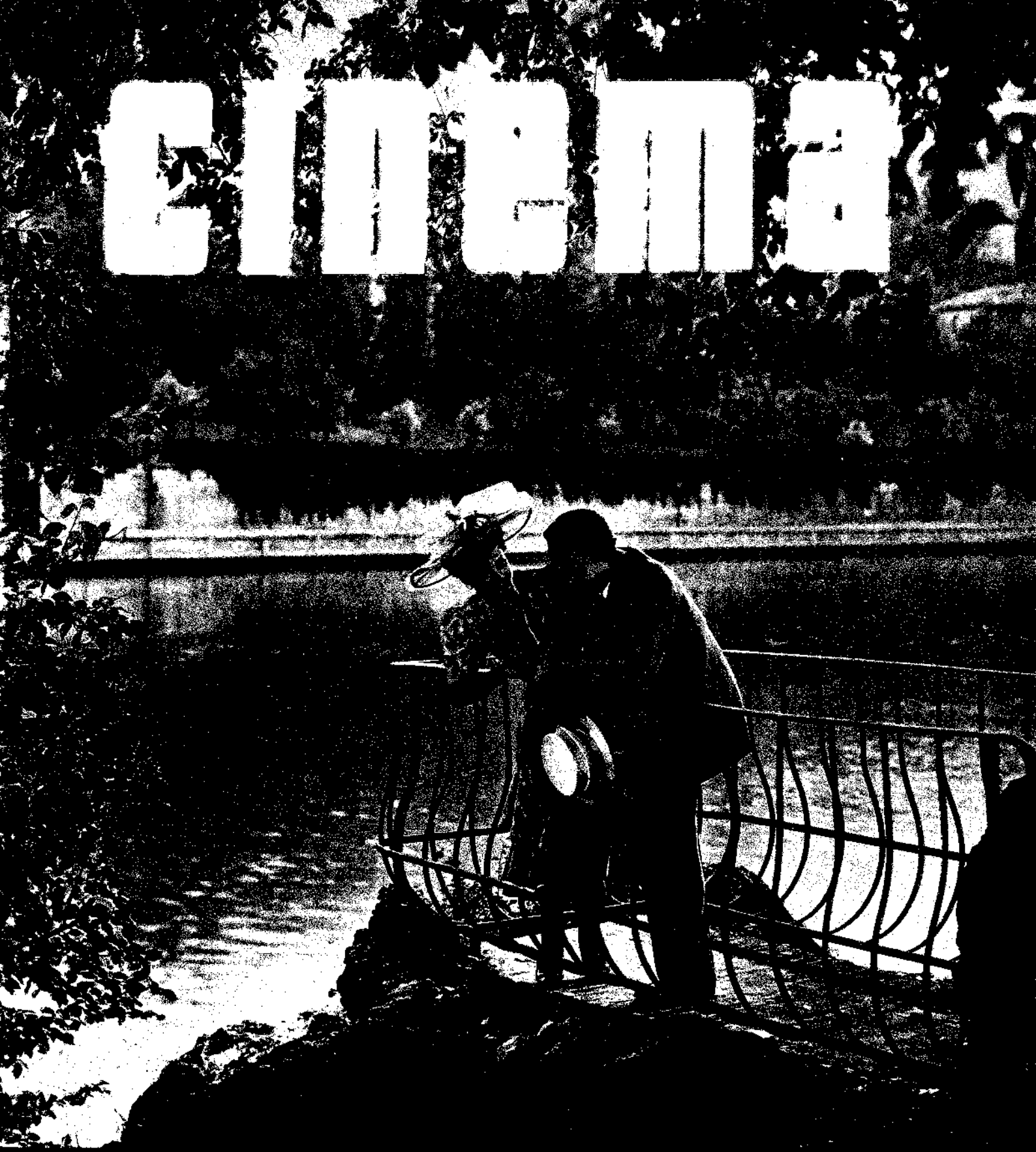


CINEMA



AI LETTORI

Quando avrete letto la rivista 'Cinema' mandatela ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA, che la invierà ai combattenti

DUE LUSTRI DI SONORO

NUMERO DOPPIO DEDICATO AL FONOFILM IN OCCASIONE DEL SUO DECIMO ANNIVERSARIO: LA SUA STORIA, I SUOI PROBLEMI ESTETICI, TECNICI ED INDUSTRIALI

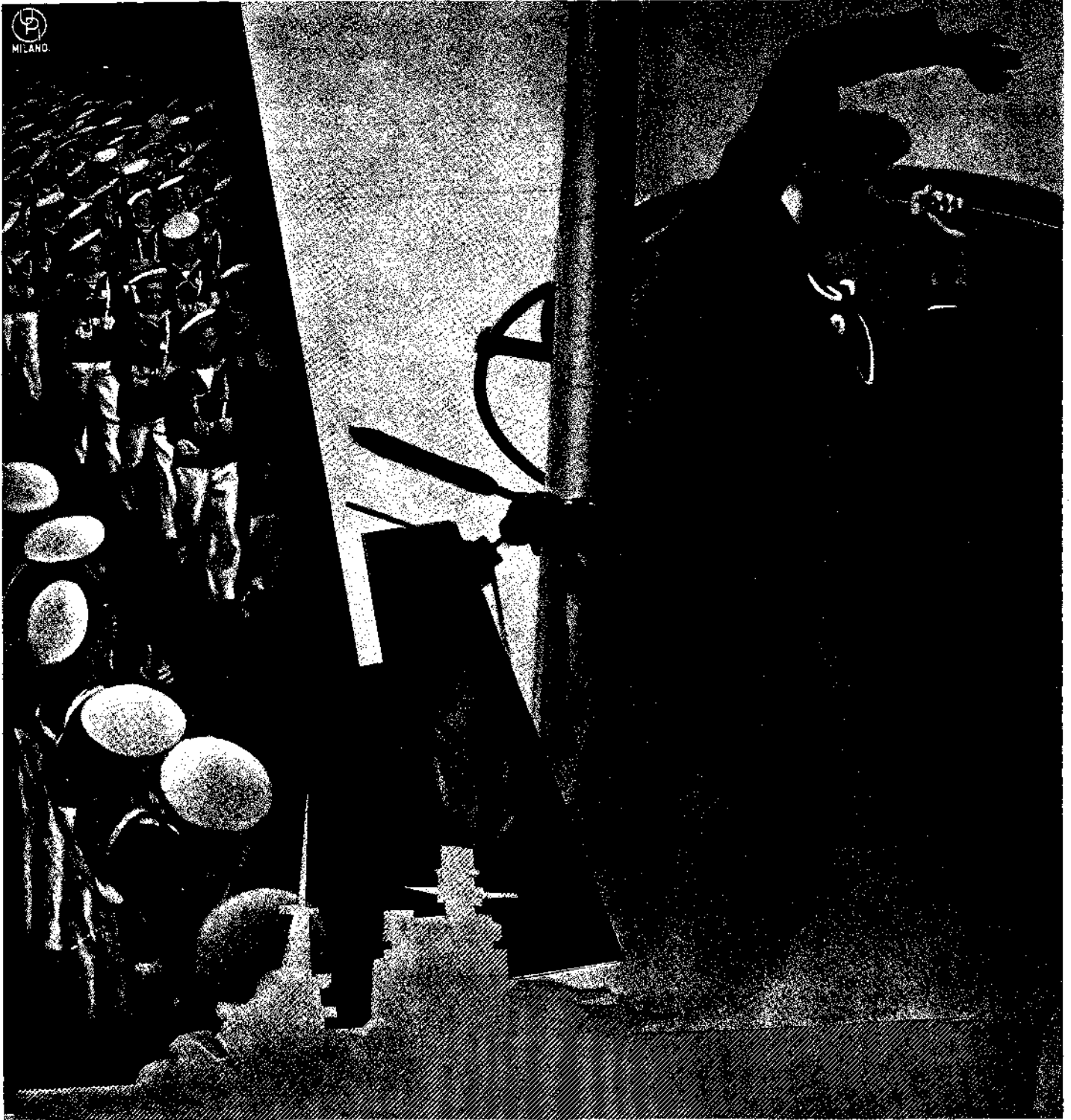
Un regalo ai nostri lettori! 68 pagine riccamente illustrate al prezzo normale

SPED. IN ABB. POST. GRUPPO II

108 LIRE
2,50

25 DICEMBRE 1940-XIX

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI

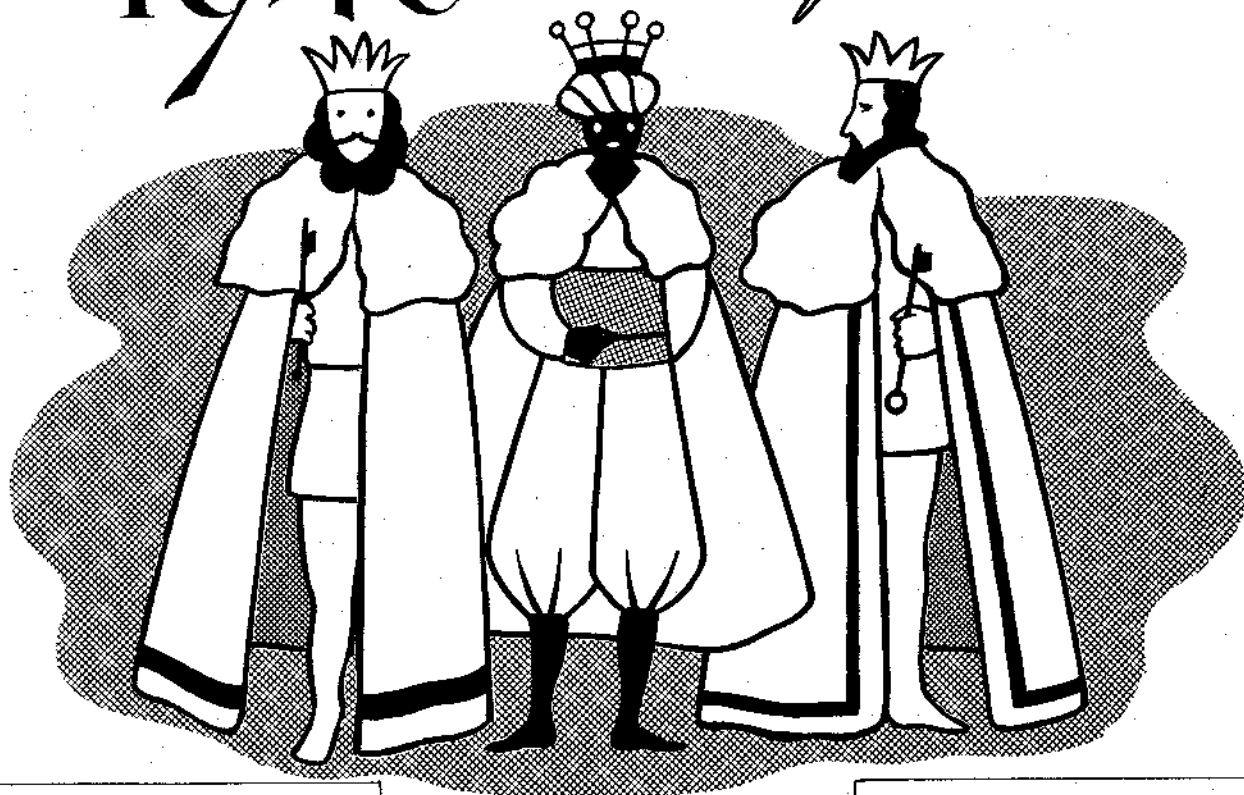


ODERO TERNI ORLANDO

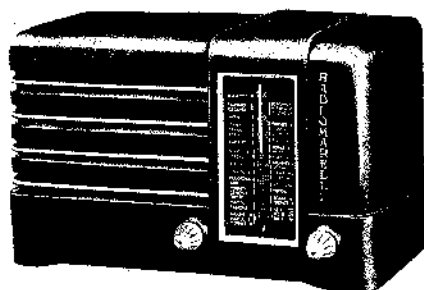
NATALE 1940

Un prezioso dono...

E. Boccioni - VI



Elevata sensibilità e selettività - Onde medie - Alimentazione in corrente continua ed alternata. Per tensioni superiori si forniscono speciali adattatori da L. 28 a L. 56



FIDO-II°

PREZZO:

in contanti L. 1.000

id. tipo lusso L. 1.075

(comprese valvole e tasse di fabbricazione, escluso abbonamento E. I. A. R.)

Il più piccolo apparecchio a 5 valvole montato con le italianissime valvole FIVRE, garanzia di perfetto funzionamento e lunga durata. - Scala TERMOMETRICA.

Presa per riproduzione fonografica. - Peso Kg. 2 - Dimens. 22 x 13 x 11 -

RADIOMARELLI

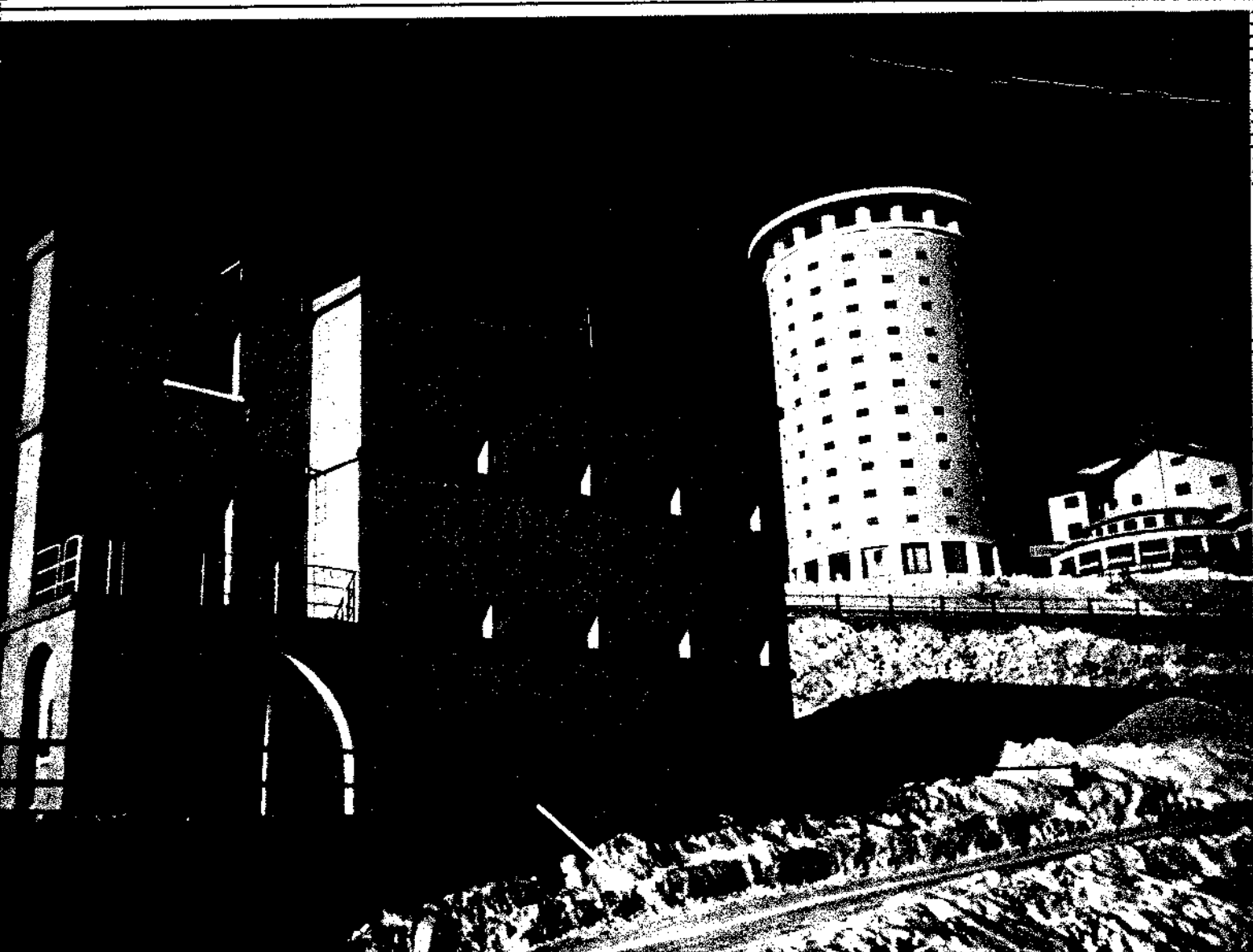
RAFFREDDORI
INFLUENZA
REUMATISMI
NEURALGIE



RIBERINA

ERBO

ERBO S.A. - MILANO



Sestriere

MADDALENA: ZERO IN CONDOTTA

Regista

VITTORIO DE SICA



VERA BERGMAN
CARLA DEL POGGIO
AMELIA CHELLINI
PINA RENZI
EVA DILIAN
PAOLA VENERONI
VITTORIO DE SICA
ROBERTO VILLA
ARMANDO MIGLIARI

Produzione:

**ARTISTI ASSOCIATI S. A.
PRODUZIONE FILM**





Maria Denis e Adriano Rimoldi, in una scena di 'Addio Giovinezza' di F. M. Poggioli (produzione TCI - distribuzione D. E. L. F. - foto Bragaglia-Cinecittà)

Siamo lieti di
porgere ai nostri
affezionati lettori
tutti gli auguri di
'Cinema' per le
Feste Natalizie

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma,
Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1.23277 oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Ghigi).
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 50
semestre L. 28, Estero, anno L. 70, semestre L. 40
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc.
Anonima - Roma, via Dossena 9, e sue Succursali.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno V-Volume II

Fascicolo 108

25 dicembre 1940-XIX

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira. pag. 431

STORIA

M. ANTONIONI e G. PUCCINI
Due lustri di sonoro . . . » 437

GLAUCO VIAZZI
Registi del sonoro . . . » 441

RICHARD GRIFFITH
Suono e standard . . . » 442

UMBERTO DE FRANCISCIS
Storia del dialogo . . . » 443

S. M. EISENSTEIN - V. L. PUDOVCHIN
G. V. ALEXANDROFF (Trad. di C. Barbato)
Un manifesto del 1928 . . » 445

M. ANT.
*"Primo amore" film del
trapasso* » 446

ESTETICA

ATILIO DABINI
*Dal pianino al grammo-
fono* » 448

D. C.
*Perché Laocoonte non
grida.* » 449

LUIGI CHIARINI
*La musica nell'unità del
film* » 450

GIACOMO DATTORIO
Appunti sul film-opera . . » 451

A. P. BESSONE
Immagini e armonie. . . » 452

G. L.
Dal muto al parlato . . » 452

GIUSEPPE DE SANTIS
L'ispirazione sensibile . . » 453

ALBERTO CAVALCANTI
Ritmo interiore . . . » 453

RENATO GIANI
La parola drammatica . . » 454

ROSARIO ASSUNTO
Poetiche del sonoro . . » 455

DOMENICO PURIFICATO
La favola e il suono . . pag. 457

FRANCESCO PASINETTI
Colonna sonora . . . » 457

TECNICA - INDUSTRIA

M. A.
Parole di un tecnico . . » 459

L'ESPERTO
Quattro definizioni . . » 460

CIAC
Suoni su nastri d'acciaio . » 461

C. D. F.
*Come si sincronizzano i
disegni animati* . . . » 462

AMERICO CENCI
*Conseguenze sull'indus-
tria* » 464

G. NESCI e F. S. BASSOLI
Collaborazione necessaria » 465

DOUGLAS SHEARER
Il servizio del suono . . » 466

VARIETÀ

MASSIMO ALBERINI
Il pubblico si abitua . . » 468

ALDO SCAGNETTI
La "Tapara" . . . » 470

DARIO CINI
Sonoro a venire. . . . » 470

ROSARIO LEONI
Passaggio a nord-ovest. » 472

D. e G. PUC.
*Suggerimenti sonori in
letteratura* » 474

R. M. DE' ANGELIS
Girandole e chiavi . . » 475

MASSIMO MIDA
Stevenson e il sonoro . . » 476

GIUSEPPE ISANI
Film di questi giorni . . » 478

Indice generale . . . » 485

Dato il carattere eccezionale del fascicolo, per questo numero abbiamo sospeso tutte le rubriche
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

La *Generalcine* presenta: **MARIKA RÖKK**
JOHANNES HEESTERS

in



RAGAZZA INDIAVOLATA

Regia di **KARL BOESE**

Bello e verginoso in un'allegria vicenda piena di gustosi equivoci

CINEMA GIRA



Al Jolson, al tempo del 'Cantante pazzo', in un disegno di M. Zayas

1929

IL 'SUNDAY EXPRESS'...

...ha ragione di credere che gli americani sono così gravemente preoccupati per la difficoltà di trovare a Hollywood delle belle voci con pronuncia inglese, per il film parlato, che pare stiano facendo dei segreti ed elaborati piani per venire in Inghilterra a vedere « talking-films ». E il giornalista si do-

manda il perchè di tali progetti, dal momento che in Inghilterra pare si abbia poca simpatia per il cinema interamente parlato.

È chiaro invece che, volendo dar credito alle numerose voci, secondo cui il film silenzioso comincia a dichiarar fallimenti in America, questa ha tutto l'interesse di attaccarsi al nuovo mezzo di salvezza per potersi assicurare il mercato di tutti quei paesi in cui si parla inglese, a condizione che la nuova invenzione riproduca, fedelmente accento e pronuncia inglese. Siccome il film parlato, a causa della terribile pronuncia americana, è stato un vero fiasco, l'America vuol porre subito i ripari per non rinunciare a quanto, per la sua novità, può esserle fonte di ricchezza, ancora per molti anni.

Chissà che non ci sarà dato, fra breve, sentire delle conclusioni di accordi fra produttori inglesi ed americani, per la produzione in collaborazione del film parlato. Io credo che ciò sarà nell'interesse comune delle due nazioni, che parlano la stessa lingua.

A noi, all'Italia, sia pur lasciato libero il campo nella produzione del film silenzioso, nel quale avremo, dopo così lungo periodo di inerzia, da trasfondere tutta la poesia della nostra anima sognatrice e raggiungere quella nobiltà di ispirazione e quella perfezione di immagini, da fare ancora una volta meravigliare il mondo.



IL FILMOPHONE...

...è un'invenzione italiana, brevettata in Inghilterra, e pare sia dotata di tali pregi da acquistare un grande interesse. Il « Filmophone » è perfezionamento del grammofofo, con suoni e vedute sincronizzate. Il suo pregio più importante sta nel fatto che esso è meccanico, invece che elettrico, che costa poco e che, con qualche aggiunta, può essere portato su macchine già esistenti. Il suono può introdursi in qualunque momento si vuole. Si capisce che quando la pellicola si rompe, ciò è di speciale importanza, e lo è pure quando si vuole accordare suono e proiezione, anche se il primo a questa non appartenga.

La dimostrazione fatta alcuni giorni or sono, in una semplice stanza di albergo, ebbe un vero successo per la perfetta sincronizzazione, mantenuta anche quando dal canto si è passati all'azione, per ritornare di nuovo al canto, ed al ballo, al dialogo, e poi ancora al ballo, e perchè l'illusione del canto, in bocca a due artisti, in un duetto, è stata resa così perfetta, che nessuno si era accorto che le voci non appartenevano alle due persone vedute sullo schermo.

IN FORMA PRIVATA...

...il Capo del Governo ha giovedì 11 corr. assistito alla prima proiezione del film parlato, ripreso domenica scorsa dagli operatori dell'Ente Nazionale per la Cinematografia, mentre, il giorno 7, Egli rivolgeva il suo mirabile discorso ai 25.000 alpini convenuti alla Capitale e adunati al Colosseo.

Il film, magnificamente riuscito, riproduce perfettamente oltre che la figura e i gesti del Duce, anche la sua parola, alla quale è conservata la chiarissima dizione e la esatta tonalità della voce. Il lavoro, realizzato con alacrità dai tecnici dell'Ente per la Cinematografia, è veramente suggestivo e dà una nuova, convincente dimostrazione delle grandi possibilità del film sonoro.

Difatti questo film è stato completamente ripreso con le macchine, di cui l'E.N.C. si è assicurato per l'Italia l'esclusività di sfruttamento, costruzione ed eventuale perfezionamento, servendosi dell'originale brevetto Lee de Forest, su cui si applica tanto il sistema Movietone (ovvero a impressione sincronica delle figure e del suono sulla medesima pellicola) quanto il

sistema Vitaphone (sincronismo mediante dischi).

Con ciò resta pure affermata la possibilità non solo di usare in Italia, a prezzo di fabbrica, le macchine da ripresa costruite in Inghilterra, ma anche di costruire in Italia altre e più perfezionate macchine, le quali metteranno la nostra nascente industria per la produzione di films sonori, in condizione di assoluta indipendenza di fronte all'egemonia estera.

Il Duce ha voluto visionare altre produzioni sperimentali sonore, manifestando il suo continuo interessamento e le sue palesi approvazioni. Prima di allontanarsi dalla sala assieme all'onorevole Giunta, il Capo del Governo si è congratulato vivamente con l'on. Bisi e con i suoi collaboratori per le interessanti iniziative prese nei nuovi campi della cinematografia.

1930

UNA RAPIDA RASSEGNA...

...sopra la durata delle programazioni del primo film sonoro Aafa-Tobis DICH HAB ICH GELIEBT (Amor mio!) illustra più di ogni altra parola il successo strepitoso di questo capolavoro ovunque è stato lanciato.

In Germania il film sta pertanto proiettandosi: da dieci settimane a Francoforte sul Meno; da otto settimane a Lipsia, Colonia ed Amburgo; da cinque settimane a Dresda, Breslavia e a Francoforte sull'Oder; da quattro settimane a Gleiwitz, Bochum, Gelsenkirchen, Hannover, ecc.

I successi all'estero, sorpassano in parte quelli della stessa Germania! Il più notevole è stato quello verificatosi negli Stati Uniti d'America, ove la *première* ebbe luogo al « Mansfield Theatre » di Broadway e di cui la stampa cinematografica europea già ebbe occasione di occuparsi. Una conferma dell'eccezionale favore incontrato in America dal film AMOR MIO, è dato dal seguente telegramma che la Aafa ha ricevuto nei passati giorni:

« New York, 16 febbraio 1930 - Film AMOR MIO prolungato al Mansfield Theatre di Broadway quinta settimana. Secondi e terzi passaggi New York già assicurati richieste della provincia aumentano giornalmente. - Genefilms ».

Secondo le ultime notizie il film,



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 412.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA, E IN A. O. I.
DELEGAZIONE IN SPAGNA • UFFICI DI RAPPRESENTANZA: BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 89.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capit. e riserve	» 96.000.000
CREDITO ALBERGHIERO { capitale	» 50.000.000
{ fondo di garanzia	» 125.000.000

**per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici**

**ACCUMULATORI
HENSEMBERGER**



EIAR

ENTE ITALIANO AUDIZIONI RADIOFONICHE

*Ascoltate le più
belle commedie
trasmesse per radio*



UNA COMPAGNIA DI PROSA DELL'EIAR: DANIELA PALMER IN "MISTICA FIAMMA" DI FERNANDO PAOLIERI

IL CINEMA SONORO E PARLATO E LA RIVOLUZIONE NEL CAMPO ARTISTICO DI HOLLYWOOD

«Io non sono mai stato entusiasta del sonoro e sono certo che non sono il solo a pensare che si dovrà tornare al film muto, o forse assai presto, se si vuole salvare questa industria, che non si può costringere in un determinato campo da renderla schiava di mille esigenze, ma deve spaziare libera e indisturbata in tutto il mondo, per un complesso di ragioni che sono intuitive a quanti conoscono i problemi della cinematografia, e seguono le sue evoluzioni e le crescenti esigenze dei pubblici. L'industria del film deve essere internazionale; lo schermo deve parlare a tutti i popoli, di ogni lingua, in modo semplice e persuasivo; ed il passato ha dimostrato in modo assai evidente che non v'è linguaggio più eloquente di quello muto e nessuna sensazione si può rendere con più verismo e naturalezza del gioco fisionomico. Hollywood, che ha gettato il dado per la disorganizzazione della cinematografia mondiale, non tarderà più tanto a riconoscere di aver fatto una gaffe solenne, e cercherà di correre ai ripari.

A mio giudizio la prova è fallita completamente; e se chi mi legge vorrà essere giusto, dovrà riconoscere che il film sonoro è stata una gran burla per tutti; mentre il film parlato, che si appresta a sostituire, non si sa come verrà accolto, e probabilmente finirà con lo stancare definitivamente quei pochi che finora avevano resistito alla tentazione di passare dalla parte dei contrari all'abolizione del film muto. Una sola cosa io ritengo che avrebbe potuto modificare il vecchio sistema degli spettacoli cinematografici col film muto (la di cui realizzazione, oltre tutto, ha grandi infinite possibilità, che non sono consentite al sonoro e al parlato): lo spartito musicale per ogni pellicola, creato appositamente ed imposto dalle case per l'esecuzione. Il resto non ha fatto che portare del disordine».

DR. F.

(dal numero di agosto-settembre '30 de "La vita cinematografica")

che sta ora esibendosi anche a Chicago, è a Milwaukee.

Fra i successi più notevoli registrati finora in Europa va segnalato quello incontrato in Svezia. A Göteborg, il film sta in programma

per l'ottava settimana. Da Stoccolma è pervenuto alla Aafa il seguente telegramma:

«Stoccolma, 17 febbraio 1930 - Premièr AMOR MIO avutasi Stoccolma venerdì strepitoso delirante successo. Finora critiche della stampa unanime giudica film migliore della stagione. Mady Christians meravigliosa interprete ritenuta la più eletta e distinta attrice cantante del mondo».

A Zurigo il film raggiunge la ottava settimana di programmazione. Ginevra l'ha prolungato per la quinta settimana e Amsterdam per la quarta. Ma il record della durata di programmazione lo stanno dando per adesso le città di Vienna e Budapest, nelle quali città il film in questione tiene il cartello da tre mesi ininterrottamente.

La presentazione del film *MON AMOUR* a Parigi è imminente. La vendita all'estero comprende non solo l'Europa, il Nord e Sud America, ma anche l'Estremo Oriente, compreso il Giappone. Facciamo ancora rilevare che il film sonoro è eseguito tanto con l'incisione sul disco, quanto con la cellula fotoelettrica sulla pellicola.

BILANCIO DEL SONORO...

...per l'anno che muore, in America. Sono state distrutte addirittura quasi tutte le installazioni per i film silenziosi e ad esse sono state sostituite quelle per i film sonori. Interpreti di vaglia, colpevoli solo di non avere una bella voce, sono stati messi al bando: celebrità solidissime sono state infrante. Attori bravissimi hanno avuto il congedo senza gli otto giorni.

A pensarci, la cosa è piuttosto buffa: il cinematografo non è più cinematografico: l'arte muta non è arte muta; le «divine del silenzio» dovranno chiamarsi in un altro modo... Che rivoluzione!

In Italia, per un poco, siamo stati a sentire l'eco di queste lotte senza quartiere... Poi il conflitto ha spostato il teatro delle operazioni ed è venuto anche da noi, con i suoi bagliori e con le sue inesorabilità. Abituati ad un'arte che era alla vigilia della perfezione, ci hanno voluto imporre un'altra arte che è ai suoi primi passi. Ma in Italia pare non attacchi; e non potrebbe essere diversamente...

...Dicevamo che l'impossibilità che ha il film sonoro di ambientarsi è per noi consolante. Infatti, potrebbe un giorno, accadere questo: gli americani non manderanno più i loro film e noi, se vorremo andare al cinematografo, i film (non importa se muti o sonori) ce li dovremo confezionare in casa. Del resto, non c'è pericolo che Hollywood, vistici insoddisfatti dei primi tentativi, faccia di tutto, magari scritturando attori che parlino l'italiano, o italiani (dunque, già un vantaggio) per conquistarsi il nostro mercato. Il nostro mercato all'America non

LA "POLIZZA PRO FAMILIA"

CHE IL DUCE CONSEGNERÀ ALLE COPPIE PROLIFICHE CHE CONVERRANNO A ROMA PER LA "GIORNATA DELLA MADRE E DEL FANCIULLO"

In occasione del prossimo raduno delle coppie prolifiche per la «Giornata della Madre e del Fanciullo» il Duce, come nel decorso anno, distribuirà a ciascuna di esse una speciale polizza dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni per la somma di lire mille, denominata «POLIZZA PRO FAMILIA».

Tali polizze sono offerte gratuitamente dall'Istituto e saranno intestate ciascuna a favore dell'ultimo nato di ogni singola coppia. Avuto presente che la «POLIZZA PRO FAMILIA» ha per scopo di apprestare ai figliuoli una somma, anche se modesta, per il giorno in cui contrarranno matrimonio, ci sembra opportuno illustrarla con un ESEMPIO PRATICO:

«Un padre vuole assicurare nella forma su accennata, con contro-assicurazione, e per la somma di L. 1.000, un suo bimbo di anni «due». A tale scopo corrisponde, una volta tanto, un premio unico «di L. 394,25. Se il figliuolo sposerà prima del suo trentacinquesimo anno di età, l'Istituto gli pagherà la somma di L. 1.000 all'atto del suo matrimonio: se egli invece raggiungerà il suo 35° anno di età senza contrarre matrimonio, l'Istituto gli rimborserà il premio unico versato di L. 394,25; rimborso che sarà egualmente effettuato ai di lui eredi nel caso che egli venisse a mancare prima del 35° anno di età senza aver contratto matrimonio». Ma la «Polizza pro Famiglia» è anche molto adatta per le forme collettive rivolte ad opere di bene e di simpatica solidarietà sociale. Così un benestante di un paesello rurale può, con lieve sacrificio, costituire con detta polizza una piccola dote ad un gruppo di bimbe povere sue compaesane, come un industriale può compiere un gesto altamente significativo — ad esempio in occasione del Natale — facendo altrettanto per l'ultima nata o per l'ultimo nato di tutti i suoi dipendenti.

TUTTE LE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI SONO PRONTE A FORNIRE GRATUITAMENTE OGNI NECESSARIO CHIARIMENTO A CHIUNQUE NE FACCIA RICHIESTA

interessa gran che: è un di più. Un film visionato nei cinematografi di New York comincia già — in relazione a ciò che s'è speso per essa — a non costar nulla; visionato in tutta l'America rende, se solo è discreto, somme favolose. Perché, dunque, far delle spese in più per dei guadagni — in più, si — ma problematici?

Ecco: e il giorno in cui gli americani si rivolgeranno questa domanda sarà molto fausto per la nostra cinematografia. (Da un articolo di Miuo Doletti sul *Corriere Emiliano*, riportato da *La Vita Cinematografica*).

FRANZ LEHAR...

...ha accettato di eseguire l'accompagnamento musicale sincronizzato del film *GREEN KELLY*, diretto da Stroheim e interpretato da Gloria Swanson. Lehar aveva rifiutato finora tutte le offerte americane, perché da giovane gli fu predetto che tutti i viaggi di mare gli sarebbero stati fatali. Ora però che Mr. Kennedy, produttore del film, gli ha assicurato che la sua presenza ad Hollywood non è necessaria, ma soltanto la sua musica, egli si è accinto subito al suo lavoro di composizione nel suo tranquillo studio

di Vienna. Lehar ha avuto agio di sentire la voce di Gloria Swanson a Berlino nel film *L'INTRUSA*, e ne ha apprezzato la dolcezza o il superbo timbro di soprano; egli lavora avvedendo in mente le caratteristiche.

1931

SI STA PROGRAMMANDO...

...il film *CABIRIA* edito nel 1913 e sincronizzato nel 1931 per opera di Piero Fosco. Questo capolavoro dell'arte muta mondiale dall'armonia insuperata sarà un colossale successo perché Piero Fosco ha vigilato personalmente anche la sonorizzazione.

Durante il film gli spettatori potranno udire le voci, i clamori, i cori e i fragori della moltitudine. Questo poema lirico-sinfonico è stato curato dai maestri M. L. Avitabile e G. J. Ribas.

IL NUOVO, PICCOLO APPARECCHIO...

...«Zetton» per il film sonoro che la Klangfilm lancia ora sul mercato, ha destato il più grande in-

LA NAZIONALCINE ANNUNZIA UNA GRANDE PRODUZIONE DRAMMATICA

L'USURAI

LA PIÙ GRANDE INTERPRETAZIONE DI
MICHEL SIMON

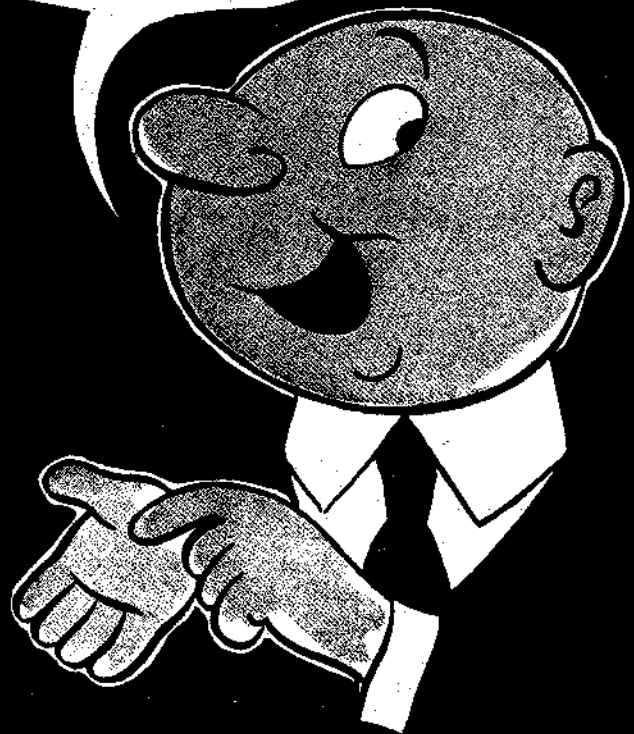
teresse presso i gerenti di cinematografi ed in genere presso tutte le persone che si occupano di problemi cinematografici. L'apparecchio « Zetton » rappresenta cioè il primo tipo comparso sul mercato e riunente in sé tutti i pregi desiderati specialmente dai cinematografi piccoli e medi: qualità, marca mondiale, prezzo basso, facilità di manovra. Tutti i tentativi precedenti di altra fabbrica, di costruire cioè delle apparecchiature che siano leggere ed economiche — qualità indispensabili per i cinematografi piccoli e medi — non hanno dato risultati soddisfacenti, perché ad esse mancava la caratteristica indovinata e particolare dell'apparecchio « Zetton »: la massa di inerzia la cui applicazione all'apparecchio è protetta da brevetti internazionali. Questa innovazione, la massa d'inerzia, è caratteristica del nuovo apparecchio Zetton e ad essa è dovuta la superiorità acustica dell'apparecchio Zetton di fronte agli altri tipi.

NEL N. 3 DEL MARZO 1931...

...de *La Vita Cinematografica* troviamo un'esposizione schematica del soggetto di un « Fonofilm » inedito di Alessandro Denina Ribera, intitolato LE TRE RIVERENZE ALLA

LUNA. La spiegazione in fondo al soggetto, dice: « La musica scritta per questo fonofilm è di carattere folkloristico per i primi due tempi, e operistico per il terzo. La parte folkloristica comprende una pastorale per zampogne ed alcuni cori per i quali è attenuato strettamente il carattere abruzzese. Della stessa maniera sono poi alcune danze e cantate dei valligiani alla fiera del paese. Per la parte operistica la musica è completamente caratterizzata con il concetto fiabesco del dramma lirico, e nella partitura appaiono qua e là alcune "uscite" di istrumenti orientali. Fra il secondo ed il terzo tempo è stato insinuato un breve intermezzo sinfonico: « la maternità ha lo scopo di meglio preparare gli animi degli spettatori alla fine tragica del lavoro ». Sono poche pagine di musica delicata, commentante gli affanni, la gioia intensa ed il pietoso inganno della fanciulla. Questo soggetto è stato ideato e scritto con uno scopo: conoscere l'accoglienza del pubblico ad un'opera di cinematografia sonora. L'autore, infatti, ha collaborato con un noto maestro ad un'opera scritta appositamente per il fonofilm. (Stralci da *La Vita Cinematografica* del tempo).

Abbonatevi
a "Cinema"



L'abbonamento a 'Cinema' costa lire 50

MA può scendere a lire 40 per chi si abboni ad uno dei maggiori quotidiani

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO • RISERVA L. 160.000.000

CINECITTÀ

TEATRO - Prod.: « Grandi Spettacoli d'Arte »; distr.: E.N.I.C.; regia: Guido Salvini; operatore: Anchise Brizzi; interpr.: Ermete Zacconi, Renzo Ricci, Laura Adami, Memo Benassi. Al montaggio.

LA CORONA DI FERRO - Prod.: E.N.I.C.-Lux; distrib.: E.N.I.C.; regia: Alessandro Blasetti; dir. di prod.: Leo Menardi; soggetto: A. Blasetti, Renato Castellani; sceneggiatura: A. Blasetti, Giuseppe Zucca, Guglielmo Zorzi; scenografia: Virgilio Marchi; interpr.: Luisa Ferida, Massimo Girotti, Gino Cervi, Elisa Cegani, Osvaldo Valenti, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Umberto Sacripanti, Primo Carne-
ra. Lavorazione: 17ª settimana.

MARCO VISCONTI - Prod.: CIP; distr.: E.N.I.C.; regia: Mario Bonnard; soggetto: tratto dal romanzo omonimo di Tommaso Grossi; adattamento cinematografico: Gasperini e Novarese; scenegg.: Novarese, Gasperini, Bonnard; dialoghi: C. V. Lodovici; scenogr.: Piero Filippone; costumi: V. N. Novarese; operatore: Mario Albertelli; musica: Ezio Carabella; fonico: Carlo Passerini; interpr.: Carlo Ninchi, Mariella Lotti, Roberto Villa, Ernesto Almirante, Alberto Capozzi, Guglielmo Barnabò, Mario Gallina.

UN MARITO PER IL MESE DI APRILE - Prod.: Juventus; regia: Giorgio Simonelli; dir. di produzione: Raffaele Colaninici; soggetto: Mario Mazza; musica: Dan Caslar; operatore: Domenico Scala; interpr.: Vanna Vanni, Carlo Romano, Pina Renzi, Romolo Costa, Guglielmo Sinaz, Vera Carni, Fausto Guerzoni, Renato Malavasi.

GIUSTIZIA - Prod.: Fonorama; regia: C. L. Bragaglia; soggetto: Guido Paolucci; scenegg.: Piero Ballerini, Sergio Amidei; scenogr.: Battelli; interpr.: Juan De Landa, Maria Mercader, Enrico Glori, Giuseppe Rinaldi, Amelia Chellini, Giulio Donadio, Guglielmo Sinaz, Luis Hurtado, Lora Silvani.

S.A.F.A.

IL CARAVAGGIO - Prod.: « Elica Film »; regia: Goffredo Alessandrini; soggetto: Bruno Valeri, Vittorio Verga; operat.: Jan Stallich; interpr.: Amedeo Nazzari, Clara Calamai, Lamberto Picasso, Beatrice Mancini, Nino Crisman. Al montaggio.

SCALERA

TOSCA - Prod.: Scalera-Era film; regia: Carl Koch; direttore di prod.: Arturo Ambrosio; scenogr.: Abel; costumi: Gino C. Sensani; musica: Giacomo Puccini; operat.: Ubaldo Arata; fonico: Piero Cavazzuti; montaggio: Gino Betto-



ne; interpreti: Imperio Argentina, Rossano Brazzi, Michel Simon, Adriano Rimoldi, Carla Candiani. Al montaggio.

IL RE DEL CIRCO - Prod.: Scalera-Itala film; distrib.: Scalera; concessionario: Armando Leoni; soggetto: Tullio Covaz; organizzaz. gen.: Alberto Giacalone; regia: Hans Hinrich; scenografia e arredamento: Paolo Reni; operatore: Otello Martelli; interpr.: Clara Calamai, Franco Coop., Maurizio D'Ancora, Lidia Johnson, Virgilio Riento. Lavorazione: 5ª settimana.

LA COMPAGNIA DELLA TEP-PA - Prod.: Scalera; dirett. di produzione: Max Calandri; regia: Corrado D'Errico; soggetto: Alessandro De Stefani, Cerio; operat.: Massimo Terzano; interpr.: Maria Denis, Corrado Racca, Adriano Rimoldi, Fausto Guerzoni, Clelia Matania, Giorgio Costantini, Nicoletta Parodi, Erminio Spalla, Carlo Duse. Lavorazione: 4ª settimana.

È CADUTA UNA DONNA - Produzione: Scalera-Leoni; regia: Alfredo Guarini; sogg.: tratto dal romanzo omonimo di Milly Dandolo; interpr.: Isa Miranda, Rossano Brazzi. In preparazione.

TITANUS

RIDI, PAGLIACCIO! - Produzione: « Rondini Film »; distribuz.: Titanus; regia: Camillo Mastro-

cinque; scenegg.: Giuseppe Zucca; scenogr.: Foresti; operatore: Jan Stallich; musica: Leoncavallo; interpr.: Laura Solari, Fosco Giachetti, Elli Parvo, Marichetta Stoppa, Otello Toso, Osvaldo Genazzani, Guglielmo Sinaz, Arturo Bragaglia.

F.E.R.T.

PICCOLO MONDO ANTICO - Produzione: « A.T.A.-I.C.I. »; distr.: I.C.I.; regia: Mario Soldati; operatori: Arturo Gallea, Carlo Montuori; interpr.: Akida Valli, Massimo Serato, Annibale Betrone, Enzo Biliotti, Ada Dondini, Mariù Pascoli, Renato Cialente. Al montaggio.

PISORNO - TIRRENIA

IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA - Prod.: Pisorno-Anno-Incine; distrib.: Cine Tirrenia; regia, soggetto e scenegg.: Giovacchino Forzano; interpr.: Osvaldo Valenti, Silvana Jachino, Giovanni Grasso, Mino Doro, Andrea Checchi, Tina Lattanzi, Augusto Di Giovanni. Il film si è iniziato il 2 dicembre.

IL LADRO DI STELLE - Prod.: Diana film; regia: Mario Baffico. In preparazione.

GIORNALI LUCE

N. 94. — 18 novembre: Roma, Palazzo Venezia: Il discorso pronunciato dal Duce ai gerarchi del Partito nell'annuale delle sanzioni (Luce).

N. 95. — *Donne fasciste*: Forlì: Consegna della medaglia al Valor Civile a Donna Rachele Mussolini (Luce) - *Per la nostra infanzia*: Chiavari: La colonia dove sono ospitati i figli dei nostri agricoltori libici (Luce) - *Istantanee venetie*: Grosseto: La Mostra maremmana della caccia (Luce) - *Cartografia militare*: Come si ricavano le carte geografiche militari (Luce) - *Voci nuove alla ribalta*: Roma: Una scena del « Matrimonio segreto » al Teatro delle Arti (Luce) - *Africa Orientale*: Asmara: Il Comandante dello Scaechiere Nord passa in rivista un battaglione di Camici neri. Consegna dei nuovi tucul alle famiglie degli ascari (Luce).

N. 96. — *Accademia d'Italia*: Nella Sala di Giulio Cesare in Campidoglio, alla presenza del Sovrano, la R. Accademia di Italia inaugura il XII Anno Accademico (Luce) - *Italianità della Corsica*: Una visita alla Mostra dell'Italianità della Corsica inaugurata a Venezia dal Duca di Genova (Luce) - *Strade sulle Alpi*: L'inizio della costruzione della strada di accesso al Museo Nazionale degli Alpini che sorgerà a Dosso della Verruca, in Trento (Luce) - *Futuri campioni*: L'allenamento prescientifico della squadra nazionale italiana a Cortina d'Ampezzo (Luce) - *Istantanee americane*: Pattinaggio a danza su ghiaccio a New York (Metrotone) - *Momenti giapponesi*: Sposalizi in massa al municipio di Tientsin. L'apertura di una Mostra d'Arte al Parco Ueno di Tokio (Nippon Eiga Sha) - *Scuola fascista*: Il Ministro Bottai inaugura a Valenza Po il nuovo edificio scolastico « Costanzo Ciano ». La solenne inaugurazione del 14º Anno scolastico alla Accademia della G.I.L. al Foro Mussolini, presente il Segretario del Partito (Luce).

