupava il posto più vicino. Onde l'illusione ottica qualora ciò non corrisponda alla realtà.

La ruota della figura B si muove (come tutte le altre di que l'articolo) verso sinistra: noi la vedremo rotare, anche in proiezione cinematografica, nel suo senso reale se, nel tempo intercedente fra un fotogramma e l'altro, il raggio A si sia spostato di meno della metà dello spazio che lo divideva dall'altro raggio e si trovi: ad esempio, nella posizione x. Qualora abbia raggiunto la metà di questa distanza, noi potremmo dubitare se il raggio che vediamo nella posizione y sia il raggio A che è disceso o il raggio B che è salito fin lì. A risolvere questo dubbio altri elementi ci aiutano: il senso nel quale il veicolo cui le ruote appartengono si sposta, ecc. Ma se il raggio A nello spazio di tempo corrispondente allo scatto fra un fotogramma e l'altro si è spostato oltre la mediana posizione y e si trovi, ad esempio, nella posizione z, noi logicamente siamo portati a supporre che sia invece il raggio B ad aver raggiunta questa posizione: la ruota ci apparirà dunque animata da un movimento inverso a quello reale, anche se il senso in cui il veicolo è diretto sia in contrasto logico con questo movimento rotatorio.

Sotto altro capriccioso aspetto ci apparirà la ruota se, nel tempo di uno scatto, un raggio avrà percorso esattamente la distanza che lo separa dal raggio seguente: poiché tutti i raggi sono uguali, la posizione della ruota ci parrà identica in tutti i fotogrammi che si susseguono: ossia la ruota sembrerà immobile, anche se il veicolo attraversa con celerità fulminea il quadro.

Questi casi si riferiscono alle illusioni sul senso di rotazione della ruota. In altri, conservandosi il senso della rotazione reale, v'è illusione ottica sulla velocità. Esempi tipici ne sono quelli schematizzati nelle figure C e D, in cui il moto reale è quello indicato dalla freccia più lunga, quello apparente dalla più piccola.

RIMEDIO PER CALCOLO.

Da quanto è stato fin qui disquisito si deduce che può venire fedelmente riprodotto in proiezione il movimento di quella ruota soltanto che, al momento della "presa", era animata da una velocità tale da farle eseguire, nello spazio di tempo corrispondente a uno scatto interfotogrammatico, un percorso uguale o inferiore alla metà della lunghezza dell'arco intercettato da due raggi consecutivi.

Un enunciato in una forma così presuntuosamente scientifica porta inevitabilmente a fissare una formula: la quale è peraltro alla portata di ogni operatore il quale, già conoscendo per esperienza il numero dei fotogrammi (F) che si presentano all'obiet-

tivo, può facilmente misurare il diametro (d) della ruota in questione, nonché più facilmente ancora contare il numero dei raggi (R) che essa ha:

$$V < \frac{1,416 \cdot d \cdot F}{2 \cdot R}$$

ci dà la velocità della ruota... fedele anche in proiezione.

Ci apparirà invece animata da un movimento di rotazione inverso al reale ogni ruota che girasse più celermente, ma in cui però sempre si verificasse

$$V < \frac{3,1416 \cdot d \cdot F}{R}$$

poiché una ruota animata da un movimento in cui fosse

$$V = \frac{1,416 \cdot d \cdot F}{R}$$

ci apparirebbe evidentemente immobile, mentre tutte le velocità superiori sono irripetibili in cinematografia venendo ridotte a velocità che si troverebbero con esse in relazione di congruenza rispetto al modulo

$$\frac{1,416 \cdot d \cdot F}{2 \cdot R}$$

Due conseguenze da questa formula. Una notissima: che cioè (essendo F al numeratore) si possono seguire fedelmente velocità tanto maggiori quanto maggiore è il numero dei fotogrammi che passano in un determinato tempo dinanzi all'obiettivo: velocità di manovella, cioè.

L'altra meno nota, ma non meno interessante: che vengono più fedelmente riprodotti i movimenti delle ruote che hanno un minor numero di raggi: ecco perché le ruote dei mulini a vento, che hanno pochi raggi e lenta velocità, non danno mai luogo a illusioni ottiche. Le bighe romane anche, per la stessa ragione, non perdono mai la loro dignità in falsi movimenti apparenti. La formula giova, anzi, più a queste conclusioni che non a veri scopi pratici.

L'operatore non si arrenderà mai all'idea — o almeno non si arrenderà ancora — di dover imporre un tassometro di questo genere alla macchina di presa per ogni ruota che deve ritrarre.

Rimane però sempre a lui la possibilità di ricorrere a un RIMEDIO EMPIRICO,

il quale è in perfetto accordo con la dimostrazione fin qui sciorinata. La quale, se irta di formule, ha però messo in evidenza che la illusione della rotazione inversa al vero dipende dall'avanzamento a scatto della pellicola: dall'alternarsi cioè di fotogrammi e di buio. Basterà dunque che l'operatore, durante la prova della scena in cui vi siano veicoli con ruote, non rimanga inerte ma osservi attraverso il mirino a camera oscura (non naturalmente il mirino libero!) il movimento delle ruote, girando contemporaneamente la manovella con velocità normale. Sarà facile, coi suoi referiti, modificare leggermente la velocità dei veicoli stessi, sino ad evitare l'illusione, in qualche caso ridicola o sino ad ottenere questa illusione, che può anche dar lo spunto a qualche scena comica. Intenzionalmente, però.



Una diabolica forza a modificare il movimento di una ruota.

UN DELIZIOSO SORRISO, UNO SGUARDO NITIDO, UNA FRESCA E SEMPLICE GIOVINEZZA:

ECCO CIÒ CHE DI MARIA JACOBINI, ANCHE IN UNA FOTOGRAFIA, NON SI PERDE



Quattro fotografie che non si somigliano

e somigliano tutte alla stessa persona.



Fra tutte le nostre attrici silenziose Maria Jacobini è quella la cui personalità artistica si manifesta col minore artificio. La sua originalità consiste nell'essere naturale e nel non ostentare la bellezza della propria persona o l'eleganza dei propri abiti, come generalmente si usa.



Maria Jacobini non "posa" dinanzi all'obiettivo. Recita. La differenza fra le due cose è grande. Per ciò è una vera attrice, e non si dirà mai di lei che è una "diva", attributo che sta bene a molte altre, per le quali sarebbe molto difficile trovare una classificazione con significato preciso.



Il cinematografo è veramente un'arte quando si incontra con un'attrice come questa. Per la prossima stagione Maria Jacobini ha interpretato tre films in cui certo ci apparirà uguale a sé stessa: Addio giovinezza!... di Nino Oxilia; L'onestà del peccato, di Augusto Genina; La regina del catbone, di Luciano Doria.



Le cameriste di Barberina (da sinistra a destra): Signorine Maria Galli, Claudina Rosiers, Juanita di Riola.

MENTRE SI GIRA "L'ARCOLAIO DI BARBERINA"

DI LUCIO D'AMBRA

Appena terminato il suo primo film per la "Lucio D'Ambra-Film" — quel Girotondo di indici lanciati di cui si dicono meraviglie, confermate dai pochi fortunati che hanno assistito a una proiezione privatissima dell'opera grandiosa — Lucio D'Ambra ha subito cominciato ad inscenare, sempre per la "Lucio D'Ambra-Film", il suo nuovissimo lavoro: L'Arcolaio di Barberina. Protagonista così del Girotondo come dell'Arcolaio è Romano Calò, uno degli attori più insigni del teatro drammatico italiano, attore elegante e moderno, che, giovane ancora, è già tra i primissimi della nuova generazione. Per

dar notizia ai lettori di In Penombra sulla nuova opera di Lucio D'Ambra abbiamo chiesto un articolo a Romano Calò che di Lucio D'Ambra è il fervido e prezioso collaboratore quotidiano, l'attore che ha fatto della figura di Roseberg, nell'Arcolaio, una vivace, originale, ardita e genialissima creazione. È l'attore eccellente, che si rivela anche un vivace scrittore, ci ha cortesemente mandato le interessanti ed eleganti pagine che seguono. In esse l'interprete parla del suo autore e del suo direttore con un fervore di simpatia ed una solidarietà di idee che sono il più grande elogio per tutt'e due.



miolo paleo di Lucio D'Ambra era stato il grande avvenimento artistico della settimana... Quindi predominava l'elemento femminile... Lucio D'Ambra, graziosamente protetto dal fascino del suo nome, è l'ideale delle signore che lo conoscono tutte attraverso la sua opera di romanziere elegante, sentimentale, "alla moda". È sognato dalle ragazze per gli abiti chic dei pro-



tagonisti dei suoi films. È ammirato per il suo "stile". Quindi alle sue *premières* non è difficile per un osservatore scoprire, negli intervalli delle proiezioni, in qualche angolo qua e là del cinematografo, l'abbandono eloquente di qualche

sentimentale anima femminile che rivive, nel cinedramma, il dramma vero della sua esistenza in quel momento assai af fine a quello creato dalla fantasia dello scrittore. Ritornati alla luce piena e magari accecante della galleria è tanto più interessante ritrovare quelle persone e quelle espressioni per osservare un po' più da vicino... Specialmente quelle persone...

L'altra sera, c'era da scegliere!... Felice mortale quel D'Ambra! Il suo successo era stato clamoroso. Quanti angioletti avevo addocchiati!... E quanti sospiri forse, mentre Maria Corvin ed Enrico Roma irresistibili agitavano la loro passione sullo schermo... erano volati... chi sa!

Intanto passava anche qualche notabilità del cinematografo (divi e dive) armati di atteggiamenti diversi. Codesti intenditori sono talmente difficili, in genere, che all'infuori dei films loro non possono vederne altri... Ma vanno egualmente alle *premières*, bontà loro, per apportarvi quella nota per-



sonale di autorità di cui si sentirebbe veramente la mancanza... Poi, visi sorridenti, commenti di ammirazione... Bello! Carino, è vero?... Qualche lacrimetta celermente raccolta da un fazzoletto profumatissimo... Altre persone passavano, con le punte, contenendo la propria ammirazione in quei gesti severi, parchi, ma necessari all'uscita dal cinematografo d'inverno, misura precauzionale contro il raffreddore. E ecco un amico:

— Ciao! Ti è piaciuto? — gli dico.

— Delizioso, in tutti i particolari. È recitato mirabilmente. È un mago, quel D'Ambra... Ci sa presentare Maria Corvin in modo tale che non si può che applaudire. Mi è piaciuto tanto anche Palmarini. Artista, il tuo amico Umberto... C'era una signora un po' vivace accanto a me che, parlando ad un'amica, ricordava un po' troppo il "primo piano" di Palmarini in cui si accarezza ironicamente... il naso! E tu, che fai?

— Giro.

— Con Lucio D'Ambra?

— Appunto.

— E il palcoscenico?

— Ti dirò... D'Ambra mi aveva manifestato spesso il





desiderio di farmi posare in qualche suo film. A me piacevano soprattutto il suo stile e il genere dei suoi films.

— È un uomo di spirito e di buon gusto.
— È, soprattutto, uno scrittore, un letterato che sa fare anche il cinematografo. Quindi porta in questo tutti i pregi della sua cultura, tutto il suo garbo d'artista, tutti i tesori della sua saggia esperienza. Sono venuto verso di lui per un esperimento. Ma mi ci sono trovato così bene che ci sono ormai da sette mesi. Abbiamo prima girato il già famoso *Girotondo d'undici lauceri*.

