

cinematografo



Metropolis: il film più importante che abbia presentato la Germania fino ad oggi: una scena dell'orgia nella città del piacere.

Wilhelm Karck s'ancora prossimamente in Italia con la signorilità e l'opportunità che gli son proprie questo capolavoro imponente della U. F. A.

MARE NOSTRUM



Questo imponente film della Metro Goldwin — la Editrice della “GRANDE PARATA,, — segnerà uno dei più memorabili successi della cinematografia internazionale. Diretto da **Rex Ingram** — il realizzatore di SCARAMOUCHE — ed interpretato da **Alice Terry** ed **Antonio Moreno** “MARE NOSTRUM,, è stato così ben fatto comprendere in tutta la sua bellezza ai cinematografisti italiani dai direttori della METRO GOLDWIN in Italia che

verrà contemporaneamente proiettato a Torino, a Genova (in due sale), a Milano (in quattro sale), a Firenze, a Bologna, a Roma, a Napoli e a Palermo.

**dare allo schermo italiano
il nuovo attore comico ::**

Richiamarlo

Chiediamo una tregua alle mastodontiche ricostruzioni storiche, alle languide storie d'amore, pimentate di sentimentalità, scetticismo, ironia, colorazioni in rosa.

Chiediamo il ritorno dell'attore comico nel cinematografo italiano.

Meglio diremo. Chiediamo che egli vi prenda il suo posto di cittadinanza e vi assuma un ruolo che non sia del tutto secondario.

È da anni che attendiamo questo suscitatore inesauribile di comicità, di buon umore, questo lanciatore instancabile di originali trovate, di gioconde deformazioni, di ventate d'ottimismo.

Sono venuti i comici americani: uno, due, tre, quattro, dieci.

Ognuno con un suo volto, ognuno popolare dopo qualche programmazione.

La tragica ironia delle cose che si abbatte contro Harold Lloyd, l'impassibilità imprevedibile di Saltarello, la goliardica sbadataggine dell'idiota Ridolini, la grande maschera fra l'ingenua e la saputa di Charlot. E poi Cocolino, Ben Turpin occhio fatale, e i minori, gli imitatori, quelli che deformano con qualche lettera d'alfabeto il nome dei colleghi già celebri e si arrampicano con destrezza sulla scala di seta della celebrità.

Abbiamo atteso che « egli » giungesse d'un tratto, riprendendo la strada perduta. Eravamo certi della sua comparsa.

Avrebbe riunito in sé la gioconda colorita anima italiana alle indemoniate tumultuose avventure della vita d'oggi; fatto tesoro dei progressi della scenotecnica cinematografica e della nuova mentalità del pubblico, desideroso di stupite attrazioni eroicomiche, di vampate d'allegria. Ma forse « egli » ha preferito rimanere in silenzio, lasciando che passasse l'ondata delle grandi « cose serie », e si è rincantucciato in qualche angolo di cinema, semplice spettatore col biglietto d'ingresso pagato, in attesa della sua ora.

Le luci azzurre del crepuscolo — sentimento — i colonnati di gesso — presunzione — con la loro statica, pesante atmo-

sfera di importanza a tutti i costi, devono averlo disgustato. Forse è tornato a divertire il pubblico di qualche circo equestre coi suoi semplici lazzi, serbando dentro di sé con tristezza il dono delle sue creazioni più esilaranti. Occorre richiamarlo. Assegnargli il posto che si merita.

Avere fede in lui.

Rinnoverà egli il miracolo di grandi folle plaudenti e la sua nuovissima arte — impasto geniale e sintesi di travolgenti ironie, avrà una significazione varia e mutevole, sempre aderente alla nostra anima incredula, bisognosa di gioia e di allegrezza come di un secondo pane.

Buffone e poeta, demolitore e costruttore: non può ricoprire che « lui » questo ruolo principalissimo.

E affidiamogli pure il ruolo di trombettiere gaudioso per l'annuncio della nostra rinascita cinematografica.

S'egli pur steccherà una nota o befferà dalla gola dello strumento qualcuno, non ci si allarmi per la compromessa « solennità ».

Oltre Oceano capiranno anzi — forse — il latino due volte.

Non sarà poca cosa per un popolo discretamente anglo-sassone.

J. J. J. J. J.

L'essenza del cinema

Nel suo interessante studio sul cinema « The Photoplay », che meriterebbe di essere tradotto in italiano, il versatile professore Hugo Muensterberg ha definito in maniera meravigliosa quel che deve essere il « dramma fotografico »: « Il fotodramma ci racconta la storia umana vincendo le forme del mondo esterno, cioè spazio, tempo e causalità, e aggiustando gli avvenimenti alle forme del mondo interno, cioè attenzione, memoria, fantasia ed emozione ». L'essenza della « settima arte », insomma, starebbe nella capacità che possiede di trionfare sulle comuni limitazioni della nostra esistenza umana.

Questa giustissima definizione mi è ritornata in mente recentemente durante il bellissimo film di Harold Lloyd che è passato nei giorni scorsi al « Supercinema ». Un superfilm, in ogni caso; mai ho visto meglio sfruttate le risorse e le possibilità del cinematografo, mai mi sono più divertito. Eppure il soggetto in sé è nulla, a raccontarlo sembrerebbe una scemenza qualunque. Che Harold Lloyd è un artista consumato, lo sapevamo (dando alla parola « artista » la sua connotazione più vasta); ma se lui è anche l'autore del film (perché i film sono sempre anonimi, come le canzoni popolari e le cattedrali del Medio Evo?) allora è un grande poeta. Vi sono dei momenti dove, con mezzi del resto semplicissimi, ci si sente di sfiorare le alture dell'epopea. La lunga, variata, frenetica corsa di Harold per impedire, mi pare, che si consumi il matrimonio della sua sposa, promessa, è paragonabile, nel suo genere, alle più belle pagine del « Conte di Monte Cristo », o alla illustrazione di Gustavo Doré; e, nel loro genere, queste sono cose impossibili, forse, a superare. Quando il tram corre a velocità massima tra una confusione di veicoli d'ogni genere spaventati, quando egli pende, sfidando le leggi dello spazio, dalla pompa dei pompieri, e quando alla fine si impossessa d'un primitivo carrò tirato da due tradizionalissimi cavalli e via di corsa non curante di tutti gli ostacoli che si frappongono, oh allora c'è un attimo



Il Cinema Italiano ed Il Torchio si sono occupati di quel quattro talli che riuniti per giocare ad « asso pigliatutto » preferiscono, al giuoco delle carte, un nuovo giuoco che sembra si chiami « la costituzione del sindacato ». Credevamo che Il Cinema ed Il Torchio non avessero tempo da perdere.

L'Excelsior s'occupa tanto di cinematografo che sta per diventare un giornale « tenico » nel senso dato da alcuni a questa parola.

Seguendo le orme dei maggiori che barattano Pola Negri per Gloria Swanson e Arlette Marchal per Teodosia Kru-pi-cu, nuova stella del firmamento cinematografico turco, Excelsior nel penultimo numero ha regalato a Colleen Moore le generalità di Claire Bond, non meglio identificata.

Fare del giornalismo cinematografico, oggi, in Italia, è trascurare completamente la rinascita industriale; ecco un alto titolo di merito che bisognerà curarsi di far riconoscere.

Si riuniranno a convegno alcuni scopini che lavorano nelle vie e nelle piazze prossime ai cinematografi.

Voteranno un ordine del giorno per richiedere che nelle sale cinematografiche il pubblico — nell'interesse della cinematografia — possa mangiare liberamente pagnottelle imbottite o, sembra anche, caramelle Venchi. Non si comprendeva dapprima come potessero questi quattro dabbenuomini prender la parola su calze altrui. Ma sembra che — trattandosi di cinematografia — la cosa sia giustificata da un precedente.



Novità di gran successo

L'illusione
dell'Amore



Romanzo
di
Luigi Bellini

Un volume in 16° di pag. 250 L. 8

Casa Editrice M. CARRA & C. - ROMA

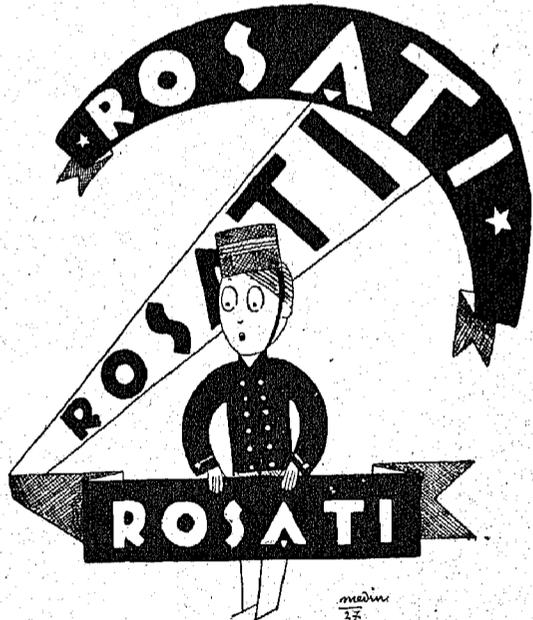
Via del Tritone 186-187

indimenticabile dove lo spettatore ritiene il fiato e si ricorda con gioia d'essere uomol

È un semplice carro di latteria, ma sembra quello di Thor; i cavalli sono due buoni valacchi, ma potrebbero essere quelli che Ulisse rubò al re Reso. Ogni traffico si ferma, i veicoli cercano di schivare, le più veloci automobili fuggono costernate ed intimidite davanti alla grandezza e la forza della volontà umana nel suo trionfo sullo Spazio e sul Tempo!

Soltanto Charlot ci ha dato istanti paragonabili a questo.

Henry J. J.



Δ VIA VENETO
la pasticceria più fine



Dal cognome non lo si direbbe italiano, ma è tanto italiano Raimondo Van Riel da dichiarare che « sarebbe felice di non lavorare più, di esser sopraffatto e superato dalla falange dei nuovi, dei giovani, purché gli fosse consentito di vedere soltanto il cinematografo italiano ritornare agli antichi trionfi, spoglio delle antiche e delle presenti miserie ».

Naturalmente questo suo voto nobilissimo Van Riel vedrà realizzarsi soltanto in parte. Egli non dovrà limitarsi ad assistere alle nostre battaglie artistiche di domani; dovrà parteciparvi. È suo diritto ed è suo dovere. Tenutosi lontano da quel ruolo idiotissimo di sospirante uomo fatale che dominò negli stabilimenti della U.C.I. e che rese impopolari altri molti elementi degni di miglior morte, Raimondo Van Riel ha sempre conquistato una maggior popolarità nei nostri pubblici ed una sempre più convinta stima nei nostri direttori artistici.