N. 97. — *Gioventù fascista*: Orvieto: Inaugurazione dell'Anno scolastico all'Accademia Femminile della G.I.L. Agro Romano: Attività della Scuola Superiore Fascista Agraria Sant'Alessio (Luce) - *Curiosità nautiche*: Sul Po: esperimenti per la navigazione contro corrente (Luce) - *Istantanee americane*: San Francisco: Sbarco di una tribù di scimmie destinate al Giardino Zoologico. Kansas: Stormi di anitre migranti (Metrotone) - *La guerra sui mari*: Attività di dragamine e sommergibili tedeschi nell'Atlantico Orientale (Ufa) - *Ai confini del Kenia*: Oltre i confini del Kenia con i nostri dubat (Luce).

Felicità e salute!

Con l'uso della Crema Dentifricia, preparata secondo la formula del Cav. Uff. Dott. JAVERONE, specialista in odontoiatria in Roma, scompaiono i molesti disturbi provocati dalle affezioni alle gengive o ai denti.

CREMA DENTIFRICIA JAVERONE

In vendita presso:
Farmacie - Pro-
dotti - Drogherie

STABILIMENTO JAVERONE - CAMPOBASSO

UFF-ROMA

Ecco il dentifricio per voi



SCEGLIETE ANCHE VOI UN

Impermeabile

PIRELLI

25 DICEMBRE
1940
XIX

C I N E M A

108



DUE LUSTRI DI SONORO: IN VERITÀ IL SUONO NACQUE ASSIEME ALL'IMMAGINE. E LA SUA VITTORIA DATA DAL 1927. MA È SOLO NEL 1930 CHE IL CINEMA ACQUISTA IL SENSO DELL'UDITO

STORIA

PER il profano, il sonoro ha una vita breve, di cui misteriose sono le origini. Come sia nato, da quali tentativi di laboratorio, pochi sanno: ma per la data, si rimane d'accordo su quell'espressione vaga « Due lustri di sonoro » con la quale noi stessi, volentieri sbagliando, abbiamo designato l'avvenimento. Esso invece ha una sessantina d'anni; la sua storia attiva dura sì da due lustri abbondanti, ma la sua preistoria è di cinquant'anni suonati.

Il film sonoro non è, grosso modo, che la fusione di due registrazioni, quella dell'immagine più quella del suono. Ma ci volle del tempo prima che esse si unissero, e soprattutto prima che l'unione fosse proficua e non di uso pratico tutt'affatto sperimentale.

Registrazione meccanica. - Nel 1877 Edison, con le sue ricerche sulle zone telegrafiche Morse, registra la parola in una serie di incisioni su una striscia (incisione in profondità Edison) che poi una punta collegata a una membrana percorre. Il 30 luglio di quell'anno egli brevetta in Inghilterra il primo fonografo a nastro (brev. ingl. 2909 - 1877).

Georges Dumeny realizza nel 1893 un « Chronophotophone »: un fonografo sincronizzato a diapositive disposte lungo la periferia d'un disco di vetro. L'anno seguente Edison lancia in pubblico il suo « Kinetophone »: la prima delle salette apposite, dette « peep-show parlors », fu aperta il 14 aprile 1894 a New York. Il « Kinetophone » era una scatola dove, introducendo una moneta, si poteva vedere un'immagine attraverso uno spiraglio e ascoltare nello stesso tempo un commento sonoro attraverso tubi di gomma. Nel 1910, Edison espone un sistema sonoro per sale più vaste: un fonografo sta sul palcoscenico, ed è unito mediante un cavo al proiettore lontano. Resistette solo quattro mesi al teatro B. F. Keith di New York.

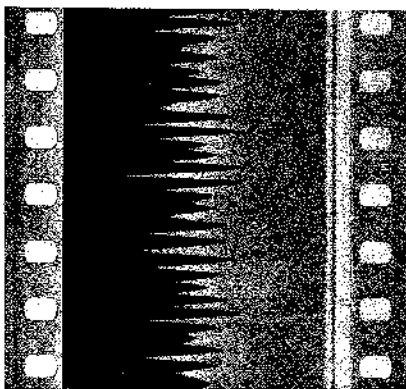
Nel 1903, Léon Gaumont a Parigi e Oskar Messter a Berlino utilizzarono con fortuna un'invenzione di A. Baron (1898): il fonografo azionato me-

diane impulsì di corrente generati nel proiettore. I due europei modificarono ognuno a suo modo il metodo.

Sempre nel campo della registrazione meccanica, vanno segnalati i successi dell'italiano Lorenzo Cervelli. Nel 1919 ottiene un brevetto italiano per un « Sistema di fusione della membrana telefonica a quella fotografica e di rafforzamento delle sue vibrazioni ». Nel 1923 il brevetto tedesco 367.174 per un « Dispositivo per la presa e la riproduzione cinematografica ». Con questo « dispositivo », il Cervelli rendeva inutili i mezzi regolatori del sincronismo grazie a un unico albero motore rigido che controllava, nella presa e nella proiezione, il cilindro o disco sonoro e la Croce di Malta della macchina cinematografica. Il brevetto riguardava anche « il far ripetere telefonograficamente con ricevitori allisonanti a megafono collocati in luoghi più o meno distanti dai telefonografi le audizioni imprime elettricamente in maniera pure telefonografica sui dischi o cilindri della macchina fonografica o gramfonica fusa in uno stesso apparecchio con una macchina cinematografica, e cioè trasmesse ai telefonografi impressori di detta macchina cinematografica da quanti si voglia microfoni raccoglitori sparsi in ampie estensioni ». Era troppo interessante questa descrizione, per non riportarla estesamente.

Ma codesti sistemi non poterono sfondare pienamente a causa delle irraggiungibili difficoltà che si tiravano dietro.

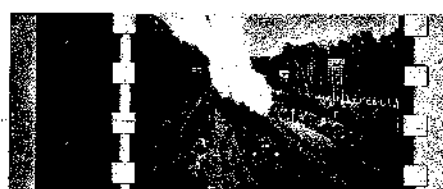
Registrazione fotoelettrica. - Il viennese Czernak fotografa nel 1862 le corde vocali in azione. Nel 1878 Alexander Blake fotografa le vibrazioni d'un pennello di luce riflesso da uno specchio e attaccato alla membrana di un microfono. Charles E. Fritts chiede nel 1880 un brevetto americano per la registrazione fotografica del suono. Nelle ventisei pagine d'una sensazionale relazione, si trovano anticipare tutte le moderne conquiste. Ma il brevetto fu concesso solo 36 anni più tardi, nel 1916 (brev. americano 1.203.190), dopo la morte dello sfortunato inventore.



Colonna sonora di Ernst Ruhmer



Colonna sonora a densità variabile di Lauste (1911)



Sopra a destra: pellicola 42mm. con la colonna sonora sul bordo esterno; usata in Germania nel 1929 - A destra: colonna RCA Photophone (1932)

L'invenzione fotoacustica moderna è attribuita a Ernst Ruhmer, 1901: per il suo « Photographon »: una lampada ad arco cantante, la cui luce è proiettata su una pellicola che si sposta con la velocità di 3 metri al secondo.

E al tempo stesso in cui i film sonori a registrazione meccanica avevano qualche successo nei « prep-show parlors » o « nickelodeon » edisoniani o nelle visioni organizzate dal Gaumont e dal Messter, sulla via tracciata dal Ruhmer, segretamente si procede nei laboratori. Il sistema fotoelettrico facilitava il sincronismo: l'immagine e il suono potevano trovarsi su una sola pellicola o su due trasportate insieme. Eugene Lauste si chiama il pioniere che realizza la pellicola unica (1904).

Dopo il 1918 il sistema fotoelettrico procede per la sua via con una sicurezza dei suoi mezzi sempre maggiore, anche se le condizioni economiche del dopoguerra contribuirono a rallentare il ritmo di queste ricerche.

Il gruppo Triegon (Jo Engl, Josef Massolle, Hans Vogt) presenta nel 1922 a Berlino il suo impianto fotoacustico. Nel 1925 i tre passano alle dipendenze dell'Ufa. La Tobis si appoggia ai sistemi Berghund, Messter, Petersen & Poulsen.

In America, Lee de Forest presenta pubblicamente (1923) il suo « Phonofilm »: in questo sistema la pellicola è unica ma l'immagine è a sinistra e la colonna sonora a destra. Basilari sono gli esperimenti di Theodore De Case; essi culminano col « Movietone », acquistato nel 1926 dalla Fox. Il « Movietone » è un metodo di registrazione fotoelettrica basato sulla lampada luminescente di De Forest, appunto, e di De Case. La prima esibizione commerciale del « Movietone » fu organizzata dalla Fox il 21 gennaio 1927: un cortometraggio con Raquel Meller che cantava alcune canzoni. Il primo lungo metraggio « Movietone » fu SETTIMO CIELO di Borzage (prima visione: 29 maggio 1927). IN OLD ARIZONA di Welsh e Cummings con Warner Baxter (prima visione: Natale 1928) segna l'inizio delle riprese sonore in esterno da parte della Fox-Movietone. La prima edizione del giornale di attualità « Movietone News » fu presentata il 25 aprile 1928 al Roxy di N. Y. Il 5 gennaio 1927 la Western Electric, che costruiva gli impianti Vitaphone, assunse anche la costruzione di quelli Movietone. I microfoni usati in ambedue i sistemi furono sviluppati da Edward C. Wenthe dei Bell Telephone Laboratories. Quando, alla fine del 1928, per merito della Western Electric, si giunse alla « intercambiabilità », ossia alla standardizzazione, dei vari sistemi fotoacustici, la colonna sonora Movietone larga 2,5 mm. e posta tra la perforazione e il fotogramma, diventò la base della tecnica cinematografica americana. Il sistema Vitaphone fu usato dai Warners, ma nel 1930 essi lo abbandonarono a favore del sistema fotoacustico, soprattutto perché i dischi pro-

vocavano gravi spese di trasporto e si rompevano facilmente. Nei primi anni del film sonoro le due denominazioni Vitaphone e Movietone erano spesso utilizzate come i sinonimi di « registrazione su disco » e di « registrazione su pellicola », e rappresentavano i gridi di guerra in quella lotta tra i due sistemi che caratterizzò il periodo iniziale del fonofilm.

I danesi Petersen e Poulsen nel 1925 erano passati alla Gaumont British. In quest'epoca terminava la preistoria del sonoro: dai singoli inventori gli esperimenti passano alle Case elettrotecniche, le quali saranno poi armate l'una contro l'altra quatt'anni dopo: la General Electric (« Photophone » inventato da Charles A. Hoxie), la Western Electric (« Light-valve » di Edward C. Wenthe), la AEG tedesca (Karolus e Lichte), la Siemens & Halske (Fischer e Gerlach), ecc.

Quando, nel 1926, dopo il DON JUAN dei Warners, le Case cinematografiche si decisero al sonoro e si rivolsero alle Case elettrotecniche, queste si dichiararono pronte.

Il sonoro nella produzione. - Il film muto non tornerà più.

Al 1° gennaio 1938, la situazione è così riassunta da alcune cifre: su 89.000 sale esistenti nel mondo, 62.900 sono attrezzate per il sonoro, e l'aumento è continuo. In questo numero vanno comprese anche le minime sale di villaggi di paesi relativamente poco civili. In tutto il mondo, dunque, il sonoro in quella data occupa il 70%; in Europa, esclusa la Russia, l'86%, ovvero su 33.187 sale, 28.482 sono sonore. Negli Stati Uniti, le 17.000 esistenti sono tutte attrezzate.

Come si è giunti a questa situazione?

L'industria e il commercio cinematografici si trovavano, nel periodo della realizzazione industriale del sonoro (1925-28), ad attraversare una grave crisi, perché, coi loro metodi meccanizzati di trattare correntemente il pur fecondo mezzo del cinema muto, non sapevano più richiamare l'attenzione del pubblico, e abbisognavano di un nuovo impulso. In questo periodo, coesistono infatti molti indirizzi diversi: per es., mentre l'industria dei grandi Paesi ha raggiunto un livello comune di *standard*, quasi sott'acqua l'avanguardia lavora ancora a preparare nuove ricerche espressive che più tardi, come in una resipiscenza, la produzione normale accoglierà nel suo arido seno.

La produzione resta dapprima tentennante di fronte al sonoro, e con essa l'esercizio, poiché ognuno aspettava che fosse l'altro a cominciare. Difatti veri e propri programmi di realizzazioni in sonoro si avranno solo dopo il deciso colpo di testa dei fratelli Warner: da DON JUAN al CANTANTE DI JAZZ. Allora sarà una vera corsa verso brevetti non ancora sfruttati, e, in mancanza di questi, verso una frettolosa e abborracciata sincronizzazione di film eseguiti muti.

Il fatto è che il costo di produzione dei film aumentava, e diminuivano le possibilità di sfruttamento: i meno audaci osservavano con rigorosa attenzione ogni sintomo in questo senso. La scarsità delle sale attrezzate e i limiti di mercato che il sonoro creava sembravano segni paralizzanti. D'altra parte, i proprietari esitavano a rimodernare i loro impianti, temendo di non venire sufficientemente nutriti di cibi sonori dalle cucine dell'industria.

V'era insomma come un circolo vizioso che minacciava di non rompersi: senonché, una volta spezzato, tutti si gettarono a capofitto nell'avventura: tanto che nel 1930 non vi fu più in circolazione nemmeno un film provvisto di accompagnamento grammofonico.

Bisogna qui dare ai fratelli Warner quello che è dei fratelli Warner: perché se essi, dopo il tiepido successo di DON GIOVANNI e quello notevole ma circondato di diffidenza del CANTANTE (sempre rispetto all'America), non avessero avuto il coraggio di insistere, forse si sarebbe tornati all'antico. In quel momento i produttori cinematografici erano irrigiditi in un'alga atmosferica di presentimenti oscuri, a turbarne i sonni mollicci. Oltre ai fratelli Warners, non v'erano altri audaci disposti a tentare il tutto per il tutto. Un giovane coraggioso, che fino ad allora aveva fatto il « gag-man », e che poi diverrà uno dei padri coscritti del film ameri-



John Barrymore in « Don Juan », il primo film post-sonorizzato col Vitaphone (1926)

cano, Darryl Zanuck, s'era assunto il compito di primo « lanciatore », nel mondo del commercio cinematografico, del nuovo senso, quasi un fornitore di padiglioni auricolari all'orbe del « box-office ». È triste segnalare che il maggiore dei fratelli, Sam, non vide la fine dell'iniziativa: vi premori per la troppa emozione.

Dopo il DON JUAN, diretto da Alan Crosland e interpretato da John Barrymore nei ruoli del padre di Tenorio (in un proemio) e del Seduttore, realizzato muto nell'agosto del 1926 e poi fornito di musica sinfonica sincronizzata eseguita da 107 musicisti dell'Orchestra Filarmonica di Filadelfia, i Warners sincronizzarono allo stesso modo, cioè col « Vitaphone », la riedizione di MOBY DICK (*When a Man Loves*) con John Barrymore e Dolores Costello. È curioso notare che, malgrado i progressi fatti dalla registrazione fotoacustica, i Warners diedero tutta la loro fiducia a un sistema basato sulla registrazione grammofonica. Ovvero, mentre l'autentico avvenire squisitamente tecnico del sonoro è basato sulla cellula fotoelettrica, è grazie al vecchio sistema ch'esso può avere una vita eclatante, al di fuori dei solitari laboratori degli scienziati. È ancora col « Vitaphone » che la Warner sonorizza *THE BETTER OLE*, un film con Syd Chaplin. Incoraggiata dal buon esito di questi film la Casa, tra l'aspettativa inerte di tutta Hollywood, in cui non mancava il pigmento del sarcasmo (dove non sono arrivati gli altri, arrivano questi giovincelli?), sparò il gran colpo: IL CANTANTE DI JAZZ, regia di A. Crosland, interprete Al Jolson. Alla solita musica si aggiungono dischi forniti di un pezzo di dialogo (tra Al e la vecchia madre) e alcune canzoni. Il film fu proiettato a Roma solo il 19 aprile 1929 al Supercinema con grande fortuna. Subito dopo, ecco, sempre dei Warners, *TENDERLOIN* e *GLORIOUS BETSY* con Dolores Costello: alcune scene sono dialogate, e *THE LION AND THE MOUSE*, con molte scene parlate.

Il successo in America, dove questi film apparvero nel 1927, fu buono ma non entusiastico.

Pareva, e in seguito così fu, che le maggiori difficoltà consistessero nello scambio dei film con l'estero. Pure ecco verificarsi una curiosa contraddizione, come di frequente avviene nel corso della storia: che le previsioni dei fatti si rompono contro il flusso, regolato da forze misteriose, dei fatti stessi. Ovvero, quell'Europa che si riteneva perduta per il film sonoro americano, fu in buona parte quella che decise l'avvenire del sonoro stesso, un avvenire indicato dagli americani. Il pubblico europeo, superando ogni difficoltà linguistica, acclamò entusiasticamente IL CANTANTE DI JAZZ, così come, un anno più tardi, accolse con fervore IL CANTANTE PAZZO che veniva ad annunciare al mondo, dopo la lotta incerta del 1926-27, la vittoria del sonoro.

Il pubblico, sia l'americano che l'europeo, ma più questo di quello, incominciò a richiedere film di cui potesse seguire lo svolgimento anche mediante la parola; e di qui nacque il problema di ritornare allo stato di cose precedente la costruzione incompiuta della torre di Babele. Ma poiché molti millenni erano passati da quel giorno funesto, si trattava di rendere i dialoghi comprensibili nei mercati di distribuzione. Un primo espediente fu quello delle didascalie sovrappresse, che venne però ben presto superato da un altro rivelatosi subito di maggiore rendimento: quello delle versioni straniere, almeno per i film più importanti. In seguito si escogitò il doppiaggio che ebbe molta fortuna in Italia: e non è qui la sede di discuterlo.

Dal 1927 in poi, la produzione americana si venne adeguando sempre più al nuovo stato di cose.

In Europa, soltanto dopo l'accordo fra le due case Tobis e Klangfilm, avvenuta nella primavera del 1929, si arrivò alla rapida creazione di una industria tedesca del film sonoro. In conseguenza di tale convenzione, lo sviluppo tecnico degli apparecchi per il film sonoro si ebbe, tranne poche eccezioni, sotto la direzione dei grandi gruppi elettrotecnici sia in Germania che in America. Nel luglio 1930, dopo violente battaglie intorno ai brevetti, le grandi case elettrotecniche americane e tedesche arrivarono a un accordo, scambiandosi reciprocamente i brevetti e i risultati delle proprie esperienze e favorendo lo scambio dei film e degli apparecchi.

Negli anni 1926-29 furono prodotti in tutto il mondo ogni anno circa 1300 film di spettacolo (oltre 400 giapponesi) dei quali circa il 55% negli Stati Uniti, il 15% in Germania, il 23% negli altri paesi europei. Dei film prodotti in Europa furono sonori nel 1929 solo l'1%, nel 1930 già il 60%, nel 1931 più del 90%, mentre contemporaneamente saliva la percentuale di film realizzati in Europa. Quasi altrettanto rapidamente si diffondeva l'equipaggiamento dei cinema-teatri con impianto sonoro, come dimostra la seguente tabella, nella quale includiamo anche i dati fino al 1938 per un più utile confronto:

	NUMERO SALE		PERCENTUALE DELLE SALE CON IMPIANTO SONORO					
	1929-33	1938	1929	1930	1931	1932	1933	1938
Germania	5.200	5.395	1	28	65	86	90	5.395
Italia	2.500	4.900	—	4	15	32	43	3.600
Inghilterra	4.500	5.000	11	45	82	90	95	5.000
Francia	4.000	4.500	1/2	12	21	34	64	3.700
Stati Uniti	19.000	17.000	20	50	66	74	80	17.000

Nel 1928, l'America non è ancora completamente attrezzata alla produzione sonora.

Nel 1929, l'America ha superato tutte le incertezze e discordie intestine: Hollywood realizza quasi esclusivamente film sonori.

In Europa, s'incomincia quest'anno ad aprire gli occhi. Ha inizio la produzione sonora in qualche paese europeo: il primo film sonoro tedesco è *TERRA SENZA DONNE* di Gallone, con Conrad Veidt, Elga Brink e Clifford



Al Jolson e il piccolo David Lee nel « Cantante pazzo », il secondo grande successo del sonoro (1927)

McLaglen; in Francia, Gaumont lancia un film con accompagnamento di dischi (*L'ACQUA DEL NILO*) e il regista André Hugon realizza un film con registrazione fotoelettrica, *LE TRE MASCHERE*, nel quale si trovano « al naturale » i più orripilanti rumori; in Italia un'edizione del muto *SORAS* di Camerini viene sincronizzata, ma il sonoro non reca alcun apporto espressivo al film, che era stato concepito e realizzato secondo criteri prettamente visivi. Nel 1930 Stefano Pittaluga preleva la Cines e la attrezzatura per il sonoro, richiamando dalla Germania i registi Righelli e Brignone e assumendo Blasetti, il giovane autore di *SOLÈ*. Il primo film parlato di Pittaluga è *LA CANZONE DELL'AMORE*. *BLACKMAIL* e *L'ISOLA DEL PECCATO* di Hitchcock sono tra i primi film parlati inglesi; in Russia le cose si svolgono più tranquillamente. A causa degli scarsi rapporti con le altre nazioni d'Europa, la Russia poté compiere il trapasso dal muto al sonoro gradualmente, e coi propri mezzi. È del 1928 un manifesto (riprodotto alla pag. 445 di questo numero) di Eisenstein, Pudovchîn e Alexandroff, nel quale si preannuncia l'avvenire del sonoro. *LA VITA È BELLA* (1930) è il primo film sonoro del Pudovchîn. Solo nel 1930 incomincia la produzione sonora in Scandinavia: il primo film parlato danese è il mediocre *CHIESA E ORGANO* di Schnéevoigt.

Il sonoro nell'arte. - La più sottile e intima ragione della fortuna ottenuta dal sonoro, va forse ricercata in una tendenza spirituale viva nella cultura e nell'animo del nostro tempo. Lo spirito umano non è più dominato, come un giorno, da interessi mistici e idealistici, ma piuttosto si lascia influenzare dalle conquiste positive delle scienze. L'arte non si propone più tanto di esprimere idee, quanto di rappresentare il mondo delle cose reali; e le sue manifestazioni, soprattutto le più vistose, le meglio accette alla massa, si indirizzano verso una « fedeltà » tanto scrupolosa quanto non-poetica ai fatti « fisici ». Il cinema ha sofferto più d'ogni altro mezzo d'espressione di questa concezione, si da venir considerato soprattutto per le sue virtù di riproduzione precisa. Il sonoro fu giudicato insomma, e ancora taluni sostengono questa posizione, il complemento ideale per raggiungere la massima « naturalezza », per trovare un'impossibile e sciocca identità perfetta col mondo sensorio. In altre parole, se l'immagine poteva, secondo quest'idea filisteica, riprodurre esattamente « ciò che noi vediamo coi nostri occhi », adesso, col sonoro, lo spettatore del cinema aveva non solo occhi, ma orecchie; non era più un invalido, ma quasi un uomo intero. L'integrità del proprio fisico egli la potrà raggiungere, secondo questi ostinati, solamente il giorno in cui i colori saranno assolutamente « naturali », la terza dimensione sarà percepibile nelle sale di proiezione, e gli odori arriveranno al naso che quell'avventurato spettatore senza narici si ritroverà felicemente sul viso un bel giorno.

Fortunatamente questo stadio di beato empirismo fu superato dai fatti stessi: dalla meraviglia « positivista » si passò a concezioni più moderate. Il sonoro ha fatto dei passi notevoli nel senso dell'utilizzazione artistica delle sue possibilità espressive; ma la sua riuscita « poetica » può ancora venire infirmata: difatti restano tuttora valide le obiezioni di certi esteti, valga per tutte quella esemplarmente denunciata dall'Arnheim nel « Nuovo Laocoonte » (*Bianco e Nero*, agosto 1938). Sembra, oggi, che la posizione migliore stia nel giusto mezzo, in un certo compromesso, ma fecondo, che ci permette d'accettare il sonoro come accentuazione drammatica, come « scoperta del mondo dei suoni » (Balasz), come sottolineamento psicologico, ecc.

I fatti che hanno condotto a questo traguardo, si chiamano: *ALLELUJAH* (1929), *L'ANGELO AZZURRO* (1929-30), *MELODIE DEL MONDO* (1930) di Ruttmann, *IL MILIONE* (1931), *LA TRAGEDIA DELLA MINIERA* (1931), *IL FORTU-*



L'agghiacciante chicchirichì di Jannings nell'«Angelo azzurro» fu tra le prime grandi emozioni suscitate dal sonoro (1930)

NALE SULLA SCOCLETTA (1931), L'OPERA DEI QUATTRO SOLDI (1931), A ME LA LIBERTÀ (1932), VERSO LA VITA (1931) di Ekk, « M » (1931), TABÙ (1931), LE VIE DELLA CITTÀ (1931), RAGAZZE IN UNIFORME (1932), PIOGGIA (1932) di Ivens, SCARFACE (1932), ESKIMO (1933), L'UOMO DI ARAN (1934), ecc., ovvero alcuni perspicui tra i primi film che intrinsero di risolvere i problemi espressivi e « funzionali » del suono in cinema. L'equilibrio rappresentato da questi e altri importanti film, ci sembra essenzialmente dovuto al felice esito d'una lotta segreta tra le tendenze estremiste da una parte, costituite dai film d'avanguardia, e quelle « naturalistiche »; beninteso riguardo al suono, dall'altra, rappresentate da quei film che trovarono nel suono un modo molto comodo di rappresentare storie e vicende fittizie. I campioni dell'una corrente mettevano avanti i nomi di Eugène Deslaw (LES NUITS ELECTRIQUES), di Man Ray (A QUOI RÉVENT LES JEUNES FILLES?), della Dolac, di Ruttmann, ecc.; la seconda corrente, molto più gonfia, minacciava di straripare coi successi del film-opera e del film-operetta. Ma anche in questo campo si notavano tentativi abbastanza curiosi: LA SIRENETTA DELL'AUTOSTRADA del Thiele, in cui immagine e suono si fondevano allegramente in un unico ritmo, e i film di Lubitsch. Solitaria rimane un'opera esemplare dell'Ophüls: LA SPOSA VENDUTA.

Tra questi e quelli, troviamo i nemici del sonoro: in testa a tutti Chaplin, e più accomodanti il Fejos di MARIA, LEGGENDA UNGERESE e il Machaty, i quali tentarono di limitare il dialogo, per ragioni artistiche, a poche battute salienti.

Ma tutti erano d'accordo sull'uso equilibrato, d'accompagnamento, della musica. È pacifico che la musica costituisce uno degli elementi più graditi e più propri del cinema sonoro. Pure essendo vera la osservazione che nella vita gli uomini vengono in generale a cadere in « situazioni musicali » assai più raramente di quanto non accada nei film sonori!

Frattanto, in Inghilterra, avveniva un importante movimento che doveva risultare ricco d'insegnamenti, e la cui influenza s'estese alla stessa industria americana. È consolante notare, o forse sconsolante, che l'industria, attenta a espellere con forza, come i polmoni l'anidride, tutto ciò che s'introduceva nel suo organismo con la minaccia dell'« esperimento », è poi tutt'altro che sorda alle conquiste più sottili effettuate dagli elementi ad essa estranei, giudicati « pericolosi ».

Già da tempo, Alberto Cavalcanti lavorava attorno ai problemi del sonoro, ma il gruppo indipendente al quale apparteneva non era in grado di sostenere gli alti costi di esperienze più impegnative. Così, nel 1933, egli si trasferì dalla Francia in Inghilterra, dove indusse il Grierson a lanciare il suo G.P.O. Film Unit per le vie del suono. Il film più notevole del 1934 dal punto di vista del sonoro è GIUNGE UNA TEMPESTA di E. Spicer, del 1935 LA CANZONE DI CEYLON di Basil Wright, che riusciva a esprimere ciò che alle altre arti sarebbe riuscito impossibile. Questi e

gli altri film del G.P.O., compresi i pregevolissimi documentari di propaganda per le Poste e altri servizi governativi, vanno indubbiamente messi alla base del progresso sonoro che in seguito s'è avuto in tutte le produzioni del mondo: anche se si deve riconoscere che si tratta d'un progresso, per ora, limitato solo a una minoranza di film.

Dal 1935 in poi, la produzione mondiale annovera infatti molti film nei quali il sonoro risulta accurato e fantasioso, ma pochi sono quelli dove esso assume autentici valori plastici in funzione poetica. Un elenco completo non ci è possibile farlo: ma tenendo conto dei film a noi noti, dovremmo limitarci a una citazione esigua. Persuasivi ci appaiono tra gli altri IL TRADITTORE (1935) di Ford, LA GRANDE ILLUSTIONE (1936) e LA BESTIA UMANA (1938) di Renoir, JANOSIK IL BANDITO (1936) di Mac Fric, I PASCOLI VERDI (1935) di Connolly, SOTTO I PONTI DI NEW YORK (1937) di Santelli, OMBRE ROSSE (1939) di Ford, WALLY DELL'AVVOLTOIO (1940) di Steinhoff; alcune sequenze dei film di Fred Astaire, e di certi film musicali di « jazz » (LA CANZONE DI MAGNOLIA, LA CANZONE DEL FIUME, UN GIORNO ALLE CORSE, le varie « Follie », ecc.). Interessanti dal punto di vista del dialogo, per quanto esasperati, i film del Pagnol, nonché STRANO INTERLUDIO. Da aggiungere al gruppo, i ingloriosi film di disegni animati, che in un certo senso realizzano un atipistico volo musicale, liberato, come l'immagine con la quale gioca in stretta armonia, d'ogni impedimento e forza terrestre.

Resterebbe da ragguagliare il lettore sulle condizioni del sonoro in Italia: ma onestamente ci sembra di dover dire che la nostra cinematografia non eccelle in tale campo, per cui non è nemmeno il caso di esemplificare (benché un'eccezione si potrebbe degnamente fare per il Blasetti, il quale dimostra verso il sonoro una sensibilità particolare). Manca nei nostri uomini di cinema un approfondimento teorico di questo mezzo: né si può dire che la tecnica li aiuti: perché, quantunque esistano dei tonici di valore quali Cavazzuti, Usigli, Cambi, Lunamorati, Cecello, ecc. (e nessuno ci sa spiegare la contraddizione), il livello sonoro dei nostri film resta, anche tecnicamente, piuttosto mediocre.

Il film sonoro, dunque, rappresenta ormai un mezzo universalmente accettato nella produzione. Donchisciottesca sarebbe adesso la lotta dei teorici contro di esso. Sicché, pure tenendo conto delle teorie contrarie al fonofilm, se non altro per il fatto di superarle con una sempre maggiore coscienza, è bene impostare la discussione in senso costruttivo e non critico, avendo in mente quella forma ideale di sonoro che l'esperienza ha potuto prospettarci.

La parola sembra essere la maggiore nemica da debellare; e con essa il piatto sincronismo della musica e dei rumori.

Contro la parola si eleva una nutrita tesi estetica, secondo la quale essa rischia, unendosi all'immagine, di dar vita a un ibridismo. La parola e l'immagine sono, l'una e l'altra, due mezzi di rappresentazione: possono esse fondersi in un tutto? Risponderemo di sì, nel caso in cui la parola non annulli la funzione espressiva dell'immagine. Per rifarsi, con l'Arnheim, a casi analoghi di collaborazione di due mezzi d'espressione in altre arti, osserviamo ad es. che nella testa della regina egizia Nefertete, modulata in pietra e poi dipinta a colori, si ha unione armonica, ma, nonostante l'unicità organica dell'opera, tanto le forme scolpite quanto i colori danno, ciascuno per sé, la testa completa. Un semplice blocco di pietra invece, sul quale il viso fosse dipinto con la pseudo-plasticità della pittura mediante ombre e luci, non darebbe un risultato artisticamente persuasivo, perché la scultura entrerebbe qui solo parzialmente. Con questo si vuol solamente dire che la parola dev'essere impegnata al massimo, raggiungere un'intensità espressiva profonda senza che il suo « suono » disturbi l'immagine, intensa altrettanto, che lo produce. Interdipendenza e parità di valori, quindi, sono le basi di un sonoro ideale. L'asincronismo è un mezzo eccellente per superare l'accordo uniforme dei suoni con l'immagine: si potrebbero citare molti esempi, ma basti uno dal film LA CANZONE DI CEYLON, dove assistendo ad una scena muta di donne che raccolgono noci di cocco, si sente contemporaneamente un montaggio simbolico di voci che leggono le quotazioni di borsa sul cocco, che fanno discussioni telefoniche, ecc.

E se il futuro lascia adito ad altre speranze, esse sono forse da legare a un uso non facilmente profetizzabile della registrazione *sinestetica* del suono.

MICHELANGELO ANTONIONI e GIANNI PUCCINI
(un disegno di Purificato)



Il vento e il mare dell'«Uomo di Aran» (1934) avevano un respiro e un ritmo sonoro che non dimenticheremo



La perfetta unicità sonoro-visiva di «Ombre rosse» (1939) è tale che ogni immagine chiama al ricordo il suo «parallelo» sonoro

REGISTI DEL SONORO

IL 1931 è, sotto certi aspetti, assieme al 1936, la più notevole annata del sonoro, più che altro per il buon esito delle applicazioni del suono che taluni registi fanno nei loro film, se pur con procedimenti spesso divergenti: mentre Mamoulian unifica ritmo visivo e ritmo sonoro nella sua figurazione precisa e coscienziosa di taluni aspetti di vita americana (LE VIE DELLA CITTÀ, 1931), Pabst rimane fedele agli schemi tipici del cinema d'immagini, dando al sonoro carattere integrativo, conservando la sua durezza intensamente magnetica: in LA TRAGEDIA DELLA MINIERA (1931) e DREIGROSCHENOPER (1931) manifesta quella posizione concettuale che, in ultima analisi, sociale, reagisce contro il freudismo wedekindiano di certe sue opere precedenti; e porta all'esaurimento procedimenti analitici che sono espressione d'un costume superato, e ancora sussistenti in IL FORTUNALE SULLA SCOGLIERA di Dupont e in RAGAZZE IN UNIFORME di Leontine Sagun.

A ME LA LIBERTÀ e IL MILIONE di Clair si ricordano senza esitazione, con una sicurezza che fa supporre sia concentrato in essi un notevole potere visivo; ed invero è questo tipico aspetto di purezza figurativa e di limpidezza sentimentale che fa delle favole clairiane, tanto semplici nel loro dinamismo elementare, opere riguardo alle quali è inutile riferirsi a determinate idee; che Clair è alla fine un avanguardista puro, ghiotto d'immagini; la sua prima corsa di personaggi in fila l'ha girata in ENTR'ACTE su scenario di Picabia; certe finesse di IL FANTASMA GALANTE (1936) e di VOGLIAMO LA CELEBRITÀ, SOTTO I TETTI DI PARIGI (1932) hanno poi contribuito a creare degli elementi, scenografici, sonori e di carrello, divenuti poi assiomatici nella scuola francese. TABÙ di Murnau (1931) e IL VAMPIRO di Dreyer (1931) sono il frutto di due evasioni; la prima è simile a quella che portò Gauguin a Tahiti; quella di Dreyer più nostalgica, se si pensa al

rimpianto espresso da certi suoi paesaggi nordici, brumosi, densi di leggende e di miti, cui si aggiunge un senso letterario trasognato di finzione irreali: un film scandinavo realizzato in un'umida atmosfera di serra surrealista parigina.

Partito dal presupposto d'un proficuo sfruttamento dei mezzi tecnici del cinema, Mamoulian pare fare del film più per senso di emulazione che altro, proponendosi di ricreare atmosfere e vicende spesso modellate su modelli illustri; ma se gli osservatori superficiali ricordano il suo DOTTOR JEKYLL (1932) per la maschera di Hyde, il senso di questo film va piuttosto ricercato nell'intendimento morale ed etico; così come IL CANTICO DEI CANTICI (1934) vale per certe annotazioni contrappuntistiche e BECKY SHARP (1935) per il tenace linearismo del carattere dei personaggi. Superata la fase sperimentale del sonoro, si cerca la formula letteraria adeguata; sotto questa insegna muove tutta la scuola francese. Duvivier, da PEL DI CAROTA (1932) a CARNET DI BALLO (1937) e PRIGIONIERI DEL SOGNO (1939) non fa che tracciare la naturale evoluzione d'un cinema inteso ad « esprimere più che rappresentare », almeno nelle intenzioni: dei suoi film si ricordano al massimo sequenze, più spesso inquadrature, molte volte un solo dettaglio: ma soprattutto i personaggi; cosa che invece non si può dire per KERMESE EROICA di Feyder (1935) e per i film di Renoir: VERSO LA VITA (1936), LA GRANDE ILLUSIONE (1937), LA BESTIA UMANA (1939) dove l'equilibrio fra i valori plastici è raggiunto quasi con procedimenti analoghi a quelli usati, dal punto di vista del valore dell'immagine, da Ford in UN POPOLO MUORE (1932), TRADITORE (1935) e OMBRE ROSSE (1939). Accanto a questi il DON CHISCIOTTE di Pabst (1933) è facilmente catalogabile, mentre DELIRIO di Allégret (1937) si vale maggiormente di quel fattore atmosfera che è esemplificato poi più ampiamente in LE QUAI DES BRUMES (1938) e ALBA TRAGICA (1939) di Carné o in DIETRO LA FACCIA DI MIRANDE (1939).

Cristallizzati il film sovietico in simbolismo dialettico con Eisenstein e Pudovchin (L'AMPI SUL MESSICO, 1933, e IL DISERTORE, 1933) e in rappresentazione realistica tendenziosa con Ejfk (VERSO LA VITA, 1931) e Alexandrof (CIRCO, 1937) a rappresentare l'arte slava resta il cinema boemo, con ESTASI di Machaty (1933), AMORE GIOVANE di Rouenski (1934) e VANOSIK di Mac Frit (1936): film i quali inducono a riflettere molto seriamente sull'efficacia del fattore ambientale panorama in quanto delimitazione d'uno stile nazionale; e mentre lo svedese



Ucieky è il massimo esponente del nuovo stile tedesco. In 'Fuggiaschi' egli 'inventò' effetti sonori rimasti esemplari



Il sonoro di Clair è, come tutti sanno, un sonoro coraggioso e rivoluzionario: ecco la scena finale del 'Milione'



Tra i registi italiani, Blasetti è certo il più dotato di 'senso auditivo': si ricorda ad es., il suono della battaglia in '1860' come assai vivo

GIOVANOTTO, GODI LA TUA GIOVINEZZA di Lindberg (1938) si mantiene nel clima del classico cinema scandinavo, L'ESILIATO (1936) di Schneevogel è sotto certi aspetti suonico solo di soggetto ed interpretazione, russo essendo lo stile e in particolare il montaggio (sequenza della ballerina nella casa del governatore).

Tra i registi americani non ancora considerati, pochi si distinguono: Capra (PROIBITO, LA DONNA DEL MIRACOLO, ACCADE UNA NOTTE, È ARRIVATA LA FELICITÀ), Hecht-Mac Arthur (DELITTO SENZA PASSIONE, 1934), Stevens (PRIMO AMORE con Katharine Hepburn, 1935), ecc.: con opere rispecchianti quella che fu definita America minore, certo volendo dire vera e schietta, non quella freddamente, seppure con vigore, realizzata da Lang in FURB (1935) e SONO INNOCENTE (1936); quella di tutti i giorni e di tutte le ore, colta nei suoi aspetti più significativi. Tendenza questa, che si raggiunge sicuri effetti in Vidor (IL CAMPIONE, 1931, NOSTRO PANE QUOTIDIANO, 1935, AMORE SUBLIME, 1937). Oggi accenna a deviare verso significati letterari e polemici, esultantemente come avvenne per la scuola francese; ne sono un esempio i film realizzati dai romanzi di Steinbeck, ad es. I GRAPPOLI DELL'IRA di Ford, 1939.

Quanto al cinema italiano e al tedesco più recente, essi hanno proceduto in uno sviluppo lento ma metodico: e invero notevolissimo va considerato il cammino compiuto da noi, qualora si pensi alle deplorevoli condizioni iniziali; le opere di alcuni registi appaiono oggi, più che esperimenti, realizzazioni: 1860, VECCHIA GUARDIA, ETTORRE PIERAMORSA, SALVATOR ROSA di Blasetti ad es. Così nel cinema tedesco, Utschy con FUGGIASCHI (1934), GIOVANNA D'ARCO (1935), POSTMEISTER e MUTTERLIEBE (1940), Steinhoff con LA VITA DEL DOTTOR KOCH (1939) e WALLY DELL'AVVOLTOIO (1940), Ritter con SEI ORE DI PERMESSO (1938) hanno raggiunto, anche nell'uso equilibrato e «funzionale» del sonoro, uno stile nazionale.

GLAUCO VIAZZI



Un'America polemica, dove la battaglia è non solo nell'immagine, ma nel verbo, si trova in 'Grappoli d'ira' di Ford

Suono e standard

Il panico che seguì all'avvento del sonoro fu catastrofico, e per quasi due anni nessun uomo di cinema seppe che cosa stava facendo e perché. Nel 1930 il fumo si schiarì e rivelò la strage — terrificante, orrida. Solide reputazioni erano svanite, imperi commerciali crollati, ma, che è il peggio, il film stesso era sparito, e al posto suo era venuto su qualcosa di irrisconoscibile a prima vista. Il film era ridotto al livello d'uno strumento di riproduzione sonora, e l'arte del cinema, quest'arte che era tanto discussa, moriva, era già seppellita.

Il sentimento d'orrore che provammo non ha mai abbandonato alcuni di noi. Rimpiancendo i giorni silenziosi, due recenti storici del film hanno detto: «V'erano film pressoché ordinari nei quali l'estinguersi di una lampada a una finestra, una figura emergente dalla nebbia pallida e informe nell'aspetto di un corpo d'annegato, la curva di un fiume che rivelava una strada tra due file d'alberi, ci riempivano con quell'unica sensazione emozionante che solo l'annuncio di un mondo ignoto può suscitarsi». Tutto questo è perduto. L'unica sensazione emozionante viene di rado in questi tempi, e mai in «film» pressoché ordinari. Una teoria del film sonoro è stata elaborata per la soddisfazione di tutti, il suono si è rivelato proficuo in migliaia di modi inaspettati, e anche la virtù del silenzio può essere ripresentata nei brani di certi film. Ma tuttavia il cinema non è più lo stesso. La straordinaria vitalità, l'energia, la capacità di esperimenti che distinsero i primi e gli ultimi giorni del film muto non sono più al nostro fianco. Nessun regista è sorto dal sonoro in poi, il nome del quale sia degno di venir nominato accanto a quelli di Griffith, Chaplin, Pabst, Stroheim, Murnau, Eisenstein, Pudovkin e di altri da tempo dimenticati. I film ci divertono ancora e ci commuovono, ma la loro qualità non è più la stessa. Ci sono grossi film, o film ben recitati, o film illuminati e fotografati e incorniciati con gran gusto. Sono interessanti perché toccano certi punti tipici del nostro tempo o sono attinenti al costume corrente. Sono «importanti» perché ci raccontano novità. Ma non sono più e non lo saranno neanche per altri dieci anni, semplicemente e autenticamente dei film.

Guardando retrospettivamente, appare una ragione più profonda, un fattore nascosto oscurato dalla sua coincidenza col panico del sonoro. È la standardizzazione. I film oggi crescono su una formula; somigliano agli spettacoli del teatro non perché il suono ce li forza, ma perché è più facile copiare la ribalta che sarchiare nel proprio orto lo stile del cinema. Mancano di passione perché nessuno che ci lavori ne ha più; sono un prodotto della «sala di conferenza», la fattoria del teatro di posa, nella quale il tocco individuale è offuscato dagli schemi.

Nei primi tempi del cinema l'esperimento era comune perché era necessario. Le formule erano ancora giovani e malleabili, esse potevano fruttare l'idea nuova. Griffith poté gettare una fortuna in INTOLERANCE, Stroheim poté persuadere una casa produttrice a realizzare GREED, perché nessuno era sicuro a priori del risultato, e pareva bello perfino a un facinoroso, di correre l'avventura. «Fate una prova, si può scoprire quello che il pubblico desidera», era il motto di quei tempi. Ma una volta che il successo fu stabilizzato, non si parlò più di esperimenti: essi erano commercialmente pericolosi. Allora decadde la tecnica, divenne fiacca, convenzionale, famigliare. Nessuno aveva l'urgenza di trovare nuovi modi di dire perché nessuno aveva qualcosa di nuovo da dire. O se l'aveva egli si batteva invano contro la macchina. Questo grandioso funerale coincide con il successo del sonoro.

RICHARD GRIFFITH

(Da 'Cinquant'anni di Cinema', National of Rev. Magazine, N. Y.)

STORIA ESSENZIALE

A ROVESCIO

1940: «...altra pellicola — pure eccellente — nella quale il commento sonoro ci porre efficacissimo è WALLY DELL'AVVOLTOIO... Vi è un punto in cui nuvole riprese con una lente deformante sono accompagnate da ululati di vento che si trasformano in cori femminili, cupi, sommessi: l'effetto è sorprendente».

(M. Antonioni: La sorpresa veneziana I. «Cinema», 25 settembre 1940)

1935: NOI DEL KRONSTADT, un film russo: «...ci sono molti esempi dell'uso poetico del sonoro: le strida dei gabbiani che volteggiano sopra le rupi dove i prigionieri rossi sono allineati per venire uccisi per affogamento... il rombo dei cannoni sul mare muto, il canto d'un coro di marinai che tornano, nel crepuscolo, alla loro casa di ferro. La vita com'è la vita come dovrebbe essere: la definizione di Cecof sugli scopi d'un romanziere ritorna in mente».

(Da una critica americana)

1931: «Un rigoroso accordo regola (in A ME LA LIBERTÀ) l'impiego dell'immagine, del rumore, della parola e del suono. Come nel MULIONE, l'azione è commentata da cori visibili o invisibili. I rumori sono quasi sempre riassorbiti nella musica. René Clair ha riassunto il suo credo in una dichiarazione: «Io non copio: stilizzo, soprattutto nella musica sonora. Mi rifiuto sempre di trovare un qualsiasi interesse nel rumore d'una porta che si chiude o d'una vettura che parte. Della musica, poche frasi, meno ancora dei rumori».

(Da un numero di Le Mois, citazione del Margadonna)

1930: «La prima del primo film sonoro tedesco TERRA SENZA DONNE, assunse per la industria del film germanico una notevole importanza. Il film stesso non è un film sonoro al 100%, bensì, come modestamente lo chiamano i suoi produttori, un film "con intercalazioni parlate e di canto". Naturalmente esso è inoltre illustrato dal principio alla fine con un accompagnamento di musica meccanica di suoni, dovuto a Wolfgang Zeller».

(Da Kinematograph)

1929: da un programma Pittagora-Cines: «Programma di lavorazione 1929-30... Un'opera italiana — film "cantato" con esecutori, masse orchestrali e maestri concertatori italiani. Una commedia italiana — film "dialogato" eseguito con attori di teatro e di cinema. 26 soggetti — canzoni, sports, monologhi, commedie musicali in un atto...».

1929: «Il pubblico italiano, pur valutando nella giusta misura l'importanza dell'invenzione, non si è lasciato trasportare da nessun esagerato fanatismo. Roma specialmente è apparsa molto riservata nel suo giudizio: dal numero delle repliche di ogni film si può facilmente rilevare che il successo è stato maggiore a Milano e ancora di più a Torino. Dopo la curiosità suscitata dal cantante di jazz (18 giorni di programmazione) e il successo di OMBRE BIANCHE (20 giorni), l'interesse è andato man mano scemando cosicché, dovendosi più rapidamente cambiare i programmi, spesso ci si è dovuti contentare di film muti accompagnati dal Vitaphone (BONNA PIGANA, MINDY PLACE PICCOLA, ARIANNA VINSE IL GRAN PREMIO)».