— È tanto bello, mi hanno detto. Tipo *Il Re, le Torri, gli Alfieri*?

— Più grandioso però. Rientra in quel genere fantastico-sentimentale che egli predilige e che è così "suo". Poi è stata la volta di *Passa il dramma a Lilliput*, della *Valse bleue* ed ora terminiamo *L'Arcolaio di Barberina*.

— Ah, ne ho sentito tanto parlare. È già uscita la *réclame*... Settecento?

— Sì, ispirato a Lucio D'Ambra da una deliziosa commedia di Alfredo de Musset, *Barberina*.

Ci eravamo intanto avviati verso il Corso e il mio amico, molto curioso (è giornalista) mi ha trascinato con il suo entusiasmo per l'autore a commettere tutte le indiscrezioni possibili.

— ... Ha scelto De Musset questa volta — gli ho detto — per quel segreto ascendente che hanno su di noi gli uomini che hanno lasciato una traccia profonda nel nostro spirito. Verso questi eletti ci sentiamo attrarre, sia per sconfinata ammirazione, sia per affinità. Alfredo de Musset, meraviglioso artista del sentimento, ha cantato l'amore, ha magnificato l'amore, ha ricamato l'amore e le sofferenze d'amore con una grazia profumata e delicatissima a tal punto di perfezione che la sua opera ci pare oggi sancita come dalla autorità di un codice. E Lucio D'Ambra, la cui anima cresciuta nel bel golfo partenopeo vivido di entusiasmi risponde all'armonia del nome, ama, ammira, adora De Musset, lo vive e lo avvicina accarezzando con ossequio il Vangelo del poeta francese, con lo stesso ossequio onde si amano le reliquie. Il Settecento con le sue grazie e con le sue smorfie, con le sue movenze languide e leziose, con i minuetti e le parrucche, i neri e le ciprie, le parole piane e gentili, trova nell'*Arcolaio di Barberina* una riproduzione meravigliosa e perfetta, degna del poeta ispiratore. Nulla vi è trascurato, non un particolare negletto che possa diminuire la proprietà e lo stile dell'epoca. Dagli attori ai vestimenti, alle scene, ai mobili, ai ninetti, ai minimi particolari, tutto è stato scelto, curato, studiato da Lucio D'Ambra con somma pazienza, con il più grande fervore. Non protagonisti assoluti, nel film, ma tipi adatti a personificare i personaggi. Come gli americani che sono maestri sanno presentarci nei loro films persone della vita, così Lucio D'Ambra ha voluto saggiamente adottare lo stesso sistema. Tanto che questa volta egli riserva a tutti una sorpresa. La "prima attrice" (solitamente detta) è Rosetta d'Aprile... che fino a ieri non fu prima attrice, ma che pare nata e fatta espressamente per rivivere Barberina. Naturalmente Rosetta d'Aprile ha i mezzi,



ha la grazia, ha l'adesione perfetta della sua natura al personaggio. E Lucio D'Ambra, suo maestro, la guida e la conduce verso la perfezione. Avrà certamente, Rosetta d'Aprile, un successo superiore ad ogni aspettativa. E così per tutti gli altri. Ricorderò tra questi la regina: la signorina Elsa Villanis, e le deliziose tre cameriste, e i gentiluomini, e le dame, e il conte Ulrico... Ci sono anch'io... E di me posso dire solamente che... Lucio D'Ambra ha voluto farmi confezionare cinque costumi uno più bello dell'altro. La cornice risponde al quadro stupendo e tutto il mobilio, rigorosamente dell'epoca, è stato fornito da quell'antiquario artista che è l'Angelelli. Nel teatro di via Montesiglio sono passati e passano ogni giorno autentici gioielli d'arte di prezzo inestimabile... (È l'amministratore della Casa, il sorridente e carissimo Giovanni Merlo, ne sa qualche cosa). Le scene, tratte da quadri di... non so chi... ma soprattutto anche queste dall'inesauribile e onnipresente fantasia di Lucio D'Ambra, sono state eseguite dal pittore Tito Antonelli con singolare maestria e con amore di vero collaboratore. E poi, minuetti, gavotte, *jabots*, nastri, merletti, falbalà, portantine... luce artificiale... Un sogno! Insomma, se continuassi, potrei sembrare uno stipendiato della Casa per fare la *réclame*. Invece tu sai, caro Mario Corsi, che io cedo unicamente al tuo desiderio di parlare un po' ai lettori di *In Penombra* di Lucio D'Ambra e de *L'Arcolaio di Barberina*. Credi che il mio entusiasmo per questa preziosa ricostruzione è giustificato dall'amore che porto a tutto ciò che rappresenta una vera espressione d'arte. Ho trovato in Lucio D'Ambra, dopo l'amico, l'artista che mi ha fatto accettare ed amare il cinematografo per cui non avevo, invece, soverchia tenerezza, e vedo in Lucio D'Ambra il precursore di quel genere veramente superiore verso il quale il cinematografo dovrà dirigersi domani seguendo quello spirito di pace e di tranquillità di cui sentiamo l'esigenza dopo la soluzione del flagello mondiale. Ciò affermo per la conoscenza che posso avere del gusto e delle idee artistiche di Lucio D'Ambra, frequentandolo assiduamente, come faccio ogni giorno. Il soggetto attuale, *L'Arcolaio di Barberina*, se non vi fossero tutti i precedenti, sarebbe, di quanto dico, la prova migliore.

Insomma, caro Mario Corsi, vuoi il più sintetico elogio di Lucio D'Ambra e della "D'Ambra-Film"? Lucio D'Ambra e la "D'Ambra-Film" mi hanno convertito all'amore del cinematografo, alla fede assoluta nell'avvenire artistico di questa



forma nuova di rappresentazione. Nella "Lucio D'Ambra-Film", che Lucio D'Ambra e Alfredo Fasola hanno creato con larga genialità d'arte, unita a una vasta e signorile visione industriale, si respira l'arte, si vive d'arte, si è artista tra gli artisti. Io, che vivo ormai da mesi nella più intima comunanza di lavoro con Lucio D'Ambra, vedo veramente che egli è il poeta del cinematografo, che il suo ardore d'arte è in un inesauribile desiderio di sempre più superarsi. Quando è tra noi alle prove, quando per ore ed ore implacabile, crea, quasi *improvvisa* genialmente i suoi "quadri", egli non è che una corda d'arte tesa fino alle più sottili e



profonde vibrazioni. La sua fede è tanta che ed entusiasta. Così ci avviene di non rimpiangere troppo dolorosamente le belle battaglie del palcoscenico. Anche qui, con Lucio D'Ambrà, si combatte e si vince nel nome di un ideale d'arte.

Lo vedrete tra un paio di mesi *L'Arcolaio di Barberina*, e vedrete in ogni scena, il "quadro", la meravigliosa ricostruzione che Lucio D'Ambrà ha compiuta dei più deboli e leggiadri "motivi" settecenteschi. Avrete d'innanzi ai vostri occhi accarezzati da tanta grazia sapiente e da tanta squisita eleganza tutt'una deliziosa serie di quadri, di *tableaux*, in cui riviveranno le leggiadrie incipriate di Watteau, di Laner, di Fragonard, di Chardin, di tutti i "petits maîtres" del grande

Settecento francese e d'un grande italiano, poeta anch'esso del quadro settecentesco, il delizioso nostro Favretto. Così *L'Arcolaio di Barberina* compie l'opera d'arte in ogni suo elemento: la situazione, il movimento, il quadro, la visione, la poesia. Così nell'*Arcolaio* la grazia verbale della fantasia di Musset si rinnova e si traduce nella grazia senza parole delle visioni cinematografiche di Lucio D'Ambrà.



Nell'ora serena e vittoriosa che finalmente ci sorride trova la sua atmosfera e il suo momento questa deliziosa e tranquilla poesia dell'opera mussettiana che Lucio D'Ambrà non ha ridotto ma ha completamente "fatta sua" e rivissuta profondamente entro il suo spirito per riesprimerla con quei mezzi d'espressione che l'arte cinematografica comporta. Nella sua *Barberina* il Musset descrive un periodo analogo a quello che attraversiamo, un periodo di renitenza dopo una feroce guerra della civiltà contro la barbarie confortata dal trionfo della prima. Il Re Mattia, boemo; valoroso condottiero contro i tedeschi, li sconfiggeva fino a Vienna. Il poeta magnifica la rigidità morale della figura di Barberina contro la scolare tracotanza barba-

rica e giuoca e ammaestra con arti gentili e sottili. Il riprodurre oggi quelle scene e quelle figure su lo sfondo ideale e magnifico di un'altra vittoria, la nostra, è consuevolmente tendere il nostro spirito verso un nuovo battesimo di purità nell'arte e nella poesia, in cui dobbiamo oggi attingere le nuove energie per rimanere migliori ora che siamo più forti.

ROMANO CALÒ.



I BEI DENTI

NOVELLA



La forza di dissimulazione è nelle donne meravigliosa — mi diceva un giorno il marchese Gabèi, un diplomatico non più giovane, pieno di spirito e di scetticismo, il quale, avendo viaggiato e sostato in tutte le parti del mondo, poteva parlare con eguale conoscenza delle cinesi e delle parigine, delle esquimesi e delle indù.

Mi attendevo una piccola storia di sapore esotico come già parecchie ne avevo ascoltate da quella sua voce grave, un poco monotona, in cui la primitiva cadenza dell'italiano meridionale s'era fusa a poco a poco coi vari accenti di tutte le lingue conosciute sino a scomparire perfettamente. E glielo domandai sorridendo:

— Di quali donne parlate, marchese? Pelle bianca, gialla, rossa o nera? Occhi azzurri e capelli biondi, o capelli crespi ed occhi nerissimi? Acconciatura di *Rue de la Paix* o casco di penne dietro la nuca?

Egli fumava il suo *arava* aspettando pazientemente la fine del mio interrogatorio. Allora disse:

— Quanto alla forza di dissimulazione non dubito che essa sia una prerogativa di tutte le donne del mondo, ma se debbo credere alle mie esperienze, posso soggiungere che la donna più e meglio sa fingere quanto più e meglio essa è civilizzata.

— Naturalmente: è logico — ammihi con serena convinzione. — E adesso narratemi la vostra storia. Dove siamo?

— A Pechino, dieci anni fa. Ma la protagonista è una parigina autentica, tutto quanto vi può essere di più autenticamente parigina. Capelli color di rame ondulati dal più sapiente dei Marcel, carnagione di camelia ottenuta coi prodotti più raffinati degli *Instituts de beauté*, corpo perfetto imbastato nel più perfetto dei *corsets*, mano, piede, caviglia

e polso di razza, e finalmente una fila di denti meravigliosi, una fila di denti straordinari sotto qualunque tropico e in qualunque paese, le vere classiche perle, il vero sorriso divino, i più bei denti insomma ch'io abbia ammirato nella mia vita... tranne i vostri, s'intende.

— Siete galante come un abatino settecentesco, marchese. Ma proseguite, vi prego. Dunque voi vi metteste anima e corpo alla conquista di quei bei denti.