In *La morte piange, ride e poi si annoia* — uno di quei films italiani dei quali in Italia non si è mai capito il valore mentre se ne son tratte all'estero decine di insegnamenti — Van Riel si affermò come una maschera caratteristica ed un forte temperamento d'interprete.

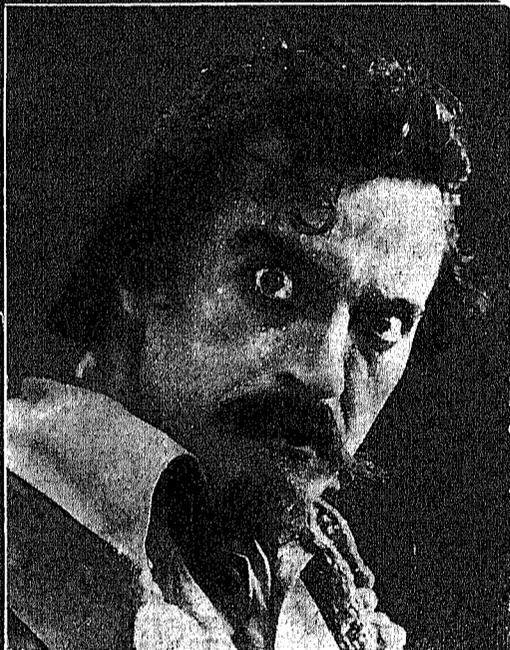
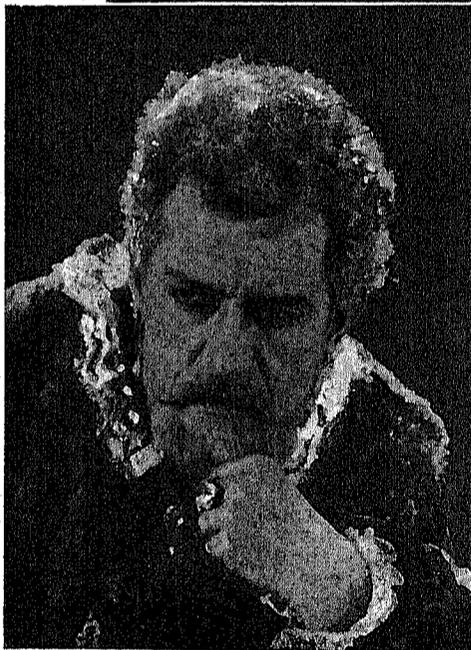
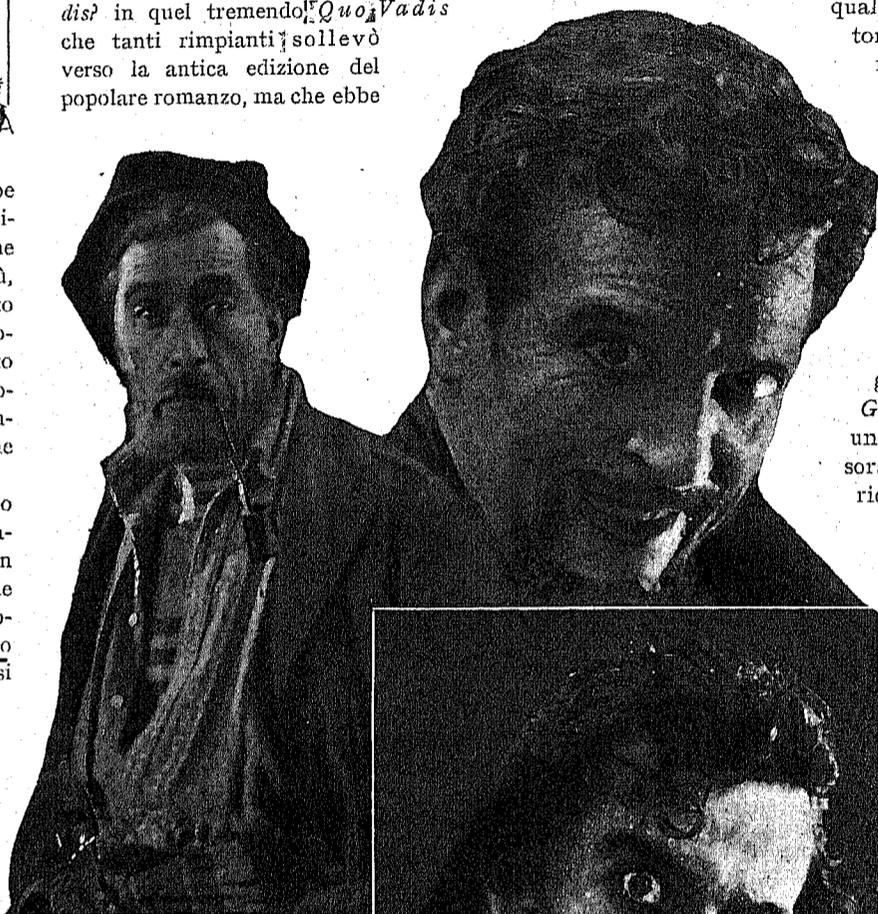
Proveniente dalle scene di prosa si avvertiva appena in lui, allora, quella esuberanza di mimica che in confronto all'attore cinematografico presenta sempre, per ovvie ragioni di distanza dal pubblico, l'attore teatrale. *Giovinezza del Diavolo* confermò sia le magnifiche doti di Van Riel come questa sua non ancora dimenticata scuola teatrale il cui impiego era, però, reso meno evitabile dalla forte caratterizzazione del personaggio.

Finalmente, dopo alcune interpretazioni non altrettanto importanti (come *Madre*

Un interprete:

Raimondo Van Riel

folle, Osteria di Mozzadita, Cammino delle stelle, Promessi Sposi) ecco Van Riel attore cinematografico, e soltanto cinematografico in *Quo Vadis* in quel tremendo *Quo Vadis* che tanti rimpianti sollevò verso la antica edizione del popolare romanzo, ma che ebbe



il pregio di confermare di fronte ad alcuni interpreti stranieri la netta superiorità di alcuni nostri attori.

A fianco di un *Vinicio* anemico ed isterico come quello che pre-

sentò il Fryland Van Riel impose un *Tigellino* statuario nei bronzei riflessi della maschera e nei composti atteggiamenti della figura, umano e toccante nell'efficacia espressiva della pupilla e del giuoco mimico.

Lo abbiamo ultimamente ammirato in *Beatrice Cenci*. Ed i giornali sono stati tanto prodighi di consensi per il suo « Francesco » che non varrà qui ripetere il nostro a tanto breve distanza.

Piuttosto preferiamo, dopo aver passato in rapidissima rassegna tutte le maschere che Van Riel ha composto per lo schermo, venire a qualche riga di commento riassuntivo.

E cominciamo con la constatazione che di Van Riel i nostri direttori di scena han fatto se non proprio un tipo, certo un carattere.

Il campo di interpretazioni nel quale si è provato questo attore ha un limite, limite non ristretto, s'intende, ma sempre limite. Si è fatto con Van Riel, cioè, un qualcosa di simile a quello che s'è fatto in America, come rilevammo nello scorso numero, parlando di Gino Vioti, con Lon Chaney. Presidente di un tragico Club... mortuario; il *Griso*, sicario maledetto; un diavolo perverso ed inesorabile; *Tigellino*, incendiario, assassino, vile; *Francesco Cenci* sensuale e malvagio...

È stata sempre affidata a Van Riel, vogliamo dire, quella che, nelle antiche tragedie in dieci atti, era chiamata la « parte del tiranno » e che il pubblico volgarmente definisce « la parte antipatica ».

Questo è male. E non lo sarebbe meno, naturalmente, se la « parte » affidata comunemente a Van Riel fosse quella che chiameremo, per opposto, « simpatica ».

È un male, dunque, per l'attore come per il direttore; per la produzione intesa come

arte e per la produzione intesa come industria.

Non staremo qui — chè non ne è luogo — a ribattere il nostro punto di vista in materia di « tipizzazione »; ma ripetuto soltanto che la ricerca del « tipo » è utile e necessaria soltanto ove si tratti di figure di scorcio cui non si affida un vero, proprio e pieno ruolo interpretativo, vogliamo ricordare all'attore che la sua dignità artistica non s'avvantaggia di questo limite che i direttori han posto al suo campo di interpretazione e che se sino ad oggi nei ruoli affidatigli, egli ha potuto guadagnare cento nella pubblica stima, potrà raggiungere e superare il mille, domani, quando potrà e vorrà spezzare questi limiti e provarsi in maschere di opposta espressione.

« Cinematografo » ne porge sincero augurio all'artista italiano.

D. Y.

Questa rubrica è aperta alla collaborazione del pubblico.

Al 31 dicembre del corrente anno, uscito l'ultimo numero 1927 della nostra rivista, l'autore che conta al suo attivo il maggior numero di pubblicazioni riceverà in contanti dalla nostra Amministrazione la non disprezzabile somma di

L. 500

ed avrà diritto all'invio in omaggio di Cinematografo per il 1928.

Dopo il secondo aneddoto pubblicato ogni collaboratore della rubrica riceverà Cinematografo in omaggio per tutto il 1927

Autentica:

Un ben noto nostro industriale s'incontra con un notissimo nostro artista (non diciamo i nomi perchè il dialogo è autentico e l'abbiamo sentito proprio noi che passavamo per caso).

— Come va?

— Benissimo, e lei? Cosa pensa di fare circa la produzione?

— Ho un'idea ottima. C'è la I. C. S. A. che sta facendo su tutti i mercati una propaganda fantastica su *Frate Francesco*.

— Ebbene?

— Sa cosa le combino io? Metto fuori un film con un altro frate. Per esempio: *Frate Maciste*. L'assonanza in fondo c'è. L'orecchio del pubblico è grosso. Ho già un'idea dell'intreccio. Vuol sceneggiarmela lei?

— Grazie mille, commendatore. E a casa tutti bene?

— Benissimo.

— Arrivederla con tante cose care.

— Arrivederla e ci pensi...

CLAUDIO RIMONDI — Roma

Autentica anche questa:

Si gira un film storico: *Roma dei Cesari*. La scena rappresenta un'orgia. Cortigiane seminude si contorcono fra le braccia di vigorosi patrizi. Danzatrici egizie nude intrecciano danze sugli stessi marmi triclinali sgombrati dalle vivande ed affollati da lussuosi spettatori. Fluiscono i generosi vini di Grecia...

— Di' un po' — dice un direttore all'altro — ma c'è una cosa che manca.

— ??

— Bacco e Ve-



nera ci sono, manca il Tabacco. Che sigari si fumavano allora?

IBIS — Roma

Henry Furst un giorno, a Roma, si trovava sulla piattaforma anteriore di un tram in corsa e ne voleva scendere prima della fermata.

