

Vano è cercare
 Forme strane e nuove!
 “La stella del cinema” di Mario Almirante
 e la rappresentazione della tecnologia
 nel primo cinema sonoro italiano
 GIULIO BURSI

Per studiare la tecnologia impiegata nelle prime prove del cinema sonoro italiano possiamo ricorrere a varie fonti, che vanno dalla manualistica tecnica alla stampa specializzata, fino alle testimonianze orali o ai documenti bancari. Ma per farci un'idea più precisa del funzionamento dei macchinari e dei sistemi di ripresa/registrazione all'opera nei teatri di posa italiani (come quelli Cines di via Vejo, a Roma) possiamo attingere ad altra fonte: a un film – un film di finzione che pure, oggi, risulta involontariamente documentario.

Stella del cinema

Data prima visione		(17/6/1931)
Costo negativo _____	£.	539.058,95
Spese edizione _____	£.	86.177,90
Costo totale _____	£.	625.236,85
Ricavo Italia _____	£.	514.655
Ricavo estero _____	£.	60.276,40
Ricavo totale _____	£.	574.931,40

Alludiamo a *La stella del cinema*¹ (1931) di Mario Almirante, con Grazia Del Rio e Elio Steiner². Il film è un ricco giacimento di informazioni, dirette o indirette, relative al dispositivo del cinema sonoro in tutte le sue articolazioni, osservate nei vari passaggi della vita di uno stabilimento cinematografico, fino a svelarne i diversi livelli dell'apparato produttivo-rappresentativo.

L'intreccio è molto semplice: una donna segue il fidanzato che fa la comparsa presso gli studi Cines; qui, per puro caso, le viene assegnato il ruolo di prima attrice: diventa una star, ma rischia di perdere l'amato, geloso per il suo successo; alla fine si ricongiunge a lui, non più attore ma stimato impiegato, trovando così la serenità e insieme la maturità artistica.

Definito dagli stessi produttori "un film di fantasia e di realtà nello sfondo di un grande stabilimento cinematografico"³, esso è anche e soprattutto, per la Cines, un film pubblicitario, quasi pedagogico, un inno ai teatri di posa rinnovati, un film di consapevole autorappresentazione, di fiera autoaffermazione delle capacità tecniche e tecnologiche del film sonoro italiano. Quasi interamente girato tra teatri di posa, camerini, ristorante, uffici e cortili degli studi tra la fine del 1930 e l'inizio del 1931⁴, veniva programmato in sala insieme al cortometraggio 'cantato' *Canterini etnei - Canti della terra* (doppio corto di Mario Almirante, 1931) e alla *Rivista Cines n. 10*, trittico che formava un "intero spettacolo Cines"⁵. La collaudata coppia di attori (Steiner e Del Rio) che interpreta il film è la stessa che 'accompagna' gli spettatori durante l'inaugurazione degli studi, immortalata nella *Rivista Cines n. 1* (1930), girata in contemporanea all'inaugurazione e presentata in abbinamento a *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli.

Dai dati rilevati nella relazione sulla *Situazione costi e ricavi dei negativi di produzione Cines dall'inizio (maggio 1930) al 30 aprile 1934* conservata nell'archivio della Banca Commerciale Italiana⁶, deduciamo che, in poco più di tre anni di sfruttamento (in Italia, nelle colonie, sui piroscafi e all'estero), la pellicola perse in totale circa 50 mila lire su un costo complessivo di 625 mila lire:

La perdita fu ingente per un'opera dal costo così contenuto: basti considerare che un film di alto budget come *La canzone dell'amore* era costato circa 3 milioni. La perdita, comunque, venne riassorbita grazie ai premi del Ministero delle corporazioni, che portarono in tre anni il film in attivo⁷. L'operazione, fatta 'in casa' utilizzando come attori l'intera scuderia Cines, venne avversata dalla critica, che fu severa:

Quale scopo artistico ed educativo si sia proposto l'autore di questo scenario, realizzato dalla Cines-Pittaluga, né il pubblico, né la critica saranno mai in grado di conoscere. Vecchio è il capriccio di mostrarci il cinematografo... a posteriori, vecchia è la trovata di scoprire inaspettatamente una nuova 'stella' tra la pleiade delle tante donnette in cerca di fortuna... Il dietroscena del cinematografo non è quello che ci descrive la farsa cui abbiamo assistito: e la vita di un grande stabilimento di produzione, nel quale ballano milioni, non può riconoscersi attraverso lo spirito dei suoi direttori riuniti a banchetto, attraverso il vuoto cerebrale delle sue gioconde donnine in fregola di amore... Questa farsa dicono sia costata 700 mila lire: una bazzecola, come si vede, di fronte all'efficacia di una propaganda che servirà a mettere meglio in luce i fasti e i nefasti dell'industria cinematografica italiana⁸.