(Alberto Albertazzi: La vita cinematografica)

1910: «Sta ormai per essere lanciato in commercio un nuovo, prezioso apparecchio, ideato da Edison, e da lui stesso chiamato Kinetofono. Si tratta di aggiungere le parole, il suono, i rumori, gli strepiti, ai movimenti dei personaggi. In altri termini, alla muta esposizione dei quadri si viene a dare la voce... Oh Dio! sarà poi una gran festa per le povere umane orecchie, già così duramente messe alla prova, nella vita quotidiana, con rumori assordanti? È così bello veder svolgersi dinanzi a noi scene orribili, ca' del diavolo, senza nessuna spesa del nostro udito stanco, che invece è accarezzato dolcemente dal piano, o addormentato da qualche lamentoso violino! E chissà che qualcuno non abbia poi a dire: si stava meglio e si godeva di più, quando l'illusione era soltanto per gli occhi!».

(Da La vita cinematografica)



STORIA DEL DIALOGO

POICHÈ noi siamo, anche nei confronti del cinematografo abbastanza giovani, abbiamo sentito il dovere di compilare questa nota con i metodi consueti ad ogni indagine storica. Nei confronti del cinema la gioventù ha questo vantaggio: non potendo servirsi di imprecisi ricordi, ha l'obbligo di documentarsi e di approfondire la materia come per qualunque altra disciplina. Ne deriverà perciò che i giovani potranno essere a buon diritto ritenuti come gli studiosi di maggior coscienza.

Cominciamo a vedere dei film con occhio critico quando il sonoro aveva già trionfato e quando sul mercato italiano era già in uso il doppiaggio. Abbiamo dei precedenti un ricordo assai vago. Negli ultimi anni però abbiamo avuto occasione di rivedere taluni dei film muti più celebrati: le nostre esperienze hanno perciò il pregio, ed insieme il difetto, di essere assai recenti. Per ciò che interessa questo studio non abbiamo scoperto nulla di nuovo: il cinematografo usò, anche nelle didascalie, il linguaggio letterario del suo tempo e alcuni

romanzi contemporanei al vecchio cinema ci sono abbastanza noti. Non vi è dissonanza fra il primo cinema e la letteratura corrente di quegli anni. Diremo di più: abbiamo ritrovato riprodotto in fotogrammi quel mondo che avevamo immaginato leggendo romanzi e sfogliando vecchie annate della *Illustrazione Italiana*.

I personaggi si muovevano come nei romanzi di Zuccoli e comunicavano fra loro con un periodare complesso, abbastanza ricco di interrogativi e di esclamativi. Se saliamo poi qualche gradino ed analizziamo qualche film di intenti artistici superiori, troveremo quel mondo e quel fraseggiare a cui *Il Piacere* ha dato una cittadinanza letteraria.

Poiché il primo cinema volle scindere nettamente drammatico e comico, che costituirono per molti anni due parti ben definite dello spettacolo cinematografico, non troveremo nei primi film traccia alcuna di quel dialogo brillante che oggi tenta anche gli autori alle prese con i temi tragici. A quel tempo Bergson non aveva ancora fat-

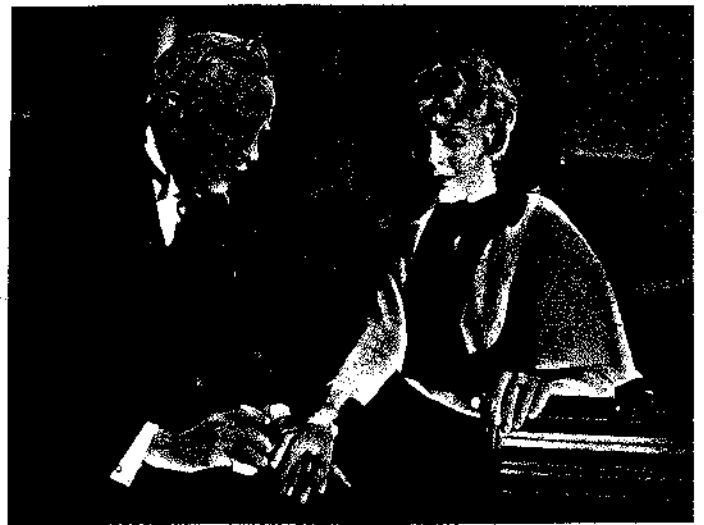
to scuola e gli scrittori seri ripudiavano il riso come elemento dissonante alla vicenda drammatica. Il risultato fu un dialogo aderente fino al midollo alla tragedia che imperversava, anche se assai lontano dalle quotidiane abitudini del conversare. La concitazione era ottenuta con l'aiuto di una infinita serie di punti esclamativi e le parole dovevano esprimere la nobiltà dei protagonisti con una elencazione di parafrasi elette. Si noti che abbiamo tenuto in conto di dialogo tutte le didascalie, anche quelle esplicative.

Questa analisi del dialogo ci ha consentito di comprendere, almeno in parte, i motivi che condussero il nostro cinema ad una rapida rovina. Passando alla moviola alcuni film del 1920, abbiamo potuto constatare come il linguaggio fosse immutato, come parole ed immagini esprimessero concetti che la letteratura aveva già superati. Abbiamo potuto facilmente dedurre che il cinematografo si era fermato su alcune posizioni acquisite e che assai poco si preoccupava di seguire l'evoluzione del pensiero corrente. I personaggi del film italiano parlavano un linguaggio che doveva apparire arcaico anche allo spettatore meno schizzinoso: non si trova più infatti quella identità fra il linguaggio del film e del romanzo che avevamo constatata in precedenza. Mentre dunque il cinematografo americano e il tedesco preparavano le loro opere migliori, il nostro film rimaneva aggrappato a taluni schemi che non trovavano più rispondenza neppure nel romanzo ameno.

Dal punto di vista che concerne il nostro studio è particolarmente interessante l'analisi delle didascalie nei film americani che immediatamente precedono l'avvento del sonoro. Le didascalie italiane, condotte quasi fedelmente sugli originali americani, sono assai più efficaci, soprattutto più scarse, e limitate agli elementi esplicativi. Innanzi tutto le didascalie erano sensibilmente diminuite di numero ed assai spesso erano limitate a poche parole. In *LA FOLLA* la narrazione non conta in alcun modo sull'ausilio esplicativo delle didascalie e anco-



Orgia sonora del 1930: dalla 'Canzone dell'amore' di Righelli, con Steiner e Dria Paola



Dialogo 'al 200 per 100' in 'Strano interludio': Ralph Morgan qui parla con la voce fisica, Norma Shearer con quella 'interna'

ra meno se ne serve il MONELLO il cui linguaggio essenzialmente cinematografico non ha nulla da chiedere alle parole. Più tardi Chaplin polemizzerà con il sonoro e tenterà di dimostrare, almeno per il suo tipo di recitazione, l'inutilità della parola.

Il passaggio dal muto al sonoro fu graduale: quasi avesse timore di osare troppo dando la parola a personaggi muti fino al giorno prima. Un esponente dei primi film sonori, OMBRE BIANCHE, chiedeva alla nuova scoperta soltanto la musica e lasciava i compiti esplicativi alle didascalie.

Cominciammo poi a leggere sui manifesti « film parlato al 100 x 100 »; l'innovazione tecnica trionfava. Il doppiaggio cominciò a divenire una industria redditizia ed insieme una manna per gli attori disoccupati. Il dialogo dei primi film sonori fu esageratamente prolisso e costruito troppo fine a se stesso. Si ritenne che l'invenzione doves-

liani di VOLUBILITÀ e NON PIÙ SIGNORE, specialmente il secondo che non poggiava su un racconto ma su un dialogo scintillante, mordente, ricco di battute che si potrebbero chiamare *definitive*. Questo film rappresenta, nelle nostre esperienze, la massima sopraffazione del dialogo sul racconto cinematografico. E il più straordinario uso del dialogo fu fatto in STRANO INTERLUDIO, dove « parlavano » anche i subcoscienti. Abbiamo detto che l'equilibrio si ristabilì assai lentamente. Un po' per volta la funzione del dialogo perse di importanza e fu ridotta alle proporzioni che le spettano nell'economia del racconto cinematografico. È strano che le esperienze più significative in questo senso siano opera del film francese che pure, servendosi assai spesso di attori di teatro, avrebbe dovuto avere una certa tendenza ad abusare della parola.

Le battute hanno finito di essere fine a se stesse e ancor più dei discorsi abbiamo

al ritmo che assume il racconto visivo. Supponendo di aver usato, per un dialogo di una certa importanza, un centinaio di parole, si deve accuratamente sezionare il racconto per constatare quante delle parole scritte siano indispensabili: quante di esse cioè siano del tutto inutili e quante possano essere sostituite con un dettaglio visivo; alla fine di questo processo di eliminazione ci si ritroverà, più o meno, ad aver usate le sole parole indispensabili.

Occorre naturalmente per usare un tale procedimento molto tempo a disposizione, soprattutto per poter mettere da parte il lavoro e riprenderlo a mente serena, e occorre soprattutto avere esatta cognizione delle possibilità del regista che deve interpretare il racconto cinematografico. Vorremmo dire che sarebbe necessaria una salda preparazione letteraria, ma non ci soffermiamo su questo punto che potrebbe sembrare offensivo per coloro che at-

Estratto di un dialogo tra Alberto Cavalcanti, regista (EN RADE, FIFT AND POTT, RIEN QUE LES HEURES, ecc.), e Allister Cook, critico cinematografico, radiodiffuso nel febbraio del 1935. (L'Espresso, agosto 1935).

COOK - Non vi pare, Cavalcanti, che i primi film parlanti avessero in fondo una sola aspirazione: quella di mostrarvi che si poteva udire la sonoria del telefono con la stessa facilità con cui si poteva veder l'apparecchio?

CAVALCANTI - Esattamente; ed è per questo che era impossibile a coloro che lavoravano sempre negli studi, sulle scene e tra le decorazioni d'ambiente, immaginare una diversa maniera di utilizzare il suono; quella diversa maniera che appartiene al cinema, e al cinema soltanto. Solo quando i realizzatori hanno potuto finalmente trasportare i loro apparecchi da ripresa e da registrazione negli esterni, il film sonoro ha superato questo suo primo stadio.

COOK - Come potreste chiamare o, meglio, classificare questo primo stadio?

CAVALCANTI - Quello del « suono sincronizzato ». Ma è chiaro che esso non poteva soddisfare. Noi eravamo abituati a utilizzare le immagini per suggerire quella che doveva essere l'atmosfera del film, per creare le situazioni comiche o drammatiche, e ne abbiamo

tratto la conseguenza che fosse un errore far dipendere il suono unicamente dalle immagini.

COOK - Vi fu qualcuno, mi sembra, che agli inizi del 1929 volle tentare qualche esperienza su questa via.

CAVALCANTI - Alcuni autentici realizzatori del film, che hanno goduto di un poco di libertà o che hanno avuto fortuna, hanno cercato di utilizzare il suono in modo diverso da quello puramente teatrale, e si sono avute pellicole, come la MELODIA DEL MOSCO di Rittmann, veramente pregevoli. Noi pensavamo sempre: perché non utilizzare il suono nei film come un parallelo, come un complemento delle immagini? Perché non fare in modo che si rivolga alla fantasia delle folle così come lo facevano le immagini?

COOK - E come avete fatto per realizzare questa vostra idea?

CAVALCANTI - Il suono dei film di attualità era una fonte continua di insegnamento per noi. Abbiamo notato che il rombo di un aeroplano poteva suggerire la velocità, così come dare il senso della profondità. Ma il costo delle pellicole sonore era molto più alto di quelle mute. E noi, indipendenti, non eravamo quindi in grado di compiere delle esperienze. Riuscimmo tuttavia a convincere John Grierson ad attrezzare il suo G.P.O. Film Unit per il sonoro.

COOK - Diteci che cosa avete fatto col G.P.O. Film Unit nel campo del sonoro.

CAVALCANTI - Innanzi tutto abbiamo ridotto al minimo la musica e la parola.

COOK - Perché, la parola?

CAVALCANTI - Voi sapete che quando il suono è proiettato nelle sale, il suo valore è infinitamente amplificato. Pensate ad un magnifico primo piano di Greta Garbo che sussurra parole d'amore: che sussurra con voce da cannone... Ebbene, noi abbiamo pensato che l'amplificazione (che è inevitabile nel film sonoro) richieda uno stile del tutto speciale. Avete capito?

COOK - Senza dubbio. Voi volete dire che il film sonoro richiede uno stile così diverso dal naturale come la creazione viva che chiamiamo Greta Garbo è lontana dalla giovanetta svedese che ella sarebbe stata senza il cinema.

CAVALCANTI - Certo, ed è questo uno dei punti di maggiore importanza. In secondo luogo abbiamo eliminato il sincronismo assoluto. Abbiamo preso dei suoni naturali come materia prima e li abbiamo « montati »: ecco un altro problema venuto fuori. Li abbiamo tagliati, registrati di nuovo, orchestrati, ed abbiamo cercato di stilizzare l'insieme.

COOK - Ecco che, grazie ad Alberto Cavalcanti abbiamo di che meditare.

se essere sfruttata al massimo e il dialogo, lungo, carico di ben dosati effetti pretese costituire un elemento preponderante dello spettacolo. Ci volle del tempo perché il cinematografico ritrovasse il suo equilibrio ed imparasse a non abusare delle parole così come aveva imparato a far a meno delle didascalie.

Nacque a quel tempo la commedia cinematografica, in cui il dialogo aveva una parte preponderante nell'azione e pure di quel tempo è la polemica fra cinema e teatro: pretendendo il primo di aver ucciso e di poter prendere il posto del secondo. Il dialogo diveniva sempre più brillante, si caricava di effetti. I più esperti uomini di teatro furono chiamati a manipolare i dialoghi che dovevano addirittura sopraffare l'azione visiva. Uno dei più bei film di Capra, ACCADDE UNA NOTTE, dovette grande parte del suo successo al dialogo. Due esempi tipici li ricordiamo con i titoli ita-

imparato ad apprezzare i silenzi. Ridotta alla sua vera funzione, cioè a quando è indispensabile, la parola ha ritrovato tutto il suo valore. I registi d'ingegno si sono accorti che un solo vocabolo può bastare a sottolineare parecchie centinaia di fotogrammi.

Sarebbe di un certo interesse concludere questa nota tentando di approfondire i criteri che dovrebbero guidare lo scrittore cinematografico nella stesura del dialogo. Non è nei nostri compiti formulare delle teorie che richiederebbero ben altro spazio ed una analisi minuziosa che finirebbe forse per annoiare chi legge. Possiamo soltanto suggerire — per personali esperienze — una teoria riduttiva basata su un graduale ed accuratissimo processo di eliminazione delle parole inutili.

Il concetto informatore di questo lavoro deve essere la esatta valutazione delle parole usate in una prima stesura in rapporto

tualmente manipolano i dialoghi cinematografici.

Una ultima osservazione ci viene in mente in tema di dialogo. La parola è anch'essa un suono, né più né meno che la voce di uno strumento musicale e quindi è possibile, anche per essa, una orchestrazione. Intendiamo cioè affermare che l'orecchio dovrebbe spesso denunciare i punti zoppi del dialogo che dovrebbero far l'effetto di una stonatura avvertibile da un intenditore di musica più che mediocre. Troppo spesso ci accade di sentire in bocca ai personaggi frasi contorte, che provocano cacofonia, che stridono ad un orecchio abituato ad un composto linguaggio. La ricetta per far bene potrebbe essere contenuta in una precisa sensibilità auricolare. Ma sembra che l'udito non sia il senso più sviluppato di coloro che attendono al progredire della nostra cinematografia.

UMBERTO DE FRANCISCIS

UN MANIFESTO DEL 1928

QUESTO manifesto è stato pubblicato nel 1928 sulla rivista Gism Iskusstva (Vita d'arte) n. 32, ed è molto importante almeno come presa di posizione immediata di fronte ai problemi posti dal sonoro; esso ne coglie infatti l'aspetto negativo, ma indica con flagrantissima acutezza il solo indirizzo per cui questo ritrovato tecnico può tradursi in mezzo espressivo.

La pratica del montaggio, da quel lontano 1928, è enormemente decaduta coincidendo questo regresso con un desolante scadimento di qualità della produzione cinematografica mondiale; e solo recentissimamente è lecito notare qualche segno foriero forse di una auspicata ripresa che non potrà aversi che in un ritrovato senso del montaggio.

L'idea fondamentale di questo manifesto è stata successivamente sviluppata dal Pudovchin (« L'asincronismo quale principio del film sonoro », « Problemi di ritmo nel film sonoro » in Film e Fonofilm, Roma, 1935, rispettivamente pag. 209-221 e pag. 224-232; « Il dialogo », « Duplice ritmo di suono e di immagine » in L'attore nel Film, Roma, 1939, pag. 56 e segg.). Eisenstein ha nuovamente trattato il problema nel suo articolo « Pro e contro il sonoro » (nella rivista Kino, anno 1928, n. 12) fino a sostenere poi, in un successivo saggio (in Proletarskoe Kino, anno 1932, n. 17), che « solo il fonofilm può dare il pieno divenire del pensiero » e che « materiale tipico » del fonofilm è dunque il « monologo interiore ».

Applicazioni dell'asincronismo estetico si possono trovare nei sonori di Pudovchin e nei più recenti di Alexandrof GLI ALLEGRI RAGAZZI (Tutto il mondo ride) e IL CIRCO. Un impiego, se pure attenuato, se ne nota oggi in ogni film sonoro. Tutti i teorici del cinema hanno preso come punto di partenza per le loro trattazioni sul sonoro questo manifesto: cfr. Béla Balázs, Der Geist des Films (pag. 155 e segg., 166, 167), Spottiswoode, Grammatica del film (pag. 88 e segg.); Chiarini, Cenni sull'estetica del suono (pref. a « La registrazione del suono di Innamorati e Uccello »); U. Barbaro (in Film, soggetto e sceneggiatura, pag. 129). L'Arnheim, contrario in genere al sonoro, è naturalmente contrario anche all'asincronismo, cui dedica un ampio capitolo del suo Film als Kunst (pag. 291-302).

L'ASINCRONISMO

L'ideale, lungamente vagheggiato, di un cinema sonoro, è ormai una realtà. Gli americani hanno inventato la tecnica del film parlato e l'hanno portata a un livello che ne consente ormai un impiego pratico. Anche in Germania si lavora con impegno nello stesso senso, e in tutto il mondo si discute di quest'arte muta che ha finalmente trovato la sua voce.

Noi che lavoriamo nell'U.R.S.S. abbiamo piena coscienza delle imperfezioni dei nostri mezzi tecnici attuali che non sono ancora tali da farci sperare successi pratici e rapidi per questa via. E del resto ci sembra interessante elencare qualche considerazione preliminare di natura teorica, specie per il fatto che crediamo di capire che questo nuovo progresso tecnico lo si stia impiegando in maniera errata.

Una falsa concezione delle possibilità di questa scoperta tecnica può non solo ostacolare lo sviluppo del cinema-arte, ma po-

trebbe addirittura annientarne l'attuale potenza espressiva.

Il cinema d'oggi, fatto d'immagini visive, ha un'enorme suggestione su gli spettatori ed occupa un posto di primo piano tra le altre arti.

Come è noto il mezzo fondamentale — ed unico — per il quale il cinema ha raggiunto un così alto livello espressivo, è il *montaggio*. Il progresso del montaggio in quanto mezzo espressivo, è l'assioma indiscutibile su cui si basa ogni possibile sviluppo dell'arte cinematografica. Il successo universale dei film sovietici è dovuto in gran parte alla formulazione e all'applicazione dei principi del *montaggio*.

1° Per lo sviluppo futuro del cinema i soli fattori importanti sono quelli volti a rafforzare e a sviluppare il *montaggio* espressivo e i suoi nuovi possibili modi.

Mettendosi da questo punto di vista di fronte ai nuovi ritrovati è facile dimostrare lo scarso interesse che presentano il colore e la stereoscopia in confronto all'alta significazione del suono.

2° Il sonoro è però un'arma a due tagli, ed è molto probabile che esso venga applicato secondo la legge del minimo sforzo, cioè a dire semplicemente per soddisfare la curiosità del pubblico. Noi assisteremo dunque allo sfruttamento della merce più facilmente fabbricabile e vendibile: il *film parlato*, quello cioè nel quale la registrazione della voce coinciderà nella maniera più esatta e più realistica coi movimenti delle labbra, nel quale il pubblico po-

trà godere l'illusione di ascoltare veramente un attore, una tromba d'auto, uno strumento musicale...

Questo primo periodo di cinema *attrazione* non porterà alcun pregiudizio alla nuova arte, ma ci sarà un secondo periodo, e questo sarà orripilante: il periodo che sorgerà in seguito alla decadenza industriale del primo, nel quale si tenterà di sostituirgli una produzione pseudo-letteraria con rinnovati tentativi di invasione da parte del teatro allo schermo.

Utilizzato in questo modo, il sonoro distruggerà l'arte del *montaggio*. Infatti ogni aggiunta ai pezzi di montaggio non potrà che arricchirli di senso e potenziarli in quanto singoli pezzi, e ciò sarà fatalmente a detrimento del *montaggio* che sorte il suo effetto unicamente quale risultante dell'unione dei pezzi separati.

3° Solo l'impiego *contrappuntistico* del suono rispetto al film visivo offre possibilità di nuove e più perfette forme di *montaggio*. E quindi le prime esperienze di sonoro debbono essere dirette verso la *non coincidenza* colle immagini.

Solo questo sistema di *montaggio* porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale di immagini visive e di immagini sonore.

4° La scoperta tecnica non è un fattore casuale nella storia del film ma è lo sbocco naturale dell'avanguardismo cinematografico e grazie ad esso sarà possibile superare una serie di ostacoli diversamente insormontabili.

Il primo impedimento è il *cafarnaio* esplicativo che obbliga a sovraccaricare il film di scene, altrimenti inutili, e ne rallenta il ritmo.

Giorno per giorno i problemi posti dai nuovi temi e dai nuovi soggetti diventano più complessi. E i tentativi che si son fatti per risolverli con mezzi unicamente figurativi o li hanno lasciati insoluti o hanno portato a una simbolica troppo fantasiosa.

Il suono, considerato come deve, nuovo *elemento di montaggio*, e come elemento indipendente dall'immagine visiva, introdurrà inevitabilmente un mezzo nuovo estremamente efficace per esprimere e risolvere i complessi problemi contro i quali urtava la realizzazione per l'impossibilità di trovar loro una soluzione mediante i soli elementi visivi.

5° Il metodo del *contrappunto*, applicato alla creazione del film sonoro e parlato non eliminerà il carattere *internazionale* del cinema ma lo innalzerà a un livello a tutt'oggi sconosciuto.

Applicando questo metodo di costruzione, il film non sarà relegato nei limiti di un mercato nazionale interno come avviene per il teatro e come avverrebbe per il teatro cinematografico. E ci sarà una possibilità ancora più grande di diffondere per il mondo le idee espresse col film.

S. M. EISENSTEIN

V. I. PUDOVCHIN - G. V. ALEXANDROF
(traduzione di Umberto Barbaro)



Da «Tutto il mondo ride», film sonoro russo di Grigori Alexandrof



PRIMO AMORE FILM DEL TRAPASSO

Titolo originale: 'Lonesome' - Produz.: America (1928) - Regista: Paul Fejos - Interpreti: Barbara Kent e Glenn Tryon

FU nel 1927 che Paul Fejos andò in America a realizzarvi *THE LAST MOMENT*; *PRIMO AMORE* vide la luce verso la fine dell'anno seguente.

Nel riassuntivo di ciò che noi europei abbiamo dato all'America, l'ungherese Fejos non va dimenticato, anche se il meglio della sua produzione resta pur sempre di marca europea. Il fatto è che dovunque, in Ungheria come in Francia, in Austria come in America o in Svezia, Fejos impose più o meno la sua personalità, il suo stile che rispecchiava una mente cinematografica di prim'ordine e una bella padronanza del mezzo tecnico. Egli è da classificare tra i registi che meno devono al sonoro, il suo modo essendo rimasto ispirato a canoni prettamente visivi anche negli anni che seguirono la eccezionale scoperta. Dialogo quindi limitato, nei suoi film, e suono in asincronia con l'immagine. La sua scuola derivava dal *Kammerspiel*, che in quegli anni era stato portato da Lupu Pick a una rigorosità visiva sorprendente.

PRIMO AMORE nacque muto, la colonna sonora vi fu applicata più tardi, e rimane come uno dei film del trapasso. Ma uno di quei film che, pur essendo costruiti su una falsariga prettamente visiva, quindi muta — nell'originale la parte didascalica era minima — potevano benissimo sopportare l'aggiunta della colonna sonora: in fondo questa ancora non era in grado di apportare nulla di poeticamente notevole al film.

Il quale è stato classificato tra i film intimisti, per quanto alcune sequenze denotino intenzioni annotative che esulano dai limiti psicologici del racconto. Il quale, così semplice e ingenuo com'è, appare più un pretesto per esprimere stati d'animo e sentimenti, che una storia vera e propria. A New York, un sabato pomeriggio. Felicità delle coppie operaie che s'apprestano a godersi il *week-end*: scampagnate, appuntamenti e cose del genere; ma accorata malinconia e noia degli esseri soli. Tra questi sono un meccanico e una telefonista che, incontratisi in un parco di divertimenti, spinti da reciproca simpatia si uniscono e stanno insieme fino a che un incidente non li separa. Allora tornano sconsolati, tra gli scrosci d'un temporale improvviso, alle loro stanze, di nuovo soli. Ma per poco. Le stanze sono putacaso vicine e gl'innamorati, complice un grammofono, si ritrovano.

Due sono quindi le persone su cui s'impenna il film. Ma le colorite visioni della metropoli americana che passano dietro a loro richiedono un'attenzione tutta per sé e risultano infine qualcosa di più che semplice materiale di sfondo. Vi sono momenti nei quali i protagonisti scompaiono travolti dalla folla; e tuttavia questa rimane in campo, passa, si urta, sulla spiaggia o al *Luna Park*, e la macchina vi si sofferma compiaciuta e par che dica: ecco la gente di New York al sabato pomeriggio.

In mezzo a questo turbinio prende spicco la solitudine dei protagonisti. Ricordo un'altra sequenza del genere, nel *FIGLIUOL PRODIGO* di Trenker. Anche là c'era un uomo solo tra la folla newyorkese. Smunto, la barba di più giorni, egli mangiava pane rubato sotto le impalcature della ferrovia elevata, e questa passava di tanto in tanto sferragliando sopra la sua testa come un incubo. La sua solitudine era immensa e magnifica: uno dei pezzi cinematografici più belli che abbia mai visto. In *PRIMO AMORE* il motivo è diverso, ma il senso di sperdimento che stringe questi *lonesome* è lo stesso. Soltanto una sottile ironia guida la mano di

Fejos. Ma l'ironia è solo entro certi limiti un elemento distruggitore, colpisce cioè determinate espressioni realistiche delle cose, ma con l'intento di creare un'atmosfera purificata e lucida al loro nucleo poetico. Così non meno tragica di quella sequenza trenkeriana, appare questa in cui vediamo il meccanico nauseato dal pessimo odore d'una fetta di carne scura che un ometto malvestito mastica di primo mattino nel *subway* che lo conduce al lavoro.

Ma ciò che prevale è il movimento interiore proprio dei personaggi. Noia, felicità, tristezza, ecc. sono i veri fatti di questo film. Gli è che tanto arguto e acuto è lo spirito d'osservazione e d'analisi col quale Fejos s'accosta all'ambiente, che l'interesse abbandona talvolta l'intimità dei due innamorati per trasferirsi al resto. Naturalmente con molto tatto, chè altrimenti si sarebbero determinati quegli squilibri che invece un ritmo sicuro e sostenuto evita per quasi tutto il film. Direi anzi che se un pregio ha rilievo tra gli altri è proprio questo. E questo ritmo, questo andare sicuro dietro le proprie osservazioni, dietro la propria intelligenza senza timore d'annoiare, che denota il polso fermo di Fejos. Si pensa, per taluni dettagli e anche per talune atmosfere, a Clair. Ma c'è qui una tenerezza che smorza ogni intenzione satirica, laddove nel francese avviene se mai il contrario. Certo, il risveglio mattutino dei protagonisti, il lavoro in cui appaiono occupati, l'exasperate monotonia nel pomeriggio festivo, il loro stesso dolore d'essersi perduti non mancano d'un tono caricaturale. Ma è più una scusa che una condanna. È questione d'essere sensitivi al grottesco e di aver pudore d'ogni romantico abbandono.

È tuttavia impossibile non rilevare un certo tecnicismo, se non gratuito accentuato oltre il necessario. Si vede, sull'inizio, la telefonista al lavoro, e all'immagine è sovrapposta quella d'un quadrante d'orologio sul quale una lancetta segna il passar delle ore. Ma non basta. Appaiono ai bordi dell'inquadratura i visi del pubblico che telefona, via via più concitati: un signore grasso che urla e depone con rabbia il microfono, una donna eccitata, un altr'uomo inviperito, etc. Al centro di tanta confusione è la nostra ragazza, sempre sorridente. Poi, con brevissima panoramica, come restando nella medesima stanza, si passa all'officina in cui il meccanico lavora. Eccolo presso enormi macchine, annoiato, stanco. Poi di nuovo, panoramicando, alla ragazza, e poi ancora al meccanico e così via per un buon pezzo. E le ore trascorrono sul quadrante sino al momento dell'uscita. Qui comincia la storia. Inutile dire che un tal sistema sarebbe oggi condannabile, ma se pensiamo che nel 1928 l'avanguardismo fioriva ancora in Europa, se pensiamo che Fejos è appunto un temperamento profondamente europeo e tale rimase anche in America, comprendiamo facilmente come un'eco — molto pallida, del resto — di codeste teorie potesse ancora risuonare in lui.

Ciò che invece stupisce e determina, non c'è dubbio, un rallentamento della cadenza narrativa, è la scena nella quale i due giovani si raccontano la loro storia e si parlano d'amore. Scena effettivamente prolissa e d'un languore inspiegabile in questo regista. I protagonisti rimangono soli su una panchina in riva al mare, e tutt'attorno la luce si fa quasi apocalittica. Riflessi rossastri piovono sulle loro spalle mentre lo sfondo diviene *fou* alla maniera d'un surrealismo facile e infecondo. E la scena si ripete poco dopo durante una danza. Ma infine il racconto riprende più realisticamente e arriva difilato a conclusione. Un montaggio misuratissimo dà al finale particolare efficacia.

In definitiva, mi sembra che un timbro ampiamente umano, quasi familiare, soverchi ogni altra intenzione. Per esso si è portati a pensare che cento e cento altri tipi di quella stessa folla nella quale si confondono i nostri personaggi, meriterebbero di aver narrata la storia del loro primo amore. E non è, questo spontaneo universalizzarsi del tema, il più bel segno di raggiunta artisticità? Barbara Kent e Glenn Tryon recitano con molta naturalezza e solo di tanto in tanto hanno gesti un po' marcati; ma il loro affiatamento è sempre ammirevole.

M. ANT.



DAL PIANINO AL GRAMMOFONO

LA musica che ricorre alla parola e alla scena, ci fa pensare al destino del cinematografo che al principio ricorre alle didascalie e al commento musicale esterno, e poi alla registrazione dei rumori e della voce umana. Che bisogno ha la musica di parole e di azione scenica, che non le aggiungono niente che essa possa riconoscere della propria natura — a prescindere dalla voce umana, la quale, del resto, proviene da uno strumento come un altro, sia pure da un autostromento — e invece molto le tolgono, imponendole limitazione e asservimento e riducendola spesso ad una funzione illustrativa sussidiaria? E similmente, che bisogno ha il cinematografo del suono, della parola? Nessuno, in termini assoluti. La musica dev'essere suono; il cinematografo dev'essere immagine in movimento. Questa è la loro individuale natura, e tutto il resto spesso non sono che aggiunte prese in prestito che li conducono solo a snaturarsi.

Le arti sono siffatte, che ciò che ad ognuna di esse manca per propria natura, diventa anche di ognuna la più grande suggestione. Ecco perché ogni arte per se stessa può concretarsi in opere di valore assoluto, universale, complete di perfetta pienezza. La pittura, ad esempio, finge lo spazio e i corpi, e abolisce il tempo, poichè fissa un solo istante in perfetta immobilità. Ma in questa perfetta immobilità, spazio e corpi sono in perenne vibrazione — o meglio, in perenne imminenza di vibrazione; e nulla suggerisce meglio l'idea del divenire, la sensazione del tempo. La musica, invece, è suono nel tempo; in musica non c'è spazio, perchè la musica « non si vede »; ma il suono manifestandosi modulato, articolato, ritmato, ecco che suggerisce potentemente e spontaneamente il movimento, immagini in movimento, la danza, forme plastiche e loro evoluzioni nello spazio: ossia, figure (pittura) e movimento (cinematografo).

È un mistero quello delle arti, per cui ognuna è completa e assoluta di forma e di senso per se stessa; oppure si suggeriscono a vicenda, o addirittura finiscono o si continuano — che è lo stesso — una nell'altra. Si potrebbe anche dire — con altre parole, ma con uguale risultato — che ogni arte contiene potenzialmente in sé tutte le altre. E questo, tanto più e tanto meglio quanto ogni arte più si sforzi per individualizzarsi secondo la propria necessaria e inconfondibile natura. Anche praticamente c'è una tendenza a far collaborare vicendevolmente le arti. Architettura-scultura-pittura: la pittura murale abolisce con le sue figurazioni la sorda materialità delle pareti, e i quadri aprono fantasiose finestre nel chiuso; la scultura fissa presenze ideali negli spazi architettonici; la stessa architettura, inserendosi nel paesaggio, collabora in natura con la pittura. Uguale tendenza determina l'aggiunta della parola e del movimento scenico — cioè dramma — alla musica; e l'aggiunta del suono — musica, teatro — al cinematografo. Si tratta, però, di collaborazioni dal di fuori, e il risultato è un insieme misto, felice o no, tendente a un fine che a rigore può non essere quello delle singole arti, e forse nemmeno quello dell'arte in generale.

Le possibilità che il sonoro ha dato al cinematografo sono grandi, quasi miracolose. Quando al gesto si è aggiunto la parola, si è dato all'immagine animata una coscienza che si esprime. Perciò il sonoro per il cinematografo è, da un lato, acquisto d'un altro campo espressivo, di un'altra dimensione della sua realtà; da un altro lato, è acquisto di significato, in quanto che il dramma mimetico è diventato anche parlato. In sostanza, col sonoro, il cinematografo ha perduto la maggiore e più grave delle sue reticenze. Dato ciò, era da sperare che l'arte del film procedesse assai più spedita verso la propria pienezza. Invece, dall'avvento del sonoro, il cinematografo ha avuto quasi più scombussolamento che beneficio. Si palesò e si accentuò la banalità della produzione media: situazioni che, mute, lasciavano allo spettatore la possibilità di immaginare un loro senso secondo il proprio sentimento, e perciò si potevano salvare, diventate esplicite attraverso la parola, rivelarono irrimediabilmente la loro povertà di senso. Certo, accadde anche il contrario: scene che, visivamente, erano risolte da maestro, eppure rimanevano reticenti, acquistando la parola hanno acquistato anche la loro completezza di senso. Sono appunto queste scene — quelle che danno la misura delle possibilità integrative — e talvolta assolute — del sonoro. Si potrebbero citare esempi ormai classici. Arma a doppio taglio, il sonoro accentuò la banalità di concezione del film di produzione media, commerciale; ma procurò all'artista serio e capace la possibilità di integrare la sua creazione, o almeno di darle un suggestivo rilievo (si pensi all'ATLANTIDE di Pabst). Ma il guaio fu che il nuovo mezzo era troppo comodo e facile. Si abusò del sistema di riempire il vuoto facendo parlare troppo o cantare una canzonetta, durante la quale, inoltre, l'operatore poteva indugiare in virtuosismi descrittivi. Si presero in prestito dal teatro e dal varietà ogni sorta di risorse e di effetti, che generavano solitamente dei compromessi. E quando non si ricorreva a questi mezzi — semplici espedienti per la produzione commerciale — spesso si dava al film una estaticità parolata: molti discorsi e poca azione. Ci sono dei film che, per questo riguardo, si potrebbero citare come esempi d'inversione dei termini, in quanto che, in essi, la ripresa visiva è ridotta ad essere una specie di illustrazione animata della ripresa sonora. Risultato: qualcosa che non è più cinematografo.

Come nella musica il suono armonizzato che si svolge nel tempo suggerisce il movimento di forme visive nello spazio, così il puro movimento visivo suggerisce e chiama, nel cinematografo, il suono, la musica. E ciò spiega abbastanza bene perchè agli inizi del cinematografo venisse spontaneo di accompagnare la proiezione muta con una orchestra o con un pianoforte. Se questo accompagnamento mancava, pareva di sentire un vuoto. Il pianino, sul quale le dita del suonatore talvolta si limitavano a divagare senza senso, teneva occupate le orecchie, e pareva dare un rilievo, una profondità, una seconda dimensione alle immagini ingravide e silenziose attuanti sullo schermo per gli occhi. Con l'invenzione del sonoro, si diede al cinematografo anche la fotografia del suono; e allora esso ebbe davvero incorporata quella seconda dimensione, e le cose che lo schermo ci mostrava furono presenti anche all'orecchio, le immagini umane ebbero coscienza e facoltà comunicativa. Senonchè da allora troppo facilmente il cinematografo stralimitò, a proprio scapito, in quella nuova seconda dimensione, diventando talvolta, nei migliori dei casi, una imitazione del teatro, o addirittura un semplice perfezionamento meccanico del grammofoono: il grammofoono con l'aggiunta dell'immagine visiva e moventesi. A tale imitazione, a tale perfezionamento, eludendo meravigliose possibilità, il cinematografo ha spesso sacrificato le sue più vere facoltà. Non si pesò bene il fatto che l'acquisto fonico e l'uso della parola non segnavano al cinematografo un'altra strada; ma, semplicemente, lo completavano, dotandolo di quello che gli mancava.

In arte, per evitare errori e deviazioni, giova sempre rifarsi alle origini. E in cinematografo giova rifarsi al pianino degli inizi, per non dimenticare che ciò che fa l'individualità del cinematografo è la riproduzione visiva delle immagini in movimento — riproduzione che solo il cinematografo ci può dare — e che tutto il resto può avere — eccetto casi contati — solo una funzione integrativa; e quindi, per non cadere nell'imitazione di ciò che genuinamente ci è dato da altre arti, e per evitare di ridurre il cinematografo ad essere una specie di grammofoono con lo schermo visivo. In questo caso, esso, da arte, degenera in un semplice strumento meccanico.

ATTILIO DABINI

CHAPLIN CONTRO IL PARLATO

« Il film parlato seppellisce la tradizione pantomimica che noi abbiamo dato al film a forza di gravi fatiche, e secondo la quale si doveva giudicare il film sonoro. Esso distrugge tutto quello che abbiamo imparato nel campo della tecnica cinematografica. Fatti e movimenti devono venir subordinati alla lingua, all'accurata e fedelissima riproduzione del suono, che lo spettatore, secondo il mio parere, può figurarsi vivamente in forza della sua fantasia. Lentamente, passo per passo, la nostra maniera di recitare è diventata una forma d'arte riconosciuta. Gli artisti del cinema appresero che la "camera" non riproduce parole, ma pensieri, Pensieri e sentimenti. Essi compresero anche l'alfabeto del movimento, la poesia del gesto: tuttavia il gesto comincia là dove la parola ammutolisce. Non parliamo noi, per esempio, d'una persona che rimane interdetta, a bocca aperta, per la rabbia, che danza o digrigna i denti per l'impazienza? Gli ultimi estremi sentimenti dell'anima non vengono espressi per mezzo della favella: essi sono animaleschi, grotteschi, oppure d'una bellezza non ancora raggiunta. Si pensi soltanto all'assassino che attende, pieno di timore, la sentenza, e alla vista dei giurati comincia a graffiarsi. Si pensi alla madre la quale bacia la mano piccina del lattante che essa tiene fra le braccia. Come ci aiuta, la "camera", a riprodurre tutto questo! Si trovano su calcevia strada coloro i quali sono dell'opinione che il cinema stia in certo qual modo in relazione col teatro regolare. Il cinema è qualcosa di assolutamente diverso. Ricordiamoci della scena della FEMME DELL'ORO, nella quale io faccio a pezzi il guanciale e le bianche piume danzano sulla tela oscura. E oltre a ciò che cosa potevano aggiungere delle parole per elevare l'amarezza profonda e commovente di quella scena? Io ero disperato e cercavo di raggiungere un effetto intensivo, commovente e figurativo, con l'aiuto di questa improvvisa accelerazione del tempo del film. I fuochi d'artificio sono l'espressione ritmica della rabbia, una specie di musica visuale, e io credo che questo mezzo di espressione del film sia simile alla musica più di qualsiasi altro. Quanto più lavoro attorno al film tanto più sono sorpreso delle sue possibilità; tanto più sono convinto che veramente, oggi, noi non sappiamo proprio nulla di esso.

Il film parlato è da paragonare al teatro come la riproduzione di un vecchio maestro, a una imitazione priva di spirito di un'arte più antica e più grande. Esso non è che un prudente fac-simile. No, no. La mia fede rimane salda nel film muto. Il mio personale influsso sul pubblico è sicuramente basato su un certo talento mimico e pantomimico. Tutto quanto io so ha origine dal periodo di tirocinio fatto presso la compagnia di Fred Karno. Presso questa compagnia erano rimaste conservate tutte le tradizioni della pantomima. Acrobazia, trucco, riso tragico, malinconia profonda, prestidigitazione; ladri di biciclette, giuocatori di biliardo ubriachi che rincasano barcollando, lezione di pugilato, la vita dietro le scene, il cantore che si pone per cantare e non comincia mai, l'incantatore i cui trucchi mai non riescono, e così via: il tutto recitato con quella ineccepibile calma che non sbaglia mai di suscitare ilarità nel pubblico.

L'essenza del cinematografo è il silenzio ».

CHARLIE CHAPLIN

(dal "Film-Kurier", 1930 - trad. di P. D. Rosandra)

PERCHÈ LAOCOONTE NON GRIDA

INTERESSA l'estetica del sonoro la strana e complicata vicenda che circondò il celebre gruppo del Laocoonte di Agesandro di Rodi di critiche e osservazioni di carattere generale. La vicenda si aggira intorno al problema della contraddizione che consente ad un Laocoonte esasperato e affranto dal dolore e dall'angoscia improvvisa, violenta, di non gridare disperatamente, ma di contrarre soltanto la bocca in un lamento: troppa scarsa reazione se si pensa a quel senso di verità che guida l'Arte, in generale, e, specialmente, la cosiddetta «Arte Ellenistica». I critici d'arte si appoggiano, dapprima, per una spiegazione sbrigativa, all'autorità di Simonde, secondo il quale (di ciò si ha notizia da Plutarco) «la pittura è una silenziosa poesia e la poesia una pittura che parla». Ma questa facile soluzione, questo «abbagliante paradosso» non fu accettato né dal Winckelmann, né dal Lessing, e tanto meno dallo Schopenhauer, il quale si esprime in questi termini: «Poiché lo scopo supremo della scultura è evidentemente la bellezza, il Lessing cercò di spiegare il fatto che Laocoonte non urla, osservando che il gridare è incompatibile con la bellezza...». Che Laocoonte nel gruppo famoso non gridi, è evidente, e la meraviglia, sempre rinnovata, di ognuno, proviene dal fatto che noi tutti al suo posto grideremmo; lo esige la natura poiché nel fortissimo dolore fisico e nella massima angoscia corporea, improvvisamente sopraggiunta, ogni riflessione che potrebbe eventualmente indurci ad una silenziosa rassegnazione, viene affatto slanciata dalla coscienza, e la natura si sfoga con grida, le quali esprimono in pari tempo il dolore e l'angoscia, invocano soccorso e spaventano l'aggressore. Già il Winckelmann notò che mancava l'espressione del grido: ma cercando di giustificare l'artista, fece di Laocoonte un vero stoico, che non stimando conveniente alla propria dignità gridare *secundum naturam*, s'impone per suo maggior dolore anche l'utile sforzo di reprimere le manifestazioni; il Winckelmann vede perciò in lui «lo spirito provato di un grande uomo, che lotta coi tormenti e cerca di reprimere e chiudere in se stesso l'espressione di ciò che prova: non prorompe in acute strida come in Virgilio, ma gli sfuggono soltanto angosciosi sospiri», ecc. Ora il Lessing criticò nel suo *Laocoonte* questa opinione del Winckelmann e la corresse nel modo anzidetto: alla ragione psicologica sostituì quella, puramente estetica, che la bellezza, principio dell'arte antica, non consente di esprimere le grida. L'altro argomento da lui aggiunto, che cioè non si può rappresentare in un'opera d'arte immobile uno stato assolutamente transitorio e incapace di durare, ha contro di sé cento esempi di figure perfette, che sono fissate in movimenti figuratissimi: danzando, lottando, rincorrendosi e simili. Anzi il Goethe nel saggio sul Laocoonte, che dà principio ai *Propilei*, crede assolutamente necessaria la scelta di tale fugacissimo momento.

...Prima d'ogni indagine psicologica e fisiologica, diretta a determinare se Laocoonte nel suo stato griderà o no — cosa che io del resto affermerò risolutamente — bisogna, riguardo al gruppo, stabilire che le grida non vi potevano esser rappresentate per la semplice ragione che la rappresentazione di esse esula affatto dal campo della scultura. Non era possibile scolpire nel marmo Laocoonte che grida, ma soltanto un Laocoonte a bocca spalancata, che si sforza inutilmente di gridare, «essendogli rimasta la voce nella strozza, «la voce rimase in gola» («Vox faucibus haesit»; Virgilio, *Eneide*). L'essenza del grido, e però anche il suo effetto sullo spettatore, risiede unicamente nel suono, non nell'apertura della bocca. La quale essendo il fenomeno che accompagna necessariamente il grido, bisogna che sia motivata e giustificata dal suono che produce; allora non solo è consentita come caratteristica dell'azione, ma necessaria sebbene

danneggi la bellezza. Sarebbe tuttavia proprio assurdo che l'arte plastica, alla quale è affatto estranea ed impossibile la rappresentazione delle grida, ritraesse l'apertura della bocca, violento mezzo di gridare, che altera i lineamenti e il resto dell'espressione; poiché allora ci metterebbe sotto gli occhi il mezzo, che del resto esige molti sacrifici, mentre mancherebbe il fine a cui mira, il gridare stesso, insieme col suo effetto sugli animi. Si avrebbe anzi, quel che è peggio, lo spettacolo, sempre buffo di uno sforzo privo di effetto, perfettamente paragonabile a quello che si procurò un burlesco turando con della cera il corno di una guardia notturna addormentata per poi destarla gridando «al fuoco» e divertirsi ai suoi vani tentativi di suonare. — Quando invece la rappresentazione delle grida rientra nel dominio dell'arte chiamata ad esprimerle, essa è pienamente consentita servendo alla verità cioè alla perfetta rappresentazione dell'idea. Così avviene nella poesia, che per la rappresentazione intuitiva ricorre alla fantasia del lettore: ecco perché in Virgilio Laocoonte mugghia come un toro che abbia rotto le pastoie dopo essere stato colpito dalla scure, e perché Omero fa urlare spaventosamente Marte e Minerva senza detrimento né della dignità né della loro divina bellezza. Nell'arte drammatica è lo stesso: sulla scena Laocoonte dovrebbe assolutamente urlare; anche Sofocle fa gridare Pilote e questi avrà senza dubbio urlato per di vero nell'antico teatro. Ricordo come caso analogo di aver visto a Londra il celebre attore Kemble che faceva la parte dell'americano Rolla, un mezzo selvaggio, ma di nobilissimo carattere, nel dramma *Pizzarro*, tradotto dal tedesco: pure, quando restava ferito, egli gettava un grido impetuoso ed acuto, che produceva una grande e singolare impressione perché essendo sommamente caratteristico, contribuiva molto alla verità della scena. — Invece una figura in atto di gridare, dipinta o scolpita e quindi muta, sarebbe anche più ridicola della musica dipinta, già condannata dal Goethe nei *Propilei*; poiché il gridare nuoce alla rimanente espressione e alla bellezza assai più della musica, la quale occupa per lo più braccia e mani soltanto e si può considerare come un atto caratteristico della persona; anzi sotto questo aspetto si può benissimo dipingere quando non esiga moti violenti del corpo o contorsioni della bocca: servano d'esempio la *S. Cecilia all'organo* e il *violinista* di Raffaello, e diversi altri. Ora dunque, non consentendo i limiti dell'arte di esprimere con grida il dolore di Laocoonte, l'artista fu costretto a mettere in opera ogni altro mezzo...» (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* - traduzione di F. Belloni Filippi).