Si accinse a dirigersi verso l'uscita chiedendo il rituale permesso.

Proprio al margine della piattaforma era un signore che impediva con la sua persona l'accesso al predellino.

— Debbo scendere immediatamente — profferì Furst — Prego: mi faccia luogo!

— No — ribattè l'altro — dal tram in corsa non si scende.

— La prego, signore — insistè Furst — io debbo scendere subito. Mi faccia passare.

— Le ho detto di no — esclamò con fiero accento il non richiesto tutore dei regolamenti — Di qui lei non passa. — E abbassò il braccio sulla manopola opposta a mo' di sbarra.

Furst considerò un poco il bel tipo; poi pensando che non valeva la pena di far del chiasso per tanto poco, commentò soltanto:

— Sapevo d'essere straniero. Ma non sapevo, scusi tanto, che lei fosse il Piave.

Douglas, da piccolo, sembra si manifestasse piuttosto un commerciante che un romantico.

Un giorno in un giardino giocava con il fratello minore, un frugolo di tre anni.

— Venderesti tu il tuo fratellino? — domandò ad un tratto la signora Fairbanks presente, al futuro « Zorro ».

— No davvero — rispose Doug.

E mentre la mamma sorrideva compiacente spiegò.

— Perchè è troppo piccolo, mamma.

Quando fosse cresciuto ce lo pagherebbero di più.

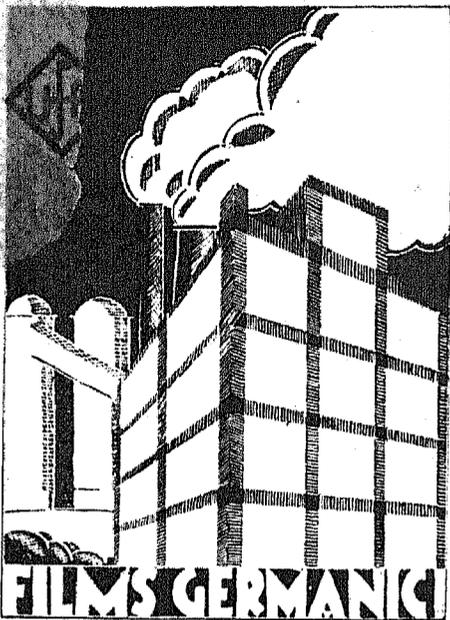
LUCIO DANI
Firenze



Gladys McConnell (bassa) e Sally Fhipps (alta) due superbi campioni di bellezza che la FOX FILM ha reclutato per la sua ormai famosa e ricca collezione ::



Appunti su



È stato detto e ripetuto, e non senza ragione, che voler fissare sin d'ora i canoni estetici di un'arte ancor più in periodo di origini che in sviluppo, quale il cinematografo, è errare o, quanto meno, tracciare prematuramente vie che potrebbero poi non esser affatto seguite.

Noi crediamo possibile ciò nondimeno, e più volte lo abbiamo tentato, tracciare una specie di linea che, lungi dal delimitare, apra il campo di sviluppo di quest'arte indicandone con la maggiore approssimazione ammissibile, i successivi indirizzi.

Mentre sarebbe oggi da considerarsi errato sotto ogni aspetto uno sforzo inteso ad avviare il cinematografo piuttosto nell'uno che nell'altro senso per quanto concerne lo sfruttamento del suo vastissimo campo d'intuizione non è forse inutile, invece, lo sforzo inteso a precisare la posizione del campo stesso e la sua configurazione ideale. Poiché è chiaro che il cinematografo, arte essenzialmente nuova, checchè ne pensino taluni nostri critici, condiziona spontaneamente i suoi sviluppi ad una intuizione chiaramente rinnovata della materia intuitibile. Concepire cinematograficamente significa osservare e sintetizzare sotto un

angolo visivo che non è stato sino ad oggi considerato nelle possibilità estetiche, e viene invece ad aprirsi all'artista grazie ad una nuova serie di mezzi tecnici messi a sua disposizione. Ma là dove in cinematografo si traducono intuizioni ed esperienze esprimibili per altra via (luce, suono, parola, forma ecc.) viene a mancare la condizione essenziale di vita dell'opera d'arte cinematografica, che è appunto posta in questo suo essere interamente calata nella forma-visione dinamismo, per cercar di tradurre con una formula matematica, un concetto estetico.

Ma questa necessità assoluta di aderire ad una sensibilità nuova per dare all'opera cinematografica il suo valore d'arte, non è stata intesa fino ad oggi, forse, che da due gruppi di creatori cinematografici, e da ciascuno di essi in maniera differente e personale naturalmente, si da costituire quasi due correnti ben definite che, entrambe tendono però a richiamare il cinematografo alla sua funzione estetica, per vie differenti. Intendiamo parlare dei comici americani da un lato (Larry Semon, Buster Keaton, Harold Lloyd ecc.) e di alcuni direttori tedeschi dall'altro, o per esser più precisi, in particolar modo di un direttore tedesco, Fritz Lang, che ha dato a tutta la sua opera un'impronta e un'indirizzo personalissimi. Tra questi due gruppi, tenendo un po' dell'uno e un po' dell'altro, sta Charlot, il quale sembra voler sintetizzare, inconsciamente, le due forme in una terza che dovrebbe essere perfetta ma che noi crediamo ancora assai perfetibile.

Dei comici americani, che hanno tradotto il loro concetto di cinematografo in un dinamismo che si realizza come estensione e come rarefazione della forma, avremo campo di parlare altra volta; particolarmente ci interessa oggi invece, nell'attesa di un film che rappresenta il massimo sforzo di Fritz Lang, il suo speciale concetto del cinematografo che ha dato un carattere così preciso alla sua opera.

Fritz Lang considera il cinematografo quale appare primordialmente alla mente dei primi suoi creatori: una successione di quadri, la parola quadro non essendo considerata qui nel suo senso pittorico, ma nel senso moderno di rappresentazione integrale in sé, e completa.

Raffinatissimo artista egli non poteva commettere l'errore di considerare il quadro come fine a sé stesso: nella sua opera infatti ciascuno di questi quadri è direttamente connesso all'altro sullo sviluppo di uno scheletro ben solido che permette all'insieme di presentare una solidità costruttiva senza crepe né deviazioni. Ma in sostanza la sua opera consta di una serie di sintesi perfettamente intuite e realizzate nella loro atmosfera. Concetto questo che apparirà subito eminentemente cinematografico, quando si consideri che il primo degli elementi di innovazione del cinematografo è appunto la sintesi condotta alle sue estreme conseguenze. L'armonia che regna in ciascuna di queste sintesi è appunto nata da quel concetto di ferma-visione che consideravamo più sopra come essenziale alla costituzione della formula estetica del cinematografo. L'idea si presenta alla mente del direttore tedesco come uno svolgimento di un breve fatto, in sé interamente rappresentativo e, diremmo, quasi simbolico, ove simbolo potesse significare qui etimologicamente che sta a far vedere per rassomiglianza. Posizione estetica che superficialmente potrebbe essere considerata simile a quella dello scenografo, ma al più semplice esame, se ne differenzia rapidamente, in quanto qui si tratta non di intuire un assieme, ma un'azione, non una linea ma una visione.

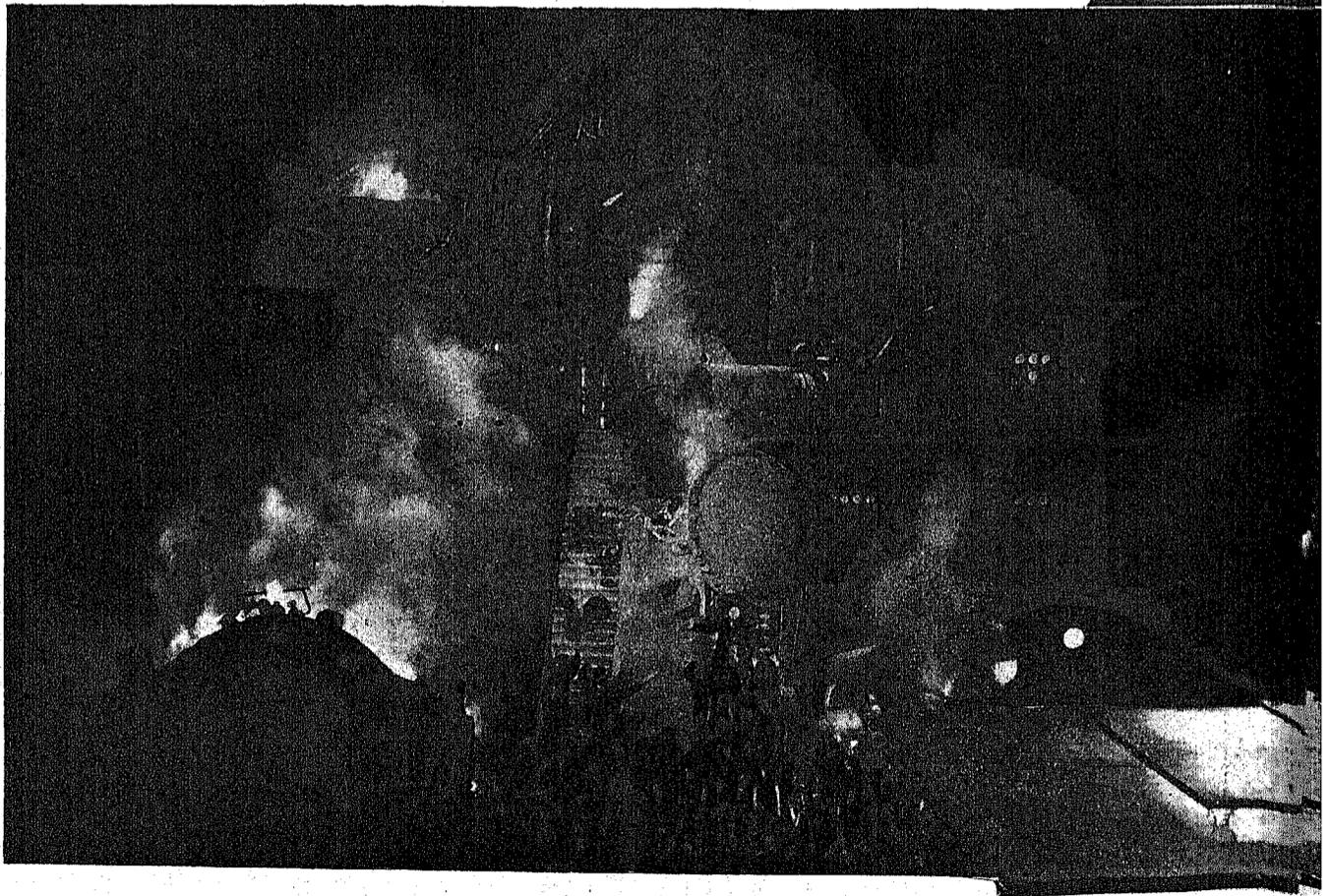
In *Metropolis* il film di Fritz Lang che l'U.F.A. presenterà fra poco in Italia, ci pare, per quanto ne abbiamo potuto giudicare, che il grande direttore abbia raggiunto una perfezione ed una completezza che nei *Nibelunghi* era ancora accennata, ma non piena.