— Risponderò come voi dianzi. Naturalmente: era logico. — E con pieno e pronto successo, non dubito.

— Vi ringrazio per questa lusinghiera fiducia, sebbene sia alquanto retrospettiva. Ma ascoltate. Ella si chiamava, poniamo, Isotta, era la moglie di un mio collega francese ed aveva trent'anni. Io ne avevo trentacinque.

— E non chiedevate che di diventare il *Tristano* di questa Isotta.

— Ecco, e mi posi all'opera con tutti i mezzi leciti ed illeciti di cui disponevo. Ma ella, pur senza disilludermi completamente, con una squisita perfidia di civetteria, tardava a cedere alle mie diciamo così "disoneste brame", nel modo più impressionante. Dopo due mesi di corte finii per essere innamorato pazzo e per sentirmi pronto a qualsiasi follia pur di piegarla ai miei desideri. Il guaio era ch'ella non mi dava modo di compiere questa follia e che, non ostante i miei furori, i miei impeti, le mie rivolte, io continuavo nella mia parte di amabile corteggiatore, tutto fiori, romanzi e chiaro di luna — luna di Pechino! — e di amico intimo del marito, gioco, cavalcate e donnette, — donnette di Pechino!

— Altro che esotismo! C'era da umiliare uno studente di liceo o un sottotenente di guarnigione di provincia.

— E Isotta intanto continuava a sorridermi coi suoi ma-

gnifici denti e a rispondere con una risatina squillante alle mie implorazioni: « Chi sa? *Peut-être, peut-être, mon ami.* Il vostro fuoco mi piace, *Vous avez le soleil du midi dans l'âme.* Parlate, parlate. *Ça m'amuse.* »

— Si pagava la vostra testa, come dicono laggiù, all'ombra della torre Eiffel.

— Precisamente, ed io col mio temperamento ombroso ed irroso ci soffrivo tutto il soffribile. Un giorno finalmente, dopo tre mesi e mezzo di questa esistenza, mi scossi e dissi a me stesso: — Caro mio, se tu non raggiungi il tuo scopo entro questa settimana, ciò significherà che perdi il tuo tempo e la tua pace inutilmente, quindi chiederai al tuo Governo un congedo di due mesi per seri motivi di salute, e te ne ritornerai in Europa a guarire e a dimenticare la tua ridicola delusione. — Difatti, trascorsa una settimana e poiché mi trovavo sempre al medesimo punto, scrissi la mia domanda di congedo al Ministero e pensai di farla leggere ad Isotta come ultimo e certo inutile mezzo di persuasione.

« Ella era venuta appunto a cercarmi alla Legazione per chiedermi qualche cosa d'urgente e vide sul mio scrittoio la lettera già pronta con l'indirizzo tracciato. In silenzio gliela porsi e, siccome sentivo che l'angoscia mi sconvolgeva, chinai la fronte tra le mani e attesi senza guardarla.

« Attendevo una delle sue solite risatine squillanti o qualche vaga parola di rammarico, invece, dopo un momento



... capelli ondulati dal più sapiente dei Marcel.

che mi parve lunghissimo, sentii il suo corpo pesarmi tutto addosso, le sue mani afferrarmi alle tempie, le sue labbra cercarmi la bocca avidamente fra parole rotte, baci e sospiri:

— *No, no, chéri, non partire! Je suis à toi. Je t'aime. Mi piaci tanto! Perdonami?*

« Sbalordito di felicità, io non sapevo che cosa pensare nè che cosa rispondere, ma quando l'accompagnai alla porta del mio studio avevo la sua parola d'onore che il domani stesso, fingendo di recarsi da un'amica, ella sarebbe venuta a casa mia, una villetta abbastanza solitaria, nascosta fra i mandorli in fiore, che pareva dipinta sopra un ventaglio, dove l'avevo molte volte invitata inutilmente.

« Ella s'era già allontanata di alcuni passi quando tornò indietro e mi disse: — Dimenticavo la ragione per cui sono venuta da voi. Domattina vorrei fare una cavalcata con mio marito e alcuni amici suoi e vi prego di prestarmi uno dei vostri cavalli. Sono un poco fuori d'esercizio, ma so che il vostro *Fritz* è docilissimo e che fu montato spesso da vostra sorella. Ve lo chiedo per qualche ora.

« Le risposi che la mattina seguente *Fritz*, sellato da amazzone, sarebbe stato alla porta della sua villa e le baciali le mani augurandole di non dimenticare me e la sua promessa.

« Passai in agitazione la serata e la notte e mi alzai prestissimo per far sellare lo stesso *Fritz*, il quale doveva trovarsi alla casa d'Isotta prima delle sette. Il piccolo baio, sempre

un poco vivace benché docile, era quel mattino assai gaio e scaltitava insofferente della bardatura. Nella mia emozione del giorno innanzi non l'avevo avvertita di trattenerlo un poco alla partenza, specialmente nei primi slanci del galoppo e incaricai il palafreniere di avvertire la signora o qualcuno degli amici che l'accompagnavano. Poi passeggiavo, lessi, andai a ordinare fiori, confetti e profumi e sempre esaltandomi sulla prossima felicità, mi recai alla Legazione e sedetti al mio scrittoio, rivivendo fino allo spasimo la scena d'amore del giorno innanzi.

« Verso le dieci la squilla del telefono mi fece sobbalzare e la voce del marito di Isotta, che risuonò chiaramente nell'apparecchio, mi fece fremere, tanto mi giungeva ansante, convulsa, soffocata a tratti dal pianto. Ed egli mi annunciava, con quella specie di doloroso piacere che si prova a gettare su qualcuno la colpa di una sventura, che sua moglie era stata sbalzata a terra da quella bestiacca che io le avevo prestato e ch'ella giaceva svenuta all'ospedale con una mandibola rotta e tutti i denti spezzati. Non risposi nulla, non potei che mordermi le mani maledicendo *Fritz*, me stesso, il destino, il marito che m'insultava, la moglie che mi sfuggiva e la disdetta che mi perseguitava. A casa trovai il cavallo malconcio, sanguinante, e allora ripensai al male della povera Isotta ed ai suoi bei denti irrimediabilmente perduti.



... ed ella sorrideva ancora coi suoi bei denti.

Sapevo ch'ella avrebbe preferito una sofferenza cento volte maggiore, pur di conservare intatta quella sua stupenda dentatura, pure di non perdere nemmeno una di quelle magnifiche perle le quali formavano la sua maggiore bellezza, il suo massimo orgoglio.

« Per qualche tempo osai chiedere timidamente sue notizie e mi si rispose con fredda cortesia che migliorava. Dopo un mese seppi che Isotta lasciava la casa di cura e che ritornava in Europa con suo marito, ma non ebbi il coraggio di presentarmi a lei per un ultimo saluto. Troppo mi sentivo aborrito e detestato, troppo sapevo che ella mi considerava la rovina della sua bellezza e il distruttore della sua vita.

« Ma un anno dopo, a Parigi, una sorpresa sbalordiva mi attendeva. Una sera, a teatro, in un palco io la rividi ed ella sorrideva ancora coi suoi bei denti, candidi, uguali, lucenti, meravigliosi come prima, più di prima. Nulla della sua bellezza era mutato, nessuno dei suoi fascini era perduto

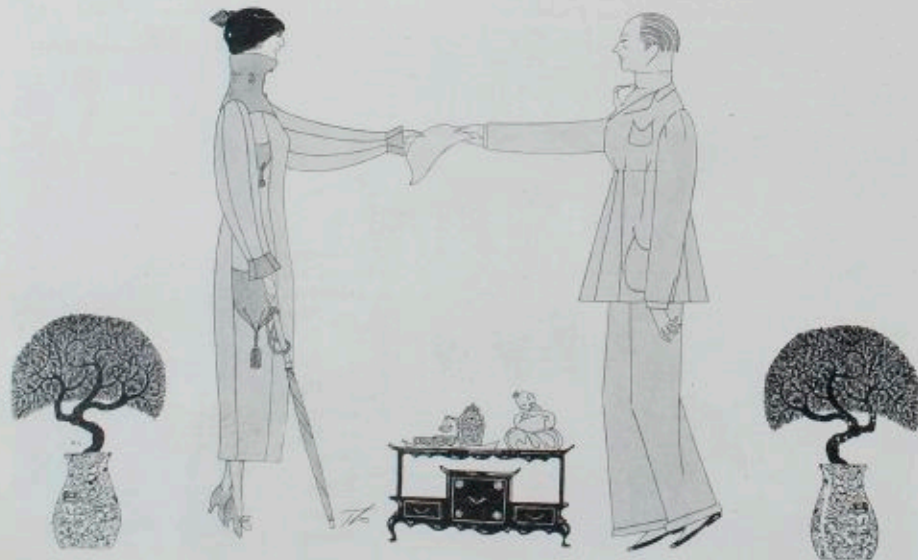
ed era rimasta intatta la fama quasi mondiale di quel suo sorriso di dea. Solamente, amica mia, quei bei denti adesso erano falsi, ma ella aveva saputo dissimularlo così bene che due sole persone del mondo lo sapevano: suo marito ed io.

— Ed anche una terza — io soggiunsi ridendo.

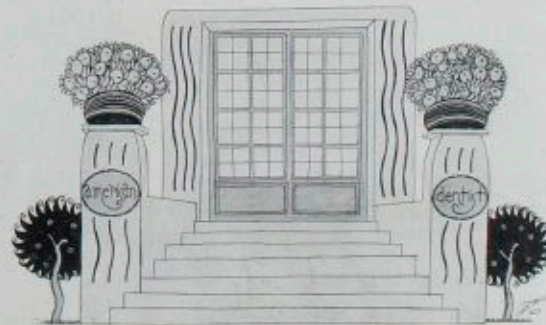
— Chi?

— Il suo dentista.

AMALIA GUGLIEMINETTI.



... in silenzio gliela porsi.



GLI AUTORI DEL CINEMATOGRAFO

Sono ormai lontani i tempi in cui la concezione dell'opera cinematografica era affidata a mestieranti di bassa lega. È accaduto del cinematografo, in Italia, quel che è accaduto del teatro in ordine di tempo: il vieto concetto che l'opera letteraria sia anticommerciale, anche nel cinematografo non attecchisce più, e la cinematografia ha finito col trovare le sue fonti naturali nella letteratura.

Lasciamo che i soliti piagnoni s'abbandonino alle consuete gemitte sulla deficienza della produzione. È questo un vecchio cliché di tutti gli emuchi di qualsiasi genere d'arte. Diceva Voltaire che la critica somiglia un poco a quei moscerini che si diletano a punzecchiare il cavallo sotto la coda e non capiscono che la loro molestia serve a mandare il cavallo a miglior trotto. (Naturalmente, parlo di quella sedicente critica d'improvvisatori e di mancati a cui appartengono i suddetti piagnoni).

C'è forse un genere d'arte che dia capolavori a getto continuo? Il bilancio di ogni anno comico, il bilancio finale di ogni scrittore drammatico, danno forse una confusione di opere perfette? No. Un numero limitato, senza dubbio. Guardate i bilanci del *Théâtre libre* di Parigi: quanti autori, quante produzioni dimenticate nel breve cerchio di pochi anni! Ma pare,



Gabriele D'Annunzio (Disegno di Memo Genna).

fermi. Soltanto a traverso una tale fusione si compirà quella selezione che darà le opere perfette.