Anche Schopenhauer ama, come Shakespeare, ridere alle spalle delle guardie notturne, proverbialmente ubriache e di poco cervello. Eppure non c'è esempio più eloquente del grottesco di quella scena da lui descritta. Ma quello che più ci interessa qui, è la critica dello Schopenhauer intorno al problema (cinematografico al cento per cento) di una logica che guidi l'Arte nelle sue espressioni, tanto da non farla mai prescindere dalla «verità». E ci deve essere una necessità oltre che una logica, la quale diriga l'artista alla perfetta aderenza dei diversi elementi del proprio lavoro, cosicché, nel cinema ad esem-

pio, la parola e l'espressione del viso dell'attore combacino perfettamente per raggiungere quell'unisono, quell'armonico effetto, proprio quello a cui l'autore mirava e non altro.

Ed altri insegnamenti si possono trarre da questo brano, tutti riguardanti, proprio, la estetica del sonoro. Laddove Schopenhauer parla del legame necessario tra il «fenomeno che accompagna il grido» (apertura della bocca) e il suono che produce, è facile dedurre un insegnamento «cinematografico» e far la critica alla scarsa corrispondenza e alla poca simultaneità che si nota spesso tra movimento e suono, tra azione e parola, ecc. E più in là, quella frase (...lo spettacolo sempre buffo di uno sforzo senza effetto...), sembra fatta a bella posta per criticare quel certo cinema muto, che col



passar del tempo è divenuto ridicolo, «buffo», dove cioè l'azione, il movimento non basta a se stesso e c'è bisogno di didascalie per renderlo comprensivo, logico, vero. Mentre dove l'azione cinematografica è necessaria a se stessa, è artisticamente completa, questo ridicolo non sopravviene neanche col passar dei secoli (vedi ALLELUIAH! di Vidor o tutto Chaplin). Ma più ridicola ancora sarebbe quella guardia notturna (mettiamo un omone corpulento e rosso in viso) che nel gridare «in nome della legge vi arresto» tirasse fuori dalla gola una vocetta smilza da donnina pudica. E questo invece per muovere una critica al doppiato, che spesso si dimostra capace di far perdere per un nonnulla «la perfetta rappresentazione dell'idea». E cosa poi semplicissima dedurre dall'osservazione di Schopenhauer intorno all'efficacia drammatica del grido, in particolare, il valore e la potenza artistica che può assumere il sonoro, in generale. Così: «grande e singolare» riesce ad essere l'impressione («perché sommamente caratteristica») sullo spettatore, suscitata da sbalzi improvvisi dal silenzio al fragore o viceversa: sbalzi che nel cinema si sono sempre manifestati di una forza drammatica e spettacolare davvero unica. Pensate per esempio all'efficacia di quel gran silenzio percorso dalle fruscianti ali degli avvoltoi, in *BIANCANEVE E I SETTE NANI*, quando la strega, dopo il gran fragore dell'insanguamento, precipita nell'abisso; rievocate quel tonfo triste, della bomba lacrimogena gettata dal poliziotto dentro la camera di Jean Gabin in *ALBA TRAGICA* e quel silenzio diffuso in cui piace di individuare un frullo sommesso del gas che avanza con quella carrellata, che scopre in panoramica quasi tutto il pavimento della stanza; richiamate alla mente il rumore trionfale delle trombe, che scoppia improvvisamente subito dopo le ultime mormorate parole del giocatore gentiluomo di *OMBRE ROSSÉ*, parole bisbigliate tra un religioso silenzio e una contenuta forzata quiete. Ed altri esempi non mancano. (Da notare inoltre come gli esempi suddetti s'intonino tutti all'effetto armonico, allo *stile* del film a cui appartengono. Così, in *OMBRE ROSSÉ*, senza sboccare nella retorica e nell'enfasi, si raggiunge il «tono epico» — quel mirabile e trasparente tessuto che regola l'armonia del film — attraverso tutti gli elementi cinematografici e primo tra questi, il sonoro, nel commento musicale, nelle voci, nei rumori adeguati, ecc.).

Ma tutti gli insegnamenti deducibili dal brano di Schopenhauer per il cinema, tutte le norme sono corredate e sorrette da quel principio, da quella teoria che esige nell'opera d'Arte una misura estetica tale da mantenere l'equilibrio necessario alla creazione di quella bellezza e di quella serenità, che debbono emanare dalla pura Poesia, secondo il dettame classico. D. C.

LA MUSICA NELL'UNITÀ DEL FILM



Le mani del musicista al lavoro: per apportare un contributo all'unità del film o per frastagliarla?

IL cinema che in origine è tecnica delle immagini in movimento, rappresenta, nelle manifestazioni umane di ordine spirituale e intellettuale, un mezzo di espressione autonomo. Esso è, in altri termini, una forma d'arte. Come tale possiede una unità di forma, ma altresì di contenuto e di espressione. Il film essendo dunque manifestazione di un'arte, non è sezionabile nei suoi elementi; non si può scomporre, ma va considerato nella sua interezza.

Non è possibile infatti scomporre nelle sue parti «La Vergine delle Rocce» di Leonardo da Vinci o il «Pèrseo» di Benvenuto Cellini; in un quadro non sarà possibile distinguere fra disegno e pittura: una qualsiasi opera artistica non può essere scissa in frammenti, allo scopo di ritrovare in ciascuno di essi la quota parte di valore. Nel film, in quanto opera compiuta, la musica non sta al di fuori dei valori espressivi, ma concorre a creare, in modo a volte potente, quell'unità che non è rappresentata soltanto dal ritmo — di note e di montaggio — o dalla armonica fusione dei componenti — immagine e commento — ma che risiede soprattutto in quell'intimo legame tra facoltà visive ed uditive dell'uomo a mezzo del quale lo spettacolo cinematografico non si esprime per coesistenza di immagini e di note, ma solo per unità di rapporti. La musica — come ebbi occasione di dire al Congresso internazionale di Musica di Firenze un anno e mezzo fa —

va considerata al pari della inquadratura, del montaggio, della recitazione degli attori, della scenografia, dell'illuminazione: insomma di tutti gli altri elementi che compongono un film. Il nesso che vincola in unità formale e contenutistica questi valori singoli risiede nella felice scelta dei rapporti che devono intercedere tra essi.

Così come in un'opera architettonica, per quanto semplice, la forma artistica è legata ai rapporti tra le dimensioni, che non possono essere arbitrari, nel film non si può attribuire il valore dell'opera all'una o all'altra parte che lo compongono, nè quindi alla musica perchè da sola è forma d'arte compiuta. Infatti la musica non dovrebbe in alcun modo essere avulsa dall'immagine o dal ritmo del montaggio, ma costituire parte integrante dell'opera compiuta.

Ecco perchè, da un esame dei rapporti che intercedono tra musica e opera cinematografica, non si possono in alcun modo prendere in considerazione i film cosiddetti musicali; a priori si debbono escludere, per esempio, *MELODIE ETERNE*, *IL SOGNO DI BUTTERFLY*, *L'ELISIR D'AMORE* (ammesso che il film venga costruito sullo schema del melodramma); mentre potrebbe invece venir considerato il film *CAVALIERIA RUSTICANA* in cui i realizzatori si sono rifatti alla novella di Verga e la musica che commenta il film non è quella del melodramma che dalla vicenda verghiana è stato desunto. Nei film cosiddetti musicali — e cioè me-

lodrammi e operette (tipico esempio l'ungherese *GUL BABA* presentato quest'anno a Venezia, o *IL MIKADO*, nei quali era assolutamente seguito lo schema teatrale-musicale), e spesso biografie visive di musicisti — il cinema riveste una parte secondaria.

Si osservi invece la natura della musica, in funzione della vicenda drammatica; in *OMBRE ROSSE* di John Ford (adattamento musicale di Boris Morros) o nel *TRADITORE* dello stesso regista (musica di Max Steiner), e nell'*ASSEDIO DELL'ALCAZAR* di Augusto Genina, musica di Antonio Veretti. In questi, e in altri casi, la musica si fonde con gli altri elementi che compongono il film come opera d'arte.

In Italia più di una volta sono stati fatti tentativi in parte riusciti, di creare, in alcuni film, musica che non restasse avulsa dall'opera stessa; senonchè, esclusi alcuni musicisti, che pure avevano dato prova di comprensione del mezzo espressivo cinematografico e dei rapporti che questo poteva avere con la musica, si sono creati monopoli per cui anche uomini intelligenti finiscono a cadere nel mestierantismo. Invece il cinema ha bisogno di energie nuove e molteplici. Ma quante volte non si sa ancora, all'inizio del film, il nome del musicista che dovrà occuparsi del commento musicale? Quante volte il musicista non è arrivato all'ultimo momento, a film finito, mentre dovrebbe conoscere, del film, tutto il procedimento creativo?

Il problema della musica nel film è, dunque, di attualità, e va considerato con intelligenza. Al Centro Sperimentale di Cinematografia si sta, per esempio, studiando la creazione di una nuova sezione, in aggiunta alle cinque esistenti, di musicisti per film. Mentre, fin dal principio dell'anno, gli allievi di tutte le sezioni assistono a lezioni di storia della espressione musicale.

Il problema della musica è sorto, come si sa, con l'avvento del sonoro il quale, sostanzialmente, nei confronti della musica, non fa altro che trasportare l'orchestra sulla colonna sonora della pellicola, rendendo inalterabile il commento nei rapporti della scena proiettata e creando pertanto migliori condizioni di rendimento nei riguardi della fusione armonica fra suoni e immagini. Ma la meccanizzazione del suono ha portato altresì la aggiunta del dialogo e, quindi, di un nuovo fattore che non può più essere ignorato nelle considerazioni che si riferiscono al cinematografo.

Io sono decisamente contrario alla supremazia del dialogo nel film, come comunemente viene impiegato, perchè in tal caso

il film, altro non diviene che una commedia la quale sarebbe certo più efficace se recitata nel suo naturale ambiente: il palcoscenico.

Una fusione ideale che non può essere raggiunta tra immagine e dialogo, può invece essere raggiunta tra immagine e musica; anzi deve essere raggiunta se si vuole ottenere il massimo delle possibilità espressive del cinema. Lo stesso problema si propone per i rumori, che impiegati con piatto realismo, non possono assumere alcuna funzione artistica.

La supremazia della musica nella colonna sonora contribuirà a far tornare il film alle sue origini di autonomo linguaggio cinematografico. La musica si può distinguere in due aspetti: quella di sottofondo e quella diretta.

Per ciò che concerne quella diretta, è soltanto una questione di scelta propriamente musicale o di adattamento e di elaborazione. Sono in gioco, in questi casi, principalmente i piani sonori e la perfezione della registrazione.

Per la musica di sottofondo, invece — che può dirsi quella più propriamente cinematografica in quanto deve assolutamente integrarsi con l'immagine — può essere applicato con efficacia, per esempio, l'asincronismo. Mediante l'asincronismo è possibile creare in una scena una atmosfera particolarmente suggestiva. L'asincronismo stabilisce il rapporto tra suono ed immagine solo idealmente e non nella realtà vista o sentita.

La musica, nel suo profondo connubio con la immagine ha solo rapporti di natura ideale; armonizza su un piano intimo e soggettivo l'azione col ritmo delle note, il movimento delle immagini con la successione delle melodie sonore.

LUTIGI CHIARINI



Boris Morros, l'autore del commento musicale di 'Ombre rosse'

Appunti sul film-opera

UN articolo comparso su Bianco e Nero, n. 4, dopo la storia di numerosi tentativi di ridurre opere in film, concludeva che l'opera è il genere di rappresentazione più antitetico al cinema. Per essere più precisi diremo anzi che questo era un postulato: «... - Diremo subito che la riduzione di un'opera in film rappresenta una vera e propria quadratura del cerchio. L'opera infatti è il teatro di prosa per così dire au ralenti. Il cinema al contrario è il teatro in forma sintetica e dinamica. La conseguenza di questa osservazione è facile a trarsi: l'opera diventa il genere di rappresentazione più antitetico al cinema ». Ammettiamo che questo sia vero volendo riprodurre l'opera secondo le regole del teatro cinematografico (vedi ad es. Spottiswoode — « A grammar of the film » — definizioni C) b) 4, e Generi nel film). Ma ciò non ha interesse per l'arte cinematografica. Ridurre il cinema alla funzione di fotografia del simulato mezzo di espressione visiva del teatro in musica, il cantante e la sua cornice teatrale, significa negare ogni possibilità artistica. Non è difficile dimostrare che a una così sconsigliata conclusione si giunge partendo da un punto di vista errato. Come la musica, il cinema è un'arte. È risaputo che ogni arte, quindi anche il cinema, ha i suoi mezzi espressivi, il suo particolare trattamento della materia prima (Culesciuff, Pudovchin).

A meno quindi di non voler riportare il cinema alla sua primitiva posizione di fotografia del teatro, in nostro caso in musica, bisogna, da una analisi parallela del processo creativo e degli elementi che formano nel loro complesso l'opera musicale o cinematografica (film), vedere se è possibile la costruzione di una nuova opera che possa esprimere in modo paritetico e armonico le possibilità artistiche del musicista e del regista.

Anche nell'opera in musica, come nel film, a) il risultato definitivo è dato dalla giusta posizione di due fatti artistici, libretto e spartito, o per meglio dire dalla realizzazione musicale del primo che serve di scheletro alla creazione del musicista. E, b) rimane poi nell'opera parallelamente allo spartito, come accanto a questo, per così dire, agiscono, in un secondo tempo, altri mezzi espressivi, ad esempio quelli visivi, interpretazione dell'attore-cantante, scenografia ecc. Così, b) nel cinema, per le stesse tendenze naturalistiche, esiste il parlato sincronizzato e si cerca di realizzare ad es. il colore e rilievo naturali. Ma a) prima di questa funzione naturalistica il libretto esercita nel processo creativo dell'opera in musica una funzione analoga a quella del soggetto nel film.

Posto così il parallelo, da un lato tra libretto e soggetto, e dall'altro tra musicista e regista, tenendo ora presente il principio che « ogni suono (parole o musica) può svilupparsi senza subire nessuna interruzione, mentre le immagini si susseguono in un ritmo rapido, e reciprocamente durante la visione di immagini di maggior lunghezza il suono può cambiare indipendentemente da esse, secondo un suo proprio ritmo », posto con queste parole da V. I. Pudovchin « Film sonoro » (tr. U. Barbaro), affermato poi praticamente (sequenza finale di ALBERTI di K. Vidor, « di Fritz Lang, NIGHT-MAIL di Cavalcanti) e più recisamente che mai da Cavalcanti stesso: « le synchronisme a été l'un des éléments les plus nuisibles au développement du film sonore »; dal principio insomma dell'asincronismo, vediamo la nostra costruzione.

In questo film, come si può facilmente intuire da quanto si è detto: a) i mezzi teatrali di espressione visiva sono sostituiti dalla realizzazione cinematografica del libretto, e b) dell'opera resta integra la parte sonora. Ad esso si può ad es. riferire esattamente il montaggio chiamato dallo Spottiswoode (op. cit.) simultaneo: « il montaggio simultaneo è la presentazione simultanea di due entità: un film muto... tale da poter fare a meno del suono, e una colonna sonora... avente un'esistenza indipendente ».

« Naturalmente queste due entità separate in sede di analisi sono complementari e devono essere immaginate insieme dal regista ». (Pudovchin). « Il controllo dei suoni sarà allora interamente nelle mani del regista ». Nel nostro caso particolarmente, invece, la colonna sonora, musica e canto ed eventualmente rumori orchestrali, costituisce un'opera compiuta. Ma mentre il palcoscenico dà una copia statica della realtà e la musica da sola ha l'arduo compito di portare lo spettatore alla commozione necessaria per la sua piena comprensione, il regista può, ricreando in forma cinematografica l'ambiente (uno dei migliori esempi: l'alba nebbiosa che sorge sul cadavere del soldato nella CORAZZATA ROTEMACHIN) e, usando degli efficaci mezzi dell'arte cinematografica, (vedi ad es. Pudovchin, « Film sonoro », tr. U. Barbaro) portare con le sole emozioni visive lo spettatore in quella direzione e a quel momento di attenzione più adatti per ricevere della musica la più profonda e vera impressione.

GIACOMO DATTRINO

MUSICA-GAG

Quasi il solo aspetto del film importanti che non venga discusso dai critici è quello musicale. Per due ragioni: i critici capaci di riconoscere un'aria d'opera in un film di Grace Moore di rado sanno da quale opera tuttavia provenga, e quelli che non la sanno riconoscere, per di più non si occupano dell'importanza musicale di un film. La musica, nel film commerciale, ha giocato il ruolo di un Maestro di Cerimonie glorificato, tenendo allegro il pubblico durante la lunga sfilza dei titoli di testa del film, aggiungendo un po' d'atmosfera qua e là in immagini di paesaggio, per esempio, che non dovrebbero venire accompagnate da altro che dai loro naturali suoni di sfondo, se pure. Forse una certa riluttanza da parte dei registi di usare in pieno la musica quando sarebbe necessario, è dovuta al timore che essa distrugga l'attenzione degli spettatori. Ma allora, se è così, perché la musica non distruggerebbe in quei film nei quali gioca un ruolo considerevole? Pensa a qualche film di Lubitsch, al sistema di Clair e a tanti sommessi. Tutti film di un tipo particolare: fantasie e commedie satiriche.

In ogni caso la musica vera era usata per sottolineare le situazioni comiche, per aumentare la velocità dell'azione priva di dialogo, per commentare satiricamente, e per rinforzare qualche gag, ecc. Credo che l'uso più fortunato della musica in film sia stato fatto quando la si è adoperata come gag. Walt Disney è sicuramente il più assiduo gagger musicale di tutti i tempi. Ma c'è spesso che certi spettatori superficiali perdono la metà del comico dei film di Disney perché molte trovate sono non solo puramente musicali, ma essenzialmente giochi di un musicista. È una grossa questione quella della musica per film. Ma perché non dovrebbe essere usata soltanto per aumentare il comico? Non è un caso che il trombone abbia tanto spesso la funzione di fare strani rumori accompagnando dei comici dal naso rosso.

(Spike Hughes, 1935).

MUSICA OPPORTUNA

Darius Milhaud, l'autore del commento musicale di molti film di Renoir, diceva un paio d'anni fa a un intervistatore: « I produttori non si fidano di me. Pensano che la mia musica sia troppo complicata. Se lo scrivo da, re, mi, fa, sol, dicono che è troppo difficile e moderno. Musica moderna? Esiste solo buona e cattiva musica. La musica per film non deve mai essere importante. Dovrebbe essere una funzione necessaria del film, semplice e sobria. Perciò io uso sempre una piccola orchestra per il mio lavoro cinematografico: troppi strumenti mandano un suono pesante e confuso nella riproduzione ». Interrogato sul tempo che egli impiega a scrivere musica cinematografica, Milhaud rispose: « Voi sapete che roba sono i cinematografi: desiderano ogni cosa sia fatta in due secondi. Ma con Renoir ho sempre avuto molto tempo a mia disposizione, all'incirca quattro settimane. Ma alle volte mi danno una settimana, alle volte due giorni. E allora mi arrangio ».

IMMAGINI E ARMONIE



Per quanto musicato, «Tabù» è un film «che ha la solida struttura dei film muti». Così in questo fotogramma non è il suono della campana che conta, quanto l'evidenza ottica

GEORGES Méliès tra i molti tentativi aveva fatto anche quello di mettere in sincronismo l'immagine cinematografica con il suono di un fonografo; preludio a quella forma di cinema che ebbe la sua definitiva applicazione nel 1926 quando i fratelli Warner lanciarono sul mercato cinematografico il primo film sonoro. L'invenzione del sonoro avvenuta come una grande trovata industriale aveva lasciato perplessi tutti coloro che si interessavano al cinema come un'arte. E nel 1930 v'era ancora chi realizzava dei film con la tecnica del cinema muto. Per quanto la musica che accompagna le immagini di TABÙ sia aderente al carattere della vicenda, pur tuttavia il film di Murnau resta sempre un film che ha la solida struttura dei film muti. Nei film correnti v'era solo la preoccupazione di riprodurre i suoni e la voce dei personaggi. Di conseguenza ci si avviava inevitabilmente verso il teatro, spesso teatro musicale. È appunto di questa forma di film che intendiamo parlare; forma di cinema inferiore, privo cioè dei requisiti essenziali dell'arte cinematografica. Gli ingegni cinematografici non avendo ancora osato di cimentarsi col nuovo ritrovato artistico e tecnico ad un tempo; pensavano che la miglior cosa fosse quella di accostare il pubblico ai loro prodotti attirando non tanto per la potenza dell'immagine, quanto piuttosto per la fedele riproduzione del suono.

Nel lontano 1895 il pubblico si accontentava di vedere il treno arrivare nella stazione, fra il '27 e il '30 il pubblico era soddisfatto che del treno che si avanzava sullo schermo si potesse sentire il rumore. Ma anziché tentare la nuova strada con originali applicazioni, ricercare quali fossero nel linguaggio cinematografico i nuovi compiti del sonoro, i produttori pensarono ad un certo punto che fosse conveniente rifarsi al teatro di prosa e a quello lirico allo scopo di ottenere elementi per i loro film. La riproduzione del rumore del treno divenne presto riproduzione di suoni cantanti, virtuosi di uno strumento, orchestre presero parte agli

spettacoli; e Al Jolson fu il primo attore che si rivelò nel nuovo mezzo di espressione. Il canto veniva lasciato integralmente, qualche volta le didascalie sovrainpresse nella parte inferiore del fotogramma traducevano malamente le parole lasciate nella lingua originale. Poi venne l'epoca in cui, pensando che nemmeno il canto lasciato nella lingua originale potesse essere inteso dagli spettatori, si fece il doppiato dei film cantati ottenendo un risultato tutt'altro che soddisfacente. Un mediocre regista francese realizzò invece un BARBIERE DI SIVIGLIA con il «concorso di valenti cantanti» tutti doppiati da cantanti italiani nella versione approntata per l'Italia. Il risultato non fu certo eccellente e i critici dissero che il cinematografo andava degenerando. Del melodramma in film si sono avuti moltissimi esempi. E ricordata una edizione a colori dei PAGLIACCI realizzata da Karl Grune, per dire come questo regista sia andato decadendo dopo LA STRADA. In Italia Camillo Mastrocinque ha ripreso il melodramma in film con DON PASQUALE. Abolito definitivamente il canto, la musica costituisce una tessitura opportunamente composta ed elaborata sulla quale l'immagine viene applicata e l'esperimento in questo senso può dirsi riuscito. Ma sappiamo che altri film verranno realizzati con questa formula, e non è facile presumere quale possa essere il risultato dei nuovi tentativi. Tuttavia è lecito sperare che non si penserà di riprodurre l'opera per fissarla sulla pellicola senza valutare i mezzi espressivi cinematografici e realizzare così film di una certa dignità artistica.

A. P. BESSONE

DAL MUTO AL PARLATO

QUANDO noi si era ancora ragazzi, l'unico suono che empiva le sale cinematografiche era quello dell'orchestra in un ridosso della parete dello schermo, o nei locali più modesti il pianino d'angolo di buona memoria. Sulla tela che quasi sempre aveva gli angoli smussati ed era listata tutt'attorno da una cornice, le labbra degli attori si muovevano a vuoto, i vetri si infrangevano senza nessun rumore, scontri, temporali, battaglie, veri cataclismi avvenivano in una vera e propria sordità materiale che concludeva però perfettamente l'emozione nascente dai fatti su quel leggero filo di musica, su quella voce di antichi illustri o sconosciuti spartiti.

E la musica sembrava che venisse davvero dallo schermo, in un commento che spesso del tutto casualmente si adattava perfettamente alla vicenda, la coloriva, le dava insomma quel tanto che mancava allo «status» spettacolare dei nostri sensi. Nelle pause infatti, negli arresti, nei

passaggi tra uno spartito e un altro, mentre il film continuava a scorrere con un leggero friggere della pellicola, sentivamo subito che l'incanto era rotto, che qualcosa mancava. In quegli attimi la fotografia nuda e muta ci appariva povera e ci comunicava come una strana insoddisfazione. Eppure la singolare forza visiva di quei film riusciva pienamente a soddisfare anche il nostro udito; quei rumori visti e non sentiti riuscivano a penetrare fino nel profondo della nostra fantasia che forse inconsciamente li andava fondendo con la musica e li ricostruiva in un clima tutto di finzione ma tutto poetico.

Le lunghe cavalcate dei cow-boys senza lo scalpitare degli zoccoli si perdevano tra le fughe di un Bach accelerato per l'occasione, mentre lo stormire dei rami o il risciaccquare delle acque si adagiavano nella facile armonia di vecchie romanze che sapevano la giovinezza delle nostre mamme. Tutto era adattato, tutto era senz'altro il frutto di un compromesso, ma il suono non possiamo dire che mancasse, anzi ci giungeva nella sua forma più alta, in quella che la nostra fantasia nutriva. Tanto che a rivedere in edizione sonora gli stessi film di allora il naturale confronto porta ad una triste delusione. Quei film erano più «veri», più «belli», più cinematografici quindici o venti anni fa.

Vi ricordate di METROPOLIS, di quel turbinare di macchine, di apparecchi, di fantasiosi macchinari, che pulsavano in un silenzio di lombo? Vi ricordate di quella figura, nello stesso film, che batte un maglio immenso su un immenso gong senza produrre alcun suono? Può sembrare paradossale, ma il silenzio che seguiva quel gesto, quell'attimo era più sonoro e vibrante del suono stesso. Tale almeno ci apparve quando alcuni anni dopo rivedemmo lo stesso film in edizione sonorizzata. Il silenzio, in altre parole, permetteva una più vasta risonanza interiore e nello stesso tempo costringeva coloro che dovevano costruire il film ad una costante ricerca di nuovi mezzi visivi, di tale efficacia da poter supplire in pieno ad ogni mancanza uditiva. Per chi ama il cinema in sé, direi il cinema in purezza assoluta, il muto resterà sempre il non plus ultra. Il CANTANTE PAZZO rompe l'armonia del silenzio di quella nostra infanzia con una nuova meraviglia che dapprima prese solo la nostra curiosità. Il miracolo era compiuto, ma qualcosa, non sappiamo se in meglio o in peggio, si era determinato, e la tecnica aveva forse distrutto in quell'attimo, senza che noi ce ne rendessimo conto, una possibilità ancora esistente di poesia, o almeno di quella poesia di cui ci eravamo fino ad allora alimentati sull'eco del vecchio pianino, o della piccola orchestra luina e invisibile del sottopalco. Il film sonoro aveva segnato un netto confine tra due nostre età. Finita quella dei bruscolini e delle caramelle, portava con sé il «Norge», il cono gelato, il film diviso in due tempi invece che in quattro atti, portava con sé un po' l'America come la immaginavamo dalle copertine a colori delle riviste illustrate. Gli autobus succedevano ai tram, e noi provavamo più gusto a fumare una sigaretta che non a mangiare un cioccolatino. Piccole cose, le quali però bastavano a creare tutto un altro clima, bastavano soprattutto a cancellare quella delicata traccia che era nata da un colorato silenzio e che nutriva la nostra fantasia.

Poi si è passati a saper «sentire» un film, a ritrovare motivi di poesia in un tono, in una voce, in un rumore, a scoprirne la funzionalità, il necessario legame alla azione. Ma sono altri film. Sono due mondi distinti, direi addirittura due generi diversi, il muto e il parlato, che non hanno nulla a che vedere fra loro. Certo fu difficile dimenticare i primi, ed oggi ancor più difficile ritornare alla stessa altezza con i secondi. Forse il ricordo, che altera e abbellisce ogni cosa, ci porta nel confronto ad un po' di rammarico per il vecchio nostro cinematografo. Ma è certo che spesso ci siamo posti la domanda se, essendo nato il cinema sin dal principio nella sua forma sonora, non si sarebbe poi lentamente arrivati al muto. È la storia dell'uovo e della gallina, ma appunto per questo lascia perplessi, e, siate giusti, vi farà pensare un poco.

G. I.

L'ISPIRAZIONE SENSIBILE

NON vogliamo qui scoprire un'estetica del sonoro, ben sapendo quanto ciò sia vecchio e risaputo, se già presso i popoli antichi e primitivi la musica era considerata cosa prelibatissima, ma solo dichiarare l'importanza che questa estetica può avere nel cinema inteso come arte.

Non ricordo più in quale testo greco (non sono mai stato un buono scolaro) ma credo che fosse nell'*Anabasi* di Senofonte, lessi che questo popolo arrivato in ogni arte ad una raffinatezza superiore a quella di qualsiasi altro, si prendesse, anche, il gusto di sperimentare quali suoni potessero emettere dei bambini che appena nati fossero stati condotti in un bosco e rilevati nella età della favella. Si trovò che essi parlavano come i soffi del vento, come lo stormire degli alberi, come lo spaccarsi di un tronco, come il chiudersi e dischiudersi di una porta. Da allora ho sempre pensato a quei suoni come alla cosa più poetica che mi fosse dato di conoscere: un che d'indefinibile fra l'umano e la natura. In una visione poetica vorrei che così ogni parola fosse nata e nascesse, ora dalle sensazioni acustiche dettate dalla natura, ora dal sentimento che la più riposta essenza delle cose ispirasse in noi. E forse, in generale, credo che lo sia: non si spiegherebbe altrimenti la dolcezza d'alcune parole in tutte le lingue. Suppongo che i cattivi poeti, i cattivi critici e soprattutto le lunghe epoche di decadenza di un popolo abbiano creato quelle brutte assonanze finite poi per includersi nella lingua della Nazione e quindi necessariamente nel linguaggio degli scrittori.

Ragione per cui crediamo fermissimamente nella scelta del linguaggio in uno scrittore come alla sua maggiore o minore poeticità, e affermiamo che se vi fosse un popolo dove tali poeti e critici e decadenza non avessero mai posto piede, solo colà avrebbe modo di formarsi quell'ideale di lingua auspicata.

Il buon regista dovrebbe scegliersi e selezionare il « materiale » sonoro, farne una sola cosa con l'intima psicologia dei personaggi, dell'azione. Talune volte, come in FORTUNALE SULLA SCOGLIERA di Dupont, il sonoro ha avuto tale importanza da assumere drammaticità eguale se non più grande di quella data dalle espressioni degli attori. A tale proposito cito un brano di Alexander Arnoux: « La parola attore, in senso teatrale, non viene applicata agli uomini che interpretano i personaggi di un film: occorre darle un senso molto più largo. Ogni oggetto, ogni utensile, gli alberi, i mobili, i raggi, le ombre, le onde hanno sullo schermo un ruolo di eguale importanza. I corpi ed i visi umani non vi occupano un posto eminente che in virtù del nostro orgoglio adamico e per usurpazione » (dall'*Antologia* di Chiarini e Barbaro: « Problemi del film »). Noi ci permettiamo di aggiungere, fra le altre cose, il suono come fra le più importanti. Che cosa, infatti, sa-

rebbe in RAGAZZE IN UNIFORME la sequenza di Manuela che sta per buttarsi dalla scala senza il progressivo, ossessionante ingrandirsi nelle stanze vuote e piene dell'eco del suo nome gridato dalle compagne che la cercano e, infine, con un grido, la scoprono nell'atto di lanciarsi nel vuoto?

Anche John Ford diceva: « Oggi il suono tra i cineasti che hanno sentito l'essenza del cinema, ispira le immagini ad un grado almeno uguale a quello delle immagini rispetto al suono » (vedi Lo Duca, « Storie in 1.500 metri », *Cinema* n. 95), ma questa sua affermazione è stata in Italia male ricompensata. Nel film OMBRE ROSSE, si è visto infatti conferire all'attore Andy Devine, che era il conducente della celebre diligenza, mentre costui era in cassetta, una voce diseguale da quella che aveva quando era a terra. Invece l'intima essenza di questo personaggio consisteva proprio nel fatto di parlare sempre a voce alta anche nei momenti in cui si trovava a terra, perché tale era la sua abitudine, un'abitudine che gli veniva dall'essere costretto a trascorrere gran parte della sua giornata a guidare i cavalli.

Il suono, dunque, oltre a dare nel cinematografo, in un certo senso, la terza dimensione, e cioè la profondità, per la quale il più delle volte non basta anche un ben adeguato giuoco di ombre e di luci, ha valore espressivo altissimo tanto che può farci temere, gioire o piangere.

Un uomo in una stanza, solo, di notte, che ha paura; sente scricchiolare la porta. Quanto maggiore sarà l'effetto per noi se, come lui, saremo portati nel suo stesso stato d'animo a dare valore ad ogni piccolo spostamento d'aria.

Quando si vuole attribuire maggiori pregi ad un'opera letteraria, si dice comunemente: « è tanto vero che mi sembra di vederlo, quel personaggio, e di sentire le sue parole ».

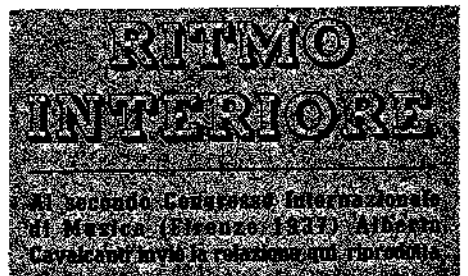
In questo sta, credo, il maggiore successo che nelle masse ha il cinematografo più delle altre arti: poichè corrisponde ogni attimo al desiderio di vedersi raffigurato davanti agli occhi quel mondo di cui si segue la storia. Noi fissiamo invece in ciò la sua limitazione, la sua finitezza rispetto alle altre arti.

Solo dopo qualche anno dalla nascita del sonoro, se ne sono scoperti i valori poetici, come un'invenzione, la quale abbia avuto bisogno di svilupparsi prima di essere compresa. Ma oggi possiamo dire, almeno per quelli che ce la fanno amare, che questa invenzione ha trovato la sua giusta collocazione artistica, tanto che tutti quei valori che noi, fino ad un decennio fa, eravamo abituati ad attribuire al cinema muto, si vanno in parte spostando verso questa nuova scoperta, che ha sostituito i gesti e la mimica sempre troppo esagerata del film muto.

GIUSEPPE DE SANTIS



Andy Devine, di « Ombre rosse », tradito dal doppiato nel suo tipico linguaggio di cocchiere



« DURANTE gli ultimi cinque anni, il film musicale ha raggiunto una tale perfezione che uno, alla fine, si sente obbligato a pagare un tributo di stima agli americani per questo fatto. Brani preziosi come la scena del parco in NATA VER DANZARE con Eleanor Powell, vanno trattati con rispetto. Fino a qual punto simili risultati si debbano a un uso raffinato dei migliori elementi del teatro, trattati cinematograficamente da tecnici del film, non lo so dire. Ma perchè in Europa non consideriamo il film musicale da un punto di vista diverso? »

Di solito accade questo: quando gli scenaristi s'accorgono d'aver messo troppo dialogo, immaginano una vaga scena priva d'azione, inseriscono nella colonna sonora la parola « musica », e dicono a se stessi: « Il musicista la aggiusterà lui ». (Scenari ben fatti, con musica aggiunta in modo appropriato, sono stati un'eccezione). Poi, dopo che il film è stato montato, può avvenire che l'azione a questo e a quel punto risulti troppo faticosa. Viene immediatamente la decisione: « Mettiamoci un po' di musica ». Sì, e ancora una volta, « il musicista la aggiusterà lui ». Sarebbe più facile, allora, di scegliere, un musicista che collabori con lo scenarista e si metta in testa la concezione essenziale del film. Il suo lavoro, invece d'essere quello appena del tappabuchi, avrebbe un valore reale e inoltre aiuterebbe a rendere consistente l'intera opera. Così la musica dovrebbe venire scelta corrispondente alle immagini; ma, almeno per il momento (e tre anni più tardi diremo la stessa cosa - u. d. R.), non possiamo domandar troppo ai produttori.

Un film è un'opera collettiva. Per analizzare le relazioni esatte tra regista e musicista, si deve ammettere che di solito la

principale aspirazione del regista è quella di essere, ad ogni costo, un artista. Talvolta, è vero, questo si riduce a una ridicola tirannia.

Tra i registi vi sono individui che si professano conoscitori di musica. Il cielo ci protegga! Quelli hanno idee personali così pericolose al proposito, che, sfortunatamente, i musicisti non riusciranno mai a realizzarle.

E mia opinione che costoro siano responsabili dell'esatto sincronismo che i musicisti provvedono nel missaggio. Se è permessa una digressione, io confesso d'essere un nemico accanito del sincronismo. Esso è stato il primo responsabile del lento sviluppo del film sonoro "realistico", e mi fa piacere di constatare come il sincronismo, non solo della musica, ma anche della parola e dei rumori, oggi riceva un'attenzione sempre minore.

Stavo dunque accusando i registi con pretese musicali d'aver inventato quei nauseanti interludi nei quali ogni passo e ogni movimento è accompagnato da uno strepito di cembali o di tamburi.

Il ritmo esteriore del film dev'essere creato dal dialogo. La musica può fornire solo il ritmo interiore.

Ma quei tali registi ne trovano sempre qualcuna per rimpiazzare il decaduto sincronismo. I riempitivi musicali, o la cosiddetta atmosfera, sono divenuti una necessità. Per costoro è questa la soluzione di tutti i problemi che riguardano il sonoro nel film. In un film, ultimamente, c'era una sequenza notturna: una carrozza nelle strade di una città addormentata. Il rumore degli zoccoli e la loro eco (sincronizzata in un secondo tempo) davano alla scena un'accompagnamento sonoro perfetto. Ma il regista aveva "idee". Egli voleva che ci fosse della musica, e la richiese in modo tale che il musicista fu costretto a scriverla. C'è una piccola aggiunta da fare: che la musica entrò nel film malgrado il desiderio contrario del compositore, e che il regista venne alla conclusione che il risultato non era esattamente quello da lui immaginato.

In un articolo intitolato "Musica per film", Jean Wiener dice: "ogni parte deve contribuire al tutto, e non guastare gli effetti ma renderli accettabili al pubblico". "Ci dovrebbero essere interruzioni, o spazi di riposo, nella musica del film; e uno dovrebbe non poter presentare né l'inizio né la fine di una sequenza musicale. Questa deve crescere dal rumore di una porta, per esempio, o da un sospiro, o da una risata, e decrescere con una espressione che ha avuto il suo punto mediano. Troppo spesso si ha la impressione, al nascere d'una musica, che il direttore d'orchestra s'è messo a camminare con la sua bacchetta in mano e s'è fermato nel mezzo dell'azione guidando la sua orchestra. Questo è così assurdo, al culmine di emozioni drammatiche, che a uno vien voglia di mandare al diavolo la musica e tutto ciò che la riguarda". Ma è tempo che io dica una parola in aiuto di quei miei amici registi i quali ammettono, come me, di non saper niente di musica. Essi si limitano ad essere dei buoni uomini di cinema. Quale è la loro impressione sulla maggior parte dei musicisti coi quali hanno "tentato" di lavorare? È che la musica da concerto è la sola cosa che ad essi importi. Tutto il resto, e particolarmente il cinema, ha semplicemente uno scopo commerciale.

I musicisti disprezzano il microfono, credendo che questo sia capace di trasmettere solo certe cose. Nonsenso! Questo ha fatto tali progressi che può riprodurre ogni cosa. Le sue limitazioni sono soltanto morali.

Un altro punto è che i miei colleghi e io abbiamo incontrato troppo pochi musicisti che capiscano come va tagliata la musica per film; pochissimi, che hanno compreso che il novanta per cento della musica per film dev'essere riprodotta pianissimo. Quanto spesso viene sollevata l'obiezione: "Ma voi non potete sentire più la mia musica!". (Voi sapete, tuttavia, che c'è un genere di musica che uno sente benissimo anche se è scarsamente percepibile). E quando la musica è stata composta per un film, non si pensa che non è più "la mia musica" ma "la musica di quel film?".

Il suono, a parte la parola e la musica, è diventato un elemento di prima importanza nel film, con la raggiunta perfezione del microfono e le innumerevoli possibilità che esso offre. Tutti noi sappiamo che c'è una tecnica dell'immagine, e conosciamo le sue immense possibilità, manipolazioni della macchina da presa, trucchi, montaggio, ecc., ma, secondo la mia opinione, la tecnica parallela del suono reale è stata trascurata. I rumori debbono essere riprodotti; essi hanno un ritmo e sono necessari come il dialogo, la musica e le immagini. Pochi registi sono arrivati a questo: Pochi musicisti vi si sono interessati.

In conclusione, dovrebbe essere compreso che la musica cinematografica va scritta per il film e pensando a un pubblico che ha rapporti solo vaghi col pubblico dei concerti, per numero e mentalità.

Il musicista deve comprendere, così come il regista, che un film è un'opera collettiva nella quale essi formano solo due parti d'un meccanismo intricato. Quando essi l'avranno capito, le cose saranno infinitamente più facili. I risultati che noi ci proponiamo astrattamente diverranno concreti; il suono imboccherà la strada giusta per il suo sviluppo, e le relazioni tra l'una branca e l'altra del film saranno stabilite correttamente ».

ALBERTO CAVALCANTI

MR PREVIN

IL nostro corrispondente americano ha rivolto a un compositore di musiche per film di Hollywood, Charles Previn, della Universal, una domanda: «Diteci come si fa da voi un commento musicale». Ecco la risposta del signor Previn: «Di modi per mettere il commento musicale a un film ce ne sono tanti, che non so da quale cominciare. Vi dirò come lavoro io, normalmente. Il film viene passato al reparto musicale e ci dicono: Ecco un film, potete aver pronta la musica per domani? Allora noi ripassiamo la pellicola col regista e con l'assistente e gli chiediamo di darci delle idee, di indicarci i punti nei quali la musica secondo loro aiuterebbe. Poi prendo un montatore per riordinare e misurare le sequenze alle quali dobbiamo mettere la musica. Quindi la lunghezza in "piedi" è convertita in secondi di tempo, così, troviamo, per esempio, che abbiamo due minuti primi e trenta secondi di una data sequenza nei quali ci va il commento. Ci facciamo una idea completa del film, di cosa si tratta, e nello scrivere la musica tentiamo di cogliere l'atmosfera del soggetto, perché ogni lavoro ha una sua atmosfera, se è un buon lavoro. Qualche volta il regista non sa nemmeno lui cosa ci vuole: per esempio, potrebbe dirmi che una certa scena ha da essere drammatica e che io devo portare al culmine la situazione con la musica; poi, più tardi, sentendo questa musica, dirmi che era troppo pesante, che avevo preso la cosa troppo sul serio, che non era quello che lui voleva. Allora si ricomincia daccapo, e alla fine è come se io abbia musicato non uno, ma tre film».

LA PAROLA DRAMMATICA

IL cinema sonoro fu inteso come una forma nuova di teatro, e basta: film commedia, o pressapoco. Ma fu presto notorio che dove esisteva troppo teatro, il cinema spariva; e venne avanti, con una certa lentezza, che il film necessitava di un testo proprio originale, sia sonoro che parlato, con evidenti, ma non eccessivi, rapporti con la situazione scenica, drammatica.

Doveva il cinema sonoro, per rendere ragione alla funzione drammatica della parola nel film, doveva allontanarsi dal documentario. La cellula fotoelettrica occorreva saperla impiegare saggiamente. La parola, nella visione del film, come diceva nel 1933 il Baghetti, rappresenta un passo verso la purezza delle forme cinematografiche, e attraverso la drammatica della parola, il cinema avrebbe potuto darci la sua esatta misura. Per anni, come sopra accennato, il discorso è andato avanti senza che i produttori lo considerassero molto, e si è continuato a vedere operette e commedie borghesi su ogni schermo del mondo. Naturalmente, è errata la convinzione di certi critici — che la parola sia solo esclusivo attributo del teatro, una sua forza di cui solo tale manifestazione possa validamente, efficacemente, valersi e avvantaggiarsi nel passaggio dalla mimica ad uno stato superiore di rappresentazione. Baghetti, tempo addietro, affermava che la parola ha costituito invece la decadenza del teatro, perché perduta la sua forza attiva, la parola «detta» è venuta a privare i gesti della loro continuità. Il nostro discorso è scarno, arido, fatto di sì, di no, di alcune interiezioni; parlando, siamo piuttosto scheletrici. La vita non analizza con metodo i movimenti, i fatti attivi, l'azione, insomma; riducesi quindi la parola all'espressione attiva semplicemente, dei nostri sentimenti primi e istintivi. Ora, se il cinema nel suo lento vegetare aveva condotto l'azione drammatica al silenzio originale, dove solo il gesto aveva ragione, sopravvenuta la parola, in come, apparentemente, capovolgere le funzioni estetiche del gesto ricondotto tanto lontano, e trascinarlo a forza sul teatro, nel teatrale. Ma se dal 1928 ad oggi abbiamo assistito a migliaia di brutte pellicole teatrali e zeppe di dialogo, qualcuno qua e là è venuto a dirci la parola giusta. Il recente OMRE ROSSE vogliamo darlo come esempio. Ha qua la parola valore essenziale, anche durante la corsa in diligenza, durante le sequenze interne della vettura. Ha qua la parola un valore essenziale e purissimo, in quanto non le è consentito mai di essere la spina centrale del dramma, ma solo un commento efficace. Tutto il cinema parlato, il sonoro, in generale, vorremmo intenderlo così, scarno commento di frasi, scarno accenno di suoni, e i più necessari. Si ricordi ancora OMRE ROSSE: il notturno, la caccia all'uomo nel villaggio, il silenzio ogni tanto spaccato dai passi degli inquieti tre fratelli; le fucilate che a un tratto sgombrano la vicenda di ogni fumo. Tutto proporzionato, drammatico ed essenziale, e proporzionato sempre alla realtà prospettica dei diversi personaggi. Quando siano intese a fondo queste leggi di proporzione e di volume, sarà più semplice all'artista e al tecnico armonizzare la colonna sonora a valido commento delle azioni. Diceva sempre Baghetti, nel 1933, che la parola deve essere esclusivamente creata per l'azione drammatica e la sintesi. Quando il cinema avrà perso totalmente gli attributi che gli vengono dalla parola nella sua verbosità ed analisi teatrale, il cinema avrà i mezzi migliori per raggiungere i confini dell'arte possibile. L'azione cinematografica profondamente reale (e poetica in quanto apparente, in quanto finzione), farà della parola la melodia essenziale delle azioni. Forse non sono esattamente queste le parole dell'autore citato, ma poco conta. Anche la nostra idea al momento di scrivere si palesa per identica.

RENATO GIANI

POETICHE DEL SONORO

MEGLIO che dallo studio di posizioni teoriche enunciate, le differenti poetiche del sonoro possono risultarci, nella possibilità di una critica feconda di conclusioni, dai vari modi in cui sonoro e parlato sono stati adoperati e dalle concezioni alle quali codesti modi implicitamente rimandano.

Ho sotto gli occhi una rivista popolare, di una ventina d'anni addietro, aperta alla pagina che reca, sotto il titolo: «Potrà il cinematografo riprodurre la voce umana?», una esposizione sommaria ed approssimativa dei vari sistemi che in quell'epoca erano allo studio. Nella sua ingenuità didascalica l'articolo chiarisce a sufficienza l'equivoco fondamentale che ha viziato il problema del sonoro sino dalla sua prima impostazione come problema tecnico, equivoco nel quale è l'origine di uno fra i difetti che ancora oggi limitano le possibilità artistiche della cinematografia. Che è stato inteso, il sonoro, e tuttora lo si intende, in un senso grossolanamente naturalistico: non come possibilità di arricchire il cinematografo di nuove risorse espressive, ma unicamente come conquista di più perfette capacità produttive e documentarie.