Su di una trama adattissima all'opera cinematografica, Fritz Lang ci ha dette (usiamo que-

METROPOLIS

Il "Club dei figli" conteneva geminati appartenenti per i figli del provvidi Padri, e ne aveva pure per i loro servi impeccabili, e per le loro serve belle e finalmente educate con la cura superiore a quella che un fioricoltore pone per le sue candidate orchidee.

Il solo grande compito di tali donne consisteva nell'essere ad ogni ora piacevoli, a guardarle e di essere sempre gaie, senza capricci, con i loro aulenti voluttuosi abbigliamenti, i loro visini truccati da una svelta e precisa mano artistica; con una fine Maschera nera sui



Fritz Lang



sto verbo in mancanza di uno migliore) le sue idee sulla civiltà dell'avvenire; ci ha dette le sue idee ossia ci ha tradotte in successioni di quadri le impressioni vive ricevute dal suo cervello a contatto con questo concetto di progresso meccanico.

Non è possibile esaminare qui quale sia lo sviluppo estetico della forma-visione; ciò esorbiterebbe dai limiti di spazio e dalle intenzioni del nostro accenno, ma non crediamo d'andare errati considerandola come una diretta presa di posizione dell'intuizione di fronte ad un mondo visivo, che crea, per generazione, un nuovo mondo visivo come, nella lirica, un concetto primo crea per generazione tutta una serie di concetti secondari che finiscono per prender forma nella poesia. E Fritz Lang ha, sempre, così nei *Nibelunghi* come in *Metropolis*, inteso il compito del direttore non come un compito interpretativo ma come un compito nettamente creativo. Egli si è sempre tenuto lontano dalla realtà, nella sua opera: intendiamo per realtà gli aspetti banali che la realtà prende nella sua estrinsecazione quotidiana. Egli ha sempre tenuto a sovrapporre a questa realtà una realtà sua che impone come musica reale. Certe scene di *Metropolis* hanno questa caratteristica essenziale dell'opera d'arte perfetta: quella di dare un mondo interamente reale, là dove il mondo è interamente fantastico. Noi crediamo che il grande successo del cinematografo, estremo portato dal progresso di una civiltà meccanica, tragga le sue origini principalmente da un effetto di reazione, da una forma speciale di ritorno istintivo. Nell'epoca cerebralissima che attraversiamo, epoca in cui tutto si trasforma non più in idea ma in concetto, epoca in cui noi trascorriamo la nostra vita attraverso una selva fitta di concetti irti come lame di spade sul nostro passaggio, il cinematografo è un sanissimo ritorno all'istinto dei popoli primitivi. È assai probabile, se non dimostrato, che la prima forma d'arte intuita dai popoli primitivi sia stata d'indole essenzialmente visiva e rappresentativa, realizzandosi in quelle scene di caccie, in quelle ferme di animali, che restano, documenti dello sforzo artistico dei nostri antenati, nelle caverne dei trogloditi.

È certo, ed è questa esperienza quotidiana anche nei nostri giorni, consacrata d'altronde nelle recenti legislazioni scolastiche, che la forma d'arte più spontanea presso i fanciulli è il disegno, forma che si ricollega ossia al più elevato dei nostri sensi, alla vista, e che per tal via pone in contatto diretto l'istinto con l'ideazione.

Ma bisogna osservare che, così nelle opere dei trogloditi, come in quelle dei fanciulli, non è quasi mai fissata una condizione di staticità di un corpo: si tratta nella grandissima parte di scene *in movimento*, e questa condizione del movimento è così essenziale nell'ideazione di quest'arte istintiva, che dei fanciulli, prima ancora del futurismo, erano giunti alla scomposizione del movimento nei suoi diversi attimi, pur di rendere il dinamismo della forma che volevano riprodurre.

Il cinematografo, tornerebbe, secondo noi, a spostare il centro di gravità dell'arte, dalla cerebrazione pura, alla visione-ideazione, costituendo così quella reazione che il concettualismo attuale rendeva necessaria, e che nessuna forma d'arte poteva compiere oggi. Non essendo un'arte primordiale in quanto non si arresta alla visione pura ma le associa l'idea, il cinematografo risponde cionondimeno ad una nostra necessità di ritorno all'istinto, e per operare questo ritorno si ricongiunge all'istinto visivo che è la forma più alta di immediatezza di cui sia capace l'uomo.

Ci sembra ora che Fritz Lang abbia pienamente intuita questa concezione del cinematografo, ed abbia considerato i mezzi meccanici a sua disposizione come un elemento visivo capace di infiniti sviluppi, e suscettibile di armonie estesissime.

Egli ci ha dato con *Metropolis* che noi consideriamo qui, distaccando il film da ogni elemento di intreccio e di concezione, l'opera cinematografica della visibilità immediata, che traduce ogni idea in una equazione armonica di forme in movimento, di azioni sintetiche.

Per lui l'idea cessa dall'essere astratto, ed è questa la principale caratteristica della sua opera, e si fissa invece in una concreta serie di immagini reali

che si adagiano partitamente nella linea globale del film costituendo una specie di meraviglioso mosaico, ammirabilmente fuso nelle linee e nei toni.

Giuseppe Comin

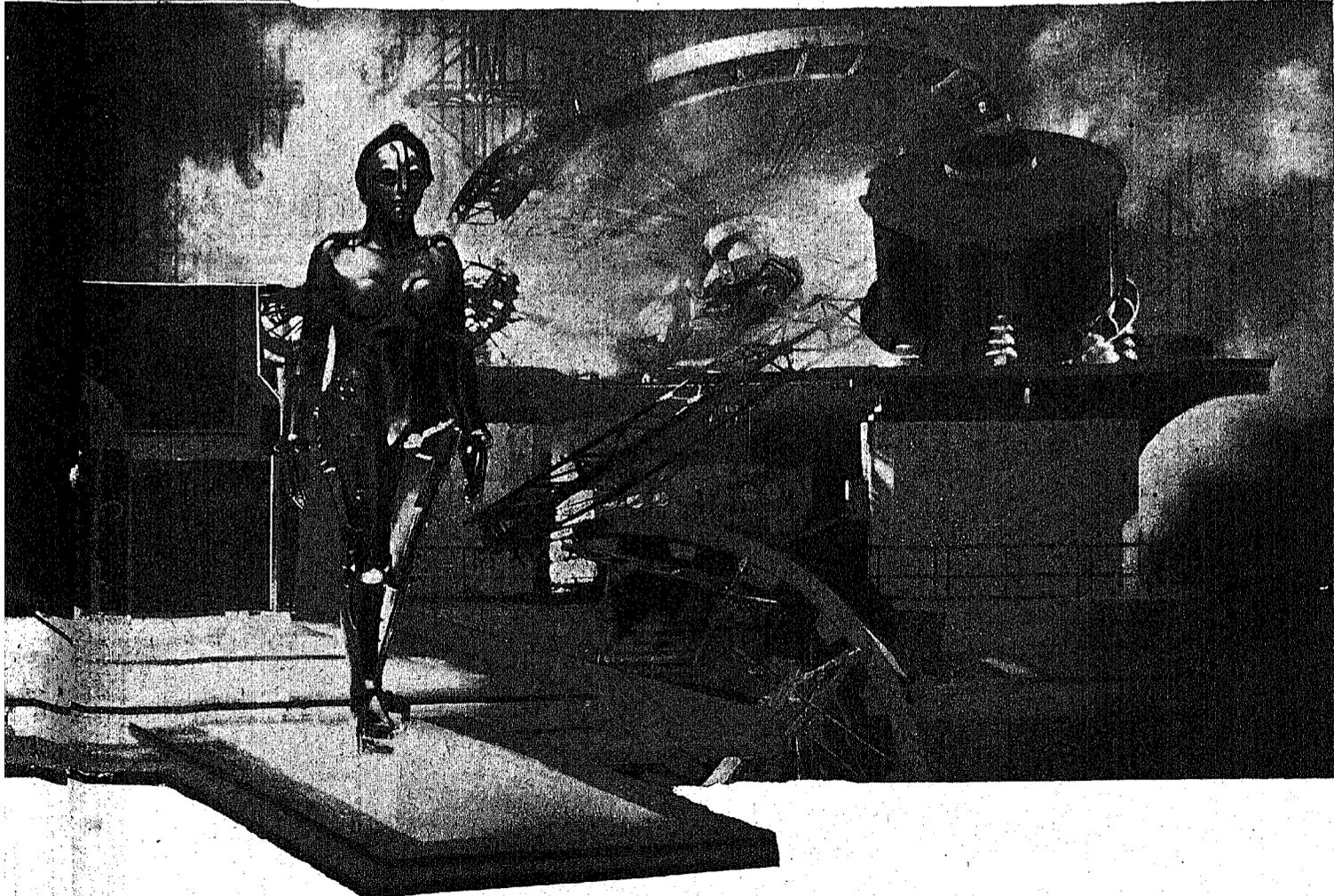
Nelle illustrazioni:

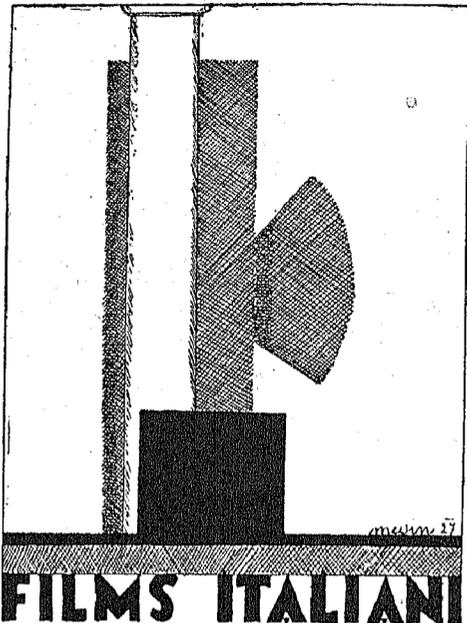
METROPOLIS

In basso: l'uomo macchina estrema conseguenza del progresso meccanico, campeggia al centro nel quadro della esplosione delle macchine abbandonate dall'uomo.