Questo, appunto, sta accadendo nella cinematografia. Scrittori insigni, taluni celebri, altri notevoli per severità di direttive, hanno voluto portare e portano il loro contributo alla "scena muta", e non solo provvedendo alla riduzione o all'adattamento di opere nate sotto forma di teatro o di romanzo, ma componendo direttamente per lo schermo.

L'industria del "teatro muto" cominciò, dunque, già ad avere la sua letteratura cinematografica, tanto auspicata e tanto predicata. Che gli industriali s'interessino, ora, ad avere direttori che sappiano svilupparne i motivi con senso d'arte e con quel gusto che soltanto la cultura può suggerire, e la cinematografia troverà il suo assestamento ideale.

In questa rivista, che si differenzia non poco dalle altre del genere, mi sembra doveroso, perciò, fissare il ricordo di questo salutare movimento, ponendo vicino ai nomi delle più o meno illustri tragiche del silenzio, quelli degli autori che non hanno sdegnato e non sdegnano di scrivere per il cinematografo. Naturalmente, parleremo soltanto di quegli scrittori che hanno scritto per la "scena muta" opere originali. Si tratta — come vedrà il lettore — di una



Lucio D'Ambra.

da quella fucina uscirono e si modellano le fame di quattro o cinque grandi scrittori. L'importante è che veri temperamenti di artisti si riuniscano spontaneamente perché una forma d'arte si al-



Fausto Salvatori.



Mario Corsi.

lista illustre. La schiera è aperta da Gabriele D'Annunzio. È nei ricordi di tutti *Cabiria*, il magnifico *poema muto*, che sbalestrò, di colpo, i criteri che presidevano all'industria cinematografica e an-



Sem Benelli.

tive certe epiche moderne visioni americane. Il Poeta nostro ci ha dimostrato, tra i primi, e per il primo, che a traverso lo schermo si può, purché si possa e si voglia, fare dell'arte.

Roberto Bracco, il profosto commediografo napoletano, che, dall'*Agguato del passato* alle *Due Marie*, ha saputo dirci come sia possibile portare sulla scena muta le più sottili complicazioni spirituali e fissare i più imponderabili stati d'animo.

Marco Praga che col suo *Romanzo di Margheritella* ha voluto costruire sullo schermo uno di quei suoi edifici architettonici dalle linee chiare e schematiche, e Sabatino Lopez che — nonostante la sua fobia per l'arte muta — non si è rifiutato di scrivere uno scenario per la propaganda nazionale. Sem Benelli. Ancora un poeta. Le sue *Figlie del Mare*, *La vendetta del Sole*, le *Rose del martirio*: ardite concezioni viste e sviluppate pel cinematografo con larghezza di poema.

Vincenzo Morello (Rastignac), il polemista famoso, il commediografo acclamato, che con la sua *Ombra del sogno* seppe fondere motivi di sogno e di realtà e sovrapporre ad ambienti di raffinata eleganza moderna, fosche rievocazioni di età lontane — e, vicino a lui, un altro polemistà famoso, Edoardo Scarfoglio, che tracciò scenari rimasti inediti per la morte immatura.

A questi, segue una schiera di valorosi che vollero anche essi provarsi nella difficile impresa di mettere in scena, presi dal tentativo ideale di concepire e di portare a compimento, a traverso lo sviluppo della concezione, la propria opera: Ugo Falena, l'autore



Roberto Bracco.

di *Il passato* e di *Il signor Principe*, che, tra i primi, dette la sua attività al cinematografo, e di cui ci piace ricordare: *Il re fantasma*, *Calligola*, *La laude della Vita* e *la laude della Morte* e l'imminente *Giuliano l'Apostata*; Lucio d'Ambra, il romanziere e il commediografo fecondissimo, che scrisse e inscenò tutta una collana di films creatrice d'un genere quanto mai personale: *La signorina ciclone*, *Il re*, *le torri e gli alfiere*, *La moglie e le arancie*, *Ballerine*, *Napoleoncina*, *La commedia vista dal mio palco*, *Il girotondo degli undici lancieri*, ecc.; Mario Corsi, il critico drammatico acuto e colto, che compose *La donna che non ebbe cuore*, *Il velo della felicità* e *Leonardo da Vinci*, e il cui nome va legato ad uno degli avvenimenti più celebrati nei fasti del cinematografo italiano: *Frate Sole*, la grande restituzione francescana che il maestro Luigi Mancinelli ha commentata in un vasto originale oratorio; Nino Oxilia, l'autore di *Addio, giovinezza*, gloriosamente caduto sul campo di battaglia, e Alfredo Testoni, e Valentino Soldani e Nino Margoglio, tutti scrittori che dettero al cinematografo scenari non dimenticati, in gran parte da loro stessi messi in scena...

E l'elenco degli scrittori che scrissero opere originali per la scena muta non finisce qui. Dario Niccodemi, il drammaturgo di moda, il più rappresentato in Italia, e Luciano Zaccoli, l'autore de *L'amore di Lorelana*, che la "Tesi" si appresta a ridurre per lo schermo, vollero anch'essi scrivere per la scena muta. Fausto Salvatori, il poeta della *Festa del grano* e de *La Faria dormiente*, che col suo *Christus* e con *Fabiola* e con *Maria di Magdala* ha contribuito notevolmente a



Fausto Maria Martini (Disegno di Memo Genna).



Ugo Falena fra i suoi attori.

far assurgere l'arte cinematografica a vera e propria manifestazione culturale; e Fausto Maria Martini, il delicato poeta di *Aprile*, il forte drammaturgo di *Il giglio nero* e di *Il fanciullo che cadde*, con *Stefania* e *L'ombra del passato* e *Il rifugio dell'alta* e *Il figlio della luna*, ci ha dimostrato come sia possibile tentare sullo schermo i più arditi voli lirici; Matilde Serao, autrice di scenari nei quali vibra la stessa genialità che rese celebri i suoi romanzi; Trilussa, il poeta delle favole romanesche, ha portato sullo schermo la stessa arguzia che anima le sue poesie e sta scrivendo oggi un originalissimo cine-dramma per una Casa romana; Giuseppe Adamo l'autore di quel *Fuori dal nido* e di quella *Dama di porcellana* in cui eccelle tutta la delicatezza che imposero all'ammirazione della critica le sue opere di commediografo e di poeta; e Tomaso Monicelli, giornalista brillante, novelliere geniale, commediografo vigoroso, che si dispone a varare *Una fanciulla passa* e *La casa che brucia*; Renato Simoni, l'autore della *Vedova* e il critico preclare; Salvatore di Giacomo, il principe dei poeti dialettali napoletani; T. O. Cesardi (Eugenio Sacerdoti), autore di una delle più brillanti cine-commedie a scopo di propaganda: *Le nozze di Vittorio*; Gioschino Forzano; Washington Borg, autore di molti scenari, tra cui *Le tessitrici del tempo* e *Maman Poule*; Ferdinando Russo, Antonio Beltramelli, Térésah, L. C. Falbo (creatore con Ugo Falena della rivista cinematografica con *Il Giornalissimo*, proiettata alla vigilia della guerra e... soppressa dalla censura dopo una rapida e vittoriosa apparizione), G. P. Pacchierotti, il compianto Raffaele Giovagnoli, autore di *Antonio e Cleopatra*, edito dalla *Cines*, e persino... Enrico Ferri.

Su per giù, tutti gli scrit-



Tomaso Monicelli.



Vincenzo Morello nel teatro della "Tespis".

leste. Non dicono i futuristi che la cinematografia è l'espressione più sincera dell'arte moderna? E voi sapete che ogni movimento d'arte rivoluzionario (e tale è quello futurista) dice molte stoltezze, ma anche qualche verità.

Vedete? A questa espressione sincera d'arte moderna non manca neanche un botolo ringhioso alle calcagna: la censura.

Essa è dunque veramente viva. Lasciamola marciare!

M. D'AQUILA.

tori d'Italia. Una conquista, dunque, vera e propria, della scena muta. Una conquista che non si limita alla sola letteratura, ma anche alle arti sorelle, poichè non sdegnarono di portare alla cinematografia il loro contributo musicisti insigni della fama di Pietro Mascagni, Luigi Mancinelli, Giocando Fino, Ildebrando Pizzetti, e pittori o artefici illustri quali Aristide Sartorio, Canonica, Camillo Innocenti, Duilio Cambellotti, *Caramba*, E. C. Oppo, Rodolfo Kanzler.

Lasciamo, dunque, piangere le prefiche mo-

PRIGIONE DI ARLECCHINO

Prigione di Arlecchino! Ecco un titolo veramente suggestivo, originale e tutto pervaso di amaro lirismo. Racchiude brevemente un intero dramma di cui ci pare di indovinare smorfie umane di tragedia e smorfie umane d'ironia, fors'anco di satira. È un titolo che s'ammanta un po' di mistero, così come il suo autore ha voluto nascondere - per ora almeno - la sua nota personalità sotto le bende di un oscuro pseudonimo: *Fraugos*.



Prigione di Arlecchino - questo almeno sappiamo con precisione - è un cine-dramma in quattro parti, a grandi linee, serrato, mosso, tutto materiato d'umanità, con personaggi costruiti da un polso vigoroso in un'arditissima concezione, quasi rudemente sbazzati nel marmo della vita.

Con questo forte dramma visivo la novella Casa romana di Eugenio Fontana intende continuare nella sua strada di rinnovamento dell'arte cinematografica, rinnovamento iniziato col primo film di Toddi: "... tutto!", di cui avemmo occasione di parlare nel numero scorso: film che il cavaliere De Medio ha acquistato in esclusività.

Eugenio Fontana, arrivato al cinematografo attraverso il giornalismo ed attraverso una incontestabile sapienza di fotografo, cioè di artefice delle luci e delle ombre, s'è proposto un programma: ed è quello che con fede tenace, con serietà e severità d'intenti, con giovanile e battagliero ardore, oggi persegue, incoraggiato da quanti lo conoscono e lo apprezzano. Egli dice: da qualche tempo si va ripetendo che, soprattutto nella tecnica, il cinematografo ha fatto all'estero progressi dai quali noi italiani siamo ancora lontani. La fotografia da noi, in tutte le sue materiali applicazioni, non ha ancora raggiunta quella perfezione che rende insuperati i film americani. Da noi, si dice ancora, la luce è sfruttata secondo certi elementari principi, nella cinematografia: e nulla più. Di qui l'artificio della nostra fotografia cinematografica.

E detto questo, Eugenio Fontana s'è ac-



Ivonne de Fleuriet.



Ivonne de Fleuriel.

cinto a dimostrare che non esistono affatto ragioni per le quali l'arte fotografica non abbia nella nostra produzione filmistica quella capitale importanza che le si riconosce all'estero; che non v'è motivo di arrestarci ai vecchi e falsi procedimenti, e che in Italia abbiamo in sommo grado i mezzi per ottenere effetti superiori e diversi da quelli conseguiti nella commercialissima produzione stra-



niere. Naturalmente il Fontana s'è valso e si vale della sua lunga esperienza fotografica: e si assicura che per le nuove vie tentate abbia già saputo andare molto oltre. I primi films di Fontana, affermano quanti sono in grado di saperlo, saranno in fatto di tecnica fotografica una vera rivelazione. L'uso di ambienti reali, anziché dei soliti adattati con tutti gl'ingredienti dell'artificio, nei teatri di posa, sorprenderà non poco. Fontana in questo ha conseguito effetti di straordinaria efficacia estetica.