«Parlato al cento per cento», dicevano i cartelloni, al tempo delle prime applicazioni del sonoro; e il pubblico accorreva, attratto da motivi di mera curiosità; motivi non dissimili da quelli che avevano fatta la fortuna dei baracconi con le figurine di cera («la battaglia di Dogali, la suora che cura il ferito, con tutti i movimenti al naturale; prego signori!»); o, per restare nel campo cinematografico, non dissimili dai motivi che il 28 dicembre 1895 avevano affollata una sala del Boulevard des Capucins, di spettatori curiosi di assistere alla USCITA DEGLI OPERAI DALLE OFFICINE LUMIÈRE e all'ARRIVO DEL TRENO NELLA STAZIONE: l'effetto di una scoperta che aveva sconvolto il mondo del cinema si riduceva, dopo Griffith, Stroheim e Chaplin, ad un ritorno del cinematografo al livello di curiosità analoga alle numerose invenzioni ottiche che avevano allietato ed entusiasmato i borghesi del secolo XIX: dallo stereoscopio al cosmorama, di balzacchiana memoria. Ormai, il successo di un film era quasi interamente affidato alle suggestioni di una voce, ad un rumore di passi sulla ghiaia, al crepitio di un foglio di carta che prendeva fuoco.

È la prima poetica del sonoro: la prima in ordine di tempo, e la più diffusa, questa che si

abbandona fiduciosa alla registrazione sincronizzata con la fotografia, in un miraggio di precisa aderenza alla vita reale: e convalida ogni inerzia e pigrizia, ogni taccagneria produttiva, ogni incapacità di creazione e di espressione nel negare il cinematografo come linguaggio per ridurlo a puro e semplice mezzo di riproduzione. Le possibilità di elevare a più assoluta purezza il film attraverso la eliminazione delle didascalie, che ne appesantivano e turbavano il ritmo con una intrusione spesso gravata da errori linguistici o sgradevoli espressioni retoriche, veniva sciupata in un piatto realismo che quasi annullava valori tipici del linguaggio cinematografico, quali la inquadratura e il montaggio. L'età delle commedie cinematografiche, ricavate dal più consueto schemi parigini o ungheresi, era cominciata: l'età degli equivoci con soluzione prevista sin dal primo quadro, raccontati in maniera che l'assenza di quella arguzia verbale e di quel giuoco scenico che avevano conferito un certo prestigio agli originali teatrali rendevano assai piatta e banale. Si dileguavano dagli schemi gli esterni ariosi e movimentati, si restringevano le inquadrature; quasi una finestra nel suo chiudersi, ci avesse privato di un paesaggio ricco di suggestioni e di attrattive per ridurci entro pareti che tradivano il fittizio della cartapesta da ogni particolare dell'arredamento e della decorazione.

Pareva perduta ogni speranza in una validità estetica del cinematografo, quando si tentò di instaurare, con le teorie dell'asincronismo, una poetica più attenta alle possibilità del nuovo ritrovato inteso nei suoi valori espressivi e non meramente riproduttivi. Ma ogni poetica, tutte le volte che pretende a validità esclusiva ed universale, decade a precettistica oppure a retorica. E le discussioni sul sincronismo e l'asincronismo erano destinate a perpetua sterilità, da questo pericolo che l'argenza di una affermazione polemica facesse dimenticare che si trattava di mezzi, di risorse di linguaggio, le quali andavano giudicate per caso, nei confronti di singoli problemi artistici, specificamente individuati, e non affermate come verità uniche ed insostituibili. Intanto la pratica che potremo chiamare «della riproduzione» si specificava nella poetica della musica.

Il lento decadere del varietà si era risolto in una trasposizione sul piano cinematografico della musica leggera, e connubi industriali si instau-

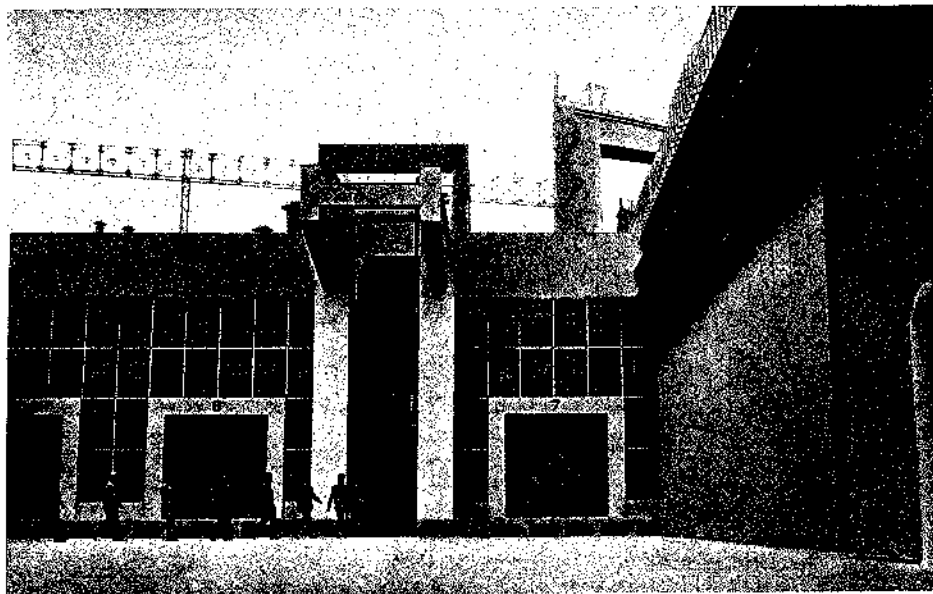
rano tra produttori cinematografici e case di edizioni musicali. Finita l'età di Elvira Donna-rumma e di Luciano Molinari, mentre Anna Fougè, invecchiata, si riduceva sui palcoscenici di provincia, le canzoni del giorno e dell'ora si diffusero per le nostre città ed i nostri paesi con il diffondersi del film della risorta industria nazionale; e non di questa soltanto; che il fenomeno è universale e non esiste casa produttrice la quale non abbia lanciato, dalle colonne sonore dei suoi film, uno o più motivi di quelli che girano il mondo nel volgere di una stagione.

Intanto, le vite dei grandi compositori rivelano insospettite occasioni industriali: la suggestione dei brani musicali, specie di quelli del periodo romantico, era ed è tale da garantire un sicuro successo di pubblico alle più grossolane manifatture cinematografiche; e la possibilità di ascoltare in una pubblica sala, la voce dei più grandi cantanti giustificata, agli occhi di molte persone, i numerosi film nei quali tali cantanti, anche quelli meno dotati di risorse sceniche, sono stati e sono tuttora impiegati.

Un giudizio di ordine estetico, di fronte a film ispirati a criteri di tal genere, non avrebbe ragione di esistere: si tratta di opere che, non rientrando nella zona dell'arte, e nemmeno in quella del costume, riguardano unicamente il cinematografo nei suoi caratteri di mera meccanicità e utilità; e, come tali, non esistenti dal punto di vista artistico. Una valutazione più impegnativa sarebbe legittima su un piano strettamente musicale, in quanto rivendicazione di un imprescindibile rispetto verso testi che sovente vengono degradati dalla banalità di una trama o da un connubio con melodie di più elementare struttura. Comunque, parrebbe inevitabile una condanna delle poetiche del sonoro a chi si fermasse agli esempi che abbiamo fatti. Ma non esauriscono ogni caso di poetica del sonoro, codesti esempi, sebbene richiamino le concezioni più sicuramente accettate dai produttori di tutto il mondo e le fondamenta sulle quali attualmente si regge l'edificio della industria cinematografica. Ma v'è, in tale edificio, un angolo nel quale la pura mercantilità viene assorbita e superata da esperienze di più ampio respiro, che talvolta raggiungono la poesia. Anche dopo l'avvento del sonoro vi sono state esperienze di tal genere: e da queste possono risultare le sue poetiche più valide.

Un primo esempio delle quali viene da un tenace nemico del parlato: Charlie Chaplin, il quale ha accettato il sonoro come un mezzo espressivo fra i tanti che concorrono ad individuare sicuramente il suo mondo e il suo linguaggio: e con alquanto coerenza, se la sua opera, intesa com'è a fissare e trasvalutare poeticamente taluni motivi di mera cronaca, si vale, nella instaurazione di un clima musicale attorno ai personaggi e agli ambienti, di motivi popolari universalmente diffusi in un certo momento: così la *Violetta* che sottolinea taluni passi di *Luci della città* (la fioraia cieca all'angolo della strada, la sua tristezza e miseria in contrasto con il lusso e il cattivo gusto dei palazzi); il vagabondo che si allontana tristemente al finale; così le variazioni sillabiche sul motivo di *Io cerco la Titina*, in *TEMPI MODERNI*: dove la musica scelta, per gli anni nei quali fu di moda, giova a chiarire le intenzioni polemiche (e artisticamente poco feconde) che muovono l'autore. In questi passi, e in quelli nei quali si affida a musiche espressamente composte, si rivela la funzione del sonoro nella concezione artistica di Chaplin: non ausilio artistico, e nemmeno commento proveniente dall'esterno; ma componente del quadro al pari delle luci e delle scene; elemento costitutivo di un clima poetico; valido a maggiormente definirlo ed illuminarlo.

In una zona più limitata, un saggio non spregevole di film che nasce in funzione di una certa musica è *LA VEDOVA ALLEGRA* di Lubitsch. Ricavare dalla trama notissima una vicenda cinematografica valida a giustificare i motivi di Franz Lehár era il problema posto da questo film: ed era possibile risolverlo unicamente a patto di affidarsi alle suggestioni di quella musica, in quanto documento di un costume storicamente determinato, e da tale suggestione trarre una



Fanno talmente corpo, in «A me la libertà», il sonoro e l'immagine, che al vedere questo fotogramma tutti saranno tratti a ricordare il motivo che l'accompagnava

evocazione di gusto ambiguo: ironica, ma non sino alla caricatura; patetica, ma non sino alla nostalgia. Su questo piano, l'immagine si saldava in certo modo alla musica: alla marcia mondana e salottiera doveva corrispondere la sfilata di un esercito agghindato e disarmato, atto unicamente ad imprese amorose; mentre il *can can* doveva tradursi in linguaggio visivo come contrappunto di bianco e nero, e la romanza d'amore essere cantata da due celestine di una prigione fittizia e provvisoria alla evidenza. Riproduzioni di un diario femminile, redatto nel gusto degli anni in cui era collocata la vicenda aprivano il film, quasi a sottolineare un carattere volutamente falso che solo poteva salvare, accentuando dichiaratamente la retorica implicita nella musica, un'opera cinematografica pensata e realizzata al servizio di una partitura operettistica. Non solo e non tanto una riproduzione dell'operetta, quindi: ma un ritorno ad essa tradotto in linguaggio cinematografico. Nè v'era altro modo possibile di obbedire ad un tema che era assai pericoloso nella sua formulazione.

Né meno pericolosa è la presenza di un grande cantante fra gli interpreti di un film: anche se questi è, nello stesso tempo, dotato di sicure qualità cinematografiche, l'asservimento della immagine alla musica può scaturire ad ogni minima occasione, anche involontariamente. Di opere cinematografiche non annullate da un trionfo del canto, non si può dire che ne siano, all'infuori del *Don Chisciotte* di Pabst. Opera nella quale le qualità musicali di Fjodor Sciajapin sono impiegate con sicurezza di gusto cinematografico, in funzione della narrazione e della immagine: certo mezzo campo lungo nel quale la magra figura del cavaliere della Mancia si staglia su di un cielo che limita in basso una striscia di terra breve e stepposa e leva un canto nel quale è il tragico della sua avventura, rimane fra i quadri più potenti di tutto il cinematografo. Anche qui, un esempio di perfetta unità, di sintesi a priori, diremmo con termine filosofico, tra musica e immagine: la suggestione poetica scaturisce dal rapporto di questi due elementi, che non sono pensabili separati o almeno non avrebbero, isolati l'uno dall'altro, il valore che ha, la loro unità.

Un rapporto analogo tra elemento visivo ed elemento acustico si nota nei più felici film di di-

segni animati: nei quali la invenzione è assolutamente libera da difficoltà materiali ed è possibile una creazione contemporanea della immagine (intesa nella sua dinamicità) e del suono e rumore che le corrisponde. A parte BIANCANEVE, dove era palese, da questo punto di vista, una certa indulgenza a schemi operettistici e melodrammatici (ma indimenticabile, il concerto dei nani!), taluni passi de *LA CICALA E LA FORMICA*, *CONIGLIETTI BUFFI*, *I TRE PORCELLINI*, rimangono esemplari fondamentali di assoluta unità tra i valori espressivi del sonoro e quelli della immagine. Ma i testi più convincenti, in quanto esempi di possibilità estetiche del sonoro, è da ritenere siano stati creati, attraverso poetiche assai disparate fra loro, da due fra i più grandi artisti del cinema: King Vidor e René Clair.

Il primo, in *ALLELUJAH*, intende narrarci una sorta di epopea religiosa dei negri americani. Di queste coscienze ancora torbide e primitive, nelle quali il cristianesimo, accettato nelle sue formulazioni più dure e catastrofiche, quali discendono dal *De servo arbitrio*, non è riuscito a cancellare l'originario culto totemico ed orgiastico, e si è anzi frapposto ad esso, determinando una curiosa religiosità nella quale il problema cristiano della grazia e della redenzione si pone in termini tutti pagani di magia e di feticismo. Vidor ha sentite le possibilità drammatiche implicite in codesto mondo e ne ha tratta una narrazione cinematografica fra le più sicure, in quanto poesia; nella quale ha impiegato il sonoro con sicura intuizione, cogliendo il significato che ha il jazz nella vita sessuale e religiosa (strettamente intrecciato) dei suoi protagonisti e facendo del canto e della musica un elemento dell'atmosfera e della narrazione proporzionato alla importanza che esso ha nella « storia » dei personaggi. (A parte la circostanza che proprio della musica pare si sia servito per destare nei suoi attori negri quei sentimenti e quegli stati d'animo che sono oggetto del racconto). Clair, per la varietà degli impieghi che il sonoro ha avuti nella sua opera, si dimostra il più sicuro conoscitore delle possibilità estetiche in questo implicito. Ce ne accorgiamo in *A NOUS LA LIBERTÉ*: dove un solo ritmo, con palese ricordo dell'originario gusto dell'autore per il balletto, governa le immagini, la musica, i rumori e le parole: azione, dialogo e partitura seguono un unico tempo, che è poi quel « tempo » dichiaratamente metafisico che caratterizza tutto il film, nella sua assoluta libertà fantastica (la strofetta gioiosa con cui l'ex forzato saluta gli antichi compagni venuti per ricattarlo, i fiori di cristallo sugli alberi di carta e ferrofilato nella inquadratura del giardino). E in *14 LUGLIO*, dove così i rumori (la tromba dell'automobile, la banda stonata che suona durante la festa da ballo, lo scroscio della pioggia, il pianino del bar) come le voci (un dialogo tenuto su un tono di semplice essenzialità, fotografico, quasi) valgono non meno delle immagini a segnare una atmosfera umile e quotidiana, ad instaurare quel clima di preciso e pure patetico realismo che giustifica la poeticità del racconto. Esempi abbiamo fatti di autori assai dissimili fra loro, e per tendenze e per valore: e di concezioni decisamente diverse, quando non contrastanti. Ma concorrono nell'unico argomento che rende possibile, oltre la diversità delle poetiche, una valutazione estetica del sonoro: il quale deve, sia pure in modi diversi, come diverse sono le singole opere, aderire alla immagine e fare tutt'uno con essa.



« Riproduzioni di un diario femminile, redatto nel gusto degli anni in cui era collocata la vicenda... » servirono a dare atmosfera a « La vedova allegra »

LASCIATEMI BALLARE

GLI avversari del film sonoro (che sono molti e fra i quali taluno si atteggia a tale perché ha visto esperimenti incompleti concernenti le « talkies », oppure ne parla per aver sentito dire) dovrebbero, tutti, visionare questo film; poi, dire il loro giudizio, spassionatamente. E taluno si ricrederebbe, in altri sorgerà il dubbio, altri ancora, se non l'han fatto sino ad oggi, cominceranno a meditare sui dati positivi. Ad ogni modo vedremo i commenti. Notate. *LASCIATEMI BALLARE* era un film muto. Fu sincronizzato dopo, ed è gioiello di sincronizzazione. La sincronizzazione, ho detto, ha giovato, aiutato. Musica di jazz, sorniona; musica che ha colorito caratteri, commentato col grottesco fonetico, la parola, accompagnato i gesti, il movimento con rumori parodistici. E il jazz, coi suoi strumenti disparati propri al « folklore » negro, per questa bisogna, credo sia insuperabile. Ad esempio, un'obesa suocera (la Kate Bruce) viene presentata con accordi « saxophone-basso », ed il suo dire è accompagnato sempre da quelle note caratteristiche. Il marito di lei, la povera vittima del collo lungo, trova un clarino che gli fa una vocetta tutta mansueta. Un romantico e gelosissimo argentino viene burlato benissimo: la sua comparsa sullo schermo è accompagnata ogni volta dal languido e nostalgico lango; l'attaccabottoni scocciato, da prolungato borbottamento di « saxophone-tenor ». E la prepotente protagonista (la Alice White), tutta nervi, idee storte, contorcimenti, va... a tempo di charleston! Il film pecca per troppe didascalie, ed il testo è di gusto discutibile. Forse tutti quei chiarificativi inutili non furon tolti per salvare la sincronizzazione, che è fatta col « Vitaphone » (cioè su disco) ed il risultato, a quanto pare, ha dovuto limitarsi a tradurre il testo. (Da una critica di Ubaldo Magnaghi - *La vita cinematografica*, 1929).



Estasi del jazz (« Allelujah! »)

ROSARIO ASSUNTO

LA FAVOLA E IL SUONO

A ME il prodigio si rivelò chiaramente una sera che vidi su uno schermo un cavallo, frustato ingiustamente, protestare con voce di basso profondo: «Non sono mica stato io!». Miracolo del cinematografo! Dopo secoli e secoli durante i quali ci era stato continuamente ripetuto da Esopo prima, e poi da Fedro, La Fontaine, Pascarella, Trilussa, ecc., che gli animali parlano, senza peraltro mai convincere noi di tale prodigiosa possibilità, ecco la voce d'un cavallo, calda, umana, fin misteriosa, con tutte le cupe risonanze acquistate nel percorrere le caverne del collo equino, che s'immaginano solide e sonore come canne d'organo.

E una volta udita la voce di basso profondo del cavallo, mi vidi assalito da un tal desiderio di conoscere la voce degli altri animali, che la notte, invece di dormire, non feci che pensare come potessero parlare, e con qual timbro, colombi, leoni, cervi, ecc. Pensai allora cose forse senza troppa fantasia, perché la notte, quando non si riesce a dormire, la fantasia suole assopirsi per suo conto; ma vi pensai, e come ci pensai! E m'accorsi che mi struggevo dalla curiosità di conoscerle quelle voci.

E poi mi chiesi: Esopo le avrà conosciute quelle voci? Oh, se Esopo fosse stato come noi presente al miracolo del cavallo parlante sullo schermo! Vero è che immaginare una favola di Esopo, o di Fedro, o di altri, realizzata cinematograficamente con animali veri e parlanti, i quali hanno ognuno la propria voce, che è voce del loro corpo, della loro indole, è cosa, oltre che divertente, bella e stucchevole.

Conoscevamo già da tempo il prodigio della parola nelle fantasie dell'americano Disney; ma non ne avevamo mai avuto così preciso, come alla vista del cavallo parlante, il senso del suo peso nella favola cinematografica.

In un primo momento, forse perché ancora tenacemente legati, come del resto siamo tuttora, al «muto» per quanto riguarda le tradizionali forme del cinematografo, ci restò in animo una certa sottile ostinazione per tutto quanto fosse voce e suono. Poi ci accorgemmo come l'unico caso in cui si potesse appieno giustificare il «sonoro» era quello dei disegni animati.

Infine il cavallo parlante ci svelò, come abbiamo detto, il prodigio: nei confini della favola ogni bizzarra e impensata cosa trovava il suo regno; e quella della parola nel cinematografo, che era sembrata diabolica, innaturale, sconcertante magia, rivelò le sue innumeri possibilità. Nella arbitraria realtà, nella irrealtà estrosa delle avventure dei piccoli eroi dei disegni animati si perdeva ogni disagio generato dal «sonoro». Il movimento diventava ritmo di musica, così come ogni apertura di bocca doveva essere necessariamente articolazione di parole.

A notte avanzata, nel buio dello studio, il pittore ama immaginare i personaggi dei suoi quadri scendere dalle tele, raccogliersi insieme, e vivere una vita segreta, retta da chissà quali strane e favolose leggi. Immagina, il pittore, assurde vicende, oscuri riti, interminabili danze, giochi ingenui e occupazioni regali — cacce, ricevimenti, amori romantici e fatali — cose d'un mondo che non esiste o che forse esiste.

Solo la favola con il suo jasto, con le sue stranezze, coi suoi voli e col suo fascino diventa il mondo nel quale è possibile muovere i personaggi dei quadri. Allora i bimbi buoni, scendendo dalle tele, avranno in premio la luna piena delle sere di maggio; le dame nel giardino converseranno con le fate; Giuditte amerà di travolgente amore Oloferne assopito e non ancora mutilato della testa; il suonatore di violoncello caverà dal suo strumento celesti armonie; i giovanetti della festa di paese cammineranno nel giorno pieno di luce e di colori, con ritmo di danza, portando nelle mani mucchi di leccornie.

Muovendo in un simile regno i propri personaggi, è facile vedere come l'artista si ponga nel clima della favola.

E volendo narrare in forma d'arte figurativa o visiva le avventure di detti personaggi, non so quale mezzo più del cinema «colorato» e «sonoro» possa rispondere alla bisogna. Difficilmente si riesce a immaginare mondo di favola e regno felice, ove non sia, tra la gioia e il fasto dei colori, un ritmo di musica, che guidi ogni gesto di uomo, ogni moto di animali o di cose, come in certi antichi orologi. Talché il cinema, in potere dei mezzi più alti a ciò, si palesa la più efficace, la migliore forma d'arte per esprimere e evocare il mondo di cui abbiamo detto.

Nei film animati è esprimibile in pieno il regno felice nel quale colori e suoni fanno festa.

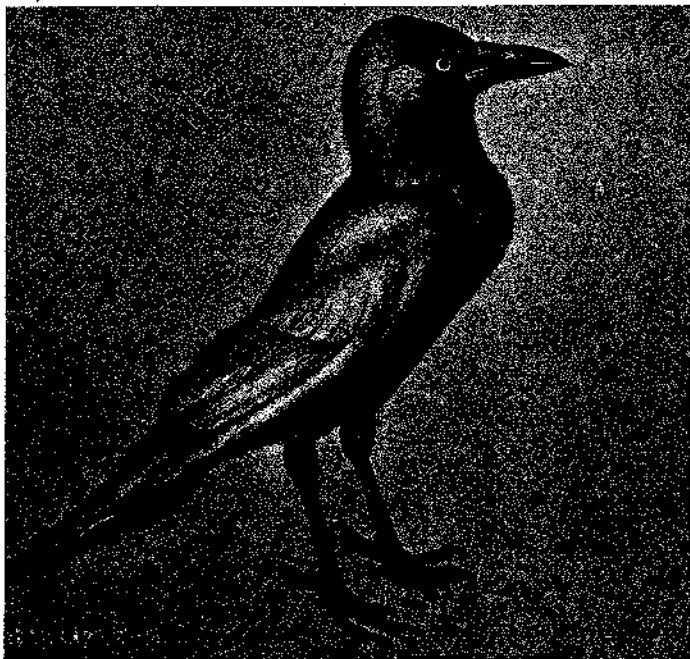
Nelle sfere della fantasia trova giustificazione ogni più rischiosa e soprannaturale avventura, onde allo stesso modo come si seguiranno senza disagio i voli di alati cavalli, e le trasformazioni più impensate di persone in vari esseri animati di diversa natura, così meno ancora ci stupirà di udire la voce dei personaggi proiettati sullo schermo e la musica che ne accompagna ogni movimento o gesto.

Alla luce delle osservazioni fatte fin qui va guardata e spiegata l'opera dei creatori dei disegni animati, e, primo fra tutti, di Walt Disney, l'ingegno più spiccato e più completo in questo campo di attività cinematografica: un artista che, seppure con limitatissime qualità pittoriche, crea personaggi come ogni pittore, e tali personaggi fa vivere e operare nel regno della fantasia. Ma possiamo noi credere che uguale gioco risulterebbe per lui la narrazione delle sue avventure e la evocazione dei suoi regni festosi, se quella bizzarra filza di segni che è la colonna sonora non completasse l'armonia di quei mondi ove tutto è gioia, musica, ritmo? Di fronte al silenzio dei vecchi, melanconici, anche se più autentici, film d'altri tempi, cadrebbe l'illusione della favola allegra, per causa d'uno strano, pauroso vuoto agli orecchi.

L'esplosione della meravigliosa pazzia dei disegni animati va espressa con tutte le forze; tutte le cartucce vanno sparate, anche le più contrarie a ogni logica umana.

Il cinema ha creato nuove vastissime possibilità di narrazione; ha sbalordito e si è imposto come arte che cose nuove aggiungeva alle sei più antiche e più gloriose; ha attuato il prodigio di una fusione armonica tra mezzi eterogenei di espressione. Nella favola in genere, e nei disegni animati, in particolare, tale prodigio sfiora il miracolo.

DOMENICO PURIFICATO



Colonna sonora

POICHE' in dieci anni, da quando s'è fatto in Italia il primo film sonoro e i realizzatori della CANZONE DELL'AMORE avevano posto i loro attori in un vasto negozio di grammofoni perché si potesse ascoltare tanta musica, non si sono del tutto chiarite le idee circa la musica nel film, non è inopportuno parlare talvolta di questo argomento. Si capisce che è inutile e pericoloso pretendere di dare soluzioni definitive, dogmatiche a questo che non può essere considerato un problema. Chi ha capito e capisce il cinema non domanda certo una grammatica sul come usare la musica nel film; ma anche lo spettatore sordo sa intendere che le musiche aggiunte da qualche mestierante a taluni film stranieri doppiati in italiano, e già provvisti di musica mediocre, è meglio evitarle.

Che sui rapporti tra musica e cinematografo abbiano avuto luogo a Firenze due Congressi, nel '37 e nel '39, durante il Maggio Musicale, è un fatto che ha lasciato assolutamente indifferenti quasi tutti coloro che fanno del cinema e che tanto si agitano per inventare nuove formule commerciali, risolvendosi poi nella maggior parte dei casi, ad imitare schemi e formule già in uso corrente.

Si sa che al principio del sonoro, mentre da un lato c'era la preoccupazione di evitare il dialogo perché incomprensibile al pubblico di una Nazione il linguaggio degli attori di un'altra che aveva prodotto il film, non c'era quella di far ascoltare la musica: danze e canzoni non mancano certo nei film dal '28 in poi. Chi facesse una storia dei costumi della fanciulla del nostro secolo non trascurerebbe di accennare al fatto che mentre ai tempi del cinema muto la signorina si faceva pregare per suonare al pianoforte una convenzionale interpretazione di un Notturmo di Chopin o di un pezzo di Schumann, da quando sono apparsi sugli schermi i primi film-rivista americani, la giovanetta non ha esitato a far girare sul gramofono un disco con una di quelle musiche per ballo a ritmo sincopato. Nelle sale cinematografiche l'orchestra o il pianoforte stanco delle sette pomeridiane, che sostituiva i suonatori dell'orchestra fino all'inizio dell'ultimo spettacolo, ha lasciato il posto alla colonna musicale fotografata sulla pellicola. Nelle buone famiglie la musica classica è stata mandata in soffitta; la ragazza, spesso non priva dell'intenzione di atteggiarsi a diva, ha «adorato» i virtuosismi del pianoforte o del sassofono o i direttori d'orchestra esotici; con quanto vantaggio per la formazione di un buon gusto musicale è facile intendere. Non mancano tra le stesse cosiddette «dive del cinema» le giovanette affette da manie per la più corrente musica sincopata.

ESTETICA LEOPARDIANA DEL SUONO

«DISTINGUETE suono (sotto questo nome intendendo ora anche il canto) e armonia. Il suono è la materia della musica, come i colori della pittura, i marmi della scultura, ec. L'effetto naturale e generico della musica in noi non deriva dall'armonia, ma dal suono, il quale ci elettrizza e scuote al primo tocco quando anche siamo monotoni. Questo è quello che la musica ha di speciale sopra le altre arti, sebbene anche un color bello e vivo ci fa effetto, ma molto minore. Questi sono effetti e influssi naturali, e non bellezza. L'armonia modifica l'effetto del suono, e in questo (che solo appartiene all'arte) la musica non si distingue dalle altre arti, giacché i pregi dell'armonia consistono nella imitazione della natura quando esprimono qualche cosa, e in seguire quell'idea della convenienza dei suoni che è arbitraria e diversa in diverse nazioni. Ora il suono non è difficile che faccia effetto anche nelle bestie, ma non è necessario, e massimamente quegli stessi suoni che fanno effetto nell'uomo (quando vediamo anche tra gli uomini che certe nazioni si dilettano di suoni tutti diversi da' nostri, e per noi insopportabili). I loro organi, e indipendentemente da questi, la loro maniera d'essere è differente dalla nostra, e non possiamo sapere quale sia l'effetto di questa differenza...

...Il piacere che ci dà il suono non va sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto, dell'odorato, ecc. La natura ha dato i suoi piaceri a tutti i sensi. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi dei colori degli oggetti tastabili, ec. E anche quello stesso spirituale del suono è un effetto fisico di quella sensazione de' nostri organi, e infatti non ha bisogno dell'attenzione dell'anima, perchè il suono immediatamente la tira a sé, e la commozione vien tutta da lui, quando anche l'anima appena ci avverte. Laddove la bellezza o naturale o artificiale non ha effetto se l'anima si mette in una certa disposizione da riceverlo, e perciò il piacere che dà si riconosce per intellettuale. Ed ecco la principale ragione dell'essere l'effetto della musica immediato, a differenza delle altre arti, e vedi questi pensieri, p. 79.

...I suoni son cose materiali, ma poco materiali in quanto suoni, e tengono quasi dello spirito, perchè non cadono sotto altro peso che dell'udito, impercettibili alla vista e al tatto, che sono i sensi più materiali dell'uomo. Se per tanto ad uno che non sappia di musica, o non ne sappia abbastanza, tu vorrai dare ad intendere il meccanismo di un'aria, l'analisi, le differenze, le gradazioni de' suoi toni mediante il solo udito, difficilmente riuscirai. Ma facendogli quasi vedere sul piano-forte (o scritto, ec.) e materializzandogli in questo modo i toni, le loro distinzioni, e posizioni, egli concepirà facilmente ogni cosa, e potrà anche (benchè non s'intenda di musica) eseguir quell'aria a voce dopo averla veduta, con più sicurezza, ec. che dopo averla solamente udita...

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza, ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti, ec. »

(Dallo "Zibaldone")

pati. Ho creduto interessante accennare a questo fatto perchè, essendo la donna giovane un elemento di non indifferente importanza in ogni fenomeno sia artistico che industriale, questa tendenza ha influito almeno in parte nella evoluzione del cinema sonoro, che, contrariamente a quello che è nella sostanza, viene dai fabbricanti di film considerato da un punto di vista esclusivamente industriale e commerciale. Ora, un capitalista, un produttore, un regista che fa il mestiere, vuoi per parentela, vuoi per conoscenza, vuoi per altra relazione, ha rapporti con una o più giovanette il cui gusto è quello che s'è detto; e piacendo a queste non tanto la musica classica quanto la musica cosiddetta leggera e divertente (e invece penosissima da ascoltare), è pertanto indubbio che egli preferisca inserire o far inserire, nel film che produce, musica di siffatta natura.

Dicevo dunque che da dieci anni a questa parte si assiste in fatto di rapporti tra cinema e musica a una gran confusione. Nè si può dire che questa confusione sia disutile. Non del tutto inutile risulta nei riguardi della diffusione di certa musica classica la esecuzione di film basati sulla vita di questo o quel grande musicista dell'Ottocento. Poi i critici si affannano a scrivere che nel film vi sono più o meno anacronismi, che il tale musicista non ha avuto una vita tanto avventurosa, e via dicendo. Il regista di uno di questi film si preclude a priori la possibilità che il film venga considerato un'opera d'arte con i suoi mezzi espressivi; non poco merito può andare, invece, al tecnico del suono qualora abbia ottenuto una buona registrazione sonora. Altrettanto dicasi dei numerosi film cui prendono parte cantanti di grido. In questo caso il pubblico ammira il virtuoso cauro.

E nessuno pensa più al linguaggio cinematografico, al ritmo, ai rapporti tra immagine e suono, al significato della musica intrinseca al film rispetto a quella di accompagnamento, agli effetti esclusivamente di suoni e di rumori, alla atmosfera sonora, all'asincronismo inteso in senso artistico.

Argomenti tutti, questi, che vengono mandati nella soffitta degli intellettuali. Costoro ogni tanto riprendono in esame la questione del sonoro nel film senza essere ascoltati. In sostanza per risolverla basterebbe che tutti considerassero il cinema un'arte e non una forma di spettacolo di natura grossolana.

S'è detto che non vale esporre regole che del resto non possono sussistere. E, infatti, quando si viene a discutere del sonoro nel film, altro non si fa che citare esempi; sono moltissimi. Da quando, agli albori del sonoro, i migliori registi e uomini di cinema si sono dati pensiero di servirsi del nuovo ritrovato, applicandolo spesso in forma suggestiva, si sono avute opere da citare come esempio. Se suono e rumori, intrinseci alla vicenda narrata nel film, sono adottati con singolare senso artistico, è ovvio che i silenzi vengono ad assumere un significato prima inesistente. L'ansia, l'attesa, la solitudine sono state più di una volta espresse con il silenzio. Invece quando si fanno i film in fretta, e all'ultimo momento si chiama un musicista del mestiere per fare l'accompagnamento musicale e il musicista butta giù note su note, il risultato è dal punto di vista artistico quanto mai scadente.

Ed ecco allora rifarsi agli esempi classici: da quelli dove la musica intrinseca alla vicenda è entrata al momento opportuno in sincronismo o asincronismo con l'azione, a quelli dove il rumore o la stessa parola hanno avuto una funzione emotiva. Lo stesso canto di DON CHISCIOTTE, usato in forma intelligente, finisce a rientrare nel carattere del personaggio e a meglio farci intendere la natura della sua follia; mentre, al contrario, in un film inglese su Schubert (BLOSSOM TIME) il fatto che il protagonista (attore il cantante Richard Tauber) si metta a cantare le schubertiane melodie, dà alquanto fastidio e scopre subito la intenzione dei commercianti che hanno fatto il film valendosi inopportuno di un tenore per dar vita sullo schermo al personaggio di un musicista.

In una antologia di esempi in cui il sonoro è stato adottato in forma convincente e artisticamente raggiunta, non vanno trascurati il chit-

chirichi del Professor Unrath costretto a fare il pagliaccio nell'ANGELO AZZURRO, il rumore dell'automobile gettata ad una corsa sfrenata verso l'alto dei monti nel finale delle VIE DELLA CITTÀ, l'ansimare del treno che vien rimesso in moto in FUGGIASCHI, il fischietto del « mostro » in MÖRDER, il passo cadenzato delle collegiali in RAGAZZE IN UNIFORME, il rumore del faro e il fragore delle onde in FORTUNALE SULLA SCOGLIERA, la canzonetta superficiale cantata con indifferenza dal tenorino mentre la ragazza viene uccisa, nel finale della BESTIA UMANA, la musica tutta intrinseca alla trama e nello stesso tempo pienamente asincrona de LA CHIENNE, il cigolio di una poltrona a dondolo dove sta seduta la vecchia madre la cui presenza crea disagio nella casa del figlio dove questi e alcuni conoscenti stanno giocando a bridge, in una scena di CUPO TRAMONTO, il fragore del temporale alternato agli urli della fanciulla maltrattata dall'uomo brutale in una scena di GIGLIO INFRANTO, la musica delle giostre di ACQUA MORTA, il coro con accompagnamento di organo trasmesso dalla radio mentre succede una colluttazione fra il tutore della ragazza e l'amante di questa, il rumore della ruota che gira a vuoto nel carrello precipitato nel baratro trascinandolo un uomo in una scena della TRAGEDIA DELLA MINIERA, il concerto del bambino in una sequenza di MUTTERLIEBE, l'organetto che passa davanti alla porta della casa dove la madre impazzita sta parlando con la donna che era andata da lei per cercare il figlio, in CARNET DI BALLO, la sveglia nel finale di ALBA TRAGICA, il grido della madre e le schioppettate nella scena dell'uccisione del bambino in VECCHIA GUARDIA, il silenzio che risponde al richiamo della donna chiusa nella stanza in una delle prime scene de LA PECCATRICE, e via dicendo.

E non si capisce perchè al sonoro non si debba dedicare, almeno, quella attenzione che produrrebbe effetti non sempre eccezionali, ma comunque tali da suscitare un maggior interesse nello spettatore. Non è da dire che questa attenzione porti a spese maggiori. Comunque non vorremmo più accettare la giustificazione, ad un commento musicale generico e grossolano, che il musicista ha avuto pochi giorni a sua disposizione. Si è potuto notare, del resto, che quando sono stati interpellati musicisti coscienziosi per dare la loro collaborazione all'arte del film, i risultati ottenuti sono stati tali da indurre ogni produttore o regista intelligente a prendere in seria considerazione questa faccenda. Pur non facendo di proposito nomi, mi piace notare che non pochi musicisti, i quali hanno collaborato con intelligenza a film, sono musicisti italiani. Ma è accaduto che qualcuno, dei migliori, preso da troppo lavoro, sia stato portato a far le cose in fretta. E infine, perchè non rivolgersi al nostro patrimonio musicale (in particolare musica per piccoli complessi del '600 e del '700) e trarre da esso motivi da inserire nei film?

FRANCESCO PASINETTI



Sonoro drammatico: la sveglia di 'Alba tragica'

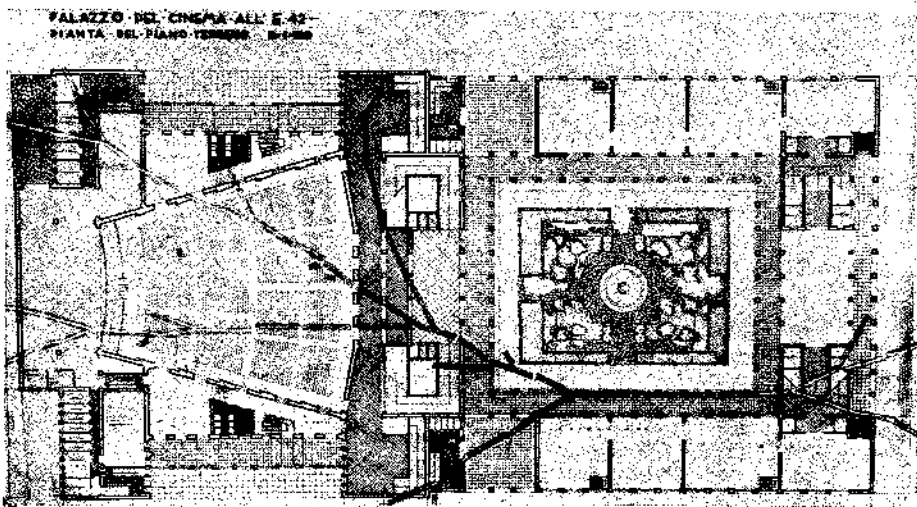
PAROLE DI UN TECNICO

A COLORO che, ancor oggi, come se non bastassero le innumerevoli prove, negano al cinema ogni legittimità artistica indicando come uno degli elementi negativi di giudizio il tecnicismo cui lo schermo è assoggettato, noi vorremmo — oggi che il sonoro è quello che è e lascia intendere quello che può essere — noi vorremmo opporre una semplice constatazione: come cioè nel corso di un decennio il cinematografo sia venuto trovando, proprio nella più raffinata delle sue conquiste, certe possibilità espressive del tutto atte a consolidargli la posizione nel campo dell'arte. Della funzionalità poetica del sonoro nessuno dubita più. Bisogna dire anzi che codesta funzionalità è in relazione diretta al perfezionamento della tecnica medesima: ed è ovvio aggiungere che più questo è avanzato, più quello allarga i propri limiti. E sarà il cinema, soggetto e vincitore d'una contraddizione estetica grave (d'essere cioè la poesia, prodotto puro spirituale, figliata da mezzi meccanici, materiali dunque), sempre in progresso col progresso delle macchine.

In considerazione di ciò, e perchè purtroppo siamo giornalmente posti di fronte alla più gretta ignoranza delle possibilità accennate, abbiamo voluto ascoltare dalla viva voce di un tecnico che cosa offra e che cosa esiga in definitiva questo benedetto sonoro. Il tecnico è l'ingegner Libero Innamorati, che incontriamo al Centro Sperimentale, dove insegna. Innamorati sarebbe per così dire un « puro », se alla sua solida preparazione scientifica non sommasse una esperienza pratica delle più complete; le sue parole stanno quindi su un piano assolutamente reale e pratico.

Il primo aspetto del problema del sonoro da esaminare ai fini del miglioramento non effimero che tutti auspichiamo, è per Innamorati quello degli attori. Raramente gli attori, da noi, conoscono le proprie caratteristiche foniche, non se ne occupano, non le studiano, e di conseguenza non se ne servono che superficialmente. Invece la voce meriterebbe il più attento esame. Oltre al suono fondamentale, essa comprende un gran numero di armoniche superiori la cui altezza e la cui intensità dipendono dalla forma e dal volume della cavità boccale durante l'emissione dei suoni. Ne deriva che

l'attore si trova di fronte alla propria voce come un suonatore di fronte al proprio strumento: si tratta di impadronirsene per trarne gli effetti più sorprendenti. Quindi gli attori dovrebbero conoscere bene il perso-



naggio da interpretare, e tutto il film, prima ancora dell'inizio delle riprese; conoscerlo nella sua stesura definitiva, cioè la sceneggiatura. E questo per poter stabilire i toni, sceglierne uno fondamentale, variando in seguito a seconda delle esigenze, in base ai primi piani, ai campi lunghi, ecc. Cercare insomma di dar vita a un equilibrio, precisando il massimo di volume da ottenere, e i minimi, come nel caso del bisbigliato, per cui bisognerebbe conoscere la resa delle frequenze per la variazione che si ottiene nell'amplificazione, cioè una esaltazione delle note basse.

Parecchi sistemi esistono per correggere e migliorare le caratteristiche della voce parlata e cantata. La tecnica cinematografica aveva esordito con cavernosità, esplosioni e sibili: con imperfezioni insomma di ogni genere; ora invece essa ha assicurato ai propri apparecchi una ricchezza, una limpidezza ed una pastosità di suono adeguate alla complessità espressiva dell'organo umano. Tali perfezionamenti sono stati ottenuti sia ampliando la gamma di frequenze che gli apparecchi sono capaci di riprodurre fedelmente, sia correggendo con opportuni artifici il timbro del suono. Attenuatori, equalizzatori, ecc. Voci dal timbro troppo basso, sgradevoli nella riproduzione, possono ad esempio essere corrette con filtri ed attenuatori elettrici, che non lascino passare

o attenuino convenientemente le basse frequenze; mentre voci il cui timbro risulta troppo stridente per la presenza di armoniche elevate di notevole intensità, possono essere corrette con opportuna riduzione o eliminazione di queste ultime.

Per quello che riguarda i tecnici, salta agli occhi l'importanza di conoscere a fondo tutti gli strumenti di lavoro, a cominciare dai

microfoni. Conoscere per esempio la direzionalità di questi, e quella degli strumenti musicali; conoscere le caratteristiche di modulazione dei rumori e come ogni rumore si deformi nella registrazione, come reagisca di fronte ai vari materiali da costruzione delle scene, come si trasformi tagliandone le frequenze alte, ecc. In definitiva, dare al rumore il suo valore plastico. Naturalmente anche alla base del lavoro del tecnico dovrebbe esservi la sceneggiatura; è chiaro che solo in tal caso è possibile parlare di funzionalità drammatica. Infatti solo studiando il copione, scena per scena, inquadratura per inquadratura, il fonico può avere un indirizzo da seguire, può dar forza o toglierne a una voce: insomma fare di questa un autentico elemento che serva a raggiungere quella « poesia » che è — o dovrebbe essere — scopo precipuo del film. Altro compito di massima importanza per il tecnico è curare bene la resa fotografica della registrazione, l'uniformità di essa per tutto il film, al fine di non avere variazioni di volume, di tono. Chi è un po' addentro a queste cose, sa quanta delicatezza codesti controlli esigano. Molto spesso invece si lascia correre, non si sottilizza; in un campo nel quale i problemi hanno lo spessore di un capello.

Ad ogni modo supponiamo per un momento che il film giunga perfetto in circolazione

SUONI SU NASTRI D'ACCIAIO

DETTO dagli americani « sound-on-wire », dai tedeschi « Magnettonfilm », questo sistema di registrazione elettroacustica basato sulla magnetizzazione di un filo o nastro d'acciaio, è di gran lunga — almeno per chi non sia strettamente del mestiere — il meno conosciuto in confronto a quello gramofonico e a quello (oggi rimasto il solo adoperato) fototelegrafico. Vale la pena di illustrarlo.

Il filo o nastro, spostandosi a moto continuo, viene magnetizzato da elettromagneti nel ritmo delle correnti microfoniche che alimentano i magneti stessi. Nella riproduzione il *medium* magnetizzato induce ai magneti una corrente identica a quella della registrazione. L'invenzione risale a Valdemar Poulsen, danese, il quale circa 40 anni fa indicava tale metodo per l'uso del suo telegrafo. Si servi del filo, che offre vari vantaggi, ma propose anche il nastro (brev. amer. 661619 del 1900). Si distinguono tre tipi di magnetizzazione: longitudinale, perpendicolare e trasversale. La registrazione su filo può essere solo longitudinale. Il metodo migliore è il perpendicolare (i poli sono opposti al disopra e al disotto del nastro, e la magnetizzazione è perpendicolare rispetto alla superficie del nastro stesso), con cui, a velocità del nastro non superiore (ma anzi spesso inferiore) ai 40 cm. per secondo, si possono registrare oscillazioni fino agli 8000 cicli.

Il perfezionamento definitivo della « magnetofonia » (questa ci sembra la più esatta denominazione italiana) è dovuto al tedesco Kurt Stille, grazie ai cui sforzi la si poté introdurre nell'uso pratico, verso il 1930. Il metodo è anche chiamato Blattnerphone, dal nome della società inglese Blattner che ne acquistò i diritti. Una delle caratteristiche essenziali del brevetto Stille consiste nel fatto che il « pick-up » di polarizzazione ha una polarità magnetica contraria a quella del « pick-up » di registrazione, cosicché questa si effettua neutralizzando più o meno il magnetismo uniforme del nastro. Infatti vi è una corrente continua che si sovrappone a quella oscillante del suono e che va dosata con la massima precisione appunto per polarizzare il « pick-up » di registrazione in modo da far lavorare il nastro nella parte rettilinea della curva di saturazione.

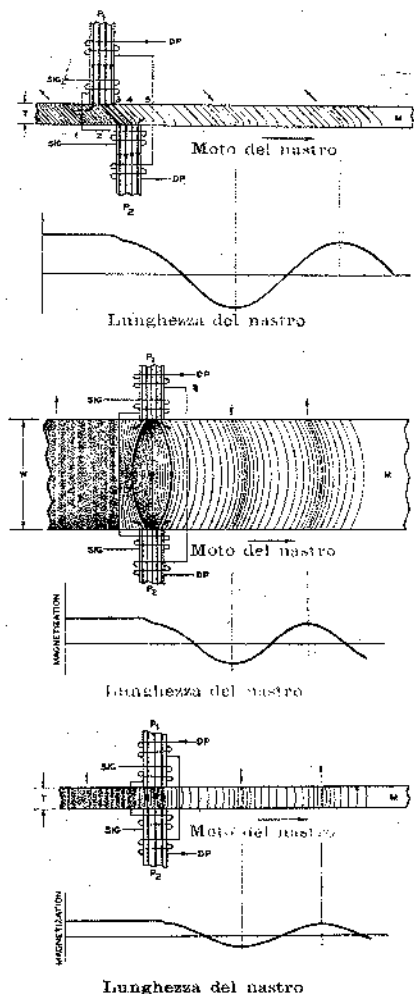
Questo sistema, molto ingegnoso, permette di dare alla corrente del « pick-up » di polarizzazione un valore abbastanza forte, tale cioè da portare il nastro alla saturazione, cancellando con sicurezza qualsiasi impressione preesistente, mentre la polarità in senso contrario, ma assai più debole, del « pick-up » di registrazione riporta il magnetismo del nastro all'intensità desiderata, ovvero al punto medio del tratto rettilineo della curva di saturazione.