In alto a destra: uno scorcio della sala delle macchine.

grandi occhi, dai fori saettanti; con parucche torreggianti, bianche come purissima neve, olezzanti di mille fiori; domine assomiglianti a fragili bambole miniate di porcellana adorne di ricchi broccati; poupées non comparabili, ma deliziosi evanescenti doni saltellanti d'intorno a quei perduti figli che non vivono ma vegetano in quel Club coperto di lapislazzuli, dove il vivo che scorre a fiume è oro liquido; dove il gioco è il loro lavoro snerbante; dove l'ozio che vige avvizzisce e come abietto stupefacente s'abbra, corrode la gioventù di quei ricchi vermi dell'umanità.





È questo « Frate Francesco » un'opera di potentissima mole che sbalordisce al pensiero dell'immane fatica occorsa alla realizzazione; la Assisi del 200 è quasi interamente ricostruita; ricostruita con una fedeltà di dettagli veramente impressionante per chi abbia vissuto nella Assisi di oggi e l'abbia percorsa e studiata in quel che il tempo le ha conservato della sua età francescana. Dalla Porziuncola a S. Damiano, tutto si è voluto riedificare con cura che non esitiamo a definir religiosa, con quel sacro rispetto della Storia che altre industrie lasciano troppo spesso sopraffare dalle necessità commerciali di uno sviluppo drammatico più affascinante.

Ove alle lacune della storia ha dovuto supplire l'arte dello scenografo ci son stati presentati interni di magnifica quadratura, d'ottima situazione di piani, e d'altrettanta fedeltà alla architettura dell'epoca quanta efficacia d'ambientazione drammatica.

Il Conte Antamoro ha saputo dirigere e sorvegliare dunque in modo insuperabile le costruzioni dell'ambiente ove svolgere l'azione; ed ha guidato l'azio-

La rappresentazione cinematografica, che è colossale mezzo di propaganda al popolo, rappresenta oggi il pensiero, storia, costume straniero, spesso in contrasto con la tradizione italiana, spessissimo propagatore di idee e di tendenze a noi lontane, mentre manca nella quasi totalità l'insegnamento della nostra tradizione.

Roffeni
Tiraferrì

ne degli attori con uno squisito senso d'arte e di misticismo sì che nell'opera son frequenti i quadri che lasciano incantati per l'armonia d'ogni linea e d'ogni riflesso e che trasportano il pubblico in una esaltazione religiosa per la efficacia della loro significazione. Così il quadro della « madre italiana », il quadro della prima trasfigurazione di Francesco, il quadro delle stimmate, il quadro dell'ultima contemplazione d'Assisi, il quadro della apparizione di Francesco nell'oratorio di Chiara, il quadro della rendizione di Myria, cento altri quadri di impareggiabile bellezza.

Il senso del sublime amore, della purissima follia mistica che deve sprigionarsi dal Santo ed irradiarsi ovunque intorno ad esso e pervadere e travolgere uomini e cose, questo senso che era infinitamente difficile rendere appieno è stato compiutamente realizzato da Antamoro ed espresso dagli attori fra i quali primissimo il Pasquali, che raggiunge con questa la sua massima interpretazione e che per essa merita veramente d'esser posto fra i grandi mimi dello schermo.

Poichè, come già dicemmo, la sincerità più schietta è la nostra divisa, aggiungeremo però che il senso drammatico nelle scene ove doveva campeggiare e sovrapporsi al senso religioso non è risultato di pari efficacia e non può dirsi come questo realizzato compiutamente; a volte si nota quella esuberanza di « gesto » che è propria della « scuola » teatrale; a volte (per esempio: Francesco catturato dai Perugini) si avverte una eccessiva sobrietà mimica che potrebbe intendersi come deficiente penetrazione del momento drammatico.

Un'altra difficoltà insuperata, ma del resto riteniamo, insuperabile, si è riscontrata quella

di dare alla successione di visioni dei momenti più significativi della vita del Santo, un collegamento cinematografico; e poteva forse esser reso con maggiore evidenza il procedere spirituale di Francesco dalla « gaia scenza » al voto di povertà e d'amore.

Ma ciò dicendo rivediamo il quadro della rinuncia ai legami ed alle cose terrene; quadro che si conclude in una così alta armonia di luci e di linee ed esprime una così evidente significazione dello « specchio di Cristo » da far dimenticare esso solo tutto quanto possa al nostro giudizio sembrare una pecca del film.

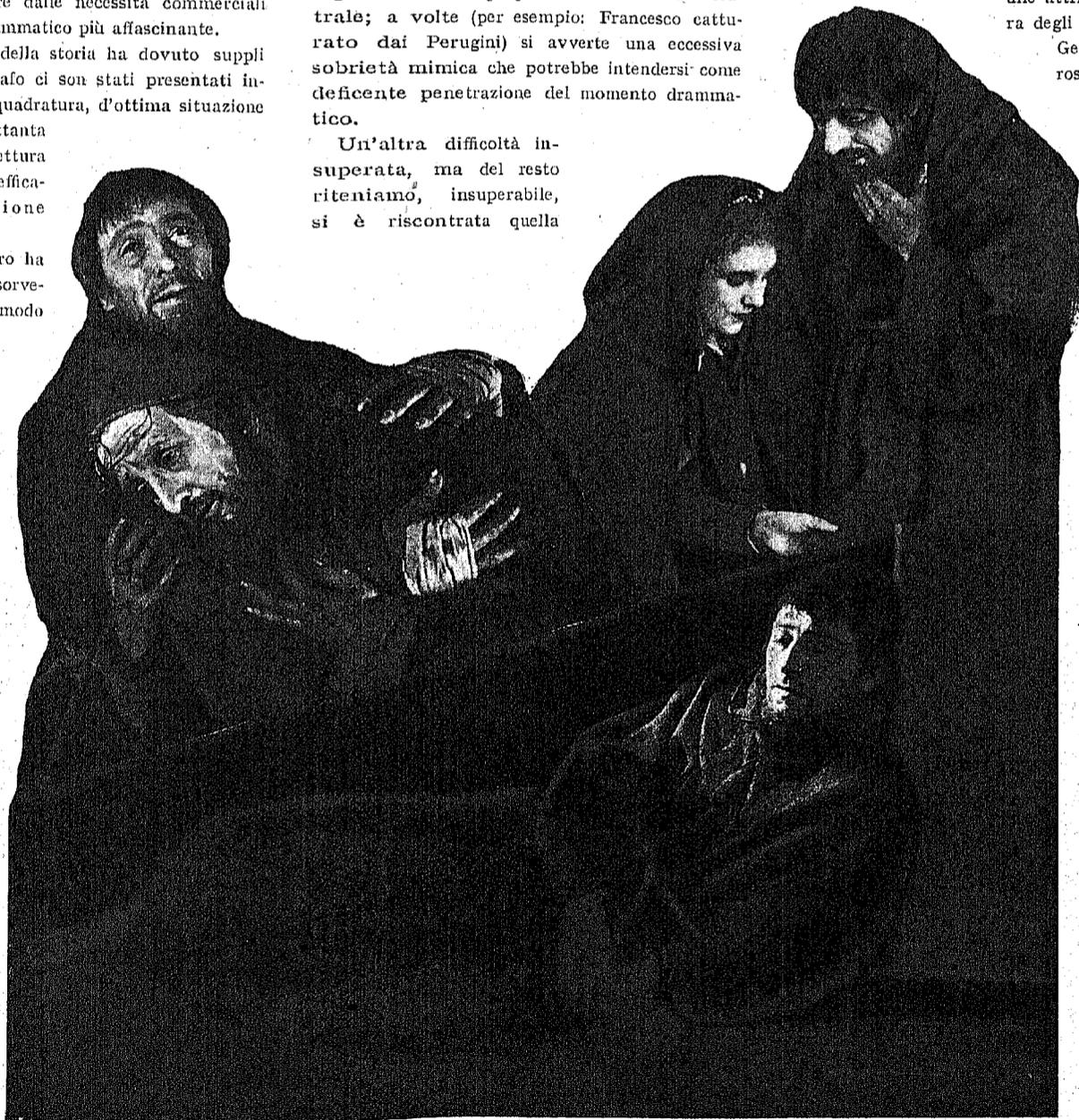
Film che, per tirar le somme, rappresenta una magnifica audacia industriale della I. C. S. A., una stupenda affermazione del Conte Antamoro che ha realizzato con una Italia cinematografica moribonda, un'opera che solo un Hollywood avrebbe potuto affrontare; una rivelazione delle nostre inesauribili possibilità artistiche così nel campo scenografico come nel campo interpretativo; e costituisce infine, ma soprattutto, questo film, lo squillo

alto e sonoro che lancia oggi l'Italia nel mondo ad annunciare la sua rinascita artistica e d'industriale.

Un sincero elogio va tributato oltre che al Conte Giulio Antamoro, realizzatore del film, ed all'interprete principale Pasquali, anche all'attore Ioubé (Sassorosso) ed alle attrici Bice Iany (Chiara degli Seifi) Donatella Gemmò (Myria di Lerros) principessa Elena Brumtzkoj Baranovich (Monna Pica).

Molto apprezzato nella presentazione del film all'Augusteo il commento orchestrale del Maestro Teccanella.

A. Blasetti



Gli uomini che hanno costituita la I. C. S. A. non furono mai nella cinematografia; sono degli industriali, degli artisti, dei buoni cittadini, i quali hanno pensato che celebrando il Foverello di Assisi avrebbero potuto iniziare spiritualmente e materialmente quella rinascita che è nel pensiero di tutti e nella necessità della industria nostra.

Roffeni
Tiraferrì

GARIBALDI, a name of liberty and glory for the whole world. In this romance of love of the hero, is faithfully reproduced Garibaldi's gigantic fight for the ITALIAN FREEDOM. It is a drama and an epic masterpiece and its realization has been only a possibility of the genius of an Italian artist.

Concessionary:
E. I. A. - Via del Tritone 210 - Roma



GARIBALDI nom de liberté et de gloire qui étonne toujours le monde entier! Dans ce roman d'amour du grand Héros est fidèlement reproduite sa lutte itamique pour l'UNITÉ ITALIENNE. Chef d'œuvre majestueusement épique, la réalisation de cette drame était possible seulement au génie de race d'un Artiste italien.

Exclusivité:
E. I. A. Via del Tritone 210 - Roma

Noi siamo con chi pensa che l'Arte, nello spettacolo, sia là dove il gran pubblico affolla.

La Febbre dell'Oro, I Nibelunghi, La Grande Parata, ecco dei nomi che son risuonati in tutto il mondo non perchè gridati dalla pubblicità o dai critici ma perchè proclamati e propagati dalla tuonante voce delle folle.

Anita, il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi che Aldo De Benedetti ha sceneggiato e realizzato per la Sphinx, è appunto di quei film che non si discutono perchè li ha giudicati ed acclamati la folla.