Ma Eugenio Fontana non si è preoccupato soltanto del suo nuovo sistema fotografico; alla piena realizzazione di esso ha voluto unire criteri modernissimi di allestimento e di interpretazione, distribuendo le parti dei principali personaggi de' suoi scenari ad artisti provetti, già sperimentati sia nelle scene drammatiche, sia nell'arte muta.



Prima attrice della "Fontana-Film" è Ivonne de Fleuriel, la bella vivacissima cantatrice sul cui volto ogni sensazione, ogni stato d'animo assume una sua propria vigorosa maschera. Ivonne de Fleuriel ha vinto recentemente una notevole prova con *Genina*, nel film *Il trono e la seggiola*; ma molto di più si appresta a rivelarci in... tutto! e in *Prigione di Arlecchino*.

Accanto e lei in questo film di Frangas rivedremo uno dei nostri maggiori attori drammatici, Uberto Palmarelli, colui che è stato il magnifico San Francesco di *Frate Sole* di Mario Corsi, ed il mirabile sobrio protagonista della *Commedia dal mio palcoscenico* di Lucio D'Ambra. Di Palmarelli può ben dirsi: ecco un attore di grande stile. E rivedremo un altro attore venuto dalle scene di prosa, Alberto Pasquali, l'interprete del *Christus*, di *Maria di Magdala* e di *Leonardo da Vinci*: artista anch'esso di grande compostezza e d'intensa drammaticità. Inoltre *Prigione di Arlecchino* avrà altri pregevolissimi interpreti, quali Renzo Fabiani, che ha legato il suo nome alle interpretazioni di *Robespierre* e di *Scapino* nel *Capitan Fracassa*; Alfredo Martinelli, ed un'attrice minuscola, Pina Croce.

Finita la *Prigione di Arlecchino*, Eugenio



Fontana intierà un nuovo cinedramma dello stesso Frangas, *In palude*, che avrà ad interpreti principali la de Fleuriel, Giulio Moroni, attore solerte ed originale, Fabiani e Sara Long.

In palude sarà un film nuovissimo per ambiente e per caratteri. Fontana si propone di sfruttare luoghi quanto mai pittoreschi fino ad oggi non apparsi mai sullo schermo. Ed è saggio proposito il suo, che oramai il pubblico si è stancato di rivedere per la milionesima volta gli esterni che già le cartoline illustrate da vent'anni hanno reso noti anche nella lontana Patagonia o nel paese dei pinguini.

E, in questo film, vedremo Ivonne de Fleuriel sotto caratteri essenziali diversissimi. Questa attrice tende sempre più ad affrontare tipi e caratteri dissimili, portandovi una sua schietta personalità e tutta la passione del suo ardente temperamento meridionale. Perciò merita d'essere seguita con vivo interessamento; e noi ci riserbiamo di riparare di lei ampiamente, quando l'avremo vista nelle sue ultime manifestazioni, ... tutto!, *Prigione di Arlecchino* e *In palude*. Oggi intanto siamo lieti di riprodurre alcuni ritratti della De Fleuriel ed alcune scene del film in corso *Prigione di Arlecchino*.

IL MONDO CHE GIRA E IL MONDO CHE SIGIRA

TACCUINO DI HEC

OTTOBRE 1918

Scrivo nel mentre si riaprono i cinematografi, i quali, come sapete, furono chiusi per l'affare della febbre spagnola. In proposito facevo ieri l'altro la seguente riflessione: «Tutti i malanni ormai si devono attribuire al cinematografo. L'arte, dicono, va degenerando col cinematografo.



E la morale poi? Oh! la morale non è stata mai così offesa come dal cinematografo, poveretta! Meno male

che la censura — Dio la benedica! — ha tratto fuori la sua dardanisarda, se no come s'andava a finire? All'interno, s'andava a finire. Ed ora che c'è l'epidemia, di chi la colpa? Ma del cinematografo, naturalmente. E voi vedrete che quando si farà la storia della guerra si accenterà che fu proprio il cinematografo a dar l'incentivo! Ma l'epidemia è stata quasi del tutto debellata, e la guerra è stata gloriosamente ed eroicamente vinta. Ma che farà il cinematografo nel dopoguerra?

Come è noto, dalle molteplici e pletoriche commissioni del dopoguerra il cinematografo è stato escluso totalmente. Il governo continua a fare il pecco in fatto di cinematografo, e ciò comincia ad essere veramente grave. E poi avviene che quando un parlamentare vuole interessarsi di cinematografia nazionale, ecco che salta il Bellotti, nostra croce ormai e nostra delizia.

Ma che farà il cinematografo nel dopoguerra? Industriali, attenti!

Poiché di novità non ne ho viste alcuna per la questione appunto della chiusura del cinematografo, mi permetto di prospettarvi un quadretto di anticamera cinematografica. C'è della gente che nella cinematografia non vede altro che il bello e il solazzevole. Io che l'amo oramai un pochino questa cinematografia, colgo di essa i riflessi meno belli e meno solazzevoli perché al male segua la cura radicale, perché in un ambiente ove si profondono ingegno e quattrini si abbia il dovere di correre ai ripari... della disinfezione più energica, perché gli avariati spariscano per sempre e con essi i ciarlatani e gli improvvisatori.

Ripulire! ripulire!... perché il cinematografo sia completamente degno della sua forza e del suo avvenire.



io furoio parecchi gioielli cosparsi. Non ne posso più. Attendete e attendere. Pare che non si faccia altro qui.

E non devo scambiarlo che una sola parola col direttore.

UN BARONE. (*Adipso, flaccido, compunto*). — Ma lei, signorina, cantava una volta?

LA SIGNORINA. — Sì, ho cantato nell'operetta. Ero famosa nella *Figlia di Madame Angot*.

IL BARONE. — Dicevo, dicevo...

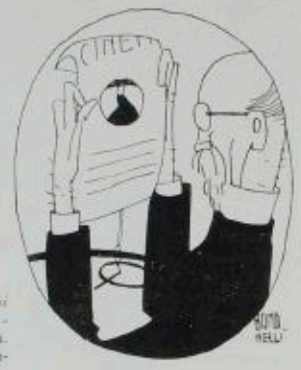
UN «CACHET». (*Paroloso; poter'nome; avariato negli abiti e nello spirito*). — Mi ricordo. Cantavo anch'io allora.

LA SIGNORINA. (*Squadrucolo*). — Potrà darsi...

UN GAZZETTIERE. (*Volto su cui combattono continuamente la furbata con l'uliotaggione*). — Signorina! complimenti vivissimi.

«*Anticamera del gabinetto del direttore amministrativo d'una Casa cinematografica. — Insetti di caroviti alle pareti. Un divano. Tre poltroncine. — Quattro sedie col fondo che s'alza e s'abbassa automaticamente.*» Null'altro.

UNA SIGNORINA. (*Naso all'insù; petto mol-*



LA SIGNORINA. — Perché, scusi?

IL GAZZETTIERE. — Per il suo debutto nell'arte cinematografica. È destinata a gran di cose lei. Vorrei intervistarla.

LA SIGNORINA. — Grazie. Ma oggi no. Sono tanto inquieta.

IL BARONE. — Ma lei, signorina ha cantato anche nei teatri di varietà?

LA SIGNORINA. — Sì, anche.

IL BARONE. — Dicevo, dicevo...

IL GAZZETTIERE. — La vuole pubblicare una bella fotografia con frigi nuovi, stile «liberty» sul mio giornale?

LA SIGNORINA. — Più in là. Oggi no.

IL GAZZETTIERE. — Mica dicevo oggi. A suo comodo, s'intende.

IL BARONE. — Ed ora, signorina, si è data completamente alla cinematografia?

LA SIGNORINA. — Sì.

IL BARONE. — Brava, brava. È l'arte che va, oggi, questa.

UN GIOVANE AUTORE. (*Infitico; falso; elegantuccio; ha della scienza ma è un uisino*). — E andrà sempre bene; sempre



meglio. Magnificamente. L'ho studiata profondamente, sentitamente, cre da. Essa svela continuamente nuovi segreti di bellezza e di poesia.

IL BARONE. — Già, già. Lei scrive dei soggetti, non è vero?

IL GIOVANE AUTORE. — Vero? Verissimo! Molti ne ho scritti. Dicono che sia lo scrittore alla moda. Potrà darsi! Ora sto riducendo «La banda

rossa», il suggestivo romanzo di Saverio di Montepin.

IL «CACHET». — Grand'uomo quel Saverio di Montepin.

IL BARONE. — Eh! altro.

IL «CACHET». — L'ho conosciuto a Buenos Ayres. Aveva la caramella e fumava come un turco. Bel giovanotto. S'è messo d'annuncio in tasca. E lei, barone, l'ha conosciuto, sì?

IL BARONE. — Potrà darsi, non ricordo bene. Ho conosciuto tanta gente, io! Sono stato sempre un appassionato dell'arte. Ma oggi tutta la mia passione l'ho riversata sul cinematografo.

LA SIGNORINA. — Ma lei scrive, barone?

IL BARONE. — Per diletto, ma in altri tempi, ve! Ora non più.

LA SIGNORINA. — Interpreta?

IL BARONE. — Macché! Sono un «amateur».

E, per questo amore, noleggio delle pellicole.

LA SIGNORINA. (*Che non ha capito*). — Capisco, capisco...

IL GIOVANE AUTORE. (*Piccoggiando*). — Sto scrivendo, poi, un lavoro originalissimo.

IL BARONE. — Lei è un giovanotto di grande talento. Me ne intendo io. E che cosa sta scrivendo?

IL GIOVANE AUTORE. — Non la posso dire. Passeranno sullo schermo moltissimi animati. Questo posso dirlo.

IL GAZZETTIERE. — Ed io li riferirò in uno stolloncio sul giornale.

IL GIOVANE AUTORE. — Per carità non lo fare. Mi rubano subito il soggetto.

IL BARONE. — Purtroppo in cinematografia vi sono molti ladri. Il «CACHET». — A me lo dite? Sono vecchio dell'arte, io. Una volta ho fatto un centarone nel «*Quo vadis?*». O non mi hanno rubato tutti i gesti? Uno per uno. Lo diceva anche l'autore del «*Quo vadis?*».

IL BARONE. — Chi è, chi è l'autore? Non ricordo bene.

IL «CACHET». — Il prof. Guazzoni, no?

IL BARONE. — Già, già. A me una volta hanno rubato una idea che valeva tesori.

IL GAZZETTIERE. — Quale?

IL BARONE. — Acqua passata... Lasciamo andare, lo del resto sono stato sempre così: prodigo e buono. Oggi poi... con gli anni, con l'esperienza. Basta! Ma lei, signorina, l'ama molto l'arte del cinematografo?

LA SIGNORINA. — Certo. Si guadagna abbastanza.

IL GIOVANE AUTORE. — Chi guadagna poco è lo scrittore.

IL «CACHET». — Non soltanto lei, sa?