Per la riproduzione è possibile servirsi dello stesso « pick-up » di presa, collegandolo naturalmente con l'entrata di un amplificatore e togliendo la corrente dal polarizzatore. La manovra si esegue con un commutatore che permette di passare istantaneamente dalla presa alla riproduzione e viceversa con la stessa macchina.

Oltre la macchina normale di registrazione, i brevetti Stille consentono la costruzione della « macchina per copiare il film sonoro », destinata a tradurre sul nastro la colonna sonora d'un film; di « macchine per proiezione sonora », destinate alla proiezione di fonofilm per piccoli impianti; di macchine dette « tipo radio », per la presa e riproduzione di programmi radiofonici, concerti, discorsi, ecc.; di macchine « per dettare », ecc.

Il sistema non richiede alcuna operazione di sviluppo e stampa: avvenuta la magnetizzazione, il nastro è immediatamente pronto per la riproduzione. Esso è perciò adatto a tutte quelle operazioni in cui si debba riprodurre la registrazione senza ritardo, ad es. ai provini sonori durante le prese cinematografiche, alle riproduzioni radiofoniche, ecc. Il nastro può essere riutilizzato sempre di nuovo: basta cancellarne la magnetizzazione per mezzo di un forte campo magnetico. Ma volendo invece conservare la registrazione, si può riprodurla migliaia di volte senza sensibile deterioramento. Il dispositivo di modulazione non contiene parti che si muovono, e sono escluse perciò le difficoltà che nascono dall'inerzia o dalle vibrazioni meccaniche. Difficilmente il nastro subisce graffiature o influenze causate dalla temperatura atmosferica. Può essere maneggiato, naturalmente, alla presenza di qualsiasi tipo di luce, e avvolto bene e con scarso rischio di rotture o di altri danni durante il trasporto.

CLARK



Esempio di magnetizzazione longitudinale (sopra), trasversale (in mezzo), e perpendicolare (sotto) di un nastro d'acciaio

UN PRECURSORE DEL FILM SONORO LA FOTOTELEFONIA

La *telegrafia ottica*, utilizzata ancora principalmente per scopi militari, è il precursore storico del fonofilm. Fototelegrafia, ovvero trasmissione a distanza mediante le radiazioni luminose ed infrarosse dello spettro, modulate a frequenza ionica. È stato per la prima volta introdotto da G. Bell e S. Tainter nel 1878, con un apparecchio, il « Fotofono », di Bell. In questo primo sistema di fototelegrafia, le variazioni di intensità luminosa provocate dalle inflessioni di una membrana microfonica lucida funzionante da specchio e posta sul cammino dei raggi, venivano trasformate in variazioni di corrente elettrica in un circuito contenente una cellula al selenio (introdotta nel fuoco di un conveniente sistema ottico ricevente) e un comune telefono. Tale metodo fu portato a un alto grado di perfezione dal Ruhmer (1900) il quale usava in trasmissione un arco voltaico la cui corrente veniva opportunamente modulata a frequenza acustica mediante un microfono agente per induzione sul circuito dell'arco.

Negli ultimi anni, la disponibilità di cellule fotoelettriche sensibilissime alle varie radiazioni luminose e oscure dello spettro, e la possibilità di amplificare fortemente, con le valvole termoioniche, le deboli correnti fotoelettriche in arrivo alla stazione ricevente, han consentito notevolissimi progressi nel campo della fototelegrafia. L'uso di opportuni schermi, in trasmissione, e di particolari tipi di cellule selettive, in ricezione, permette di impiegare solo le radiazioni oscure (ultraviolette o ultrasosse) dello spettro e di realizzare così un sistema di fototelegrafia *segreto*. Sistemi del genere sono stati realizzati dapprima in Italia per opera del Majorana (1927) e in seguito da Zieckler in Germania, da Charbonneau in Francia, ecc.

Le portate massime di questi sistemi, in buone condizioni di trasparenza atmosferica, si aggirano attorno ai 20 km.

COME SI SINCRONIZZANO I DISEGNI ANIMATI

TUTTA la materia che tratteremo in questa nota non è sapienza derivata dallo studio di riviste straniere: non mancano in Italia specialisti nella trattazione dei film di disegni animati e non manca neppure una attrezzatura industriale.

Recentemente sono stati visionati in tutti i cinematografi molti cortometraggi di propaganda a grafici, accompagnati da un bene adattato commento sonoro; per taluni episodi il grafico si trasformava addirittura in film animato. Tutti questi recentissimi cortometraggi sono di produzione I.N.C.O.M. ed è appunto ai tecnici di questa società che ci siamo rivolti per una precisa documentazione sulla sincronizzazione dei film di disegni animati.

Liberio Pensuti è uno specialista del film a grafici. Ha iniziato la sua attività all'estero e dopo aver lavorato con uno studio proprio a taluni disegni animati di propaganda, è passato da due anni alla I.N.C.O.M. dove, dotato di ogni mezzo, ha realizzato interessantissime esperienze. Attualmente sta terminando, sempre per conto della stessa società, un film che prende lo spunto dai disegni dei settimanali umoristici più in voga, film che è stato ideato da A. G. Rossi e realizzato da Luigi Giobbe e Pensuti.

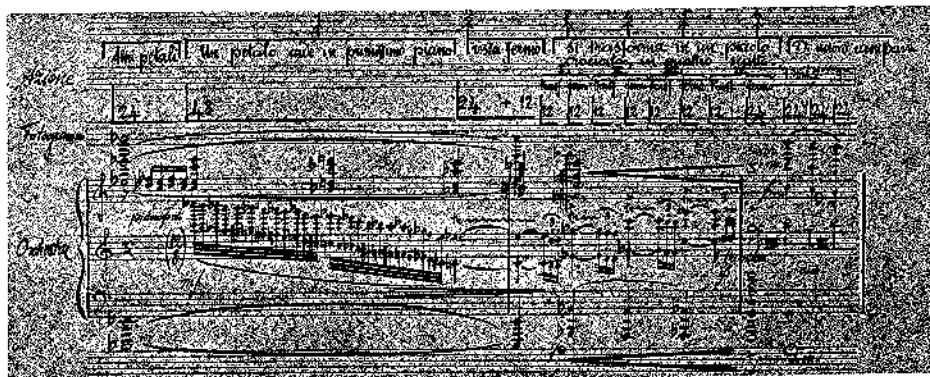
Non ci sono apparecchi misteriosi nel laboratorio di Pensuti, tutta l'attrezzatura, per la massima parte ideata e costruita secondo le sue direttive, è di una semplicità assai convincente. Parliamo innanzi tutto dei grafici. Per questi film, usati quasi sempre per la propaganda, la sincronizzazione è abbastanza semplice: si tratta di fare la colonna sonora con un commento parlato, eventualmente intercalato da rumori nelle frasi salienti. Il grafico viene realizzato completamente e ne viene stampata una copia-guida sulla quale vengono segnati dei numeri che corrispondono ai diversi periodi del commento parlato; il commentatore che segue

stando al microfono il passaggio della pellicola non dovrà fare altro che seguire i numeri per incidere il commento. Il sistema sarebbe, naturalmente, meno buono se l'industria italiana non disponesse di autentici specialisti nella dizione dei commenti, ai quali basta aver passato in visione una sola volta il cortometraggio per saper regolare il discorso come se fosse guidato da un metronomo.

Per la sincronizzazione dei film di disegni animati, in cui le parole hanno una importanza relativa, ma che sono invece strettamente legati nell'azione al commento musicale, Pensuti ci ha voluto gentilmente fare un vero e proprio corso aiutato in questa bisogna dal maestro Gervasio, che da qualche anno si occupa della musica dei film e che ha realizzato insieme a Pensuti notevoli esperienze per il sincronismo dei disegni animati.

Il primo tema investito da questa trattazione è estetico. Il maestro Gervasio, che è il consulente musicale della I.N.C.O.M., sostiene che per la musica dei disegni animati si deve fare qualcosa di diverso da ciò che è stato fatto dagli americani. Disney ha affermato l'importanza della musica per l'efficacia dei disegni animati, i quali vengono

realizzati in gran parte nella musica già incisa. Ma sul valore assoluto di questa musica egli è d'opinione ci sia molto da discutere. Egli dice, fra l'altro: « Oltre le deliziose canzoni e i ballabili, eseguiti magistralmente, non rimane che un seguito di brani difficilmente classificabili come le forme musicali: un seguito di tonfi, fischi, scale e scalette, cadenze, rumori, ecc., senza alcun legame fra loro che non sia quello visivo. Per gli europei, ed ancor più per gli italiani, la musica è qualche cosa di più. È indiscutibile che i suoni in materiale rapporto alla visione, abbiano una grande importanza per la massa del pubblico (il che giustifica i suddetti brani americani, informi ma aderenti a quanto passa sullo schermo). Ma a noi questo non deve bastare. Perché non tentare di dare alla musica una sua assoluta, continua logica, creando compiute forme musicali che sottolineino i vari momenti espressivi del film e diano vita ad un clima più aristocratico, ad una maggiore compattezza lirica? Si tratta di creare un doppio sincronismo: ideale e materiale. I gesti, i movimenti sono commentati uno per uno da elementi di un discorso sonoro che fluisce con criteri aderenti alla tecnica musicale. Questo non porta, come sem-



I sei fotogrammi riprodotti sono i punti salienti di un film realizzato da Pensuti e Gervasio. I fotogrammi sono esattamente situati in sincronismo con i numeretti che figurano in alto sulla guida musicale. Si noti come sulla partitura sono descritti i passaggi del cartone e come sia legata all'azione la musica

brerebbe, a complicazioni contrappuntistiche, a creazione di linee parallele e di altro che possa turbare la semplicità indispensabile nel commento di un film animato. Può bastare a tutto una studiattissima orchestrazione, che fino ad oggi abbiamo realizzato per quei nuovi complessi dalle infinite risorse timbriche: le fusioni della piccola orchestra classica con la grossa orchestra jazz ».

Non c'è chi non veda quanto siano persuasivi questi elementari concetti. È logico pensare che la musica per il film di disegni animati italiani debba avere un suo carattere, aderente alla particolare sensibilità musicale del nostro pubblico.

La sincronizzazione, come materialmente avviene, è piuttosto complessa. Del film si avrà, innanzi tutto, una sceneggiatura di massima su cui il realizzatore avrà annotato la presumibile lunghezza in fotogrammi di ogni azione completamente sviluppata. Su questa base il musicista idea i temi melodici da sviluppare. Per il sincronismo fra musica ed azione si possono seguire due metodi.

Nel primo, il lavoro del musicista precede quello del disegnatore. Sarà in questo caso la musica a far da guida alla realizzazione. Ed ecco come.

Sulla musica già scritta si stabilisce il numero di fotogrammi che passeranno sullo schermo durante una battuta. Se il ritmo musicale è lento, il numero sarà considerevole. Ad esempio per una battuta in $4/4$ *andante* potranno occorrere 96 fotogrammi, per un ritmo veloce il numero diminuirà; per un « presto » in $2/4$ potranno bastare 18 fotogrammi. Successivamente si calcola il numero di fotogrammi occorrenti per un *quarto* della battuta. Per una battuta di $4/4$ *andante* il numero calcolato sarà 24. Su questo numero e su i suoi multipli il disegnatore si basa per la *cadenza visiva* da dare all'azione. Questo nel caso di un movimento che debba ripetersi con un ritmo stabile: ad esempio per un dondolio di campane avremo un rintocco ogni 24 fotogrammi. Nel caso di movimenti, gesti, ecc. a distanze variabili tra loro, si farà in modo da far coincidere l'*accento visivo* con l'*accento musicale*.

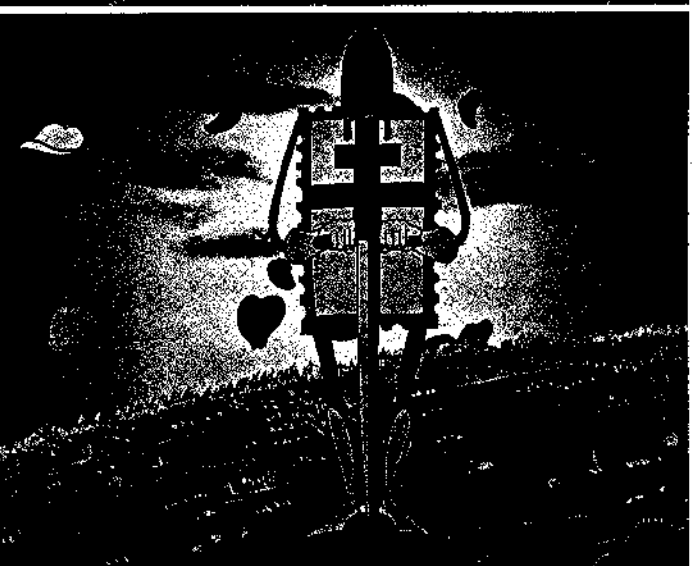
Ad esempio, nel caso di tre movimenti da sincronizzare, senza ritmo visivo stabile, con una battuta di musica in $4/4$ *andante* accentata sul I, II e IV quarto, il disegnatore interporrà fra primo e secondo gesto 24 fotogrammi, fra secondo e terzo 48, fra terzo e quarto 24.

Il secondo sistema, quello di far precedere il lavoro del disegnatore, è più difficile per il musicista. In questo caso bisogna fare una serie di calcoli per stabilire il numero di fotogrammi che passano tra l'uno e l'altro dei movimenti da sottolineare musicalmente. Ottenuta tale serie di numeri, si cerca un moltiplicatore comune a tutti, o per lo meno alla maggior parte di tali numeri. Esempio: il disegnatore ha realizzato un'azione con 4 accenti visivi (scoppi, schiaffi, ecc.); tra il primo e il secondo ci sono 20 fotogrammi, tra il secondo e il terzo 60, fra il terzo e il quarto 40. Un moltiplicatore comune è 20. Potranno allora passare 20 fotogrammi durante una battuta in $2/4$ « allegro »; in conseguenza gli accenti musicali saranno sull'inizio della I, II, V e VII battuta. Il musicista sarà libero di riempire musicalmente lo spazio sonoro tra ognuno dei « quarti » obbligati, procurando di non creare altri accenti caratteristici a cui non corrisponderebbe un effetto di sincronismo. La difficoltà, naturalmente, aumenta quando non è possibile trovare un moltiplicatore, avendo il disegnatore realizzato in completa libertà di ritmo visivo. Esempio: 4 colpi intercalati da 20, 36, 85 fotogrammi. Il musicista è costretto a collocare gli accenti fuori del ritmo base della musica, servendosi di sincopati, elisioni, prolungamenti, controtempi, ecc.

I due metodi naturalmente non sono categorici, essi possono essere fusi. Ciò avviene nella maggiore parte dei casi, cioè quando disegnatore e musicista lavorano contemporaneamente integrando il proprio lavoro a seconda delle esigenze dell'altro. È questo il metodo che di solito usano Pensuti e Gervasio per la sincronizzazione dei cortometraggi I.N.C.O.M.

L'incisione della colonna sonora è naturalmente lavoro a parte, ma non privo di difficoltà. Sulla partitura sono segnati anche gli spazi per i rumori e sul film-guida sono segnati gli attacchi della musica, con un numero o con un fotogramma bianco. Il maestro che dirige l'incisione sarà guidato contemporaneamente dalla partitura e dal film che scorre a ritmo normale sullo schermo.

u. d. f.



CONSEGUENZE SULL'INDUSTRIA

QUANDO una decina d'anni fa e più, si presentò il problema dell'avvento del sonoro, sembrò nel primo momento che tutta l'industria cinematografica dovesse risentirne in modo decisivo. Un ostacolo non facilmente superabile veniva dunque a sconvolgere, negli anni che vanno dal 1928 al '30, tutta un'organizzazione che aveva trovato, dopo un'esperienza quasi trentennale, una stabilità che non era ancora definitiva, poichè era in continua evoluzione, ma che aveva ormai carattere e basi stabilite da una pratica, che si stava trasformando anche in solida dottrina.

Il sonoro si presentava come un elemento di primaria importanza, poichè introduceva sistemi e leggi nuove, aumentava notevolmente i costi di produzione, e portava con sé molti altri problemi, quale, ad esempio, quello di rendere maggiormente complessa e più lunga la lavorazione in teatro di un film, che veniva così a durare un numero maggiore di giornate lavorative. Per non parlare di tutte le trasformazioni tecniche, dalle macchine che si dovevano adattare, ai nuovi apparecchi che venivano ad essere adoperati nel nuovo più complicato ingranaggio. Sotto altri aspetti, invece, il produttore poteva ridurre i costi: infatti le costruzioni di un film sonoro sono molto minori di quelle che necessitano per un film muto. In generale si può affermare che il costo viene a diminuire per tutta la parte cosiddetta plastica e scenografica di un film.

Ma ciò non era ancora tutto: bisogna pensare che, accanto alla trasformazione delle macchine da presa e degli apparecchi finora in uso, si venivano ad aggiungere quelle più complesse delle macchine da proiezione, con la conseguenza di trasformare anche architetticamente, quando se ne fosse presentato il caso, per le necessità del-

l'acustica e della ripercussione del suono, anche le sale cinematografiche.

Il sonoro portò dovunque un rinnovamento: gli industriali, i produttori, i proprietari di sale, dovettero presto convincersi ad adeguarsi alle nuove esigenze, alle quali sarebbe stato rovinoso resistere. Si pensi anche che era necessario trasformare i teatri di posa, che finora erano stati costruiti per le esigenze del film muto, di vetro o anche all'aperto, e che invece ora dovevano essere costruiti secondo i metodi che si venivano intanto perfezionando.

Ma laddove sembrava, ed era opinione di molti, che il sonoro dovesse portare uno scompiglio tale da rallentare e fermare quasi questa industria, si notò poi che, in pratica, e l'esperienza quotidiana aiutò a comprenderlo, l'assestamento non era difficile da ottenere, soprattutto quando furono scoperti gli apparecchi che permettevano di riprendere, per mezzo del *play-back* e del *missaggio*, in una pellicola la colonna sonora, ed in un'altra, che in un secondo tempo viene unita alla precedente, le immagini e le scene del film. Tutta la tecnica ha dimostrato che, in definitiva, non vi sono problemi difficili da risolvere, e che la lavorazione di un film non subisce, con l'innovazione del sonoro, un mutamento molto sensibile. Si può anzi affermare che il sonoro ha portato un'esigenza ad un effettivo miglioramento di tutti gli impianti periferici ed in particolar modo negli stabilimenti e laboratori di sviluppo e stampa, che hanno dovuto notevolmente migliorare gli impianti e perfezionare, curando maggiormente i vari passaggi, tutto il sistema che era in uso con il film muto.

L'esperienza ha perciò additato essa stessa le vie utili da seguire, e l'ingegno dei tecnici è stato mobilitato a ricercare le migliori soluzioni. I tentativi furono di volta in volta di grande utilità

per la risoluzione di questi problemi: nel film *WALLY*, ad esempio, il sonoro venne ripreso nello stesso momento in cui si «girava» l'azione: e questo portò come conseguenza una grande spesa, poichè le orchestre suonarono ininterrottamente per tutto il periodo di lavorazione, mentre oggi le riprese delle musiche eseguite dalle orchestre vengono fatte in poche ore. Nel film it-

se sonore durarono appena otto ore, mentre di solito non raggiungono i tre giorni. Cosicché con la spesa che fu fatta per la ripresa sonora della *WALLY* oggi si potrebbe fare addirittura un intero film.

Un altro punto che deve essere considerato, è quello che riguarda il doppiaggio. Lungi da noi, in questa sede, l'intenzione di dare un giudizio sulla necessità o meno di questo meccanismo, che, come è noto, viene applicato su larga scala soltanto in Italia. Si può tuttavia osservare che, oltre alla facile e negativa critica che si può fare del doppiaggio in sede estetica, si può aggiungere che questo sistema aumenta notevolmente il costo per la società noleggiatrice che ha acquistato il film all'estero. La spesa per il doppiaggio di un film si aggira dalle 30 alle 60 mila lire: ma quale risparmio si potrebbe ottenere se le società di noleggio potessero abolire il doppiaggio, sostituendolo con le didascalie sovrimpressionate alla pellicola!

Naturalmente queste cose che frettolosamente veniamo qui annotando, potrebbero trovare più ampia trattazione, anche perchè sono problemi tuttora vivi e di grande attualità. Ma, per finire, ci pare utile aggiungere che il sonoro dovrebbe venir sempre usato con la massima cura, poichè è un elemento che, in certi casi, può avere un'influenza decisiva sulla riuscita di un film. Cattive sonorizzazioni possono alle volte influire in modo decisivo sulle entrate di un esercente, il quale d'altra parte dovrebbe sempre tener presente la necessità di applicare nella sua sala di proiezione apparecchi perfettamente registrati, e di far ogni tanto rivedere, e, se è il caso, rinnovare, gli impianti che per qualsiasi ragione si dimostrino insufficienti.

Inoltre ha grande importanza pure l'atteggiamento del pubblico, che può influenzare, proprio per ragioni riguardanti il sonoro, tutta la produzione di un determinato paese. In Francia, per esempio, il cinema ha dovuto necessariamente impiegare, dal 1937, gli scrittori e gli attori di teatro più noti, perchè questi erano un elemento che attirava molto il pubblico. Il film *NOIX DU COCCO* con Michel Simon e Harry Baur fu attribuito, per la pubblicità, allo scrittore di dialoghi Marcel Achard, che è poi anche un ottimo commediografo. Quando questo film uscì, nelle grandi scritte luminose al neon che apparivano sui Campi Elisi, si poteva leggere: *NOIX DU COCCO* di Marcel Achard. In Italia si può affermare che l'abitudine che il nostro pubblico ha preso di vedere dei film doppiati, ha in un certo modo rallentato e resa più scabrosa l'affermazione della nostra industria. Infatti non vi era, come negli altri paesi, la preferenza del pubblico ad assistere a visioni di film parlati nella nostra lingua.

AMERIGO CENCI



Scena molto sonora della 'Wally' (1930) con Germana Paolieri e Carlo Ninchi

DOCUMENTO le ripre-

COLLABORAZIONE NECESSARIA

LA conoscenza delle caratteristiche, delle esigenze e delle possibilità della tecnica sonora è un requisito indispensabile e fondamentale per coloro che sono preposti alla creazione ed alla realizzazione del loro così detto « artistico » di un film. La parte sonora ha oggi per lo meno altrettanta importanza quanto la parte fotografica. Ma purtroppo non si può proprio dire — salvo rare eccezioni — che tale conoscenza abbia fra i nostri dirigenti e responsabili della fabbricazione dei film quella profondità e quella diffusione che sarebbero necessarie, e nemmeno che l'importanza di questo fatto trovi sufficiente comprensione e valutazione.

Un simile stato di cose non può che ripercuotersi a tutto danno della qualità della nostra produzione, la quale (parliamo sempre in generale, prescindendo da qualche rara e lodevole eccezione) risente di questa mancanza di collaborazione intima fra parte sonora e parte « artistica », intendendo con la parola « artistica », secondo l'uso corrente, tutta la parte del film che riguarda il soggetto, la sceneggiatura, la regia ecc. È opportuno peraltro notare che anche la parte sonora — oltre alle esigenze e possibilità tecniche — ha un lato « artistico » di notevolissima importanza, lato che può essere suscettibile di nuovi ed attraenti sviluppi qualora la auspicata collaborazione si determini, e si cessi infine di considerare come un semplice ausiliario tecnico, — e nemmeno di primaria importanza — l'accompagnamento sonoro, sia parlato che musicale.

A questo proposito ci sembra molto opportuno far conoscere alle persone interessate all'industria cinematografica il riassunto di una conferenza tenuta ai soggettisti, sceneggiatori, registi e produttori (nel senso americano della parola, che non corrisponde esattamente a quello corrente: fra noi della « Paramount », per invito della direzione della compagnia stessa, da un eminente tecnico, il Dr. Loren L. Ryder, capo della sezione acustica di detta società. È ben noto di quali cure siano oggetto le esigenze acustiche nei teatri di posa americani, e tuttavia vediamo che la direzione di una grande casa ritiene opportuno far presente al suo reparto « artistico » l'interdipendenza che esiste tra il lavoro di quest'ultimo ed il sonoro, allo scopo di migliorare la produzione filmistica.

Riferiamo le parole del Dr. Ryder come dal medesimo sono state pubblicate nel J.S.M.P.E. (I, luglio).

« Registri, soggettisti e sceneggiatori affermano spesso che essi considerano il problema dal loro punto di vista, e ci rimproverano di esaminarlo da un punto di vista troppo tecnico. Io dico: consideriamo il problema come esso si impone al produttore nella sua realizzazione nel teatro di posa. Naturalmente intuimmo che il nostro mezzo espressivo è limitato attualmente (per il sonoro, nei riguardi della produzione corrente, data la messa a punto ormai industriale del sistema stereofonico) dal fatto che l'immagine sullo schermo è piana e l'origine del suono è una sorgente puntiforme. Cercando di usare questi limitati mezzi tecnici, l'industria cinematografica ha creato una convenzione (mancanza di rilievo ottico e acustico) che gli spettatori hanno accettato e continuano ad accettare. È forse questo il migliore modo di procedere, e cioè mantenere questa convenzione? La risposta è: Sì, qualora essa dia il migliore risultato. Non è mia intenzione di rivoluzionare l'industria filmistica, ma semplicemente di stabilire nel modo più preciso il nostro scopo, che è poi quello dei produttori e dei realizzatori del film nei teatri di posa, e nello stesso tempo indagare quei problemi nei quali le conoscenze tecniche possono aiutare ad ottenere un migliore risultato artistico.

« Nelle scene fortemente drammatiche o nelle scene « amorose », molta parte del senso di intimità,

di stretta compenetrazione fra attore e spettatore, è attualmente perduta. Fotograficamente l'operatore dà il senso di intimità allo spettatore presentandogli l'attore in primo o primissimo piano. Dal punto di vista fonico, disgraziatamente, ci dobbiamo accontentare di un compromesso. Un aumento del livello acustico contrasta con quell'illusione di intimità che dà il primo piano. D'altra parte, se si abbassa sensibilmente il livello, il suono non sembrerà affatto naturale rispetto al primo piano stesso. Nella ripresa di una scena, i microfoni vengono collocati vicino all'attore per ottenere una maggiore fedeltà e purezza di ripresa, e si fa anche uso dell'« equalizzatore dello sforzo » per la voce, ma la distanza fra la sorgente del suono e lo spettatore, oltreché la riverberazione della sala di proiezione, rendono incompleta la realizzazione dell'effetto desiderato, il quale altro non dovrebbe ottenere se non di dare la sensazione al pubblico che l'attore gli parli da vicino, ma piano.

« Eviterò una discussione sull'acustica dei teatri di posa e delle sale di proiezione, e sugli impianti sonori. La soluzione è ancora di là da venire, anche se teoricamente essa è forse semplicissima: ad esempio, un altoparlante direzionale per tutte le frequenze e diretto verso l'ascoltatore, in modo da rendere minimo l'effetto di distanza dato dalla riverberazione. Nostro dovere di tecnici è di riconoscere le cause e trovare i mezzi per superare tali difficoltà, e tale lavoro è un lavoro di cooperazione con i registi, i produttori, ecc., ai quali toglieremo così molte difficoltà per nuove realizzazioni.

« Le grida, gli applausi, gli ordini lanciati ad alta voce, perdono frequentemente la loro efficacia e diventano acuti e privi di drammaticità allorché sono riprodotti in sala di proiezione. Ciò può essere in parte causato dalla soppressione delle note ultrabasse, come avviene nei complessi di registrazione, dato che tale soppressione, buona nella registrazione del dialogo, diviene errata quando si tratta di urla, grida, ecc. Una notevole parte di disturbi è dovuta però anche al sovraccarico, sia nei sistemi di registrazione, sia, come avviene più spesso, in quelli di riproduzione. Un altro problema ci si presenta, connesso con questo, ed è quello della dinamica delle colonne sonore. La nostra tecnica attuale, fondata su anni di esperienza, ci indica la necessità di registrare il dialogo ad un livello superiore a quello di pronuncia da parte dell'attore. Siccome i livelli ai quali il suono dà fastidio allo spettatore non possono venire modificati, essi si è dovuto ridurre l'estensione della gamma dei suoni rispetto alla realtà. Ne risulta una perdita di effetto attrattivo, e forse il problema non sarà risolto finché non si cercherà di ridurre — nelle sale di proiezione — il livello inferiore di intensità della recitazione del normale dialogo.

« È possibile stabilire quale è il livello a cui il suono diventa fastidioso per l'ascoltatore? Quanto a ciò, posso affermare con sicurezza che il livello del volume *optimum*, nella maggior parte delle sale di proiezione, dipende dalla potenza del sistema di riproduzione. Il sovraccarico trasforma dei suoni fedelmente registrati e di ottima tonalità in suoni aspri, rauchi, sgradevoli all'udito. Il reparto "ricerca" della sezione acustica della « Paramount » ha fatto parecchie prove comparative rilevando le varie differenze di impressione prodotta sugli spettatori. In sale dotate di impianti con potenza esuberante si ottengono riproduzioni ottime, sia come dinamica che come verosimiglianza, mentre in quelle in cui gli impianti hanno potenza insufficiente, l'effetto delle sequenze sonore è perduto, e il suono sembra avere un livello fastidiosamente alto, anche se l'energia acustica, proprio a causa del sovraccarico, è più ridotta.

« L'estensione della gamma di volume è purtroppo limitata anche verso il limite inferiore dal rumore di fondo, ma da questo lato si sono

fatti notevoli progressi, dapprima con l'introduzione della registrazione *noiseless*, ed ultimamente ancor più con l'introduzione del film a grana fine. A proposito di questo perfezionamento notevoli relazioni sono state fatte dal dr. J. Frayne, dell'ERPI e dal dr. Daily del reparto sonoro Paramount.

« Da tale punto di vista sono degne di nota alcune osservazioni. Alla prima visione privata di *Geoximo* (il primo film con suono registrato su pellicola a grana fine) l'uditorio non fece attenzione alla diminuzione del rumore di fondo, e la maggior parte di esso forse nemmeno se ne accorse, ma le sue reazioni istintive e il religioso silenzio mantenuto durante le varie sequenze del film furono abbastanza eloquenti per i tecnici e i dirigenti cinematografici. Lo scrivente e tutti gli altri presenti ne ritrassero un più forte convincimento dell'importanza della diminuzione del rumore di fondo. È importante notare che ormai la registrazione del suono è così progredita che i vari miglioramenti non sono più avvertibili in modo diretto dal senso critico dello spettatore, ma bensì dal suo modo di reagire istintivo, direi quasi subcosciente ».

Ci sembra superfluo aggiungere ampi commenti a questa chiara esposizione. Alcuni punti tecnici toccati dal dr. Ryder, come i progressi realizzati nella fabbricazione delle pellicole a grana fine, richiederebbero una dettagliata descrizione che esorbiterebbe troppo dai limiti del presente articolo, e ci ripromettiamo pertanto di farne l'oggetto di prossime e specifiche trattazioni. Ci limitiamo quindi ad alcune brevi osservazioni.

Anche da noi si parla spesso di impiego artistico del sonoro. Ci si dovrebbe però convincere che per essere *artistico*, il sonoro deve anzitutto rispondere ad una condizione necessaria (anche se da sola non sufficiente), e cioè la registrazione deve essere buona tecnicamente.

Sarebbe pertanto opportuno, prima di parlare del suo impiego *artistico*, di raggiungere almeno le condizioni di impiego normale e razionale. L'esame di una tale questione preliminare ci porterebbe, come si vede, a riaprire la vecchia e pur sempre attuale questione della scadente qualità sonora di troppi dei nostri film. Tale questione è già stata oggetto di polemiche e discussioni le quali, per quanto alimentate da egregi e competenti specialisti — proprio su queste colonne — non risulta che abbiano risolto, nemmeno sulla carta, alcuna parte di un problema così importante per il miglioramento ed il progresso della nostra industria cinematografica: e quel che è peggio, pare che dall'epoca di quella polemica ad oggi anche all'atto pratico le cose siano rimaste press'a poco al medesimo livello.

Personalmente, crediamo che molti progressi potrebbero essere fatti semplicemente qualora vi fosse nella ripresa una maggiore collaborazione col tecnico del suono, e qualora si cessasse di vedere nel microfono un apparecchio quasi unicamente e fatalmente destinato a produrre delle indesiderate ombre, più ossessionanti di quella di Banco, e si rifuggisse dal ripiego del doppiaggio (altro interessante argomento di polemica), il quale certo non contribuisce al miglioramento del sonoro, e del quale dovrebbe cessare l'abuso che se ne fa, sostituendolo con un uso circospetto e limitato unicamente ai casi indispensabili. Eliminando il difetto della poca importanza data di solito alla registrazione acustica, unitamente a qualche altra causa di difetti (quando ve ne sono), il miglioramento della qualità del suono, accoppiata ad un più artistico impiego di esso, contribuirà certo non poco a sollevare il livello della nostra produzione, che in media non ha certamente raggiunto il suo apice.

G. NESCI e F. S. BASSOLI
(del Reparto Fonico della S.A.F.A.)

IL SERVIZIO DEL SUONO

PARLA IL CAPO DEL REPARTO SONORO DELLA M. G. M.

QUANDO il pubblico vede un attore sullo schermo, la voce di esso deve coincidere con la sua immagine; deve accordarsi psicologicamente con la sua personalità e fisicamente con i suoi movimenti e i suoi gesti — e, beninteso, ciò non deve subire alcun mutamento. È necessario tuttavia rilevare di sfuggita che il timbro della voce si modifica sensibilmente di giorno in giorno nel corso delle riprese di un film. Secondo il numero di ore di suono, le condizioni meteorologiche e tanti altri fattori psichici, la voce subisce delle variazioni che i tecnici del suono devono correggere affinché la qualità della riproduzione sia uguale e uniforme. Si riscontra un'altra difficoltà quando si tratta di seguire col microfono le evoluzioni di un attore nella scena. Il microfono deve sempre rimanere alla medesima distanza da chi recita e nello stesso tempo fuori del campo inquadrato dalla macchina da presa. Inoltre bisogna adattarsi costantemente all'acustica particolare di ogni ambiente, secondo le sue dimensioni e la sua forma. Ma il problema capitale è quello, assai spinoso, della *prospettiva del suono*.

Il suono che viene emesso in teatro fa vibrare il diaframma di un microfono, producendo così una corrente elettrica di debole intensità, la quale è amplificata per mezzo di un dispositivo conosciuto sotto il nome di amplificatore. La vibrazione amplificata perviene a una macchina registratrice dove si trova una valvola che si apre e si chiude secondo l'intensità della corrente ricevuta. Il tenue raggio di luce che la attraversa si allarga o si restringe toccando la striscia di pellicola che sta svolgendosi. Queste variazioni d'intensità luminosa generano una serie di righe bianche e nere, di striature sulla pellicola che divengono il negativo del suono, la colonna sonora. Il principio è relativamente semplice; ma le operazioni di registrazione e di riproduzione sono complicate, a causa di tutti i motivi esterni quali le dimensioni o la forma della sala del cinema o la complessità dell'accompagnamento sonoro di un film, l'orchestrazione, il dialogo e taluni effetti che devono essere riprodotti convenientemente.

In teatro, di posa il servizio del suono è rappresentato principalmente dal microfono, fissato alla estremità di un lungo bracciolo mobile, e dall'uomo che lo manovra. Quando, con l'aiuto dell'operatore che si assicura della sua invisibilità, la posizione del microfono è stata decisa, si procede a una prova. Vedendo un giovanotto mettersi a fianco dei principali interpreti o delle loro controparti, davanti alla macchina, per dire « uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, sessantasei... » il visitatore sopraggiunto in teatro rimarrà senza dubbio sbalordito. La risposta esce da un altoparlante installato sulla scena: « buono per il suono ». Questa voce misteriosa viene da una cabina di vetro, una specie di camera di ascolto, dominante la scena dall'alto, dove il fonico è seduto davanti al suo tavolo di manovra e regola il volume del suono che, captato dai microfoni, attraversa la sua cabina per raggiungere l'apparecchio di registrazione propriamente detto, il quale è situato in un edificio separato a qualche distanza di là. Nel corso di una ripresa egli interrompe frequentemente gli attori, premendo un bottone parla in un microfono e la sua voce giunge in teatro amplificata dagli altoparlanti. « Il signor X... dovrà dire l'ultima frase un po' più forte — annunciarla, per esempio, al regista — egli s'allontana dal microfono e la sua voce si perde ». L'attore tiene conto di questa indicazione nella ripresa seguente.

Il fonico deve anche adattarsi alle caratteristiche di certi interpreti, i quali, senza saperlo, gli danno talvolta parecchi fastidi. Quando Nelson Eddy, per esempio, fece il suo debutto di divo del cinema, il tecnico del suono scoprì che ogni volta ch'egli emetteva una nota alta un tremolio bizzarro era percepibile nel microfono. Sapendo bene che il celebre cantante non cantava con voce tremula, egli fece delle ricerche e s'accorse che la testa di Nelson Eddy tremava leggermente quando emetteva le note alte. Quel tanto che bastava per colpire sfavorevolmente il microfono e fargli trasmettere un suono vacillante. Non si poteva, d'altra parte, arrestare il tic del cantante senza metterlo in impaccio. Così l'ingegnere risolse il problema mettendo un secondo microfono a fianco del primo. Quando cominciò a cantare per lo schermo, Jeanette Mac Donald aveva la tendenza a dondolarsi durante le canzoni, e ciò disturbava il microfono. Le si chiese, per contenere questo movimento istintivo, di posare fermamente le mani sulla spalliera di una sedia messa davanti a lei. Una volta registrate certe pronunce hanno l'aria affettata, e a questo proposito bisogna riparlarne di Nelson Eddy. Nel genere di canzoni che gli si danno, la parola cuore (*heart*, che si pronuncia « hart ») ricorre molto spesso, e si capiva « hat », benché egli dicesse ben distintamente *heart*. Finalmente il fonico si accorse che per capire *heart*, bisognava che il cantante pronun-



Douglas Shearer al lavoro

ciasse « hoart ». Un giorno Jeanette Mac Donald si lagnò del suono strano che avevano le sue note alte in certe scene. Imbarazzato, il tecnico del suono cercò di dove veniva questa assonanza e si provò a cambiare posizione della tuba nell'orchestra. Il risultato fu eccellente, poiché il microfono udiva le note alte risuonare contro il padiglione della tuba, ciò che produceva una leggera eco. Il direttore musicale Herbert Stothart dovette rinunciare a dirigere la sua orchestra con una certa bacchetta lunga e sottile che fendeva l'aria sibilando. Potrei citare infinitamente esempi di questo genere. Si installa Eleanor Powell su un tappeto di gomma, quando canta, perché essa non può trattenersi dal battere le *claquettes* sul pavimento. Perché Robert Taylor aveva le mani nelle tasche per cantare *I've Got a Feelin' You're Foolin'*, in *BROADWAY MELODY 1936*? Perché, senza farlo espressamente, egli batteva il ritmo schioccando le dita. Capita, d'altra parte, che il fonico munito delle sue orecchie elettriche, che sono molto più sensibili di quelle naturali, sia costretto a chiedere che si cambino i dialoghi per evitare giochi di parole che stonino o frasi ambigue. Nella piccola PROVINCIALE, per esempio, Robert Taylor e Lewis Stone erano tutti e due medici e parlavano dell'eroina — Janet Gaynor — il cui personaggio si chiamava Kay. Una certa risposta diceva: « *We doctors owe Kay a lot* » (Noi medici dobbiamo molto a Kay). Il fonico intese: « *Okay a lot* » cioè: « Tutto bene » così fece dire all'attore: « *We doctors owe a lot to Kay* ». Il microfono registra spesso dei rumori che non si rilevano nel teatro. L'orecchio elimina quelli che non lo interessano; due personaggi intelli alla loro conversazione non fanno attenzione ai rumori delle strade, ma il microfono acciappa senza scegliere tutto ciò che passa alla sua portata. Durante certe riprese di visi d'oriente, il suono era turbato da un battito di cui non si poteva capire la sorgente. Dopo molte ricerche si scoprì che era prodotto da uno stagnaio che lavorava di martello a un tubo a una distanza di cinquecento metri. Il tubo passava sotto al teatro di posa e toccava un trave metallico il quale conduceva il rumore fino a noi. La tecnica del suono non cessa di perfezionarsi e i progressi non sono sensibili nel solo dominio della meccanica, ma anche nell'ingegneria dei tecnici. Man mano che estendeva le sue conoscenze, il tecnico del suono ha potuto trarre i migliori effetti dai meccanismi di cui dispone. Abbiamo appreso molte cose con l'esperienza. Abbiamo trovato il modo di diminuire i rumori di fondo, e, di conseguenza, d'aumentare la chiarezza e la forza del suono. Malgrado quanto s'è fatto, credo che si sia appena cominciato a dissodare questo vasto terreno incolto.

DOUGLAS SHEARER



CONTRASTI SONO

(COVER: LE BELLE E IL MOS)



Il pubblico si abitua

SAREBBE strano che i nostri nipoti, un giorno, si formassero il concetto che il CANTANTE DI JAZZ sia stato, per noi tutti, il primo film sonoro. In realtà, una convinzione si baserebbe del tutto sull'errore: prima che Al Jolson ci apparisse a far le sue boccacce musicali in quel celebre brutto film, ognuno di noi aveva già assistito, negli anni precedenti, a qualche tentativo di dar voce alla pellicola, tentativo che, sovente, non era peggiore di quello che doveva dare il via alla nuova era del cinema. Personalmente, ad esempio, ricordo fin dal 1922 una faccenda del genere, allestita in un *Circolo Unione* per il ballo dei bambini: due trombe grammofoniche messe sotto allo schermo di fortuna, e una sincronizzazione abbastanza precisa prima del « Ridi pagliaccio » e d'altri pezzi d'opera, poi di certi disegni animati che illustravano le note vicende di Ciccio e della Checca. Ma allora nessuno faceva caso a questi esperimenti, e il *Fregoligrath* e i tentativi analoghi lasciarono il tempo che trovarono. Quella del CANTANTE DI JAZZ non fu che in parte molto ridotta una rivoluzione tecnica e, almeno all'inizio, artistica: nella sua vera essenza fu una rivoluzione industriale. I fratelli Warner si valsero non poco del nuovo mezzo per tentare uno di quei colpi manici che in linguaggio borsistico si chiamano scalate, e vi riuscirono, ma in loro non c'era per nulla lo spirito disinteressato del pioniere che vuol diffondere una grande scoperta: infatti i sistemi di riproduzione basati sulla fotografia del suono non si affermarono che qualche anno dopo, e cioè come effetto del film sonoro, non come causa. Le prime pellicole cantate ebbero, in notevole parte, la loro fonte musicale nei dischi del grammofono, sfruttando cioè un principio molto anteriore al 1927. Il pubblico non aveva affatto bisogno, all'epoca prescelta dai Warner per la loro manovra, di un

simile elemento stuzzicante per riprendere interesse per il cinema. Al contrario, mai c'era stata tanta passione per le vicende dello schermo come in quel periodo. Si era in un particolare stato di grazia per ciò che riguardava i divi, specialmente le coppie celebri: era morto da poco, ma non dimenticato, Valentino, la cui fama, aureolata da un romanticismo funerario, si ripercuoteva sulle sue compagne più notate, come Nita Naldi e Wilma Banky; Ramon Novarro e John Gilbert sorridevano, nel formato cartolina, in migliaia di borsette, e le ragazze di più umile ceto sceglievano, chissà per quale affinità elettiva, la loro protettrice pellicolare in Billie Dove. Era apparsa, relativamente da poco, LA FERRARE DELL'ORO suscitando, specie per merito di una rivista francese (*Cahiers du mois*) un primo interesse per Chaplin nel mondo degli intellettuali. Insomma, ragiono oggi a freddo, non c'è nulla, né sulle carte, né tra i nostri labili ricordi, che giustifichi, nel pacifico 1928, la necessità di rinnovare gli impianti di proiezione di centinaia di migliaia di cabine sparse per tutto il globo. Il sonoro non sboccò da un desiderio spontaneo del pubblico, lungamente represso: fu una specie di nuova moda, piuttosto sgradevole all'inizio, alla quale i frequentatori delle platee e delle piccionaie, si adattarono molto docilmente come, lo si è visto, si adattarono, negli anni scorsi, alle orrende deformazioni cromatiche di *NATA UNA STELLA* e di opere simili. Questi giochetti tecnici, anche se condotti in modo tutt'altro che perfetto, interessano sempre: senza protestare, tempo addietro, il pubblico si mise gli occhiali rossi e verdi di cellofan per i primi tentativi di stegoscopia, e, se un accordo fosse stato raggiunto fra le produttrici, probabilmente anche il progettato film *grandeur* avrebbe fatto fortuna. Gli spettatori apprezzano tutto questo: è invece molto difficile tirarseli dietro quando

dal campo dell'avanguardia tecnica, si passa a quello dell'innovazione artistica. Ma questa è un'altra storia.

Non è da credere però che l'adesione al nuovo stato di cose sia stata, sin dall'inizio, unanime. Vi furono anzi dei dissensi, delle proteste. Lasciamo da parte quelle di origine diremo così intellettuale: molte sono ancor oggi sul tappeto, ed è facile ritrovare l'origine di certe discussioni d'oggi nelle riviste letterarie di dieci anni fa. Il pubblico non si preoccupava a quei tempi (come, quell'assoluta maggioranza, non si interessa oggi) di ritmo visivo turbato, di stile cinematografico, di racconto basato unicamente sull'immagine. Non ci si era accorti allora di quella purezza del muto venuta di moda poi. Il pubblico si seccava perché i produttori, avuto nelle mani un nuovo modo di riempire lo spettacolo, ne abusavano senza nessun senso di misura. E, come sempre avviene, il malumore delle sale buie trovava il suo mezzo più elevato di espressione nel luogo comune.

La prima di queste frasi fatte, facilmente debellata, asseriva: « L'abbiamo sempre chiamata arte muta, dunque non può essere arte sonora ». Si combatté la teoria dicendo: « Il progresso ci vuole ». Ma la seconda obiezione aveva radici ben più profonde, e veniva dai frequentatori dei locali migliori. « Io vado al cinema » diceva il dignitoso signore « il sabato sera, per accompagnare mia moglie e le figlie. La pellicola, per lo più, non mi interessa, son tutte cose fantastiche, tutti trucchi. Ma c'è un'orchestra che è realmente di valore, e così, molto spesso, non bado neanche al film per sentirmi la musica. Ora se voi, signori miei, mi sostituite venti professori che sanno il fatto loro con un grammofono scassato, me lo dite voi dove va a finire il godimento artistico? ». Specie per le grandi città, l'osservazione era giusta: vi erano cinematografi in cui il commento musicale era accuratissimo, tanto da giustificare appieno la differenza di categoria dei locali. Il *Supercinema* di Roma proiettava addirittura in un piccolo schermo sotto a quello principale il titolo del pezzo eseguito, e ricordiamo con ammirazione come MONSIEUR BEAUCAIRE si risolvesse, in quella celebre sala romana, anche in un ottimo concerto di musica settecentesca. Il pubblico abituato a tanta raffinatezza non apprezzava certo la musica riprodotta: per un certo periodo, finché il sonoro non arrivò anche alla LUCE, l'Odeon di Milano conservò l'orchestra per il commento alle attualità e per un pezzo introduttivo, e il pubblico, dopo la musica in scatola del film, tirava il fiato sentendo autentiche trombe e violini di legno vero. Ma nei locali della periferia e di provincia, le cose andavano in tutt'altro modo.