Si è potuto dire che La Febbre dell'Oro manca di uno svolgimento legato come progressione drammatica, si è potuto dire che ne I Nibelunghi una troppo marcata drammatizzazione scenografica

rendeva il lavoro pesante, si è potuto dire per La Grande Parata che la chiusa del film non soddisfa, che qualche dettaglio è stridente rispetto alla magnifica armonia del tutto; si è potuto dire per l'Anita

che non sempre le scene acquistano lo sviluppo che sarebbe richiesto, che non tutti i quadri si equivalgono per studio di luci e di piani...

Tutto ciò non muterà i fatti che si concretano in una affollata proiezione del film sostenutasi a Roma — ove il massimo termine di un buon film è dieci giorni — per quattordici giorni in schermo di prima visione e ripetutasi poi, contemporaneamente, in due cinema di seconda visione e, quindi, in due cinema di terza visione.

Successo entusiastico quindi che abbiamo voluto — come nostro dovere — registrare anche se nello scorso numero lo spazio non l'ha consentito.

A De Benedetti va il merito innanzi tutto di una cernita di figure riuscita altrettanto felice ed encomiabile per quanto se ne presentava difficile il problema; così che con il sussidio di un accurato trucco son balzate viventi dinanzi al nostro sguardo le immagini di Garibaldi, di

Mazzini, di Ciceruacchio, di Safi, dei fratelli Bandiera, di tutti gli eroi di quell'epoca gloriosa della nostra indipendenza, e viventi han sofferto ed esultato de le fortune e le sfortune che s'alternarono a provare la saldezza dei cuori ed a rinsaldare la coscienza dei diritti del nostro popolo.

Ma non questo solo merito va riconosciuto a De Benedetti; il film che egli ha realizzato presenta uno studio delle luci e dei piani meritevole di attenta considerazione e tanto più apparente in quanto interrotto da passaggi stridenti con l'armonia costruttiva dei quadri che precedono e susseguono; studio di piani e di luci che non disgiunto da una mederna misurazione dei tempi conferisce al

film un abito affatto diverso da quelle del vecchio film italiano.

ANITA

Direttore: ALDO DE BENEDETTI





frasi vergini fotografate alla porta

La grande parata

— Bello perdio! Si ha voglia a dire: ma certa roba noi non la faremo mai!

— Certo che molto è anche il commento orchestrale... C'è il motivetto di Slym (fischio imitativo)... e quello della contadina! (bis del fischio) Ah! e quell'altro...

— Va bene tutto. Ma quell'avanzata nel bosco tipo passeggiata istruttiva è proprio cretina...

— Ma sta zitto! Se è storico che gli Americani per quel sistema appena arrivati lasciarono 60.000 morti sul terreno!

— Già. E quella caccia agli uccelletti che mi rappresenta? Ma che si mettevano in vetrina i cecchini? Si nascondevano, caro mio, e come!

— M'è piaciuto assai John Gilbert.

— Ma è bravissimo anche Slym.

— È un gran bel film; ma francamente andare al cinematografo per piangere...

— Però gli Americani sono dei gran maestri: c'è tutto in questo film: elemento drammatico, elemento comico, elemento sentimentale, tutto insomma: uno spettacolo completo...

— Di un pol! quanti morti abbiamo lasciato noi sul terreno?

— Mezzo milione.

— Ah! E c'è nessun nostro film che lo urla al mondo?

— P!?!?!?

Un bacio al buio

— Sempre a tesi gli Americani! Da qualche tempo si sforzano a dimostrarci che il divorzio serve a restringere i legami matrimoniali.

— Bello questo film... già, Adolphe Menjou è sempre un gran signore!

— Questa volta Menjou m'è piaciuto poco, lo preferisco ne La granduchessa e il cameriere.

— Ti dirò che questo film non m'è piaciuto, le scene mi sembrano troppo slegate e la recitazione stentata.

— Bella però quella scena del bacio, eh!...

— In tema comico-sentimentale, credo che noi Italiani potremmo fare molto di più...



Spunti di tecnica:

del processo di colorazione del film

I primi esperimenti relativi al film a colori ottenuto operando con la «camera» incominciarono già nel 1916: S'era ricorsi a due obbiettivi per mezzo di cui, da due visuali differenti, il più possibile vicine e parallele, veniva girata la scena. I due negativi venivano poi trattati, attraverso differenti filtri e quindi sovrapposti. A questa maniera, però, era impossibile raggiungere una perfetta sovrapposizione delle pellicole, ed ai margini come ben si potrà ricordare risultavano degli aloni colorati. Gli inventori allora s'accorsero che bisognava operare con un unico obiettivo ricorrendo alla suddivisione del raggio in due parti per mezzo di un prisma. Il primo di questi raggi passava per un filtro verde, l'altro per un filtro rosso. Questi due negativi venivano poi copiati, e le due copie colorate in rosso e in verde venivano sovrapposte esattamente. Da questo metodo si differenzia l'altro che consiste nel girare a parte, attraverso filtri colorati, due o più pellicole, e nel riprodurle poi usando degli stessi filtri. L'efficienza delle singole pellicole si spiega nel modo seguente: se si guarda un tetto di tegole rosse attraverso un filtro rosso, esso apparisce chiaro, quasi bianco. Sul negativo il tetto s'imprime quindi fortemente, dato che la gelatina è maggiormente sensibile di fronte ai chiari; sicché risulta in corrispondenza di esso una chiazza nera; ne consegue che invece stampando poi, sul positivo la chiazza nera apparisce chiara e trasparente e la luce rossa proietta sullo schermo un tetto rosso.

Qualora, come avviene nel film a «Technicolor», si sovrappongano due pellicole, l'una rossa e l'altra verde, e vi si faccia passare della luce bianca, allora il tetto risulta ugualmente rosso sullo schermo, poichè la pellicola rossa proietta un tetto rosso, mentre la pellicola verde dà tonalità chiare e trasparenti.

Laddove il colore verde s'unisce al rosso, si forma per diverse gradazioni il nero, la qual cosa si può osservare distintamente nelle ombre dei films colorati. Gli inventori del metodo «Technicolor» operano anche con tre colori: il rosso, il turchino e il giallo, ma in questo caso s'incontrano delle difficoltà tecniche insuperabili. Fino ad oggi, sempre in rapporto ai films colorati, son già stati accettati ben 40 brevetti, ed altri 40 sono annunciati. Le spese fatte sinora per esperimenti ascendono alla somma di 55 milioni di lire. Ad ogni nuovo esperimento bisognò rifarsi alle origini, per giungere dall'emulsione della pellicola vergine alla copia.

Ci si accorse, ben presto, che inoltre, la più lieve variante nella composizione dell'emulsione recava degli effetti deleteri: e si constatò che la qualità della gelatina ha caratteristiche e dà risultanze differenti in relazione persino al nutrimento che si dà agli animali dai cui tessuti si estraggono gli elementi necessari per la preparazione delle emulsioni!

Per ovviare agli inconvenienti maggiori, si trovò una soluzione generica: il film di doppia larghezza. Questa pellicola doppia veniva piegata in due ed indi sviluppata. Poi si coloravano in rosso e in verde le due parti distinte. Le officine Kodak fornivano a quest'uopo delle pellicole particolarmente sottili, affinché il film doppio non fosse troppo grosso. Nell'apparecchio fotografico, il raggio di divideva

per mezzo del prisma più sopra citato; e soltanto all'atto di copiare si separavano le due pellicole, trattando a parte quella verde e quella rossa. I filtri migliori risultano quelli formati da pellicola colorata tra lastre di vetro. Inoltre si trovò, dopo molteplici esperienze, che bisognava inserire delle pellicole supplementari poichè il negativo ha una trama tanto più grossa quanto più sensibile sia la gelatina. Il film sussidiario ha una trama più unita, e la copia risulta chiara e precisa.

Oltre a questo dispositivo, bisogna notare che, ai fini della buona riuscita, è necessario accelerare l'impressione fotografica. Anzichè un metro di pellicola (pari a 52 fotografie) bisogna far passare in 3 minuti secondi due metri, a scatti, sicchè il negativo abbia la lunghezza doppia del normale. Quando gli inventori del «Technicolor» erano giunti a questo punto, s'accorsero di essere appena agli inizi. Essi osservarono, che gli effetti coloristici dipendevano dai rilievi ottenuti nella gelatina. Il procedimento, del resto, è già noto nella fotografia moderna: laddove si conglobi molta gelatina, le tinte si oscurano, e viceversa. Nel formato minuscolo delle singole fotografie cinematografiche (18 per 24 millimetri) questo inconveniente riusciva naturalmente più accentuato. Per cui si è escogitato un apparecchio di sciacquo, che versa in continuità dell'acqua a 50° sulla pellicola, per sciogliere i soventi ammassamenti di gelatina, e precisamente nei posti non illuminati. Bisogna notare che la gelatina preparata con cromo, quando sia esposta alla luce, non si scioglie più nell'acqua.

A questo punto, si osservò ancora la spiccata tendenza della pellicola così trattata a imbarcarsi e pieghettarsi; e per impedire il pieghettamento, si è pensato di fissare la pellicola tra due sottilissimi nastri di ottone. Durante i procedimenti dello sviluppo e della colorazione, la pellicola rimane tesa fra i sostegni metallici. Finita la confezione, e dopo aver sovrapposto le due pellicole, i nastri di ottone (dello spessore di $\frac{1}{10}$ di millimetro) vengono smontati, e la pellicola è pronta. La verniciatura delle pellicole riesce inutile, poichè le parti sensibili vengono sovrapposte dal lato interno.



ad Hollywood

RAUL WALSH dà gli ultimi tocchi al suo nuovo lavoro: «The money Talks».

BLANCHE SWEET è passata alla Fox dove interpreterà «Amore di donna» diretto da John Griffith Wray.

JOHN FORD, ultimato «Mamma Machree», si prepara a mettere in scena «Controcorrente».

VIRGINIA VALLI e TULLIO CARMINATI hanno quasi terminato «Follia di palcoscenico».

MAGDE BELLAMY, che la Fox trasformò da ragazza ingenua in donna fatale, riprenderà forse le antiche spoglie unendosi alla Casa Lasky. Se questo si avvererà, ella interpreterà per la Lasky il film: *Una tragedia americana*.

E. A. DUPONT, il famoso direttore di *Variété*, non è stato attratto anche lui dal dollaro, come parecchi dei suoi colleghi dell'Ufa. Dopo una breve permanenza con l'U-

niversal, ha firmato un contratto con la British National, la maggior casa inglese di produzione. Forse Dorothy Gish avrà la gran fortuna di essere diretta da Dupont. La British National si è riorganizzata con un capitale versato di 300.000 sterline.