IL BARONE. — Vi si compensa con la gloria, vealtri. Chi guadagna molto è l'editore. È giusto del resto. Guadagnano molto anche lo grandi interpreti.

IL GIOVANE AUTORE. — Oh! quelle poi... A palate fanno i quattrini.

IL «CACHET». — È questione poi di saper fare. Anch'io potrei essere un grande interprete. Me l'hanno detto persone che sanno, che possono giudicare. Ma sono timido. Non ho iniziative. Ed il cuore troppo generoso mi tradisce costantemente. LA SIGNORINA. — Anche a me l'hanno detto e ripetuto persone che sanno: si muova, si muova! E finirà col muoversi davvero per farmi apprezzare. Ho, d'altra parte, tutto un passato d'arte e sui cartelloni il mio nome è comparso sempre a caratteri così: un metro lunghi. Ma vi sono molte invidie e molte calunnie nell'ambiente.

IL «CACHET». — Non mi parli di queste cose, per carità! La conosco ben io la maldicenza.

IL BARONE. (*Conciliante*). — Sì sa, la gelosia. In arte è così.

IL «CACHET». — Parliamo d'altro. Ci soffro un mondo, io!

IL GAZZETTIERE. — Ed io colgo l'occasione per riverire la bella compagnia. (*Saluti - rita*).

IL BARONE. — Ciao. Dove va?

IL «CACHET». — Dal segretario del direttore. Va a prendere i «clichés» pel giornale. Ve lo raccomando quel giornale!

IL BARONE. — Guadagna, eh?

IL GIOVANE AUTORE. — Figurarsi, incensa tutti!

IL «CACHET». — Quando non diffama. Mala lingua! Lo conosco. Alla larga.

LA SIGNORINA. — Chissà che cosa vuole per un «cliché».

IL GIOVANE AUTORE. — Ci si può intendere facilmente. Io gli ho dato venti lire. Comprato l'abbonamento al giornale.

IL BARONE. — Ci vuole, ci vuole un po' di «réclame». È quella che rende. D'altronde, signorina, lo posso esserle utile in questo.

MI metto a sua disposizione. Conosco tanti pubblicisti, io.

LA SIGNORINA. — Grazie, ma oggi no. Ne terrò conto. Grazie. (*Piaccia fuggissimamente*).

IL GIOVANE AUTORE. — Barone, ha una sigaretta?

IL BARONE. — Le ho terminate or ora. Sono spiacente.

UN FATTORINO. — Il direttore è libero!

LA SIGNORINA. — Con permesso. (*Spartisce*).

IL «CACHET». — Ecco un'altra illusa. Tutte così. Che cosa potrà fare quell'oca sullo schermo, non capisco. Per il meglio... farà ridere mezzo mondo!

IL BARONE. — Riuscirà, riuscirà. È ancora belluccio.

IL «CACHET». — Non mi pari.

IL BARONE. — Poi c'è chi la protegge.

IL GIOVANE AUTORE. — Ah! davvero?

IL BARONE. — Se non so queste cose, io!

IL GIOVANE AUTORE. — E chi è, chi è?

IL BARONE. — Lo dirò un altro giorno. Lasciamo andare.

IL «CACHET». — Tutto ciò è immorale. E poi si pretende la moralità dalla pellicola. Io ci resisto e ci resto in questo ambiente perché l'amo troppo quest'arte. Ecco tutto.

IL BARONE. — Ed io che devo dirle? Sa che la pellicola «Il chiaro di luna» mai è andata male? Che ci ho rimesso l'osso del collo? Ma che m'importa? Sono filosofoso, io! E basta.

Vi lascio, signori. Ho un certo appetituccio... Vedrò il direttore nel pomeriggio. È un ottimo amico. Ma quando parla con donne non la finisce più. Lo conosco bene, io. Addio signori. (*Saluti rita*).

IL GIOVANE AUTORE.



— Ha inteso? Ci rimetta. Ma che cosa, se non ha un soldo? Nel tipo d'imbroglione questo barone.

Il «CACHET». — Barone? Ma dove è barone? In Sicilia? Suo padre faceva il fu-strasciarpe. Lui, in giovinezza, lanciava le canzonettiste a un tanto per cento, specie da parte dei «viveurs». (Piccola pausa).

Il GIOVANE AUTORE. — Lei rimane?

Il «CACHET». — Per forza. Aspetto la paga.

Il GIOVANE AUTORE. — Io passo in segreteria. Arrivederci. (Fu).

Il «CACHET». (Al fattorino che rientra).

— Che pena quel giovanotto. Così giovane e così cretino. Non ti pare?

Il FATTORINO. — Eh! altro...

Il «CACHET». (Cinabberizzato). — Di che amore è il direttore?

Il FATTORINO. — Perché? Gli vuoi chiedere dei quattrini?

Il «CACHET». — Sì, un piccolo anticipo.

Perché mi guardi così?

Il FATTORINO. (Soltanto). — Perché... vedi... (D'una foto) Ti ricorderai di quella lira che mi devi, non è vero?

E qui termina la scena da bassifondo cinematografico. Queste scene non sono frequenti ma, purtroppo, non sono rare. Il doppioghera torrà via anche questo grottesco parassitismo. Intanto se mi dite che la scena non v'è dispiaciuta vi trasporterò in un prossimo numero nel salotto d'una diva.

Abbiamo illustrato ampiamente in questa rivista la partecipazione di Trilussa al cinematografo. Oggi mi vengono sotto gli occhi i seguenti versi del poeta romanesco dedicati ad una scimmia che fu protagonista d'una pellicola della «Cines»:

*La scimmia, con un'aria d'importanza,
in sala a sedere fece la scenotale
guardò un soffio e se girò la panca.
— Brava! — strillò il fotografo — Brava!
Quando, pe' la carriera basta e avanza,
sei nata proprio co' la macchina?
Se allarghi un po' certi movimenti
chissà che artista celebre divent!*

Il lettore signor A. mi chiede: «Ma insomma questo cinematografo chi l'ha inventato? È roba dei nostri tempi e già le sue origini si confondono nell'incertezza. È d'origine francese? È stato l'americano Edison? O per caso il cinematografo è venuto d'Inghilterra?»

Io veramente non faccio l'erudito ma trovo per caso alcuni appunti d'un articolo apparso qualche anno fa nel «Christian Science Monitor» di Boston, articolo che ne riprendeva un altro comparso in un periodico di Londra, nel quale il signor Friese-Greene affermava di avere per primo ideato la pellicola di celluloido continuo, rivendicando il vanto di esser egli il padre del cinematografo moderno.

Certo si è — diceva il «Christian Science Monitor» — che vi sono buone ragioni per credere che l'invenzione sia d'origine britannica; ma dati e fatti più precisi sarebbero necessari per stabilire con sicurezza i diritti di questo pretendente. Come in molti altri casi, in cui semplici tentativi intesi a raggiungere uno scopo precedettero l'invenzione propriamente detta, così avvenne che immagini mobili o animate fossero presentate in Inghilterra molto prima che si scoprisse, attraverso il processo fotografico, la chiave del cinematografo. Già nel 1833 un congegno meccanico, detto «ruota di vita» rappresentava il movimento di un cavalletto galoppante; esso consisteva in un cilindro cavo girante intorno a un asse verticale, e con la superficie forata da un certo numero di fessure; nell'interno vi disponevano le immagini, rappresentanti le varie pose della figura mobile che si voleva riprodurre; e, quando il cilindro girava, l'osservatore, guardando attraverso le fessure, aveva effettivamente l'illusione di vedere l'oggetto in movimento. Del congegno si è fatto poi un giocattolo, che era comune ancora non molto tempo fa.



Cinquantadue anni più tardi, Friese-Greene, aveva iniziato i suoi esperimenti, il ben diverso carattere, proiettando le figure su uno schermo. La prima rappresentazione pubblica fu data una sera in una riunione popolare, dove si mostrò l'immagine di una fanciulla che girava gli occhi a destra e a sinistra. Una signora presente ne fu così sorpresa che, scetticamente, si avvicinò allo schermo e insistette perché le si lasciassero toccare gli occhi in questione; essa credeva, senza dubbio, che un qualche complotto fosse nascosto dietro la tenda bianca!

Tuttavia il cinematografo non era ancora inventato, né fu per mezzo dei susseguenti perfezionamenti portati a questo primo apparecchio di Friese-Greene che vi si giunse. Il telegrafo esisteva prima di Morse, la macchina da cucire prima di Howe; la macchina per stampare prima di Watter; ma come la stampa deve il suo maggiore sviluppo all'invenzione del rotolo continuo di carta bianca, così il trionfo del cinematografo fu assicurato soltanto dall'invenzione della pellicola continua di celluloido. Quando si fu visto che era possibile imprimere le fotografie su un'unica pellicola, invece che su fogli separati, la via a tutti i perfezionamenti fu aperta.

Narra il Friese-Greene che egli ebbe fiducia nella sua scoperta, ne richiese il brevetto e spese circa mille sterline per lanciarla. Nel 1860 riuscì a formare una pellicola lunga circa sei metri, la quale, riproduceva il via-vai dei veicoli e dei pedoni a Hyde Park Corner. Fu quasi ridere oggi — osservava l'autore — l'idea di una pellicola di sei metri; ma allora costò non lievi fatiche e ottenne un gran successo clamoroso. Americani e tedeschi, tedeschi naturalmente soprattutto, s'impadronirono dell'invenzione, vi lavorarono sopra alacremente, e in breve non lasciarono al Friese-Greene che la soddisfazione intima di sapere di aver compiuto qualche cosa d'importante.

Ma soddisfazione non maggiore hanno avuto innumerevoli altri inventori, prima e dopo di lui — conclude l'autore. — E, pur ammettendo la piena esattezza dei fatti che egli espone, non bisogna dimenticare che il compenso materiale, in simili casi, va raramente a colui che concepisce un'idea, bensì a quegli che la raccoglie nel primo stadio di sviluppo e la introduce nell'uso pratico. Questi gli appunti. Se quanto asserisce il Friese-Greene è vero l'Edison non sarebbe stato che «quelli» che raccolse l'idea nel primo stadio di sviluppo e la introdusse nell'uso pratico.

Ed ora passiamo alla lettrice signora B.

La lettrice signora B. mi scrive ricordandomi la storiella da me raccontata ad una signora molto bella e molto per bene che voleva darsi al cinematografo. Nella storiella pubblicata in queste pagine era detto che la signorina Telesforo presentata da me, dietro insistenze della madre, a diverse case cinematografiche per fare l'attrice... fin col fare la fattorina tranviaria.

«Ma per quali avventure — mi chiede la lettrice B., evidentemente ansiosa di farsi cinematografare — la povera signorina Telesforo si diede... alla tranvia?»

Accontentiamo la lettrice B.



— Ah, signora — mi disse la signorina Telesforo appena mi riconobbe sulla piattaforma d'un tram che da Piazza Venezia porta a Valle Giulia — mi sento meglio collocata qui sopra che nel cinematografo!

— Ma come — esclamai dopo lo sbalordimento provato nel vederla in quello stato — e le mie dieci lettere di presentazione?



La poveretta mi raccontò, tra l'esibizione di un biglietto e un urto del carrozzone, delle dieci visite in cinque giorni — due al giorno, disgraziate! — a diversi direttori e grandi attori ai quali l'avevo raccomandata.