Non è il caso di insistere ancora sulla malinconia sentimentale del pianista solitario seduto sotto allo schermo, che tanto colore fornisce a chi vuol rievocare il vecchio cinema: ma val la pena di ricordare invece quelle scellerate orchestre composte, per la massima parte, di violinisti dilettanti, suonatori di clarino appartenenti a bande di società operaie e accordatori di pianoforti; tutti padri di famiglia che guadagnavano qualcosa, dopo cena, con un lavoro straordinario a carattere artistico, ma che certo non collaboravano alla formazione di quel « clima » oggi caro ai cineasti. I misfatti di quei braccianti della musica sono senza nome: con dieci selezioni d'opere e operette e un'altra dozzina di pezzi a carattere vario, dal *Mercato persiano* di Ketelbey al valzer del *Faust*, quegli sciagurati riempivano a casaccio il vuoto della sala creando degli accostamenti fra immagine e suono che avrebbero potuto essere surrealisti se non fossero stati pietosi. Bisogna aver vissuto a lungo nelle piccole città per ricordare il *Danubio blu* che accompagnava le cavalcate lurbonde di William Hart o il paese dei campanelli che saltella sull'agonia di Lillian Gish in *GIOLO INFRANTO*. Per questo genere di sale da proiezione il sonoro fu realmente una grande cosa.



I segreti del film sonoro: dietro lo schermo si fabbricano voci e rumori (Maccari)

anche se peggiorato dagli impianti da pochi soldi. Solo gli orchestrali disoccupati guardarono con odio gli altoparlanti nemici.

Eppure quelli che conquistarono il pubblico più bonario furono, infinitamente più della musica, i rumori: erano la cosa più nuova e apparvero la trovata più divertente. La musica, sia pure brutta, c'era già prima: i rumori invece nessuno s'era mai sognato di riprodurli. Unica innovazione notevole, in questo campo, l'avevamo avuta con LA GRANDE PARATA ch'era apparsa con un accompagnamento di rumori prodotti in orchestra per mezzo di certi arnesi che la Metro noleggiava assieme al film. A noi accadde di vedere la celebre fatica di King Vidor in un piccolo cinema durante uno spettacolo pomeridiano: i soliti « professori » non c'erano (venivano solo la sera) ma un ragazzino faceva agire da solo i famosi congegni provocando, nel silenzio della sala, rotto solo dal ronzio del proiettore, colpi di cannone e raffiche di mitragliatrice. Con un po' di buona volontà, tutto questo potrebbe essere gabbellato per cinematografia pura... Diversi fra i primi cortimetraggi sonori si basavano su effetti acustici: taglio d'alberi nella foresta con scalpito di cavalli, scroscio di fronde e colpi d'accetta, o arrivo di treni in stazione, come ai tempi dei Lumière. Ai rumori il pubblico prestò molta più attenzione che alla musica, sì che il problema principale, per molti cinematografi, fu quello di camuffare i film muti non tanto per ciò che riguardava l'orchestra (ogni disco, più o meno, andava bene) ma per quel che interessava il fracasso. Apparvero così, nei cataloghi delle editrici di musica riprodotta, intere pagine di stranissimi soggetti: con poche decine di lire una, calina di proiezione poteva procurarsi, su piatti di ebanite lucida, il fischio di una locomotiva, il celebre ululato delle auto poliziesche americane, il pianto del neonato, i « rumori diversi di folla » divisi, come diceva il catalogo, in « folla che applaude » e « folla terrorizzata » e simili. Nel periodo di transizione molti cinema riuscirono ad allontanare l'onere del rinnovo degli impianti grazie a un *pick-up* e a queste emozioni tipiche registrate, senza che il pubblico se ne lamentasse. In compenso però i nuovi film abbondavano di rumori caratteristici, spesso amplificati, sì che lo scroscio di un rubinetto faceva pensare a un torrente e i colpi di martello rimbombavano come obici. La gente si divertì fino al giorno che le riviste cominciarono a mettere in piazza i segreti di laboratorio da cui traeva origine tanto naturalistico strepito: in genere, quando si seppe che la pioggia altro non era che un tamburello con pallini di piombo e lo scalpito dei cavalli veniva fabbricato con delle coppe di gomma, ci si allontanò delusi anche da questa fonte di entusiasmo come dinanzi a un trucidamento.

Ma le possibilità acustiche del nuovo film dovevano, com'è logico, trovar la loro più completa espressione nella parola (« Vedrete Greta Garbo che suona canta e parla » diceva un volantino del cinema Vittoria di Novara, a proposito di ROMANZO). Quali difetti abbia portato in sede artistica il dar le corde vocali al film, è cosa fin troppo nota, e non ci proponiamo qui di riesaminarlo. Per il pubblico, il processo evolutivo ebbe due fasi caratterizzate, per mezzo di striscioni messi sui manifesti, dalle formule *film sonoro e film parlato e cantato al cento per cento*. Questa seconda indicazione, che potrà apparire un indovinello fra qualche anno, aveva due origini: primo, v'erano dei film in cui solo alcune scene avevano la voce e le altre continuavano col vecchio modo (ad esempio le prime sequenze del PRINCE CONSORT che erano doppiate, mentre il rimanente del film aveva, come voci umane, solo quelle dei pezzi cantati); secondo, serviva a distinguere i locali già a posto coi nuovi impianti da quelli che, chiuso lo sportellino sulla colonna del sonoro, si arrangiavano, in attesa delle nuove macchine da proiezione, coi mezzi di fortuna di cui s'è detto. Il pubblico amava il *parlato*?



I segreti del film sonoro: da una voce all'altra (Maccari)

La discussione, come si sa, è ancora aperta: è certo però che seppe dimostrare una pazienza ammirevole quando, nel periodo Al Jolson, gli vennero somministrate, in nome della nuova tecnica, certe riduzioni d'operette e di riviste che, senza giungere agli splendori di 42^a STRADA riempivano gli schermi di gente immobile e con le fauci spalancate sull'ondata melodica uscente dalla gola; in questo il pubblico, fu aiutato da quell'istintivo amore per il bel canto così radicato nelle masse. In omaggio a queste possibilità capore si videro persino dei cortimetraggi nei quali appariva il cantante in costume: il brav'uomo si inchinava, cantava, immobile e, finito, si inchinava ancora, realizzando così la cosa meno cinematografica che si potesse immaginare. « Allora » si diceva « diventerà inutile andare a teatro se già nel film sentiremo gente che recita ». (Queste frasi davano a noi giovani il prurito di iniziare, con chi le aveva pronunziate, lunghe e inutili discussioni). Specie alle persone serie, che giudicavano il film cosa non degna della parola « arte », il fatto che i divi potessero parlare sembrava un oltraggio alle severe scene del teatro di posa: se ne consolavano però dicendo che alla fine « il cinema restava sempre una cosa meccanica ». Il grande problema, per noi in Italia, era quello di trovare il modo di rendere comprensibile il dialogo dei film stranieri. In principio, si andò avanti con la vecchia ricetta, inserendo le didascalie e lasciando il dialogo originale (IL CANTANTE PAZZO, secondo ed enorme successo di lagrime di Al Jolson, comparve così). Siccome le scritte non avevano commento sonoro, il film procedeva a sbalzi, fra silenzio e musica. Poi, anche per effetto di un decreto che proibiva le pellicole in lingua straniera, si soppressero il parlato, si ristampò la musica e si misero le didascalie, dando così origine, causa i lunghi dialoghi, a quei film che i giornali umoristici chiamavano « letti al cento per cento ». Infine, venne il doppiato. A parte le ragioni esposte da Diego Calcano e dal nostro camerata Antonioni, il pubblico si adattò volentieri a questo nuovo mezzo perché lo trovava più comodo delle didascalie. Molte figure caratteristiche di spettatori sparivano: il bimbo che si faceva « leggere forte » e chiedeva infiniti e spesso scabrosi perché (« E adesso perché la bacia? »), la persona che non riusciva a vincere il bisogno di compilare ad alta voce, sbagliando gli accenti delle parole « più difficili », la vec-

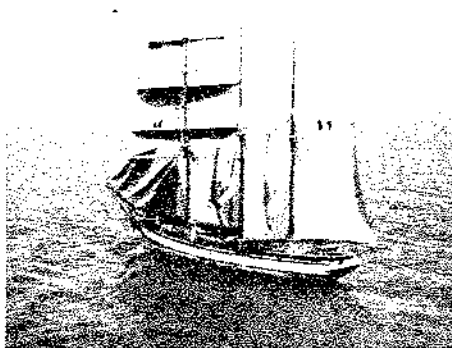
chia signora che, sedutasi accanto a noi, chiedeva « Per favore, io ci vedo poco. Volete leggermi? ». Il dialogo, dal tono delle cartoline al bromolucido salì a quello più sopportabile di canzonetta sentita, e quella continua interruzione fra immagine e scritta finì di disturbare la fluidità del racconto. Certo, specie nei film 1929-1931 si parlava troppo, e, altri meriti a parte, pellicole come SOTTO I TETTI DI PARIGI ci sembrarono opere d'arte di valore eccezionale solo perché riducevano al minimo la smania declamatoria degli interpreti. Poi si arrivò a film come STRANO INTERLUDIO in cui, di ogni personaggio, si sentivano la voce vera e la voce intima dei pensieri: come dire un film parlato al duecento per cento.

Il doppiato cred' anzi, in qualche caso, dei divertimenti fuori programma: rimarrà tipico, crediamo, quello che aveva origine dall'italiano balordo di Laurel e Hardy in MURAGLIE. Quanto successe con la Garbo e storia nota: dopo MATA HARI mezza penisola usava, come intercalare, « Dammi una sigaretta » pronunziato con voce cavernosa. Poi, come sempre accade, anche la nuova tecnica seppe trovare la sua strada, e il pubblico che si era adattato al peggio, con maggior ragione gradì le cose migliori: il notevole successo di certi primi film italiani era dipeso, in grandissima parte, dal fatto che il dialogo appariva già pronto per esser capito, senza interpolazioni, nei successivi il buon risultato lo si dovette al soggetto e alla recitazione (LA SEGRETARIA PRIVATA). Si cominciava, man mano, a dimenticare l'elemento suono, con la stessa velocità con la quale non ci si ricordava più del film muto: d'altro canto, a parte qualche film musicale o qualche particolare effetto sonoro, il film si è oggi liberato dalla tirannide del famoso « cento per cento » per rifarsi ad una sobrietà d'uso dell'altoparlante che, dieci anni fa, sarebbe sembrata una profanazione nei confronti delle nuove scoperte. Il pubblico s'è assuefatto anche a questo: oggi una porta può aprirsi e chiudersi, sullo schermo, in silenzio, senza che, in platea, nessuno si senta defraudato di un proprio diritto al rumore. Si è tornati all'abitudine di seguire quasi esclusivamente le immagini, avvertendo solo nel resto una specie di riempitivo e di narrazione didascalica in quello che giunge alle nostre orecchie.

MASSIMO ALBERINI

LA TAPARA

OVVERO COME QUALMENTE FU
INVENTATO IL FILM SONORO



«...un ossuto signore, lasciò l'isola di Curaçao su di un veliero...»

NELL'AGOSTO del 1920, Mr Andy Movius, un ossuto signore, lasciò l'isola di Curaçao su di un veliero diretto al Venezuela. Giunto a Maracaibo, ch'è la città principale dello Stato di Zulia, ne attraversò velocemente le strade inerti su di una carrozza, affittata in tutta fretta: la polvere costruì un rapido muro tra la sua persona e gli abitanti esterrefatti.

Allorché, penetrando nell'interno del paese, un lago vastissimo e dolce, contornato da oscure foreste, s'allargò alla vista dell'uomo, d'incantata meraviglia si riempirono i suoi occhi, che di solito mostravano luci diaboliche. E dentro di sé egli stabilì essere questi luoghi proprio adatti allo scopo che si era prefisso. Anche una strana macchina, appoggiata sul fondo della carrozza, accanto a tonde scatole misteriose, sollevò l'unico occhio che possedeva; e comunicò all'intorno un suo soddisfatto tintinnio.

I nativi di Sianaica smisero di lavorare, accogliendo festosi l'uomo; e non fecero alcuna attenzione al suo sguardo. Cantarono, anzi, senza posa, e danzarono la « chicha », battendo con forza le dita sui « tambores » ed agitando freneticamente la « malaca », che è uno strumento assai primitivo costruito con un frutto che ha nome « tapara ». Mormorarono soltanto nel momento in cui il magro visitatore calò con circospezione dalla carrozza quei tali ordigni che aveva condotto con sé, e li posò sulla terra riarsa, covando un curioso sorriso. Una giovane donna provò a passare le mani sopra di essi e le ritirò, sentendosi invasa da un fuoco sconosciuto. Dopo il tramonto, lo straniero, tra un sorso e l'altro di risun, pregò tutti gli indigeni di iniziare dall'indomani a disporre su di uno spiazzo, libero dalle piante di « opunzia », enormi tronchi di albero a mo' di cerchio. Promise un tale divertimento, che nei giorni seguenti gemette a lungo la foresta. Appena il recinto fu finito, lo « yankee » scrisse su di un tronco sopra la porta d'entrata: « Circo Variedades »; e gli abitanti del paese conclusero che il bianco vi ci voleva condurre tori selvaggi.

Tuttavia, quando l'uomo li invitò a lasciar-

lo solo, riuscirono, con espedienti a noi mai noti (intorno ai quali neppure Turpino o il bravo e saggio Cide Hamete avrebbero potuto darci ragguagli, dal momento che sono morti da un pezzo), a guardare dentro lo spiazzo. E un tremito s'impadronì dei loro corpi, quando scoprirono che lo straniero spalancava sul legno una grande tela bianca e attraversava il terreno più volte allungando le gambe a dismisura. Infine il bianco disse loro di portar via dalle case quelle panche che ognuno possedeva, e di presentarsi, nella notte, con esse al « Circo Variedades »: tutti acconsentirono, anche se ora non si sentivano più attratti verso il divertimento promesso, poichè non era possibile resistere alle richieste di questo tenebroso signore. Allegramente sedettero, tappandosi la bocca con montagne di noccioline. Ma, all'improvviso, il lenzuolo cominciò a popolarsi di uomini, di cavalli e di piante. Non seppero trattenersi gli indigeni e abbandonarono lo « yankee », riempiendo l'afa di urla terribili: « los fantasmas, los fantasmas », ripeterono fino all'alba. L'uomo si addormentò, disperato, al « Circo Variedades », abbracciando gli sfortunati ordigni. Nei giorni che seguirono il terrorizzante spettacolo danzando canarono a più non posso gli indigeni per non più ricordare: « Janyané!... puntané! — Orosimbo no hai mairó — Sereira no hai marifuna — Que guariente maique panela Janyané!... puntané! ».

E un giorno sparirono nella foresta.

Lo straniero, oppresso dallo spaventoso silenzio che gli pesava sul capo, decise di tornare a Maracaibo e d'imbarcarsi di nuovo: dai suoi occhi erano scomparse le luci magnetiche. Fu forse per questa ragione che guardò appena il gruppo di nativi che venne a presentarsi al « Circo Variedades »: ma quando gli chiesero di ripetere ancora lo spettacolo, dichiarando, tra incomprensibili sorrisi, non essere ora più nessuno a Sianaica posseduto dalla paura, lo straniero disse di sì e preparò con slancio ogni cosa. Ed ecco che, nella notte, nel momento in cui sulla tela comparve il mare, lo scarno signore udì spandersi tutto all'intorno il fruscio che ne accompagna il movimento; e mormorarono le palme, levandosi verso il cielo, scapitarono i cavalli, volando sulle strade. Perfino il bacio dell'uomo e della donna che gesticolavano sul lenzuolo egli ascoltò, attonito ed entusiasta di questa nuova felice possibilità di unione espressiva. Nel buio gli indigeni agitavano affannati le mani, cariche di gusci di « tapara » svuotati e di mille altre diavolerie preparate nella foresta. I loro volti erano sereni, poichè i fantasmi, in questo modo, erano stati domati. Al mattino, lo « yankee » frustò i cavalli fino a Maracaibo: gli abitanti, ancora una volta, non riuscirono a vedere lo scintillio dei suoi occhi, poichè un veliero lo condusse subito tanto lontano, dove vanitosamente stabilì appartenere la scoperta del film sonoro.

(Temiamo di avere un po' troppo fantasmato sui racconti della tua infanzia, o amico venezuelano: ma forse non tanto).

ALDO SCAGNETTI

SONORO A VENIRE

UNO sviluppo dei mezzi tecnici pensato all'assurdo permette all'immaginazione — certo più che al ragionamento — di farsi un'idea sommaria di fin dove il cinema possa arrivare, quale via possa percorrere col tempo.

E rispetto al sonoro, che sembra più degli altri elementi serbare possibilità strane e bizzarre alla fantasia di chi voglia intuirne i progressi, si presentano luminose e simpatiche fantasterie.

Abbiamo già veduto che si può fare una retrocessione miracolosa del sonoro (come per il movimento: proiettando in senso inverso la pellicola) e quindi abbiamo sentito attori che invece di dire: « cara, ti amo follemente », pronunciavano: « etnemellof oma il, araci! ». Ma pensate, per esempio, ad un incremento tale della potenza del suono che si possa realizzare un documentario il quale ci faccia sentire il respiro delle pulci: e, di conseguenza, se lo schermo inquadrerà dall'alto di un grattacielo i viandanti di una grande arteria metropolitana, che corrono affannosamente come formichine affaccendate, il sonoro registrerà chiare le loro voci tanto da farci sentire sprazzi di dialogo, come si può udire stando fermi ad un angolo di un marciapiede; e, perciò, il sonoro avrà anche una tale forza che, agevolmente, una prima al Chinese Theatre di Hollywood potrà essere sentita a Roma con un po' di pazienza e buona volontà. Onde sonore potentissime vibreranno nell'aria, e, sicuramente, anche onde visive lanceranno nell'atmosfera immagini fluttuanti scoppate da questo o quello schermo (un dialogo di Cian-Fu e di Lio-Fung, stei le cinesi, si udrà e si vedrà docilmente mi-



Questo signore scrive un pezzo di suono sintetico su pellicola - futurifoto del 1965 (disegno di Macavri)



Sonoro a venire?

schio ai sussurri patetici di Vittorio de Sica III a Katharine Tarbourne West in una lingua neutra).

Allora: il sonoro dominerà gli uomini, poiché secondo S. Butler (« Erezhon »), le macchine acquisteranno un giorno vita propria e tirannica. Attori celebri, per venerazione verso il Dio Sonoro, si presteranno volontariamente ad opere umilianti (« flegellanti » del secolo XXI); mentre le « giraffe » poi li costringeranno, prendendoli violentemente per il collo con il loro lungo braccio, a fare vocalizzi o a mormorare parole mielate per loggieri loro, in questo modo, con inalazioni di voce umana, una certa raucedine meccanica, di cui spesso soffriranno. Ed illustri e applauditissimi tenori sgombreranno (fatiche d'Ercole di nuovo conio?) col soffio potente del loro « do di petto » all'altoparlante, intere fabbriche dall'immondizia e dai rifiuti degli opulenti pasti delle macchine, stanche di dover trangugiare solo benzina o carbone. Non vi parlo poi dei capricci e delle bizze delle macchine da presa, convinte più delle altre macchine della loro superiorità sugli uomini, soprattutto per la loro acquistata potenza sonora.

Esteticamente, invece, ci piace predire uno sviluppo tale della musica nel cinema da diventare essa sola così capace strumento

d'espressione, che escluda tutti gli altri e soprattutto il parlato (tanto per voler parafrasare cinematograficamente una definizione del grande scrittore tedesco F. T. A. Hoffmann: « Dove cessa la lingua, comincia la musica »). Infatti la musica, laddove il linguaggio si raffina sino a divenire poesia, può sostituire qualunque altro mezzo espressivo troppo aderente alla materia, e realizzare una liricità di toni ed accordi, quale possiamo intuire pensando a certi vaporosi, trasparenti film di René Clair, inscindibili dall'elemento musicale che ne costituisce l'essenza poetica. D'altronde in TABÙ di Murnau e in un breve dialogo tra Charlot, Paulette e il proprietario grasso del Caffè di TEMPI MODERNI, si sono tentate delle sostituzioni delle parole con altrettanti strumenti musicali.

C'è però, per concludere, un fatto: in tutti i pronostici per un sonoro a venire, non sappiamo esulare dall'elemento visivo che è del cinema la caratteristica prima: mentre forse pensando ad un progresso della televisione possiamo meglio immaginare uno sviluppo parallelo del sonoro e della rappresentazione cinematografica, in un perfezionamento logico delle forme del suono com'è ora in cinema: commento musicale, dialogo e ripresa dei suoni.

DARIO CINI

DIALOGO IN ESPERANTO

COME faremo a superare le difficoltà di intelligenza? Potrebbe adottare una lingua convenzionale, quale per esempio quella del dottor Zamenhof, l'esperanto? Se sì, quale straordinario risparmio di materiali e di lavoro! Quali straordinarie modificazioni atte a portare potente ausilio per l'evoluzione dello scambio internazionale inteso come prodotto intellettuale! I vantaggi che questa lingua offre sono straordinari: offre assenza assoluta di regole di pronuncia lunghe e noiose; assenza di eccezioni; tutte le regole hanno l'accento sempre in uno stesso posto (nella penultima sillaba) dando al discorso una meravigliosa armonia di ritmo, e vi si ignorano idiomatismi, mentre il pensiero viene espresso nella forma più sintetica, sicura e tersamente cristallina. Ma gli artisti, il pubblico, dovrebbero impararla, mi si può obiettare. È vero, ma l'esperanto è una lingua che porta vantaggi straordinari nelle relazioni commerciali, e che sta assurgendo per il suo valore e la sua praticità a lingua internazionale.

Però non ci nascondiamo che questa probabile soluzione offre delle difficoltà grandissime, e per questo contentiamoci di lanciarne l'idea.

Certo è però che film sonoro e radio (radio-teletrasmissione) costituiscono ciò che sarà il domani nel vero senso della parola.

Messina, 11 marzo 1930.

GIULIO GREGORIO RAFFA

PASSAGGIO A NORD-OVEST



NON ero entrato mai prima d'allora in una sala cinematografica, naturalmente dopo la conquista del sonoro, e vi dirò che l'impressione che ne ricevetti fu piuttosto strana e confusa. Sapevo per sentito dire che il sistema sonoro allora iniziato ricordava un poco il teatro, e immaginavo che c'entrasse per molto un certo sistema di Fregoli già usato agli albori della settima arte. Ma non potevo davvero immaginare che si trattasse di colonna sonora, di altoparlanti, di accumulatori etc. Entrai dunque nella sala un po', come dire, suggestionato. Si programinava il DRAMMA DI ZIA TERESINA, benchè questo film non appaia in nessuna storia della cinematografia nè in almanacchi o in annuari: infatti il film e il relativo titolo sono stati inventati di sana pianta. Ciò non ha importanza. Al contrario invece fu l'impressione che ne ricevetti. Strano, pensavo! C'era una scena così commovente e tanto verisimo effondeva e tanta passione e simpatia attirava l'episodio (in m. p. p. infatti appariva la zia Teresina — almeno credo fosse stata lei — che si strappava i capelli radi e brizzolati, aiutata nella bisogna da alcune altre persone che, per essere entrato allora, non potevo conoscere o intendere nell'identità del personaggio che rappresentavano), che non capivo dunque come alle strida della poverella ed ai singulti della medesima potessero frammi schiarsi fischi da pecoraio e risate grasse o magre. Ne veniva fuori un che di misto ed un tutto infernale mai ascoltato. Ma la realtà, di lì a poco, doveva intenderla: chè era un'altra purtroppo, e vi confesso che mi disilluse. Si trattava del pubblico, che,

preso dall'episodio commovente e dalla tragedia, aveva sonoramente fischiato e plaudito.

Insomma il mio primo contatto con il cinema sonoro fu negativo, chè non sapevo cosa fosse nè potevo con il mio orecchio, come per cinque ure false, distinguere suoni la cui paternità risulasse alla colonna sonora od alla platea. Poi diventammo amici, e il sonoro si affezionò talmente a me che almeno ogni sera ci trovavamo insieme e lui mi faceva tanti discorsi strani uno più nuovo dell'altro, forse più interessante. Fu questo il periodo durante il quale si sviluppò la cinematografia sonora e da rozza che era, venne fuori ben vestita, liscia, lustra, attraente.

Intanto con me anche il pubblico s'era amico nuovamente il sistema e una tal quale comprensione nonché una certa corrente di simpatia s'era stabilita fra lo schermo e la platea. Tempo dei « western », tempo degli « ecco i nostri », « d'aghi, d'aghi », « ammazzato », degli strepiti, delle urla e delle sudate. Mi meravigliavo che i cartelloni murali fra le altre attrazioni del film non aggiungessero « ricco di scene di massa » e « 100.101 comparse anonime »: in quanto che gli spettatori soffrivano della pelli cola stessa e perciò gioivano delle glorie del loro eroe o s'addoloravano delle tristezze di quello. Conobbi una volta uno spettatore stranissimo, convinto di avere la tisi. Seppi più tardi che aveva intensamente rivista l'avventura cinematografica di Margherita Gauthier! Il tipo per una partita di calcio che fa animare migliaia di persone durante i 90 minuti di gioco, non è niente

al confronto! Pensate le migliaia e migliaia di persone che in tutto il mondo seguono il film. Sono sicuro che, come il morto di crepacuore per la sconfitta della propria squadra, esista anche una vittima oscura, il solito eroe, della cinematografia sonora. Venne l'epoca del bacio finale che « deus ex machina » scioglie tutte le vicende e conclude tutte le avventure: ebbene, vi sarete accorti che per virtù magica un bacio non incide con alcun segno la colonna sonora e di conseguenza nessun rumore si diffonde nella sala. Ma il pubblico ha avuto sempre modo di sonorizzare anche il bacio, quel bacio poi che tutti noi per tante o poche volte, io non so, che ci siamo trovati a darlo furtivamente, altrettante ma invano abbiamo tentato di farlo passare coi silenziatore. Almeno perchè la mamma della fidanzata non se ne accorgesse!

Sono questi gli stessi istinti che prima del '30 fecero automaticamente sonorizzare tutte le pellicole mute, da quelle di Tom Mix a quelle di papà Douglas, a quelle di Adolphe Menjou, eterno Don Giovanni, e a quelle ancora di John Gilbert. Anzi la GRAN

SUONI ARIOSTESCHI

« Suoni sovranaturali accompagnano i fatti anche i mussi e i rumori sono diventati leggenda. Il commentatore visivo, riduttore teatrale di questo poema, se mai ce ne fosse la possibilità in tanta stragrande ricchezza di episodi e di immagini, dovrà constatare ove tratti di film sonori che la potenza d'espressione della poesia letteraria qui davvero compendia nella parola le visioni pittoresche e l'onda della musica. Tra le origini del melodramma, con tutta una coreografia deliberatamente romantica, pur contestata com'è di risonanze classicheggianti, si potrebbe studiare in questo senso puramente teatrale anche il poema d'Orlando. E la teatralità dell'Ariosto che conferisce tanto risalto di personaggi, nell'intreccio delle azioni, tanta esuberanza e ricchezza di episodi e d'immagini dovrà constatare ove tratti di « film » sonoro di espressione, smagliante tavolozza decorativa e gigantesca orchestra di urla e clangore di corni e fragore di armi, nel padroneggiamento delle passioni umane contenute nella sintesi intensa e delirante richiesta dalla teatralità. I suoni vengono sempre ricordati dal poeta, per ogni quadro, e specie nei paesaggi famosi, ove l'orrido della natura è a volte pieno di terrificanti rumori, come nel primo canto nella fuga di Angelica inseguita. Al canto vi c'è perfino una sorta di « jazz » composto di strani strumenti.

Comunque protagonisti sonori di tutto il poema sono i corni. Essi scacciano i mostri e guidano i cavalieri, lanciano segnali di festa e conducono all'assalto, dominando i silenzi, gli alti spazi, il frastuono delle battaglie ».

(A. G. Bragaglia, *L'Ariosto come cinema* - L'Ottava d'Oro, Mondadori, 1933)

DE PARATA, con quella musica « inferna » che mai non resta » fu una legittimazione alle necessità delle masse popolari. Perciò possiamo dire che il sonoro, come già il cinematografo muto scoperto nelle grotte di Altamira (vedi Storia del Cinema di F. Pasinetti), era già stato inventato in

una platea di un cinematografo qualunque molto prima assai, dunque, di PRIMO AMORE e della CANZONE DELL'AMORE.

Alle volte il progresso crea degli strani imbarazzi! Mi ricordo, sempre per rimanere nel nostro campo, che una volta, mentre, assiso in una scomodissima poltroncina di un cinema, mi assaporavo, fotogramma per fotogramma, IL FANTASMA GALANTE (opera nota e spesso citata), dovetti per un momento interrompere il mio incantesimo ch   m'interessava ascoltare un dialogo tra due persone sedute accanto a me: esattamente un cieco ed un sordomuto. Per i pignoli dir   che conoscevo benissimo quei tali poich   erano assidui frequentatori degli scalini della parrocchia, nei pressi di casa mia! Il cieco: Hai visto che bella dissolvenza? Il sordomuto: Non ho fatto troppo caso, ma ti dir   invece che il motivo di questa musica   piuttosto orecchiabile!

Signori miei, il sonoro mi aveva svelato uno dei pi  grandi misteri del mio rione. Da quel giorno non mi commossi pi  e guardai con malcelato disprezzo i cartellini che rispettivamente il cieco e il sordomuto esponevano alle buone genti: « cieco fin dalla nascita », « non sento n   parlo », ridendo delle donnicciuole, all'oscuro del trucco maledetto.

Vantaggio enorme invece doveva trarre dal nuovo sistema quel famoso leone della Metro che, vittima per l'innanzi della raucedine, poteva ora con ostentata felicit   cavare dalle sue fauci un bel ruggito che un bravissimo doppiatore gli aveva prestato e inciso per lui nella colonna sonora!

Riassumendo: l'avvento del sonoro ha rallegrato gli uni per scontentare gli altri, smascherato gli imbrogliatori, sluccicato i musicologi, ammazzato buona parte degli orchestrali e resa la favella al vecchio leone. Prodigio della tecnica: tutti muti dalla na-

scita, attori ed attrici comprese, ad un dato momento, come al tocco di magica bacchetta, hanno aperta la bocca e parlato un poco alla volta.

So di Joan Crawford che alla sua prima esperienza sonora disse « Mamma e pap  ! » tra le lagrime dei produttori, e anche di Wallace Beery che invece di una bella parolina richiesta da Frank Capra disse « pipi e cacca! » con voce cavernosa, e ancora di Greta Garbo che appena pot   parlare chiese una sigaretta.

Altra vittima invece fu la conchiglia degli Artisti Associati. Non ho mai capito perch   si debbano sentire tali suoni funerei durante la presentazione di quel marchio di fabbrica: forse tutto ci   a causa della poca passione che ho sempre mostrata verso la biologia di qualsiasi specie. Pu   essere benissimo che nelle profondit   marine, a mia insaputa, le conchiglie o le ostriche perlfere cantino con tanta grazia quel motivetto sgorgato dal melodioso cuore di Bixio. Ma non lo posso affermare.

Comunque, Dio solo sa dove arriveremo tra pochi anni: gli uomini studiano, lavorano, sudano per altre invenzioni e scoperte. Si parla della terza dimensione del suono come gi   di una cosa realizzata, e Disney lancia nel mondo FANTASIA con il suono stereofonico, si parla del film sonoro e odoroso al tempo stesso che scienziati svizzeri hanno gi   praticamente risolto. Di queste conquiste dell'umano progresso,   pi   la seconda che mi fa riflettere. Perch   se realmente arriveremo a programmare film odorosi, sar   un altro allenamento, e ben pi   grave questa volta, quello che dovranno intraprendere i nostri critici. E ben pi   sentite e tipiche le osservazioni e le relative false interpretazioni delle folle. Guai ai costipati! Ovidio Nasone soltanto sarebbe un censore di prim'ordine. Ch   molto spesso poi al

critico potrebbe capitare di recitare al suo direttore quasi tutta un'ottava di Sant'Ambrogio:

Mi tenni indietro; ch   piovuto in mezzo Di quella marmaglia, io non lo nego D'aver provato un senso di ribrezzo Che lei non prova in grazia dell'impiego,

e scrivendo poi, tra la costernazione dei produttori, dei noleggiatori e degli attori, che il film SAPORE DI MILIONI era sballiato dal primo odore all'ultimo e che per tutto il primo tempo si era sentita... « un'afa, un alito di lezzo » e che « parean di sego » anche le classiche steariche dell'altare maggiore.

ROSARIO LEONE
(disegni di Purificato)

LEONARDO E I SUONI

« Sempre le parole, che non soddisfano all'orecchio dello auditore, li danno tedio, over rincrescimento; e 'l segno di ci   vedrai, spesse volte tali auditori essere copiosi di sbadigli. Adunque tu, che parli dinanzi a omii, di chi tu cerchi benivolenza, quando tu vedi tali prodigi di rincrescimento, abbrevia il tuo parlare o tu muta ragionamento; e se altrimenti farai, allora, in loco della desiderata grazia tu acquisterai odio e inimicitia ».

« Volendo mostrare, se lo spirito pu   parlare o no,   necessario in prima definire che cosa   voce, e come si genera; e diremo in questo modo: la voce   movimento d'aria confricata in corpo denso o 'l corpo denso confricato nell'aria (che   il medesimo), la qual confricazione di denso con raro condensa il raro, e fassi resistenza; e ancora il veloce raro nel tardo raro si condensano l'uno e l'altro ne' contatti, e fanno suono e grandissimo strepito. E il suono, ovvero mormorio, fatto dal raro che si muove nel raro con mediocre movimento, come la gran fiamma generatrice di suoni in fra l'aria;   il grandissimo strepito fatto di raro con raro, quando il veloce raro penetra in mobile raro, come la fiamma del foco uscita dalla bombarda e percossa in fra l'aria, e ancora la fiamma uscita dal nuvolo, percuote l'aria nella generazione delle saette ».

« E che cosa   audire e vedere: l'onda della voce va per l'aria, come le spezie delle obbietti vanno all'occhio ».

« La Musica non   da essere chiamata altro, che sorella della Pittura, con ci   sia ch   essa   subbietto all'udito, secondo senso all'occhio... ».

« Ma la Pittura eccelle e signoreggia la Musica, perch   essa non muore immediata dopo la sua creazione, come fa la sventurata Musica... ».

« Oh! quanti romori spaventevoli si sentivan per l'aria scura, percossa dal furore de' tuoni e delle folgori, da quelli scacciate... Oh! quanti avresti veduti colle proprie mani chiudersi li orecchi per schifare l'immensi romori, fatti per la tenebrosa aria dal furore de' venti misti con pioggia, tuoni celesti e furore di saette!... Oh! quanti lamenti e quanti spaventati si gettavano dalli scogli!... ».



IN LETTERATURA

(appunti per un'antologia)

«... (le turbe) Con fragore accorreat, pari a marina - onda che mugge o sferza il lido, ed alto - ne rimbomba l'Egeo» (Omero: *Iliade*, Canto II, trad. Monti). «... la pupilla bruciò, sfrigoraron le radici al suolo. - Come allorquando un fabbro nell'acqua gelida immerge - una bipenne o una scure, per darle la tempera; e quella - manda stridore grande; ché il ferro così si fa saldo: così strideva l'occhio, dintorno a quel palo. Ed un urlo - alto elevò, tremendo: lo specchio fu tutto un rimbombo» (Omero: *Odissea*, Canto IX, trad. Romagnoli). «E tutta quanta un ululo allora la selva» (Esiodo: *Le Opere e i Giorni*, trad. Romagnoli). «... e come - suonò la bronzia tromba, si slanciarono, - e i cavalli eccitando, a un punto scossero - le briglie; e pieno fu tutto lo stadio - della romba dei carri e dello strepito» (Sofocle: *Elettra*, trad. Romagnoli). «Apri una voce canora il volo - per questi luoghi: grazie alla musica, - di bei fantasmi fiorisce il suolo» (Sofocle: *I Satiri alla caccia*, trad. Romagnoli). «E la mia - questa voce che suola e si perde?» (Sofocle: *Edipo Re*, trad. Romagnoli).

«Ausus quin etiam voces iactare per umbram - implevi clamore vias macstusque Creusam - nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi» (Virgilio: *Eneide*, Canto II). «Tertia sed postquam maiore hastilia nisu - adgredior genibusque adversae obliator harenas, - (eloquar an sileam?) gemitus lacrimabilis imo - auditur tumulto et vox reddita fertur ad aures...» (Virgilio: *Eneide*, Canto III). «... (Echo) parata est, - expectare sonos, ad quos sua verba remittat. - Forte puer comitum seductus ab agmine fido - dixerat: «Equis adest?», et «Adest!» responderat Echo. - Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes, - voce «Venit!» magna clamat: vocat illa vocantem» (Ovidio: *Metamorfosi*, Canto III).

«Come d'un stizzo verde, che arso sia - dall'un de' capi, che dall'altro geme - e cigola per vento che va via, - sì della scheggia rotta usciva insieme - parole e sangue...» (Dante: Canto XIII dell'*Inferno*). «... quando noi fummo d'un rumor sorpresi, - similmente a colui che venire - sente il porco e la caccia alla sua posta, - ch'ode le bestie, e le frasche stormire» (Dante: Canto XIII dell'*Inferno*). «Se lamente augelli, o verdi fronde - mover soavemente a l'aura estiva, - o

roco mormorar di lucide onde - s'ode d'una fiorita e fresca riva...» (Petrarca: *Le Rime*). «... c' si sentia tante url e cose strane, - che si poteva il mar dire in tempesta: - tutto il dì tempelloraron le campane, - senza saper chi suoni a morto o festa: - sempre tuon sordi con baleni a secco, - e per le selve rimbombar poi Ecco» (Pulci: *Il Morgante*, Canto XXVII). «Ancor non m'ero accorto dell'assalto, - che della donna io sentii il grido in alto» (Ariosto: *Orlando Furioso*, Canto II). «Stassi cheto ogni augello all'ombra molle: - sol la cicala col noioso metro - fra i densi rami del frontuto stelo - le valli e i monti assorda, e il mare e il cielo» (Ariosto: *Orlando Furioso*, Canto VIII). «... il fier cingial, che ruinoso scende, - che spezza i rami e fa cadere i sassi, - e ovunque drizzi l'orgogliosa fronte, - sembra a tanto rumor che si fracassi - la selva intorno...» (Ariosto: *Orlando Furioso*, Canto IX).

«... Allora Ser Giovanni, intesi i loro plati, comandò al facchino che trasse dalla cintura una moneta d'argento. Il facchino gli mise in mano un filippo torinese; Ser Giovanni lo prese... poi lo fece risuonare sul palmo della mano sinistra come per assicurarsi che fosse di buona lega... Tutto ciò fu fatto tra il più gran silenzio del popolo goccione, mentre il rosticciere attendeva e il facchino si disperava. Alla fine fece risuonar la moneta sul davanti della bottega più volte. Poi con aria di maestà presidenziale, tenendo in pugno la sua bacchetta come uno scettro, e calcando in testa il cappuccio di finta martora con lunghe orecchie di carta pieggettata, prima tossì due o tre volte, poi disse ad alta voce: «Sentenzia la Corte che il facchino che ha mangiato il suo pane condito di fumo d'arrosto, ha decentemente pagato il rosticciere col suono del suo danaro...» (Rabelais: *Gargantua e Pantagruel*, trad. di Gildo Fassini). «Allora battei il mio tamburo, e a quel suono, come non domati pulcetri, essi rizzarono le orecchie, levarono in su gli occhi e alzarono i nasi come se fiutassero la musica» (Shakespeare: *La Tempesta*, trad. di G. S. Gargano). «Qui vi - ora è appena un momento - fummo svegliati da strani e svariati rumori di ruggiti, di grida, di urli, di sonanti catene, e da altri diversi suoni, orribili tutti» (Shakespeare: *La Tempesta*, trad. di G. S. Gargano). «Si udirono allora innumerevoli grida di "Alleli!" come usano i Mori quando entrano in battaglia: squillarono cornette e clarini, rullarono tamburi, risuonarono pifferi, quasi tutti insieme, di continuo e con tal furia che doveva esser sordo chi sordo non fosse rimasto al frastuono di tanti strumenti» (Cervantes: *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di F. Carlesi).

«E fama è ancor che pallide fantasime - lungo le mura de i deserti tetti - spargean lungo acutissimo lamento - cui di lontano per lo vasto buio - i cani rispondevano ululando» (Parini: *Il Giorno*). «... e all'error dei notturni - silenzi si spandea lungo ne' campi - di falangi un tumulto, e un suon di tube, - e un incalzato di cavalli accorrenti - scalpittanti su gli elmi ai moribondi, e pianto, ed inni - e delle Parche il canto» (Foscolo: *I Sepolcri*). «Suonan gli antri marini - all'incalzato scalpito - della zampa che caccia - polve e sassi in sua traccia» (Foscolo: *Ode A Luigia Pallavicini*). «Poi quando intorno è spenta ogni altra face, - e tutto l'altro tace, - odi il martel picchiare, odi la sega - del legnaiuol, che veglia - nella chiusa bottega alla lucerna» (Leopardi: *Il Sabato del Villaggio*). «Passata è la tempesta: - odo augelli far festa, e la gallina, - tornata in su la via, - che ripete il suo verso... - Ogni cor si rallegra, in ogni lato - risorge il romorio... - E l'erbauiol rinnova - di sentiero in

sentiero - il grido giornaliero... - E, dalla via corrente, odi lontano - tintinnio di sonagli: il carro stride - del passegger che il suo cammin ripiglia» (Leopardi: *La quiete dopo la tempesta*). «... e già balzelloni per una scaletta di legno: corre al campanile, afferra la corda della più grossa di due campanette che c'erano, e suona a martello. Ton, ton, ton, ton, ton: i contadini balzano a sedere sul letto; i giovinetti sdraiati sul fenile, tendono l'orecchio, si rizzano. «Cos'è? Cos'è? Campana a martello! Fuoco? ladri? banditi?... Ma, prima che quelli fossero all'ordine, prima anzi che fosser ben desti, il rumore era giunto agli orecchi d'altre persone che vegliavano, non lontano, ritte e vestite: i bravi in un luogo, Agnese e Perpetua in un altro» (Manzoni: *I Promessi Sposi*, cap. VIII). «Si udiva il vento sibilar nelle vele della «Providenza» e la fune che suonava come una corda di chitarra. All'improvviso il vento si mise a fischiare al pari della macchina della ferrovia, quando esce dal buco del monte, sopra Trezza, e arrivò un'ondata che non si era vista da dove fosse venuta, la quale fece scricchiolare la «Providenza» come un sacco di noci, e la buttò in aria» (Verga: *I Malavoglia*). «Ascolta. Piove - dalle nuvole sparse. - Piove su le tumerici - salmastre ed arse - piove sui i pini, - scagliesi ed irti, - piove su i mirti - divini... - Odi? La pioggia cade - su la solitaria - verdura - con un crepitio che dura - e varia nell'aria - secondo le fronde più rade, men rade» (D'Annunzio: *La pioggia nel pineto*).

«... e la voce ch'egli intende non è il sussurro del vento della sera, lo stormire sompresso delle foglie - ma il mugghio dell'uragano, il rimbombo della cateratta» (E. T. A. Hoffmann: *Signor Formica*). «Scocca la mezzanotte e il fruscio spaventoso si fa udire di nuovo: qualcuno che occhio umano non può vedere si leva sulle grucce da un angolo della camera; si sente la paglia che sussurra sotto; e al primo passo: tapp! tapp! il cane si sveglia; balza in piedi aguzzando le orecchie, e abbaia e ringhiando, proprio come se un uomo gli venisse contro, si ritrae passo passo verso la stufa» (Kleist: *La mendicante di Lucarno*, trad. di Ervino Pocar). «A un tratto, s'alzò una raffica ululante, accompagnata da un lamento che partiva da una delle statue che mi dominavano. La paura mi fece giungere le mani; mi sentivo come un topo in trappola, con l'impeto di gettarmi su qualsiasi oggetto a portata di mano, e morderlo. La violenza del vento aumentò, i lamenti divennero più acuti, e uscivano da parecchie statue fondendosi in coro. Capii subito che si trattava; ma quel suono era così strano che lo spavento non scemò. Gli esseri inumani, nel cuore dei quali il Maligno aveva suggerito di costruire quelle statue, avevano fatto della testa di esse una specie di carne d'organo, di modo che le loro bocche coglievano il vento, risuonandone tutte» (S. Butler: *Erewhon*, trad. di G. Titta Rosa). «Udi il cricchiare delle zanne urtanti per caso in altre zanne; lo schiocco secco delle proboscidi attorcigliate insieme, il cozzo di fianchi e spalle enormi nella ressa e il flagellare incessante delle grandi code. In quel momento una nube inghiottì la luna e Toomai rimase in una macchia oscura; ma il formicolio, i cozzi e il gloglottio continuarono tuttavia insistenti ed eguali... Gli elefanti a questo segno percossero il terreno tutti insieme e fu un rombo come d'un tamburo da guerra, percorso sulla bocca di una caverna» (Kipling: *La danza degli elefanti*, trad. di R. Prati). «... ma nello stesso tempo si udì un piccolo grido, il ramo sporgente oscillò forte; la cozza rossa scomparve in un baleno, il visetto sparì, e un fruscio di frasche s'udì sempre più lontano, più lontano dietro ai cespugli di nocciolo» (J. P. Jacobsen: *Mogens*, trad. di E. Pocar). «Raccontava così profondamente e bene, c'era un lamento muschioso nella sua voce come quando si calpesta la superficie molleggiante del prato, era la gobba che cantava sotto la corda cupa della voce, e la lingua gorgogliava e chioccolava così mollemente nella vecchia bocca sdentata e lanosa come una sorgente nel fondo delle chiare, nero-velutate fosse di torba» (Johannes V. Jensen: *I dormiglioni*, trad. di Gianni Puccini).

(A cura di D. e G. PUC.)



Caccia al cinghiale ('il fier cingial, che ruinoso scende') negli stocchi del Brandani in Senigallia

GIRANDOLE E CHIAVI

PREMETTO, a scanso di equivoci, che anche le barzellette più comuni mi fanno ridere, a tal punto da essere senza difesa contro quei terribili umoristi che giocano con il senso delle parole come noi comunemente col mazzo di chiavi. Se il mazzo di chiavi non fosse assicurato da una catenella alla cintura, finirebbe tra la spazzatura: invece, le parole degli umoristi si trasformano in girandole e volano in cielo, felicemente, tra le belle e leggiadre nuvolette. E insieme si fanno ottimismo compagnia.

Non vi siete accorti che l'umorismo, ormai, non si limita all'ultima mezza pagina dei giornali illustrati? che esistono giornali umoristici — dal titolo alla firma del direttore? Che i giornali seri, i quotidiani, si disputano gli scrittori umoristici?

Se ne dovrebbe dedurre che l'umorismo sia come un farmaco necessario. Insomma, la gente si rifiuta di pensare, e vuol ridere, o sorridere, o almeno, avvertire quel piacevole solletico, sotto le piante dei piedi. A furia di ridere, molta gente arriva a procurarsi una specie di tic nervoso.

Ognuno si diverte come può, e bisogna confessare che gli umoristi hanno molta immaginazione e moltissimo slancio. Infatti, dal giornalismo, eccoli balzare sui palcoscenici, conquistare la Radio, invadere Cinecittà.

Una barzelletta per il commendatore, inventata lì per lì, e il copione passa come un vento malizioso. Ci siamo. Ci torceremo dal ridere: anzi, i personaggi non faranno in tempo a pronunciare le battute che noi avremo la bocca spalancata e i denti in mostra.