RICHARD DIX sembra sia un'altra volta fidanzato. Ma il pubblico si è diviso in due campi. Uno a favore di Alyce Mills come futura signora Dix e l'altro a favore di Betty Bronson, che dicono abbia catturato il cuore di Richard. Infatti pare che egli abbia avuto tanto poco tatto da invitare Alyce a colazione e Betty al the.

MARY PICKFORD probabilmente interpreterà la figura di un ladruncolo di 17 anni in un film intitolato *The Magpie*.

BEN LYON sembra sarà il protagonista di un grande film navale, insieme a Mary Bryan. Il titolo sarà *La grande Parata del Mare*, e sarà la glorificazione della Marina durante la guerra.

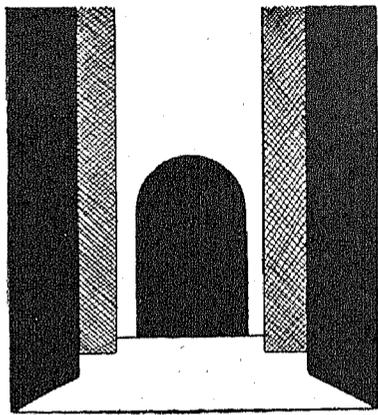
RICARDO CORTEZ ha avuto il suo momento di gloria dopo la presentazione di *Dolori di Satana* che ha interpretato insieme ad Adolphe Menjou. Ma la sua fama va rapidamente decrescendo. Adesso in America, a causa del suo eterno sorriso stereotipo lo chiamano «réclame di pasta denticifricia».

CECIL B. DE MILLE considera il suo film biblico *Il Re dei Re* come il suo miglior successo, tanto che ha stipulato un contratto con i due principali attori H. B. Warner e Dorothy Cumming (rispettivamente Cristo e la Vergine Maria) in cui si proibisce loro di interpretare ruoli che possano menomare la dignità ed il prestigio acquistati in quel film. Ed il limite di tempo è fissato per cinque anni.

Ronald Colman è succeduto a Rodolfo Valentino nel primato degli attori dell'industria di Hollywood. Ed ha raggiunto anche l'unione con Wilda Banthx Compagna preferita dall'attore scomparso.

Delle nostre fotografie la prima ricorda la passionalità dei baci scambiati fra la bella ungherese ed il bellissimo mimo italiano; la seconda presenta Wilma spiritualmente unita, in una contemplazione mistica; a Ronald Colman nel film «Notte d'amore» di cui la critica americana già si occupa con crescente interesse.

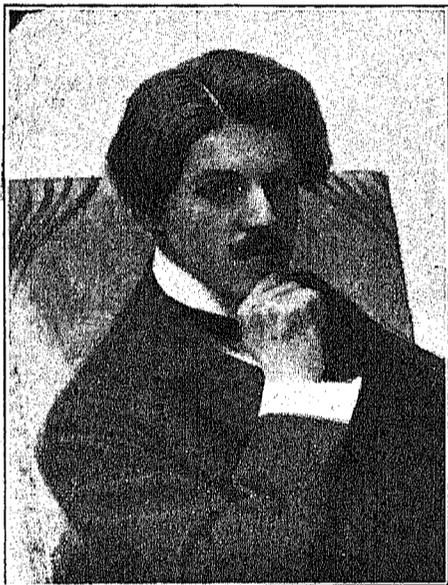




paaleoscenico-

basi e bote

Non insisterò sulla opportunità o meno di portare, sulla scena moderna, le maschere della commedia dell'arte, poichè il maestro PICK MANGIAGALLI ha già dimostrato, con il *Carillon Magico*, di saper mirabilmente rievocare con spirito e mezzi espressivi moderni, le vicende del carro di Tespi, immergendole in una



genialissima atmosfera di arguzia squisitamente con sona alla sensibilità dei nostri tempi. Non insisterò neppure nel rilevare l'inefficacia delle burle di Arlecchino e dei suoi compagni, figure ingenue e banali ben lontane dalla diabolica comicità del Boccaccio, del Bandello e del Machiavelli.

Dirò soltanto che il libretto di *Basi e Bote*, dovuto alla penna tormentata di Arrigo Boito, è costruito sopra uno dei soliti intrecci convenzionali e trova la sua ragion d'essere soltanto nell'artificioso scoppietto di un dialogo, colmo di spirito esclusivamente letterario, espresso in versi magistralmente cesellati.

Come il PICK MANGIAGALLI si sia innamorato di tale libretto, tanto colmo di versi e tanto vuoto di situazioni, non è lecito domandarlo, tanto si sa che gli innamoramenti non si spiegano, ma di fronte al fatto compiuto viene spontaneo di rimpiangere i libretti di una volta, brutti finché volete, ma nati per i musicisti e non per i letterati.

La estrema verbosità dei protagonisti della commedia, i quali si esprimono in versi dal ritmo ricercato e disarmonico e con immagini andate a pescare con il lanternino della stramberia, ha impacciato le movenze del musicista il quale, in altre occasioni, aveva ben dimostrato di essere di una agilità e di una snellezza straordinarie.

In quest'opera non si può dire che tali qualità manchino, anzi tutt'altro, ma esse appaiono volute più che sentite, tecniche più che psicologiche.

In orchestra non si sente che un continuo rincorrersi di scoppiettamenti leggiadri e ogni verso, ogni frase, direi quasi, ogni parola, è sottolineata col suo bravo ghirigoro che tende a metterla in evidenza e a valorizzarla musicalmente, ma alla fin dei conti, tutta questa iridescenza è scarsa di linea, di disegno, di motivo, in una parola: di musica.

È un difetto di metodo: è propria di un sistema musicale contro il quale non si reagirà mai abbastanza, la tendenza di sminuzzare il testo da musicare, in tanti piccoli frammenti ideologici slegati, e di commentarli

con dei microbi melodici senza vero contenuto musicale che generano una penosa impressione di monotonia; e il PICK MANGIAGALLI è rimasto quasi interamente schiavo di questo metodo.

Vi sono è vero dei raggi di luce: ma, sia la paura di riuscir volgare, sia il terrore di non essere moderno... il fatto si è che il musicista appena sente nascere una melodia la soffoca in un guazzabuglio di ghirighori, di ritmi, di armonie da renderla immediatamente irri-conoscibile.

A togliere dalla partitura di *Basi e Bote* tutte le note nocive, dannose o semplicemente inutili ci sarebbe di che nutrire un grafomane per un anno.

O divina semplicità dei nostri avi! Continuiamo di questo passo e fra dieci anni, il musicista che scriverà un *accordo perfetto tenuto pianissimo*, facendoci cantar sopra una voce che possa, senza dover gareggiare con il cannone di mezzogiorno, far sentir le parole, avrà tutti gli onori dovuti ad un autentico eroe.

Comunque *Basi e Bote* è un documento interessantissimo della musicalità del principio del '900 e, pur con le debite riserve, merita plauso e ammirazione sincerrissimi.

C'è in questa partitura una padronanza tecnica ammirabile e una iridescenza che stanca, ma affascina.

Il PICK MANGIAGALLI è maturo (se a qualcuno non par tale risponderò che è ora di finirlo con i giovanissimi di quarantacinque anni) e scegliendo un libretto più adatto potrà quasi certamente darci un frutto migliore.

Per la cronaca: ottima esecuzione e successo vivissimo consacrato da oltre venti chiamate.

E non voglio chiudere queste mie note senza notare che *Basi e Bote* ha giaciuto per parecchi anni nelle officine di Ricordi, con grandissimo danno morale e materiale dell'autore; inconveniente questo dovuto allo stato di penoso letargo nel quale la colpevole connivenza degli impresari e degli editori hanno ridotto il teatro lirico italiano.

E voglio anche far rilevare come i sullodati signori mettano in scena le novità a tre giorni di distanza dalla chiusura della stagione: sono dolci consuetudini che c'erano anche al Costanzi con la deprecata impresa americana e che hanno continuato all'Argentina fra gli orpelli dei mecenati.

Rede Augeli

conrad veidt

mette in subbuglio i circoli cinematografici europei con un messaggio sui films americani

I circoli europei sono meravigliati dell'audacia di Conrad Veidt, il primo dei favoriti tedeschi emigrati in America che abbia scritto un messaggio sulla cinematografia europea comparandola a quella americana e facendone risaltare gli errori.

Le sue interviste consigliano ai produttori di «andare in America ad imparare» e ciò è stato stampato da tutti i giornali tedeschi ed europei.

Egli, dopo aver terminato il suo lavoro con Barrymore ritornò in Germania per sistemare i suoi affari e là è stato parecchie volte intervistato sul perchè del successo delle pellicole americane. «Lavoro in collaborazione, e non solo il denaro è la causa del successo americano in questo campo» egli ha risposto; «quando si incomincia a produrre un film in America, ogni cosa ed ognuno è subordinato questo film ed al suo successo».

«È sbagliato che il denaro, in grande quantità sia l'essenziale e la principale ragione del successo».

«Che cosa è, ognuno si chiede, il segreto del successo del film americano? Dal direttore sino all'ultimo meccanico del personale tecnico, ognuno ed ogni cosa è pronto per la produzione, e solo per questa. Dal momento che la camera comincia a girare un solo assioma, un solo sentimento prevale: il nostro film deve essere un gran successo! Nessun personale interesse deve interporci, c'è un solo dio: il film! Questo è chiamato «Team-work» in America, lavoro in collaborazione, e questo significa che tutti quanti, compreso anche il più conosciuto degli attori, debbono essere subordinati ad un solo ideale — il film...»

«Andate in America ed imparate come si debbono trattare le nuove generazioni di attori. In Europa possono solo produrre i vecchi attori, di una certa fama, che ancora adottano il vecchio stile dell'anteguerra. E i giovani attori sono accolti con diffidenza e tenuti lontani da chi sa quali pregiudizii. Il che è assolutamente differente in America. Ogni direttore là, cerca appassionatamente nuove facce, nuovi tipi, nuovi talenti che presto faranno dimenticare i già conosciuti attori se questi tralasceranno solo per un momento di lavorare. Perchè in America è impossibile riposare sugli allori. Un costante lavoro, non standardizzato, ma originale ogni volta, è necessario per mantenersi il titolo di «Star» in America».

«L'Europa e specialmente la Germania fanno un grande sbaglio vivendo troppo dei ricordi del passato. Il film americano vive del presente, anche nelle pellicole così dette storiche. Il passato deve essere intelligentemente interpretato dalla presente generazione».

«Guardate, per esempio, gli scrittori cinematografici europei. Essi ricevono l'ordine di imbastire una trama sotto determinate condizioni che impediscono loro assolutamente di creare qualcosa degna e brillante. Si dice loro di finire il romanzo in tre o quattro settimane ed essi debbono lavorare in scomodi uffici dove il rumore delle macchine da scrivere è la loro sola ispirazione. Invece in America il produttore chiama qualche bravo giornalista o scrittore e dice lui: «Ecco qua del denaro. Andate dove volete per ritirare l'esatto ambiente della vostra storia. Cercate di conoscere interessanti tipi, parlate con loro, studiate il loro modo di vedere, i loro costumi e scrivete».