Cose veramente da non ridirsi.

se la lettrice B. non fosse così insistente e anche così insinuante.

Il primo la squadrò a lungo e poi le chiese quanti anni contasse.

— Ventiquattro — disse la signorina Telesforo, mangiandosi forse uno o due.

— Mi dispiace — fece quello — ma qui non si accettano signorine che di soli ventun anni. È nelle norme ed è tassativo. Mi saluti Hee. Mi dispiace. Arrivederci.

Il secondo dopo aver letto il mio biglietto con molta attenzione e con altrettanta compunzione domandò bruscamente:

— Conosce i romanzi di Costant Gouffroy?

— No — disse la ventiquattrenne atrossando.

— E quelli di Emile Gaboriau?

— Nemmeno.

— Male. Non lavoriamo che quel genere.

— Ma posso leggerli benissimo.

— Mi dispiace. Qui è necessario presentarsi con il corredo completo, anzi totale. La riverisco.

Questo avvenne nel primo giorno. Madre e figlia sorprese da queste domande ma non domo ripresero il cammino il giorno dopo.

Uno di quegli attori che per fortuna non parlano sul telone bianco ma che passeggiano in compreso una bella riga tra i capelli, sulla fronte, e che sanno girare bene intorno a se stessi sopra una gamba, quando muotono, disse alla mia protettrice — protetta almeno per iscritto — che si aveva almeno bisogno di una giovane attrice per una partina in una prossima pellicola intitolata *O l'amore o la morte ossia O la birra o la vita*, ma la voleva coi capelli rossi.

Mica per nulla, ma per una certa sua proflazione pel rosso.

— Me li tingerei! — propose balbettando la signorina Telesforo, disposta a tutto.

— No, no. Per carità. Sarebbe l'effetto opposto.

Chissà che diavolo d'effetto cercava quell'animale!

Il quarto autorevole personaggio della cinematografia nostrana richiese alla signorina i suoi precedenti artistici.

— Siete stata canzonettista? Artista d'opera? Filodrammatica? Corista?

— No, signore. Ma ho sbadato tanto.

— Che, che... Occorrono questi precedenti artistici che ho



elencati o almeno uno di essi per diventare una buona attrice di cinematografo.

— Ma ho tanta buona volontà!

— Che, che... La volontà vale un fico secco. Occorre la pratica. L'esercizio artistico. Qui non si fa scuola. Qui occorrono persone bell'è istruite. Che, che...



Ed ora signora lettrice B. desiderate che continui Sicuro, sicuro perché l'argomento è piacevole. Ma lo sono morigerato e quando parlo e quando scrivo rifugio per istinto dalla lubricità!

O non voleva uno di questi signori fare la prova — stacciato — del bacio? E un altro non voleva assicurarsi che la signorina Telesforo fosse regolarmente vaccinata sul braccio sinistro? E un altro non voleva misurare il torace — sì, lo scrivo pieno di rossore — il torace a quella poverina che non s'è mai sognata d'aver un torace? E un altro... ma quest'altro lasciamolo lì.

Ora io, francamente, che so tante cose, queste cose non le sapevo. Non sapevo — gentile lettrice B. — che occorressero tante e svariate doti per entrare in cinematografia.

Doti poi — vedete la stranezza — che si richiedono alle donne. Già alle donne. Ecco allora perché nella cinematografia gli attori son pochi e di scarso valore. Considerazione profonda, non è vero?

Ma a parte, ora, gli scherzi: Perché mai c'è tanta gente che vuol darsi al cinematografo? Per quanto me lo possa spiegare e per quanto cerchi di inventar storielle per togliere illusioni la marea monta e monta. E come se ciò non bastasse, montano anche le scuole di cinematografia!

Basta! mi pare di aver chiacchierato anche troppo e forse senza utilità. Mi attento quindi a darvi alcune di notizie interessanti nonché particolari: nel *Messaggero della Domenica*, appare la prima appendice di una storia che durerà alcuni anni; è intitolata *L'arte e la cinematografia*, autore di essa è Edmondo Corradi — Lucio d'Ambrò è chiamato in America impegnandosi di scrivere 100 pellicole all'anno — Diana Karenne sbattuta tra il cinematografo e l'arte drammatica entra risolutamente nel teatro lirico — Questo numero di Natale di *In Penombra* passa alla storia.

Ma veramente una novità nella riapertura del cinematografo l'ho pur vista. Ed è la più bella pellicola che abbia vista in vita mia. Non otto nei dettati poiché è un crescendo di meraviglia da un quadro all'altro. Vi dirò solamente il titolo: *Lo sbarco degli italiani a Trieste*.

Hee.

NOTIZIARIO

La « Lombarda-Film ». — Avanzamento nell'affitto numero che a Milano era sotto una nuova Casa editrice cinematografica, la « Lombarda-Film ». Ora possiamo aggiungere che questa sta per lanciare sul mercato il suo primo lavoro, *Il mistero della corona*, originale e interessante cinematografico in due serie, ideato e messo in scena da Giovanni Zanini, e interpretato nella sua parte principale da Elsa Rocca, l'attrice assai rinomata presso il pubblico dei più importanti teatri lirici italiani e stranieri. Si dice un gran bene di questo lavoro; e certo i nomi di Giovanni Zanini e di Elsa Rocca danno il più sicuro affidamento per una inoppugnabile messa in scena e per una interpretazione della massima efficacia.

Il « Monopolo Principe ». — Ha accettato per tutto il mondo il negativo di *Saffo della Vera-Film*. Il « Monopolo Principe », con sede in Milano, si va specializzando nell'acquisto dei lavori più vasti della cinematografia italiana, e *Saffo* è veramente un lavoro grandioso, che ha onore alla produzione nazionale. Il nome e la vita della celebre poetessa greca e tutto quel fervido periodo di amore per il bello che fu gloria di una civiltà passata, era tale argomento cinematografico che doveva necessariamente tentare le migliori nostre Edizioni, ma, nello stesso tempo, tale argomento al quale non ci si poteva accostare se non con sufficiente coscienza per non minime in alcun modo lo splendore. La « Vera-Film » ha assoldato degnamente il nome sempre proficuo, e per merito suo e del « Monopolo Principe » *Saffo* avrà quella popolarità che merita.

I due ritratti. — È il titolo di una cinematografia sentimentale, scritta da Edoardo Corradi.

Mademoiselle se maquille. — Sotto questo titolo esotico l'« Elio-Film » di Roma ha iniziato una cinematografia in quattro parti, scritta appositamente per l'interpretazione di Lina Vancotti-Brigione.

Vittorina Lepanto posa. — Posa per cinematografo, naturalmente, sta interpretando, con l'attore drammatico Vittorio Rossi Pianelli, il dramma di Domenico Farnet, sotto la direzione del grande attore e fondatore del Teatro libero in Francia, Antonio.

Rimpianto del m. Toselli. — Rimpianto, la famosa rivista di E. Silvestri e del maestro Toselli ha ispirato un film che la « Mirgale-Film » sta preparando ed A. A. Capozzi interpretando.

Emilio Ghione dopo un notevole periodo di riposo sta interpretando una drammatica visione in quattro atti intitolata *S. E. la Morte*.

Gigi Armandis, il bellissimo primo attore che ha legato il suo nome a parecchi importanti lavori, è passato a Torino, dove, sotto gli auspici della « Jovite-Film » ha ottenuto un grande soggetto di carattere passionale e avventuroso, dal titolo assai suggestivo: *L'irresparabile*. Chi ha potuto assistere alla lavorazione di questo film assicura che è ripieno anche superiore a ogni legittima aspettativa, appunto in virtù dell'intelligenza di Gigi Armandis, che ha diretto il lavoro e vi ha sostenuto la parte di primo attore. Hanno lavorato insieme con lui e sotto la sua guida sapiente tre interessantissime figure di donna: Lorelana, Mylena, Alina di Mario. La parte fotografica è stata affidata a un operatore maestro Mario Bacino.

La storia di un delitto. — È questo il titolo del nuovo lavoro di laudabile pubblicazione della « Zanussi-Film ». A giudicare dal titolo il nuovo film della giovane e già rinomata Editrice milanese dovrebbe apparire una storia truculenta, una feroce tragedia, un romanzo a base di avventure esotiche, di mani macchiate di sangue, di gravi pesi da espiare, di soffocanti rimorsi!... Nulla di tutto ciò; il meglio, anzi... ecco, non possiamo dir nulla! Sarà una sorpresa per lo spettatore, come è inconfutabile trovata di Giovanni Zanini, che è l'autore del soggetto. Noi ne sappiamo qualche cosa, ma, come Oscar, non possiamo parlare! C'è un reato, e, per contro, non c'è il colpevole: un paradosso, si direbbe, e invece è una cosa legittima. E c'è la tragedia di un'anima, in un intreccio degno della fantasia del più fervido romanziere. Che sarà? Un bel lavoro certamente, Giovanni Zanini lo ha ideato, sceneggiato e lo dirigerà; e ne sarà interessato per la parte principale Lina Pellegrini, l'attrice che della sua intelligenza e del suo temperamento ha dato tante prove.

Don Giacomo Fino ha preso impegni con l'« Arsenale-Film » di commentare musicalmente un film di argomento biblico: *Joseph*. E sta aggiungendo, per curiosità, che il maestro Fino insieme col cav. Sacchini ha curato la sceneggiatura e la direzione del lavoro.

Felbo Mari, che aveva già annunciato il suo ritorno al teatro drammatico, ha invece fondato per conto suo una nuova Casa che s'intitola al suo nome, come vuole la moda recente. Egli ha già approvato cinque episodi di *Giannicci*... E dopo? e s'appresta ad eseguire una serie di lavori

tratti dalle opere di Enrico Ibsen, Annunciate infatti *Casa di Rosalba*, *L'altro selvatico*, *La donna del mare* e il piccolo *Egitto*.

L'attore Capozzi ha inventato dopo i sette un... *stesso peccato* che ha interpretato e messo in scena.

Alla seconda edizione è giunto l'effluvio annuale teologico-geografico del prof. Paolo Azziari: « Come si possa diventare artisti cinematografici ». Come è noto, il prof. Azziari dirige una Scuola cinematografica a Firenze.

« Le due Marie », il grandioso melodramma che Roberto Bracco, l'ingegner cinematografico italiano, ha scritto per la « Teatr-Film » e per Maria Melato, la squisita e grande attrice, è composto sotto la sapiente direzione di Ugo Falena. In proposito così Roberto Bracco ha scritto alla Melato:

« 15 Novembre 1918 — Viva l'Italia! ».

« Cara Maria, se la cinematografia fosse sempre quel che diventa nell'arte vostra, il teatro dovrebbe davvero averne paura... »

« Spero — per il vostro cuore d'artista inquisita — che sappiate ammirarvi sullo schermo delle *Due Marie* come in vi ho ammirata. »

« Ma, sì, la vostra voce... così impetuosa per l'arte del teatro... Ma è proprio vero che manca?... A me sembra di averla udita! »

Movimento artistico. — Sergio Mauri è assunto dalla « Silentiom »; Paolo Trinckera dalla « Ambrosio » è passato alla « Inchi »; C. B. Rossi è passato dalla « Ambrosio » alla « Azienda Cin. Carlucci » sempre come soggetto; Enrico Roma è passato dalla « Teatr » alla « Tiber »; Alberto Francis e Giulio Mimmi sono stati assunti alla « Fontana »; Alba Pirlo vera è passata dalla « Silentiom » alla « Caesar ».