Dobbiamo al coraggio di uno scrittore — ma, per dir la verità, nemmeno completamente immune da questo sempre più piacevole contagio — una noterella non certo di occasione, nella quale, con tono sorridente e senza astio si denunciavano le malefatte del linguaggio umoristico applicato al dialogo del film. Anzi, il signor Pat (al secolo Ercole Patti autore di *Quartieri alti*) non mancava di precisare come intendesse riferirsi allo sguajato, triviale ed osceno umorismo da settimanale, responsabile di un gergo in cui né la lingua né i dialetti, né il buon senso né il decoro, erano rispettati o comunque chiamati a convalidare le stoltezze di parole o frasi imposte e diffuse con singolarissima pervicacia. Né, quel che è peggio, nella nota mancavano gli esempi: « Mi fai un baffo a tortiglione. Tira la catena. Pernacchia » ecc... ecc... modi di dire ormai penetrati nell'uso di certi giovanotti e signorine e che minacciano

di voler vestire per rendere più « pittoresco » il linguaggio corrente. Patti, denunciando il « repertorio » di tali amene o sciocche espressioni, non si scandalizzava che sino a un certo punto, preferendo concludere che tale linguaggio umoristico, se pure induceva al riso dalle colonne del giornale, risultava freddo scipito e irrimediabilmente falso e volgare in bocca ai personaggi dello schermo. La risposta degli umoristi assumeva carattere di protesta, ma le ragioni erano piuttosto evasive, non dico le giustificazioni. La nota di Patti non riguardava l'umorismo italiano in genere, ma quello irritante e scurrile di certi settimanali. Tanto è vero che a Patti riusciva facile nella replica di scagionare Campanile, Zavattini (e quindi anche se stesso) e di insistere nella precisa denuncia di un malcostume, ripetendo la condanna di quell'umorismo nei dialoghi cinematografici, umorismo che si augurava di veder ben presto bandito persino dai giornali stessi che lo avevano reso di moda. Tra risposta e replica, interveniva De Gustibus (al secolo Silvio d'Amico) con la pretesa di « distinguere » settimanale da settimanale. Ma tale distinzione non era ben chiara, anche se sottintesa, nella nota di Patti? Nella replica poi, Patti stesso non confermava che la polemica si indirizzava contro un malcostume più diffuso di quanto si potesse immaginare, e che imperava nel teatro e tentava di imperare nel cinema, sino ad aver corrotto il linguaggio della « borghesia »? Come se non bastasse, a intorbidare le acque, ecco il « maligno » Ramperti farsi paladino di tale linguaggio sconclusionato e bislacco, alterando di proposito il senso della polemichetta, per avere il dritto di scrivere un pezzo brillante, zoppo di argutissimi richiami, ricordi, ecc...

Mi lascerei volentieri sfuggire l'occasione di tirar la coda al diavolo, ma sarebbe una vera vigliaccheria dopo tanta fatica durata a riassumere le idee degli altri. Patti ha ragione nel denunciare questo gergo: il quale non è (si rassicuri Marco Ramperti) una « parlata » sanguigna e popolare, ruffiana o soldatesca, e quindi di quella plastica trivialità atta ad esprimere sentimenti grossolani e plebei e a legittimare il trionfo di una civiltà densa e corrotta — ma è semplicemente un passatempo idiota e turpe, un'invenzione frivola, pretesto a una malizia di infimo ordine che si orienta verso le « tazze del cesso » con tanta insistenza nominata, e alla « parte » del corpo umano che vi poggia sopra. E non basta. La licenza di un simile gergo si esaurisce nella pura e semplice espressio-

ne, non crea, non diverte, non castiga, non insegna: manca la *satira*, in una parola, a giustificare il realismo di certe trovate, e il surrealismo di certe invenzioni.

E pensare che nel 1934 in una rivista di eccezione (*Solaria*) un tal Giuseppe Aveniti citava, a proposito di uno di questi giornaletti, Merlin Cocca e il gergo *maccheronico*! Con i conseguenti accostamenti a proposito di civiltà, costume ecc... ecc... per indurre i profani in tentazione. Almeno Ramperti fa l'elogio delle « parolacce » né si perita di chiamarle tali, parla di plebe e come se ciò non bastasse chiama in aiuto i tempi duri, per giustificare un linguaggio da caserma. (In ogni modo garantiamo che i soldati hanno ben altro pudore: bestemmiano, qualche volta, chiamano pane il pane, ma senza quella subdola compiacenza, quel pepe, quella cattiveria e quel sadismo di assistere alla corruzione della lingua e di parteciparvi con fredda incoerenza).

Malcostume, dunque. Vogliamo scandalizzarci per così poco? Fossimo almeno moralisti! Invece, siamo persino incapaci di predicare la morale.

Altra volta abbiamo accennato alla sciatteria del dialogo nel film italiano. Insomma, la parola deve essere necessario commento all'azione, e non ripetizione o riassunto del gesto, del fatto, dell'avvenimento. Se un personaggio vuol pagare, non ha bisogno di chiedere « Quant'è? ». E se lascia una mancia, è superfluo che dica al cameriere « Tencite il resto ». « Buon giorno » non serve per salutare, fa perder tempo, crea un piccolo vuoto...

Ora figuratevi come è stonato un dialogo inzeppato da quelle frasi che hanno ispirato a Patti la requisitoria contro gli umoristi. Se non servono le parole, che ce ne faremo dei doppi sensi, delle amenità, delle sciocchezze, del turpiloquio?

La colonna sonora sviluppa una certa quantità di musica. Dovrebbe sviluppare una minima quantità di parole.

Poiché il cinema è un'arte *muta*, che si affida oggi più che mai al movimento, all'espressione e alla fantasia delle immagini.

R. M. DE' ANGELIS



Roberto Villa, nel ruolo di Ottorino Visconti cugino del fiero Marco, in una scena del «Marco Visconti» (foto Pesce)

« L'INIZIO della stagione autunnale ha sfatato tutte le maligne supposizioni sull'accogliimento dei film sonori da parte del pubblico italiano: e notizie che pervengono da tutte le città confermano a pieno quanto noi prevedevamo recentemente, e cioè che i frequentatori del cinema, stanchi del monotono film muto, cercavano un diverso, pretendevano qualche cosa di altro che avesse suscitato il suo interesse.

Il film sonoro, accolto sul principio con molta diffidenza — anche da noi non lo neghiamo — ebbe la potenza, giorno per giorno, di raccogliere le adesioni delle masse, e ad esso si deve se i locali non sono più desolatamente vuoti e il termometro degli incassi sale in modo confortante.

In un primo tempo è sembrato che il nuovo genere volesse pervertire gusti ed abitudini: mentre alcuni sostenevano che il film muto sarebbe stato eclissato dal sonoro, altri prevedevano il contrario, e le discussioni dilagarono su tutta la stampa ed in conferenze, senza portare ad una conclusione decisiva. Oggi possiamo passare dalla parte di coloro che nel film sonoro intuivano il vincitore: difatti quelli muti tendono a scomparire dalla circolazione e i piccoli locali delle città, come pure quelli delle città di provincia e dei paesi — restii fino a ieri a qualsiasi innovazione — si stanno sbrigliando già per impiantare i macchinari necessari, di guisa che non passerà molto tempo ed anche essi saranno in grado di soddisfare la legittima aspettativa della propria clientela »

(Dichiarazioni della «Vita Cinematografica», 1929)

STEVENSON

E IL SONORO



Fredric March nel 'Dottor Jekyll' stevensoniano

CINEMA e letteratura hanno fino ad oggi, e non è qui il caso di soffermarci e di dare un giudizio positivo o negativo, camminato a braccetto. Si può dire insomma che il cinema ha sempre dovuto, più o meno, ricorrere alla letteratura. Utile quindi l'esame e la valutazione delle possibilità cinematografiche nell'opera di uno scrittore.

R. Louis Stevenson non è una novità per il cinematografo, e non ha bisogno di essere segnalato, poichè già da tempo gli uomini di cinematografo hanno rivolto verso le sue opere il loro interesse. IL DOTTOR JEKYLL e L'ISOLA DEL TESORO sono infatti stati tratti dai due romanzi omonimi di Stevenson. Elementi sonori erano già palesi ne L'ISOLA DEL TESORO: basta citare i canti dei marinai e la stridula voce del pappagal-
lo.

Oggi ci interessa invece rilevare certe sue qualità descrittive, che contengono, oltre alle ben note e cospicue doti coloristiche e pittoriche, anche un senso assai spiccato del suono e del rumore, ovverossia del sonoro cinematografico. E' quindi chiaro che nelle pagine di questo scrittore, potrebbero trovare ispirazione il regista e il tecnico del suono, quando s'intenda per quest'ultimo non il solito freddo tecnico, ma, come in America, colui che partecipa attivamente e creativamente al film.

Perciò si può dedurre che anche per il tecnico del suono è necessaria una preparazione ed una cultura che lo rendano sensibile alle più sottili osservazioni. Sarà sempre utile, ad esempio, che il tecnico del suono legga attentamente, come il regista, l'operatore e gli attori, l'opera letteraria, dalla quale, ad esempio, si è preso il soggetto per un film. Egli verrà così a contatto anche con il mondo dell'artista, il quale in-

dubbiamente, quando ha scritto la propria opera, aveva tutti i sensi pronti a raccogliere e ad afferrare la realtà oggettiva della propria creazione.

Oppure — ma la morale è sempre la stessa — coloro che si accingono al soggetto, al trattamento, o alla sceneggiatura di un film, è bene che tengano sempre presenti anche gli elementi sonori che possono via via essere inseriti, contribuendo non poco all'azione e cioè alla atmosfera creativa del film. E' questione di sensibilità musicale, forse, o di grande attenzione nel pensare, contemporaneamente, allo spazio, al tempo ed al suono. Riportiamo due brevi brani tolti da un bellissimo libro di viaggi stevensoniani. *Nei mari del Sud*, che

carrucola: due suoni che leggendo si sentono quasi all'orecchio. Le cose più incredibili potrebbe raccontarci lo Stevenson, e noi lo crederemmo semplicemente, mentre tutti i nostri sensi si sono come svegliati per le parole soffiategli all'orecchio quasi magicamente dallo scrittore.

Questa impressione risulta forse anche più nitida e precisa di fronte a questo secondo brano:

« La luce si propagava e cresceva, mentre ogni lavoro finiva prima della sua apparizione. Due volte al giorno un vago rumore di mandre e di pastori si levava verso le colline lungo il mare. Talvolta un canotto usciva per la pesca. Talvolta una o due donne, languidamente, empivano un canestro in un campo di cotone. Talvolta il suono di un piffero sorgeva dall'ombra di una casa con una modulazione su tre note che ricordava "Que le jour me dure" ripetuto all'infinito. E di quando in quando, da un punto all'altro dell'insenatura, due del paese si chiamavano alla maniera marquesana, con un fischio convenzionale. Tutto il resto era sonno e silenzio. Le onde si rompevano e scintillavano lungo la costa: una specie di gru nera pescava fra le acque agitate, i porci neri correvano in giro affaccendati, la gente poi sembrava morta o che dormisse interamente ». (Traduzione di Laura Babini).

In questa descrizione, diversi elementi sonori, accanto ad altri coloristici (la gru e i porci neri, e la luce come trasparente), che eccitano i nostri occhi, affiorano evidenti. Se in qualche punto Stevenson ha sentito più forte il senso della natura come forma e come colore (« I cieli risplendevano su di noi, innumerevoli erano gli occhi delle stelle »), in qualche altro è stato maggiormente impressionato dai suoni, come, per esempio, nel brano sopra riportato. Anche qui il silenzio, che naturalmente è un elemento basilare essenziale, è rotto a tratti dal rumore delle mandrie e dei pastori, dal suono di un piffero, da un fischio, dalle onde che si infrangono sulla spiaggia. E tutta una gamma di suoni che rivela



Scena piratesca con Beery, J. Cooper e il pappagallo (elemento sonoro!) nell' 'Isola del tesoro'

l'acuto e preciso senso del sonoro dell'autore della *Freccia nera*.

Ma ancora più importante ci sembra un suo racconto. *The Isle of Voices* (L'isola delle voci), che potrebbe essere un ottimo soggetto per un film fantastico, nel quale il sonoro avrebbe una parte di protagonista.

E' la storia di un indigeno, Keola, che sposa la figlia di uno stregone. Questi, per mezzo di strani e magici interventi, lo conduce un giorno, su un tappeto volante, in una spiaggia deserta, a raccogliere monete d'oro sotto forma di conchiglie. Una volta giunti qui, i due sono invisibili ai rari abitanti di quest'isola misteriosa. Keola infatti si accorge di una donna che, spaurita, sentendo la sua voce, ma non vedendolo, scappa nell'interno. Dopo molte peripezie, Keola si trova un giorno ad assistere ad una battaglia combattuta tra le voci e i veri abitanti, di carne e di ossa, dell'isola, che si sono stancati di accogliere gli strani fantasmi con la voce ma senza il corpo.

Ma lasciamo un poco parlare Stevenson. « L'isola delle Voci prendeva il suo nome da una meraviglia, perchè sembrava che la parte del mare fosse tutta sparsa d'invisibili demoni; giorno e notte s'accendevano sulla spiaggia focherelli; e qual fosse la causa di queste faccende nessuno lo poteva capire ». (Traduzione di G. Malagodi).

Gli abitanti dell'isola restano atterriti di fronte a questo spettacolo: « soltanto una volta un capo aveva vibrata la lancia contro una delle voci, e la stessa notte cadde una palma di cocco e rimase ucciso ».

Le voci dominano: l'irrealtà, il fantasma regna nell'isola: « la costa era tutta nuda nel solleone; non c'era ombra d'uomo, ma pure la spiaggia era calpestata e, tutt'intorno a lui, mentre andava, le voci parlavano e bisbigliavano ».

Finchè un giorno, gli abitanti si ribellano, e la battaglia tra gli uomini veri e le voci divampò:

« Il giorno dopo, per tempo, prima che il sole fosse già levato, lo destò un tumulto. Si svegliò impaurito, perchè pensava che la tribù lo avesse colto mentre sonnecchiava; ma non si trattava di ciò. Solamente sulla spiaggia davanti a lui le voci incorporées si chiamavano, urlando, l'un l'altra, e gli parve che tutte gli passassero vicino, in corsa, su per la costa dell'isola ».

« Da questo punto saliva un fracasso indescrivibile di uomini che gridavano; e guidati da quel rumore coloro, coi quali egli era, dirigevano la corsa verso lo stesso luogo. Un po' più vicino, e cominciò a mischiarsi alle grida il suono di molte accette ».

L'esperimento potrebbe insomma essere di grande interesse: il sonoro « protagonista » di un film! L'arte dello Stevenson potrebbe dunque trovare nel cinematografo altre vie, oltre quelle già percorse: il problema è nel vedere se e quanto il sonoro potrebbe offrire un'idea esatta della situazione. Ma l'esempio è più che altro per documentare l'importanza di questo mezzo e la necessità di usarlo a dovere e con sagacia.

MASSIMO MIDA

DOCUMENTARIO 1929

Il film parlato e la sua marcia trionfale.

Non ultimo l'illustre Pirandello, da Berlino e da Londra, con interviste e conferenze, sosteneva che, avendo assistito alle proiezioni di film sonori e parlati, si era convinto dell'infutilità degli sforzi di quanti tentano di imporre al pubblico il nuovo sistema. Tutte parole vane. Tutti giudizi che al vaglio delle realtà si sono mostrati errati e avventati. Certo che si attendeva di poter giudicare la nuova manifestazione d'arte per potersi orientare, e l'attesa era diventata morbosa, e i pareri discordi avevano creato un'atmosfera di prevenzione che non fu facile cosa fugare immediatamente. Con questo stato d'animo, la Pittagora iniziò da Roma le proiezioni del primo film venuto in Italia dall'America, IL CANTANTE DI JAZZ, che giungeva a noi preceduto da una formidabile reclame per i continui e strepitosi successi riportati nella stessa America, in Inghilterra e in Francia. Pur tuttavia, permaneva ancora in noi una certa diffidenza, e per essere scrupolosi ed obiettivi recensitori dell'esito, mandammo a Roma il nostro redattore speciale con il preciso incarico di riferirci estesamente e schiettamente la cronaca dell'avvenimento. Il risultato del primo spettacolo, al Supercinema della Capitale, fu tale che il nostro competentissimo collaboratore ha dovuto intonare addirittura un inno e registrare il consenso più schietto ed entusiastico del pubblico. Elettissimo, in massima parte composto di Autorità e Personalità del Governo, della Politica, delle Arti e del Giornalismo. Era la vittoria, dunque, della nuova manifestazione d'arte. L'inizio della marcia trionfale del film parlato, passando su tutti i pregiudizi, su tutte le convenienze, su tutte le previsioni, su tutte le prevenzioni. E venne Milano. Al Cinema Corso della capitale Lombarda, il successo si delineò più clamoroso, più deciso ancora di quello di Roma, così che gli ultimi dubbiosi incominciarono a passare dalla parte dei convertiti e le ultime esitanze dovettero scomparire. Dopo Milano, ecco Torino chiamare a raccolta i competenti e gli amatori per dare il loro giudizio, per confermare il plauso che Roma e Milano avevano precedentemente decretato. E quella del Ghersi fu una serata memorabile. Nell'aristocratico salone si era dato convegno la più eletta società della capitale Subalpina, primi fra tutti gli Augusti Principi di Casa Savoia: le LL. AA. il Duca di Genova, il Duca degli Abruzzi e il Principe di Udine. Inutile dire che l'esito fu quale il coraggioso ed intraprendente industriale ligure si proponeva. Malgrado qualche voce isolata abbia cercato di snuare l'importanza dell'avvenimento, con sottigliezze e ragionamenti ormai superati, la nostra Torino si è pronunciata senza esitanza per la nuova forma d'arte, suggellando così, definitivamente, il trionfo del film parlato, che ormai si appresta ad invadere tutti i cinematografi di Italia, per regnare sovrano ed assoluto.

(da «La vita cinematografica»)

Idee di Menjou. Il famoso artista cinematografico Adolfo Menjou ha detto sul film sonoro qualcosa che è più interessante delle profezie di successo lanciate da tutti i grandi produttori americani. Il Menjou, che ha vissuto per molti anni a Hollywood, donde è appena tornato in Francia con la sua graziosa moglie Kathryn Curran, dice che lo sviluppo del film sonoro segnerà la fine del predominio e del monopolio della cinematografia americana. « Oggi — egli ci ha detto — l'industria americana è indubbiamente la meglio attrezzata e quella che domina tutti i mercati mondiali. Appunto perchè il film era muto esso poteva venire accettato ugualmente a Berlino come in Spagna; in Italia come in Norvegia. Ma come volete che il pubblico spagnolo o sudamericano, per esempio, si interessi ad un film parlato in lingua inglese? Si possono sempre trovare qualche migliaio di persone che conoscano l'inglese che riescano a capire il dia-

logo; ma sarebbe come se attori inglesi pretendessero di recitare in Spagna, occupando tutti o quasi tutti i teatri spagnoli. Ecco perchè appena il film sonoro, e almeno la sua possibilità tecnica, si sarà sviluppato, vedrete ciascun paese riprendere la produzione del film parlato nella propria lingua. Infatti a Londra sono già riusciti, dopo la prima curiosità, di ascoltare dei film eseguiti da attrici americane che hanno un pessimo accento inglese. Si accorre ancora ai film sonori americani perchè sono i primi che sono stati creati e perchè, in mancanza di altri film sonori, il pubblico anglosassone li preferisce ai muti. Ma aspettate che venga lanciata sul mercato la produzione cinematografica sonora inglese e vedrete se il pubblico britannico non si volgerà istantaneamente a quella. Così il pubblico tedesco vorrà film parlanti in lingua tedesca, se tutti li devono capire; e quello francese il film parlato in francese e l'italiano li vorrà in lingua italiana, e così gli spagnoli li vorranno nella propria lingua. Perchè il dilemma è semplice: o il parlato, come io credo, sostituirà quello muto ed allora non c'è dubbio che assisteremo alla rinascita delle cinematografie nazionali in parecchi stati d'Europa; o era solo un capriccio effimero e allora non c'è ragione di investire negli impianti per la sua fabbricazione le somme colossali che si sono spese in America. Quanto al progetto di fare andare ad Hollywood attori tedeschi, francesi e spagnoli, esso è semplicemente ridicolo. Come potete creare un gran successo con una serie di cattive imitazioni? Un gran film nasce dalla perfetta fusione tra soggetto, interpretazione e direzione tecnica. Tanto maggiore torna ad essere l'importanza dell'attore nel film parlato, tanto più impossibile si dimostra l'applicazione di questo progetto; lo stesso film può riuscire magnifico nell'esecuzione americana e pessimo recitato dalla compagnia francese o italiana. E poi come volete che un direttore americano ad Hollywood possa « distribuire » un lavoro ad attori italiani o francesi in modo da soddisfare i gusti francesi e italiani? E il costo di tenere tutte queste compagnie estere le pare piccolo? No, creda a me, col lancio del film sonoro l'industria americana cinematografica ha scritto la fine del suo predominio mondiale ».

(dal «Messaggero»)



Menjou, nel 1929, non amava ascoltare, ed era quindi nemico del sonoro (dal suo film «Don Giovanni innamorato»)

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO



L'ingrandimento d'un fotogramma d'un mirabile primo piano di Laughton nella 'Taverna della Giamaica' trasvaluta poeticamente l'impasto della fotografia, ne dà un precipitato di intensa emotività pittorica.

★★★ LA TAVERNA DELLA GIAMAICA

(Jamaica Inn) - Distribuzione: Sculera film - Regia: Alfred Hitchcock - Soggetto tratto dalla novella di Daphne Du Maurier - Interpreti: Charles Laughton, Maureen O'Hara, Robert Newton, Leslie Banks, Marie Ney, Emyln Williams.

Il cinema, in fondo, come del resto ogni altra forma di espressione artistica, è tutta una questione di mano. Una questione di mano, s'intende, che ha le sue forme di estrinsecazione, che ha sue misure e sue possibilità ma che prescinde quasi sempre, nella sua riuscita, dai fatti veri e propri che racconta.

Tutto questo appare chiarissimo in questo film di Hitchcock LA TAVERNA DELLA GIAMAICA dove una trama da romanzo ad effetto, per nulla notevole in sé, riesce ad assurgere a ottima opera di rappresentazione e ad avvicinare anche i più raffinati ed i più esigenti spettatori.

La taverna della Giamaica è il luogo di incontro, un po' il quartiere generale, di una banda di delinquenti la cui maggiore attività consiste nel far naufragare navi mercantili sulle coste della Cornovaglia, ucciderne gli equipaggi e fare ampio bottino dei carichi. La banda si muove liberamente in queste sue gesta, perché il governatore del luogo, siamo agli inizi del secolo scorso, è in segreta combutta con i masnadieri e ne favorisce le imprese.

Inviato dal Governo giunge sul luogo un giovane funzionario il quale, dopo una lunga serie di lotte e di avventure, riuscirà a smascherare il vero responsabile dei delitti e a rimettere le cose a posto. Il giovane, per attuare i suoi piani, si fa passare egli stesso per bandito e viene aiutato da una fanciulla che gli salverà la vita e finirà per amarlo.

Il film, come si è detto, è tutto impregnato su una questione di mano, di regia perfetta e calcolata in tempo ed in elementi veramente in modo magistrale. L'atmosfera avventurosa e con i colori perfetti del tempo dà al lavoro il tono di una antica stampa fantasiosa. E tutto si snoda con l'incessante crescendo proprio dei migliori pezzi americani, in una intonazione straordinaria di ritmo tra le cose, gli ambienti, le persone.

Gli attori sono tutti di alta classe. Charles Laughton sostiene il ruolo di governatore con una fantasia e un approfondimento psicologico straordinari, che gli fanno creare un personaggio davvero indimenticabile. Maureen O'Hara è perfetta nella parte della fanciulla e così pure lo è Leslie Banks in quella del taverniere sinistro e criminale.

★★ ABBANDONO

Italia - Produzione e distribuzione: Sangrati - Regia: Mario Mattoli - Direttore di prod.: Carlo Bugiani - Scenografia: Guido Fiorini - Operatore: Jan Stallich - Musica: Salvatore Allegria - Fono: Ovidio Del Grande - Interpreti: Corinne Luchaire, Georges Rigaud, Maria Denis, Camillo Pilotto, Enrico Glori, Osvaldo Valenti, Sandro Ruffini, Nerio Bernardi, Lia Orlandini, Carlo Duse, Giuditta De Riso.

Spesso la mancanza di una logica conseguenza agli sviluppi di una storia le toglie ogni motivo umano, ne altera il significato, in altre parole la danneggia. È questo il caso di questo ultimo film di Mattoli che, ben impostato dal punto di vista del soggetto nella primissima parte, cade poi a causa di ingiustificate incongruenze nel resto.

Stefano è il comandante di un veliero che circa un secolo fa ritornò in patria dopo una lunga crociera nei paesi del sud. Il comandante non torna solo, torna con la donna che egli ha sposato a Trinidad, con una straniera cioè nella quale il vecchio padre del marinaio riconosce la figlia di un bettoliere di malaffare. Naturalmente l'aria che si determina nella famiglia non è delle più accoglienti per la donna, che, al contrario, si manifesta di sentimenti nobili, onesti e delicati, e quest'aria prenderà la consistenza di una vera e propria ostilità quando si produrrà l'equivoco che dà vita al film. Stefano ha una sorella, Maria, che sposata ad un antipatico tipo di mascalzone, ha iniziato una pericolosa relazione con un suo adoratore. Anna, tale è il nome della donna di Trinidad, per salvare la cognata, si fa sorprendere dal marito di lei con il corteggiatore e convalida così in piena consapevolezza le larvate accuse che circolavano sul

suo conto. Da qui separazione dei due e pergrinazione della donna, che ha intanto avuto un bambino in un clima di miseria e di abbandono. Maria, pentita, racconta tutto al marito, ma questi le proibisce di rivelare ad altri la verità per evitare uno scandalo. Solo in punto di morte la donna narrerà i veri fatti al fratello e riporterà così la felicità nella famiglia e riabiliterà la cognata.

Voi avete già capito dove cominci l'illogicità di questa storia che proprio da questa illogicità, da questo strano mutismo della donna a dire la verità, riceve un appesantimento ed una lentezza di racconto veramente sibranti. Peccato che proprio una ragione di soggetto abbia tanto nociuto alle buone intenzioni di Mattoli che però anche dal punto di vista registico sono purtroppo rimaste tali. Tutto infatti è raccontato con un tono di annotazione, diremmo di approssimazione, che fanno perdere anche quei pochi punti fermi del film che avrebbero potuto per lo meno giustificarlo.

Corinne Luchaire recita troppo, è troppo attrice per il ruolo e per il tono generale del suo personaggio; gli altri, da Rigaud alla Denis, a Glori, a Valenti, a Pilotto fanno del loro meglio. La Denis però non si muove in panni suoi.

★★ RITORNO

Italia - Produzione: Italia-Sculera - Distribuzione: Sculera-Leoni - Regia: Geza von Bolvary - Sceneggiatura: Guido Cantini - Musica: Puccini e Zandonini - Romanze cantate da Beniamino Gigli e Majda Faverio - Operatore: Friedl Behn Grund - Interpreti: Marte Harell, Rossano Brazzi, Lizzi Waldmüller, Maurizio D'Amico, Albrecht Schoenhals.

Questo film di Geza von Bolvary è di quelli che basano la propria formula sull'angolo di cantanti celebri e procedono con il facile appoggio di fiumi di musica. Abbiamo per l'ennesima volta il grande musicista incompreso, per l'ennesima volta la crisi con conseguente precipitare del protagonista, per l'ennesima volta la ripresa finale, il pieno riconoscimento, il successo, il « contenti tutti ». Il film che non ha eccessive risoluzioni di classe si muove tutto in un'aria di grande semplicità, ma per lo meno il suo tono è costante, senza alti e bassi, dominato da una tranquilla e logica coerenza. Le scene teatrali sono le solite scene teatrali di cui si comprende immediatamente la funzione di sostegno alla vita stessa del lavoro.

Tra gli attori e le attrici la migliore ci è sembrata Marte Harell, mentre non così a posto ci è sembrato Rossano Brazzi nei panni del compositore, forse per una certa trascuratezza di recitazione che impallidisce il suo personaggio. La voce di Beniamino Gigli è uno dei fattori che invogliano a « sentire » il film.

★★★ CANTATE CON MEI

Italia - Produzione: S.A.F.A. - Distribuzione: Emic - Regia: Guido Brignone - Soggetto: Mura - Sceneggiatura: Ottavio Scotti - Musica: G. Puccini - Canzoni: Bixio - Operatore: Tino Santoni - Fono: Weiss - Interpreti: Giuseppe Lugo, Laura Nucci, Rudi Dalma, Ugo Cesari, Guglielmo Sinaz, Giulio Savat.

Anche questa volta il tenore Lugo conduce le sue avventure in provincia, anche questa volta come nel LA MIA CANZONE AL VENTO la sua voce turba i sonni, i pensieri, e sta quasi per turbare la castità delle mogli dei capostazione e dei farmacisti. E il farmacista, quando andrà da lui ad implorargli la restituzione della sua donna, lo troverà anche questa volta onesto, buono, comprensivo.

Il tenore era capitato nel paesino in seguito ad un incidente d'auto e non poteva prevedere che la radio e i dischi avessero nutrito in quel lontano e modesto angolo di mondo l'ammirazione un po' rozza ma quasi fanatica della moglie del farmacista. Ma quando la donna, abbandonato il marito, corre da lui in città e vive per un po' dei suoi trionfi, sta quasi per accettare il nuovo fatto della sua vita. Ma i tenori sono buoni, o per lo meno quelli del cinematografo.

grafo sono quasi tutti buoni, e con garbo e furbata il cantante di questo film saprà riportare la sua ammiratrice sulla retta via dei suoi doveri coniugali.

Si sa che non tutti i film devono muoversi nei complessi mondi della psicologia e che talvolta, tutti desiderano l'aria sempliciotta di queste storie specie quando esse vengono condite da una simpatica voce. Il tono allegro e vivace, quel tanto di caratterizzazione che il regista ha saputo dare al suo film, lo fanno accetto al pubblico, anche perchè il racconto sa muoversi in un tono di continua ironia che mostra che il complesso dei realizzatori è il primo il quale prende allegramente quello che si vuole narrare. Abbiamo rivisto non senza emozione la buona figura del povero Cesari cui rendiamo l'omaggio di un picco riconoscimento in questa sua ultima interpretazione.

*** LA DONNA DEL MISTERO

(*Frau Ohne Vergangenheit*) - Germania - Produzione: Euphonia film - Distribuzione: Minerva film - Regia: Nunzio Malasomma - Soggetto: Charles Klein, H. C. Patterson - Scenografia: Hans Ledersteger - Commento musicale: Hans Carste - Operatore: Willy Winterstein - Interpreti: Sybille Schmitz, Albrecht Schoenhals, Maria von Tasnady, Bernhard Minetti.

Questo film di Malasomma è stato girato in Germania ed è impostato su un caso di amnesia che fa dimenticare ad una donna vittima di un incidente stradale di essere sposata e di avere degli antichi doveri. La donna, che è Sybille Schmitz, ripresa conoscenza dopo l'incidente, si innamora così del medico che l'ha curata, e tutto andrebbe per il meglio se il vecchio marito all'ultimo momento non riapparisse a reclamare dei diritti che si volgono poi in autentici ricatti essendo egli un poco di buono. Naturalmente tutto si metterà per il meglio: il marito sarà arrestato e i due potranno raggiungere quella

felicità che l'amnesia della signora aveva fatto sognare. Il caso non è nuovo nel cinematografo ed appartiene ad un genere che ha quel tanto di illusione scientifica, con conseguente logica di facile accontentatura, che piace a certo pubblico. Il film è accurato e diretto abbastanza bene, soprattutto per quanto riguarda i tagli ed il montaggio che lo rendono agile e disinvolto.

*** QUANDO DONNA VUOLE

(*Youth Takes a Fling*) - U.S.A. - Produzione: Universal - Distribuzione: Europa film - Regia: Archie Mayo - Interpreti: Andrea Leeds, Joel Mc Crea, Frank Jenks, Dorothea Kent, Isabel Jeans, Virginia Grey, Grant Mitchell.

Joel Mc Crea non sa che fra le tante cose che gli impediranno di attuare il suo sogno di diventare marinaio, una ce n'è che lasciata per ultima nel film lo convincerà definitivamente: il soffrire, cioè un terribile mal di mare. Ma quando il film comincia, Mc Crea è lì che sogna bastimenti e viaggi, imbarchi ed avventure di ogni genere in ogni porto del mondo. Con questa sua fissazione, egli conduce e sorregge la sua vita di modesto autista in un grande magazzino della città, né si cura di coloro che gli vivono attorno e delle gioie che anche la terra ferma può dare. Chi gli farà capire il suo errore, la sua distrazione, sarà proprio una fanciulla che lavora nel suo stesso magazzino e che, innamorata del giovane, tanto farà, tanto brigherà che riuscirà a fargli modificare ogni progetto e a trattenerlo questa volta per sempre con lei. Il film è normalmente ameno, e pur nella semplicità della sua storia, si svolge con destrezza e risulta piacevole. La regia e l'interpretazione di tutti gli attori sono esattamente quello che volevano essere. Mancano a QUANDO DONNA VUOLE un impegno e una fantasia che lo avrebbero potuto sollevare in un piano migliore.

*** MELODIE ETERNE

Italia - Produzione: Amato-Enic - Distribuzione: Enic - Regia: Carmine Gallone - Soggetto: ispirato alla vita di Wolfgang Amadeo Mozart - Scenografia: Guido Fiorini - Costumi: Titina Rota - Musica: Mozart - Adattamento musicale: Cicognini e Ricci - Le romanze sono cantate da Margherita Carosio - Operatore: Anichise Brizzi - Interpreti: Gino Cervi, Conchita Montenegro, Luisella Reghi, Paolo Stoppa, Silvana Jachino, Laura Gazzolo, Giulio Donadio, Maria Jacobini, Giulio Stival, Augusto Maracci, Claudio Gora, Sandro Ruffini, Olga Vittoria Gentili.

Carmine Gallone, l'artigiano secondo che quest'anno potrebbe festeggiare il suo proprio decimo anniversario di film sonoro (era diretto da lui, con un impegno giovanile e un'efficacia poetica non più ritrovati in seguito, nè, evidentemente, idonei alla sua preparazione, quel TERRA SENZA DONNE con Conrad Veidt che fu il primo fonofilm tedesco, e probabilmente basava la sua straordinaria riuscita su un soggetto, una sceneggiatura e una fotografia fatti da artisti autentici), ha trovato proprio in un « genere » tipicamente sonoro, la « biografia musicale », un terreno inesaurevole di successi commerciali facili. Seguendo l'esempio di ANGELI SENZA PARADISO, cui tennero dietro, in Europa soprattutto ma anche in America, oceani interi di onde melodiche, Gallone incominciò con CASTA DIVA, piuttosto disordinatamente a dire il vero, seguito col VERDI senza migliorare, trovò il tono giusto (rispetto a un'eccellenza meramente esteriore, coi limiti segnati da una presa di posizione ch'è di per sé anodina, fredda e superficiale) col SOGNO DI BUTTERFLY, e seguì col giulivo con AMAMI, ALFREDO! e con questo MELODIE ETERNE. MELODIE ETERNE svolge con scialba sicurezza la sua trama fatta di scossoni patetici previsti; è pulito negli effetti tecnici, e ben recitato. Cervi, sensibile e sobrio, la nervosa Montenegro, la morbida Reghi e l'elegante Claudio Gora primeggiano nel folto « cast ».

GIUSEPPE ISANI



Gli sguardi degli uomini ve lo rivelano!

Di giorno in giorno la vostra carnagione è più bella

Provate una volta anche voi. Versate qualche goccia di Lara su un batuffolo di ovatta e massaggiate leggermente il viso. Sentirete subito la vostra pelle inondata da una benefica corrente di nuova vita. Guardate poi il batuffolo di ovatta e avrete una grande sorpresa: esso è diventato tutto nero; tante sono le impurità che vi sono nei pori, che non è possibile toglierle con i soliti mezzi. Una pelle perfettamente pulita, è la condizione prima per la bellezza. Lara penetra profondamente nei pori, scioglie i punti neri e le impurità e rende la carnagione bella, delicata, liscia. La vostra pelle può nuovamente respirare. Lara la rende più fresca, più sana, più giovane.

Lara
lozione per il viso
Scherk

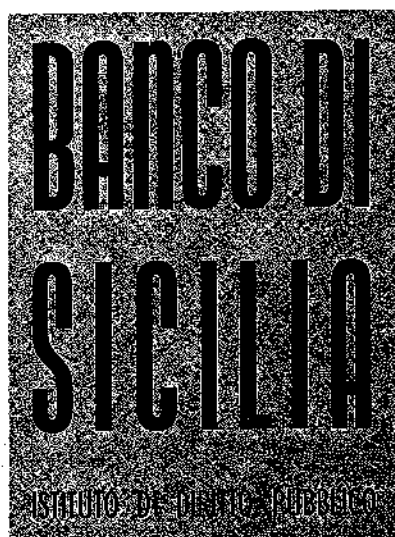


Scherk Società Anonima
Italiana, Milano, Via Luigi Mancinelli, 7.

Vi rimetto questo tagliando e L. 1,- in francobolli, per le spese d'invio, affinché mi spediate un campione di Lara

Nome _____
Cognome _____
Città _____
Via _____
Provincia _____

4P



**OLTRE mezzo MILIARDO
DI FONDI PATRIMONIALI**



**L'ISTITUTO RACCOGLIE DEPOSITI
A RISPARMIO e IN CONTO COR-
RENTE FRUTTIFERO e COMPIE
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA**

ABBONAMENTI PER L'ANNO 1941-XIX

OGGI grande settimanale illustrato nel quale collaborano le migliori firme: si occupa di politica, letteratura, storia, economia, arte, teatro, moda, cinema, ecc. È il settimanale che completa ed aggiorna le notizie di una persona moderna. Un numero L. 1,50
Italia e Colonie: annuo L. 85, sem. 34. Estero: annuo L. 82, sem. L. 42

LA DONNA nelle sue pagine copiosamente illustrate presenta una eccezionale scelta di modelli per ogni occasione e per tutte le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni particolare, e con essa anche gli argomenti più interessanti: arredamento della casa, cucina, allevamento ed educazione dei bambini, cure d'igiene e di bellezza, curiosità della vita femminile, narrazioni, racconti, rubriche di consigli pratici, d'economia domestica, di galateo, ecc. Un fascicolo L. 6
Italia e Colonie: annuo L. 60, sem. L. 31. Estero: annuo L. 72, sem. L. 37

BERTOLDO settimanale: vi collaborano i più arguti disegnatori e scrittori. Ogni numero presenta, assieme ai commenti scanzonati dei più tipici avvenimenti del giorno, un gruppo di rubriche esilaranti. Un numero cent. 60
Italia e Colonie: annuo L. 24, sem. L. 13. Estero: annuo L. 48, sem. L. 25

NOVELLA vera antologia di letteratura narrativa: ogni numero contiene almeno sei novelle d'autore, fotografie di cinema, un grande romanzo illustrato a puntate, articoli d'attualità. Settimanale. Un numero centesimi 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

ANNABELLA periodico illustrato di moda a varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna: igiene e bellezza, teatro e cinema, lavori, cucina, economia domestica, educazione fisica, ecc. Settimanale. Un numero centesimi 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

CINEMA grande rivista quindicinale diretta da Vittorio Mussolini: tratta i problemi tecnici, estetici, culturali, economici, educativi, ecc. del cinematografo. È la più importante rassegna italiana del genere. Costa L. 2,50
Italia e Colonie: annuo L. 50, sem. L. 28. Estero: annuo L. 70, sem. L. 40

SCENARIO grande rivista illustrata, diretta da Nicola de Piro. Offre saggi su autori, interpreti, tratta diffusamente di problemi estetici ed economici della scena, si occupa di dramma, musica, cinema, danza, radio, scenografia, scenotecnica. Ogni fascicolo contiene una commedia inedita e costa L. 3,50
Italia e Colonie: annuo L. 35, sem. L. 20. Estero: annuo L. 55, sem. L. 30

CINE ILLUSTRATO la più agile e diffusa rassegna settimanale del movimento cinematografico: primizie, indiscrezioni, romanzi, concorsi, ecc. Ogni fascicolo contiene la trama illustrata di uno dei film di più largo successo. Un numero cent. 70
Italia e Colonie: annuo L. 27, sem. L. 14. Estero: annuo L. 50, sem. L. 26

MARC'AURELIO bissettimale umoristico che ha fondato nel 1931 una nuova scuola di umorismo schiettamente italiano. Esce al mercoledì e al sabato. Un numero cent. 50
Italia e Colonie: annuo L. 40, sem. L. 21. Estero: annuo L. 70, sem. L. 36

CALENDARIO ARTISTICO "BARI E PUGLIE" 1941-XIX

Questo Calendario Artistico è composto di 53 vedute fotografiche dei più suggestivi aspetti delle Puglie, in grande formato. Si tratta di un autentico gioiello d'arte editoriale, degno di figurare in ogni studio o salotto come un fine ornamento. Il calendario viene offerto in combinazione cumulativa ai nostri abbonati, i quali potranno riceverlo aggiungendo L. 6 all'importo dell'abbonamento.

ABBONAMENTI CUMULATIVI

In caso di abbonamento a due o più pubblicazioni, i prezzi base da sommare nelle varie combinazioni diventano i seguenti:

	ITALIA E COLONIE		ESTERO	
	annuo	semestr.	annuo	semestr.
Oggi	61,—	32,—	78,—	40,—
La Donna	56,—	29,—	68,—	35,—
Bertoldo	22,—	12,—	44,—	23,—
Novella	25,—	13,—	46,—	24,—
Annabella	25,—	13,—	46,—	24,—
Cine Illustrato	25,—	13,—	46,—	24,—
Cinema	48,—	26,—	67,—	37,—
Scenario	33,—	18,—	53,—	28,—
Marc'Aurelio	38,—	20,—	66,—	34,—

IMPORTANTE

Abbonam. cumulativo alle suddette 9 pubblicazioni (Italia e Colonie) L. 325
Abbonamento cumulativo alle suddette pubblicazioni e ad un volume della « Collezione Storica Rizzoli » oppure ad un volume della raccolta « I Classici Rizzoli », diretti da Ugo Ojetti (edizione in uso pelle) L. 355

Lux Film

ROMA

ANNUNZIA
IL SECONDO
SCAGLIONE DEI
SUOI FILMI 1940-41

L'elisir d'amore

MARGHERITA CAROSIO, ARMANDO FALCONI, ROBERTO VILLA - Diretto da A. PALERMI - Musiche di DONIZETTI

Produzione FONOROMA LUX

Il prigioniero di Santa Cruz

JUAN DE LANDA, MARIA MERCADER, ENRICO GLORI, GIUSEPPE RINALDI - Diretto da C. LUDOVICO BRAGAGLIA

Produzione FONOROMA LUX

Balalaika

KLARI TOLNAY, PAL JAVOR, MARGIT LADOMERSKY, FRANZ KISS - Diretto da ANDREAS TOTH

Valzer d'amore

ZITA SZELECZKY, ELISABETH SIMOR, JULIUS CSORTOS, EUGEN PATAKY - Diretto da VICTOR V. BANKY

Il peccato di papà

HANS MOSER, LUCIE ENGLISH, HEDWIG BLEIBTREU, THEO LINGEN, RUDI GODDEN - Diretto da HUBERT MARISCHKA

I PERFETTI STRUMENTI DI PRECISIONE
LA GRANDIOSA PRODUZIONE OTTICA
MECCANICA INDUSTRIALE E BELLICA
RAPPRESENTANO IL VASTO CONTRIBUTO
DELLA "SAN GIORGIO" ALL'AUTARCHIA

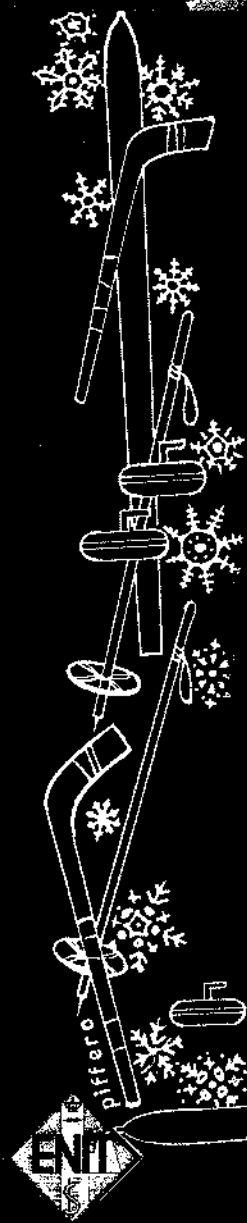


SAN GIORGIO SOC. AN. INDUSTRIALE
GENOVA - SESTRI



APPASSIONATI DEGLI SPORT INVERNALI

*Trascorrete
sulla neve le
Vostre ferie
natalizie*



Le Dolomiti Vi offrono una
serie di campi tra i migliori
e più attrezzati d'Italia ove
potrete praticare tutti gli sport

**SCI - PATTINAGGIO
SUL GHIACCIO
DISCO SUL GHIACCIO - GUIDOSLITTA**

Visitate:

**CORTINA D'AMPEZZO
ORTISEI - SAN MAR-
TINO DI CASTROZZA
SIUSI - SAN CANDIDO**

COMODI ALBERGHI MUNITI
DI OGNI ATTREZZATURA
TURISTICA E SPORTIVA



Informazioni: ENTI PROVINCIALI PER IL TURISMO DI TRENTO - BOLZANO - BELLUNO - UNIONE TURISTICA ALBERGHIERA - BOLZANO E TUTTI GLI UFFICI VIAGGI

PER LA BATTAGLIA DEL GRANO

NON UNA ZOLLA SENZA CALCIOCIANAMIDE



TERNI

SOC. PER L'INDUSTRIA
E ELETTRICITÀ



La Studio 42 risponde ad una vera necessità della casa d'oggi: elegante, veloce, robusta, darà fedele espressione al vostro pensiero, tono e signorilità alla vostra corrispondenza, chiarezza alle vostre relazioni. È un prodotto Olivetti, garantito da un'estrema precisione di lavoro, dalla costante perfezione di risultati e da una grande semplicità di uso.

È una macchina creata per compiere qualsiasi lavoro anche continuativo. Munita di una robusta valigetta può essere facilmente trasportata senza bisogno di imballi. È particolarmente adatta per un ambiente privato: non richiede un tavolo speciale e si presenta completa nei dettagli raccogliendo in dimensioni ridotte la massima capacità di lavoro.

SAFAR



*Con il Radiofonoincisor Safar non
esiste più nè il tempo nè la lontananza.*

*Permettendovi di incidere immediatamente e con la massima facilità ogni voce
a voi cara, ogni motivo o brano musicale preferito, vi dà la possibilità di formare
una discoteca scelta e originale.*

Richiedere listino ed informazioni alla S.A.F.A.R. - Via Bassini, 15 - Milano e dimostrazioni pratiche presso i seguenti rivenditori: **BOLOGNA** - C. Bendandi, Via Indipendenza, 33 • **CAGLIARI** - F. Coocci, Via G. M. Angioi, 22 • **CATANIA** - A. Cappelloni, Via Enea, 247 • **FIRENZE** - U. Simonetti, Via R. Sanzio, 42a • **GENOVA** - Elettrotecnica, Via delle Fontane, 14 • **LIVORNO** - C. Carletti, Via V. Emanuele, 26 • **MILANO** - A. D'Andrea, Piazza Giovinezza, 21 • O. Teruzzi, Piazza Loreto, 6 • **NAPOLI** - M. Gioseff, Via G. Sanfelice, 30/32 • **PADOVA** - P. Saccardo, Via E. Filiberto, 1 • **ROMA** - Alati, Via Tre Cannelle, 15a • A. Martinelli, Via Fratina, 82 • Sardi, Via dei Villini, 4-6 • **SASSARI** - M. Casula, Via 28 Ottobre, 3a • **TORINO** - A.M.A.R., Via XX Settembre, 70 • **TRIESTE** - F.lli Redivo, Via della Maiolica, 10/12 • **VENEZIA** - Radioelettra, S. Marco, 2067 • **VERONA** - M. Benini, Corso V. Emanuele, 11