«Nei riguardi del paese stesso poi Hollywood è il più bel posto che io abbia mai visto. E non è affatto vero che la vita che là si conduce sia piena di orgie e di divertimenti. Tutto è ben regolato tanto da farla credere, questa cinelandia, la più morale delle città americane».

«Ed un altro dei grandi fattori del successo è la pubblicità coi suoi meravigliosi sistemi, che fa noto a milioni di gente il nome di qualche film o di qualche attore».

«C'è ancora da meravigliarsi se l'America è l'Eldorado del film? Non voglio certo glorificare l'America con tutto questo. Io credo fermamente



all'avvenire del film europeo. L'Europa ha tanto materiale da poter produrre più e meglio dell'America. Ma sono convinto anche che per aver successo dobbiamo imparare i loro meravigliosi metodi di produzione e distribuzione dei films».

Se il celebre attore tedesco contasse i milioni di dollari che sono stati trasformati ad Hollywood in studi, impianti, macchine, organizzazioni, ecc., e contasse quanti francesi, quanti italiani, quanti tedeschi, quanti polacchi, quanti viennesi, quanti spagnoli, quanti inglesi, lui escluso, servono la bandiera americana; e, se, d'altra parte, vorrà contare quante centinaia di marchi, di franchi, di lire sono investite nella produzione europea — fatta esclusivamente da europei — smetterebbe di ripetere in altre sue missive quella unica frase antipatica che ritorna in questa:

«E cioè che l'Europa deve imparare dall'America. Perchè l'Europa oggi, dopo Abel Gance, Nalpas, Lang, Genina, non deve imparare che una cosa dall'America: il modo di poter trovare e spendere i capitali che non ha».



MUDANÒ, Catania. — Grazie per la cortese adesione; attendiamo. Il giornale ti è stato già spedito.

MARIO TAGLIACCOZZO, Roma. — Le tue felicitazioni ci sono gradite in modo particolare: e bravo per la tua pronta e tangibile prova di solidarietà.

UGO AMADORO, Roma. — Vieni immediatamente in redazione. Debbo regolare un conto abbastanza importante con te; non so se te la caverai.

P. MAGNI, Siracusa. — Grazie, a nome del Direttore, delle sue molto cortesi parole. Inizii pure il saggio di corrispondenza.

ANSIOSO, Roma. — Sono effettivamente il Don Ipsilon autentico, in carne ed ossa, tal quale l'hai conosciuto attraverso le colonne de *Lo Schermo*; ma questo non può consentirmi di risponderti su questioni che non riguardano quello che, oggi, è il mio giornale e che del resto, non essendo redazionali, nemmeno ieri, altrove, mi riguardavano. Spero del resto che oggi *Lo Schermo* abbia già ripreso le pubblicazioni.

GIGGI ER GOBBO, Roma. — Dunque a te la testata del nostro giornale ha ispirato un sonetto romanesco che è venuto giù in un momento come l'«ojo»; bravo Giggi; non voglio defraudare i miei lettori del tuo saggio... estemporaneo e passo a cederti la parola:

Cinematografo!...

...Cara Ninetta mia, quanto me piacet più der teatro e de quarsiasi cosa! Già là te la poi gode proprio in pace la scena che te fanno co' la posa.

Poi vedi tutto: vedi lei che giace su un divano facendo la smorfiosa e vedi lui che co' le froge a bracc le dice de di «si» che poi la sposa.

Te vedi er dramma de colore scuro, vedi «dar vero» er Polo e er «Colorado», senti l'orchestra che fa er pezzo duro...

Ma, poi, c'è na gran cosa, te lo giuro... (è per questo difatti che ce vado): Resto co' te, picchietta mia, all'oscuro...

GIGGI ER GOBBO.

E tu sei gobbo? Gobbo di coscienza, caro mio! Congratulazioni, auguri e... e sta attento ai figli maschi!

« i nuovi attori »



DARIO BACHI

LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE

Il periodico francese più elegante, più ricco di notizie, di trattazioni tecniche, di illustrazioni

DIRETTORE: PAUL AUGUSTE HARLÉ

Redazione ed Amm.ne 5 Rue Saulnier, Paris (9e) Abbonamenti per l'Italia Fr. 110.—

LANDROLLO, Roma.

— Quel che hanno detto alcuni imbecilli sul concorso de *Lo Schermo* non deve preoccuparti come non ha preoccupato nemmeno lontanamente *Lo Schermo* — sporo che al momento in cui mi leggerai il magnifico giornale abbia ripreso già le pubblicazioni — come non ha preoccupato me. Grazie delle tue cortesi offerte di collaborazione: scrivi, disegna e spedisci.

HELENA, Roma. — I tuoi informatori, come vedi, non sono dei «frottoloni», come tu vorresti chiamare. Eccomi in carne ed ossa al mio tavolo per tutte e tutti voi dopo un breve e credo necessario riposo.

UN GRUPPO DI AMICI, ecc., Roma. — Il vostro entusiasmo è bellissimo... ma conduce le manifestazioni entro i giusti confini. Le vie di fatto non son davvero necessarie per ora.

CARLO BOCCIOLONE, Livorno. — Prendiamo nota della tua adesione e ti ringraziamo per le tue frasi gentili. Attendiamo.

BRUNO PICCO GIORGIERI, Trieste. — La tessera ti verrà spedita dopo un mese di esperimento. Il giornale devi già averlo ricevuto. Abbiamo spedito per Trieste secondo il tuo consiglio, a Fichera, Sorveglianza che il giornale sia esposto e ben lanciato. Attendiamo ringraziando per la adesione.

VENTANI ULISSE, Venezia. — Assoluta indipendenza mio caro; schiettissima italianità. Il tuo è il nostro programma. Accogliamo dunque le tue promesse ed i tuoi propositi ed attendiamo. La tessera ti sarà spedita dopo un mese di esperimento.

PINO MARSTRELLI, Cremona. — Bravol Quando si leggono lettere come la tua ci si convince sempre di più che noi abbiamo nella fede, nella abnegazione, nel coraggio dei giovani una forza imbattibile che bisogna utilizzare per rinascere. Accettiamo la tua offerta veramente nobile; e ci auguriamo di poterla compensare tra breve largamente. Al lavoro dunque? Fascisticamente.

ETTORE BELLARDI, Novara. — Anche a te un bravo di cuore per la tua adesione entusiastica. Attendiamo.

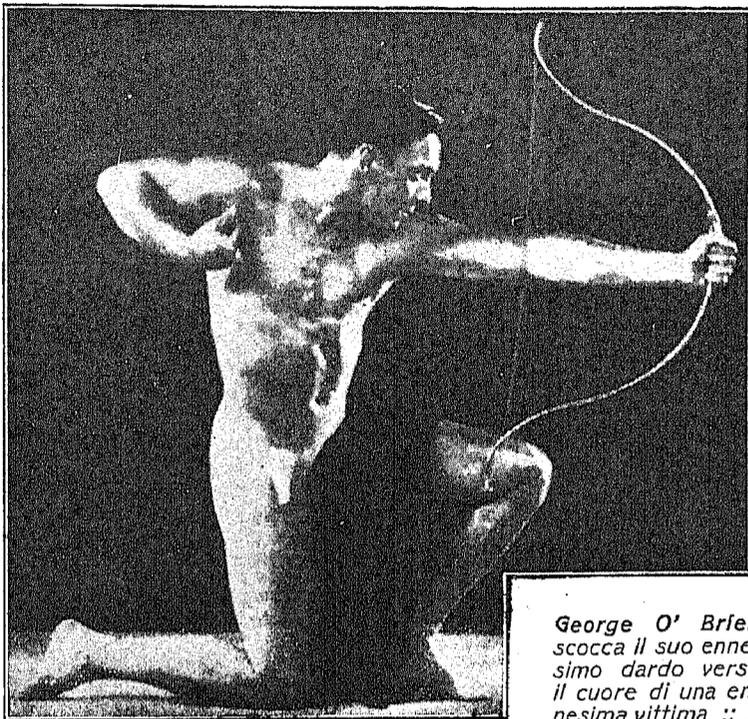
PAOLO SILVESTRI, Roma. — Quando leggerai questa mia risposta avrai rivisto *Lo Schermo* più bello di prima, più trionfante di prima. Grazie del tuo ricordo e della tua amicizia. Bravo per i tuoi propositi e per il tuo disinteresse. Speriamo che il periodo della piena ripresa produttiva non sia lontano e che tutti i giovani di fede e di volontà come tu sei possano trovarvi posto e fortuna. Noi combattiamo per questo. Seguiteci, diffondeteci, fate che la vostra adesione dia maggior forza alla nostra voce.

Don Ipsilon

Illustrazioni fregi e testate di Gastone Medin.

Propr. Dirett. resp. Dott. ALESSANDRO BLASETTI
Roma - « Grafia », S. A. I. Ind. Grafico - E. Q. Visconti, 18-a

GRAFIA



George O''Brien scocca il suo ennesimo dardo verso il cuore di una ennesima vittima :: ::

S. A. C. I.
(STAMPA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA)
Via Veio, 48-54 - ROMA - Tel. int. 84-88

Il più antico ed accreditato Stabilimento d'Italia per lo sviluppo e la stampa dei Films Cinematografici

Sviluppo speciale negativi, al metolo e all'acido pirogallico
Specialità in coloriture e viraggi artistici

POTENZIALITÀ GIORNALIERA m. 20.000

Macchine da stampa Bell & Howel (New York)
Titoli a sistema prismatico

Dir. Gen. Tecnica LAMBERTO CUFARO

Arti Fotomeccaniche & Affini
Carlucci-Cerrina & C.
ROMA
Via della Stamperia, 75-76
Telefono 42-18

Clichés grafici ed in autotipia nero e colori per giornali, riviste, cataloghi pubblicità, ecc.

Riproduzioni Opere d'Arte

Per quantitativi d'importanza speciali riduzioni

Licht-Bild-Bühne

Quotidiano germanico della cinematografia — ricco servizio di informazioni da tutto il mondo — massima diffusione in tutti gli ambienti cinematografici

Redattore Capo: Dr. KURT MUHSAM
Redaz.: SWF Berlino 48, Friedrichstrasse 225

cinematografo



Alice Terry, la protagonista del film Mare nostrum di prossima programmazione al Corso Cinema di Roma.

Mare nostrum, il secondo capolavoro che la editrice de la Grande Parata — Metro-Goldwyn-Mayer — presenta al nostro pubblico in questa stagione.