La « Gladiator-Film » si trasferisce da Torino a Roma.

« Fantasio Film », l'ironico romanzo cinematografico del nostro Ettore Veco (Hee), apparso in queste pagine — il primo del genere in Italia — apparirà prossimamente in volume ed avrà una magnifica copertina di Sin.

Un lungo articolo leggiamo nel *Temps* sull'opera cinematografica di Abel Gance. Un simile articolo in un nostro quotidiano avrebbe fatto gridare — per lo meno — allo scandalo.

Elettra Raggio lavora. — L'attrice della « Raggio-Film » dopo una breve pausa, ha ripreso il lavoro, ricostituendo la sua Casa. I due primi film sono *Marie che assiste* e *Miracolo d'amore*.

La « Cines » venduta. — La grande Casa romana è stata venduta ad un gruppo milanese, di cui fa parte anche l'ave, Mecheri della « Tiber ». Il contratto definitivo dev'essere firmato in questi giorni. Intanto la « Cines » ha iniziato nuovi soggetti: *Tragedia senza lacrime*, melodramma passionale a lieto fine, con l'attrice americana Cecyl Trian e con Lilian Creutz. Altri interpreti Alessandro Salvini, Amelco Claffi e la piccola Renata Visca. Inoltre la « Cines » sta iniziando un grandioso soggetto moderno di A. Paterlini, *Le ambule e il mondo*, di cui sono protagonisti Tiber, Margot Pellegrini e Cecyl Trian.

L'amante della luna. — È un romanzo di Paul de Kock, in due serie ed otto episodi, girato dall'« Antimonio-Film » di Torino.

Prigione di Arlecchino. — La Casa di Eugenio Fontana sta preparando un nuovo film, *Prigione di Arlecchino*, con Ivonne de France, Uberto Palmario e Alberto Pasquill.

« Nadia-Film ». — È una nuova Casa editrice di Roma, che ha per prima attrice Nadia Nadia, per direttore artistico Leopoldo Ciadelli, per operatore Fazio Maggi.

Un giorno a Madera. — Il famoso romanzo di Montegazza riviverà sullo schermo per opera dell'attrice Mary Bayna Riva. L'« Italo-Egiziano-Film » ne sta preparando l'allestimento scenico.

La « Volca-Film » di Velletri ha ripreso il lavoro. Sta girando *Torquato le colombe*, melodramma di G. Zaffari. Prima attrice Mari Magri.

Caruso non posa. — Il divo Caruso s'intende di aver accettato un colossale contratto per interpretare dei film scritti appositamente per lui. Ha ben fatto!

Clairetta Rosaj. — La bella, elegante attrice rivisitata in *Papà mio, mi piaccio tutti*, di Licio D'Anatra, ha terminato in questi giorni un grande soggetto per conto della « Caesar »: *Giorgina*, il forte dramma di Vittoriano Santus. Si dicono meraviglie dell'interprete e dell'allestimento scenico di *Giorgina*. Ma di Clairetta Rosaj ci riserbiamo di parlare diffusamente nel prossimo numero di *Penombra*.

ROMA TIRRENA FILM NAPOLI

VIA QUATTRO FONTANE - N. 22

VIA SANTA LUCIA - N. 34

È pronto il secondo grandioso film di ALBERTO SANNIA:

LA DANZATRICE IGNUDA

SPETTACOLOSO CINEDRAMMA IN 4 PARTI

PROTAGONISTA LA RINOMATA DANZATRICE
LUCIA MAIORANO

Altri interpreti: Eduardo Dacurso - Mario Mari - Mario Gambardella - La bella Fleurence

MESSA IN SCENA DELL'AUTORE - Operatore: SESTILIO MORESCANTI



ND. - La quarta parte di questo importante film è sostituita dalla ricostruzione cinematografica del glittoreo e popolare ballo

FATNITZA

del coreografo Blisset dell'Opera di Parigi. 50 ballerine, 24 bambini danzanti, 24 sezioni di ballerini, 30 travestimenti, 250 comparse.

COSTUMI E SCENARIO ESPRESSAMENTE ALLESTITI

Il primo film di ALBERTO SANNIA:

CHI NON CREDÈ ALL'AMORE

interpretato da LUCIANO MOLINARI e dalla bella HAYDÉE

è stato acquistato per tutti gli Stati dal MONOPOLIO LOMBARDO

ULTIMI ACQUISTI
DELLA GRANDE CASA DI ESCLUSIVITÀ
CAV. E. DE MEDIO

Piazza Cavour, 17 ROMA 17, Piazza Cavour

IN MONOPOLIO PER L'ITALIA E COLONIE:

Edizione MEDUSA

MARIA DI MAGDALA

INTERPRETE

Diana Karenne

TARTARUGA

INTERPRETE

Elena Makowska

ULTIMI ACQUISTI
DELLA GRANDE CASA DI ESCLUSIVITÀ
CAV. E. DE MEDIO

Piazza Cavour, 17 ROMA 17, Piazza Cavour

IN ESCLUSIVITÀ PER TUTTO IL MONDO:

EDIZIONE LUX ARTIS - **Lorenzaccio**

Interprete: Contessa SAFFO MOMO

EDIZIONE OLYMPUS - **L'odissea di Don Giovanni**

Interprete: TILDE TELDI e Comm. U. PIPERNO

EDIZIONE FONTANA - **" Tutto „**

Interprete: IVONNE DE FLEUREIL e A. NOVELLI

EDIZIONE OLYMPUS - **Stradivarius**

Interprete: ILEANA LEONIDOFF

EDIZIONE LUX ARTIS - **Bièdoni e la maschera dai denti... neri**

Interprete: PRIMO CUTTICA

EDIZIONE NOVISSIMA - **Il perfido incanto**

Interprete: THAYS CALISKY

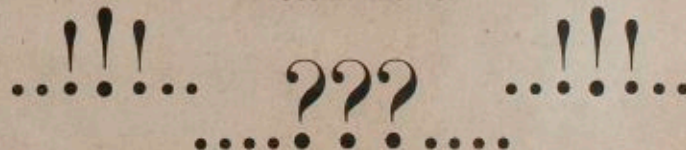
EDIZIONE LUX ARTIS - **La fiamma è spenta**

Interprete: Contessa SAFFO MOMO

EDIZIONE LUX ARTIS - **La morte rossa (in 4 grandi serie)**

Emozionanti avventure interpretate da MANON NIERSKA

Prossimamente:



Il più grande avvenimento d'arte

TESPI
FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA



IN PREPARAZIONE:

LA CASA CHE BRUCIA

DI

TOMASO MONICELLI

RACCONTO CINEMATOGRAFICO
DI VITA MODERNA

TESPI FILM
ROMA

NUOVA SEDE
Via Palermo N. 36

TESPI FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA



IN PREPARAZIONE:

LA BELLA E LA BESTIA

ORIGINALE VISIONE FANTASTICA
DAL CELEBRE ROMANZO SCANDINAVO

DI

PARIS ALLEN

TESPI FILM
ROMA

NUOVA SEDE
Via Palermo N. 36

TESPI FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA

TESPI
FILM
ROMA



IN PREPARAZIONE:

KITRA

FIORE DELLA NOTTE

CINEDRAMMA IN QUATTRO PARTI

DI

MARIO CORSI

TESPI FILM
ROMA

NUOVA SEDE
Via Palermo N. 36

TESPI FILM
ROMA

ZANNINI FILMS
MILANO

21 - PIAZZA DEL DUOMO - 21

In
lavorazione:

LA STORIA DI UN DELITTO

(IL CALVARIO)

Tragica fantasia
di avventure umane
in 4 parti

Ideazione e messa in scena di
GIOVANNI ZANNINI

Interpretazione di
LINA PELLEGRINI

LE PARTI:
L'URAGANO
UN INCENDIO NELL'OCEANO
CHI COMMISE IL CRIMINE?
LA RICOSTRUZIONE DEL DELITTO

Edizione **JUPITER FILM** - Torino

3 - VIA BELFIORE - 3

È PRONTO

L'IRREPARABILE

CINEDRAMMA DI PASSIONE E DI AVVENTURE IN 3 ATTI

Protagonista il grande attore italiano

GIGI ARMANDIS

CON

Loredana - Milena - Alina di Mario

Altri esecutori: Filippo Butera - Eva d'Este - A. Zan

MESSA IN SCENA DI

ARMANDIS

Operatore: MARIO BACINO

Ricco e sfarzoso corredo di réclame

La film d'art à sensation

ORFEO FILM

PRIMARIA CASA DI NOLEGGIO
PER PIEMONTE E LIGURIA

GENOVA

VIA XX SETTEMBRE

Le migliori e più importanti
Films italiane e straniere

NOVITÀ
(in preparazione)



NOVITÀ
(in preparazione)



ALMANACCO DEL CINEMATOGRAFO per il 1919.







Il cinematografo doveva avere il proprio almanacco. Ecco l'almanacco del cinematografo. Sarà lo specchio della bellezza, dell'eleganza, dell'originalità e della fortuna di questa nuova moderna forma d'espressione artistica che è l'arte cinematografica. Il cinematografo vive ormai di una vita vasta quanto il mondo. In mille campi esso ha prodotto trasformazioni profonde, di cui si vedono i frutti sotto gli occhi di tutti, dallo sport alla documentazione storica dei grandi avvenimenti mondiali. Intorno al cinematografo è sorta una industria nazionale, e accanto ad essa altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano. Il cinematografo è sorta una industria nazionale, e accanto ad essa altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano. Il cinematografo è sorta una industria nazionale, e accanto ad essa altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano. Il cinematografo è sorta una industria nazionale, e accanto ad essa altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano.

Non stigliamo l'originalità di questa nuova moderna forma d'espressione artistica che è l'arte cinematografica. Il cinematografo vive ormai di una vita vasta quanto il mondo. In mille campi esso ha prodotto trasformazioni profonde, di cui si vedono i frutti sotto gli occhi di tutti, dallo sport alla documentazione storica dei grandi avvenimenti mondiali. Intorno al cinematografo è sorta una industria nazionale, e accanto ad essa altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano. Il cinematografo è sorta una industria nazionale, e accanto ad essa altre industrie più piccole si raggruppano e prosperano.

Questo almanacco si avvicinerà, per quanto è possibile, allo stile di quei non antichi, ma lontani e disastri modelli. L'Editore farà del suo meglio per essere all'altezza della propria fama, non si sa se meritata o imméritata, di raffinato e originale creatore di opere d'arte tipografica. Egli si è affidato a compilatori eletti, competenti ed esperti: vuole che questo almanacco sia un capolavoro del genere.

Prezzo: Lire 10.—

Mandare richieste e vaglia agli Editori ALFIERI & LACROIX - Milano, Via Mantegna, 6

1	2	3	4	5	6
					
4			10		
Valori Grigio 10 - 99					
6			20		
Divisione 1 cm					
8			40		
10			60		
12			80		
14			99		