L'Ufficio Edizione della Pittaluga istruì così i direttori di sedi (ovvero i grandi proprietari di sale e gli esercenti), chiedendo loro che il lancio pubblicitario fosse basato:

Sul fatto che all'azione partecipano tutti gli attori, i Direttori di scena ed il Personale Tecnico della Cines. Sulla ricchezza di particolari della vita d'artista in uno stabilimento di produzione films.

Sulla fantastica creazione della donna chimica Venere 1980⁹.

Ritorneremo su questa "donna chimica" più avanti. Per ora ci basti sapere che l'indicazione circa la presenza del personale Cines al gran completo trova luogo già nel cartello iniziale del film ("Partecipano all'azione tutti gli attori, i direttori di scena ed il personale tecnico della Cines"), mentre tale presenza non risulta enfatizzata nelle inserzioni pubblicitarie italiane e negli articoli delle riviste Pittaluga, che preferiscono puntare sul nome della Del Rio, sulla modernità ("latina") del film e sul lato sentimentale della vicenda:

Film sonoro italiano e cioè il portato degli ultimissimi ritrovati in campo tecnico, lavorati e giuocati con qualità latina e in altri termini 'ricreati' da un eccellente direttore, Mario Almirante [...]. Le grandi correnti mondiali che comprendono un poco

la vita e la filosofia della vita modernamente intese, contano in *La stella del cinema* un apporto cospicuo di situazioni fisiche e psicologiche: un apporto latino che pone la nostra razza a confronto con quelle finora proverbialmente alla testa dei movimenti modernistici mondiali. Grazia Del Rio nelle vesti di Fiorella, veramente fiore della modernità, è stata perfetta¹⁰.

La scheda inoltrata dalla Pittaluga a noleggiatori ed esercenti per impostare le strategie pubblicitarie riflette l'ambiguità della collocazione della pellicola in un genere prestabilito (in effetti, il film è un ibrido fra la commedia sentimentale e la rivista): se come categoria è definita "produzione d'eccezione", nella casella genere si trova scritto "bizzarria tipo rivista" (e sotto versione "sonora e parlata"). I recensori sono infatti consapevoli del carattere spurio del film, che sembra interessare quasi solo per questa inedita caratteristica:

L'Almirante ha saputo creare gustosi quadretti, mostrando allo spettatore, come in una revue, lo stabilimento in tutti i suoi aspetti e nel suo retroscena. [...] Non altrettanto felice la scelta del soggetto [...] ma anche su questa banalità si sarebbe potuto chiudere un occhio, se il racconto non avesse avuto questo tono dolciastro (ah! il dialogo!) e la recitazione fosse stata semplice, umana, senza enfasi da palcoscenico¹¹.

Almirante lavora sull'umanizzazione della diva, aiutato anche dalla bassa definizione della voce femminile, che con i suoi tremori e le sue indecisioni porta con sé una carnalità più terrena. Nonostante ciò, le riviste pubblicitarie del gruppo, come "Cine-Gazzettino" di Bologna, contrariamente alle indicazioni fornite dall'Ufficio Edizioni della SASP, giocano ancora sugli stereotipi divistici per lanciare il film:

Non è vero che le stelle risiedano in luoghi inaccessibili ai comuni mortali. Oggi, nella turbinante vita moderna può capitare di vedersele davanti quando meno ci se l'aspetta. Vero è che l'apparizione d'una stella del cielo se conturba gli astronomi fino a far loro perdere il sonno e l'appetito lascia quasi indifferenti i profani in astronomia: mentre la stella del cinema ha il potere di conturbare chiunque, anche preparato a

vederla. Inutile quindi descrivere l'impressione che Grazia Del Rio ci ha fatta, allorché senza alcuna preparazione ce la siamo vista dinanzi, non a tiro di cannocchiale ma di voce, come una passante della vecchia terra. Sono colpi, sono illuminazioni¹².

La struttura a incastro

La stella del cinema ha una struttura a incastro. Si filma un teatro di posa 'autentico' in cui si girano contemporaneamente quattro film.

1. Un primo film 'falso', girato nel cortile dello stabilimento con attori 'falsi', che permette all'aspirante attrice di farsi notare. La 'comparsa' Grazia Del Rio assiste a una lite fra due operai sul tetto dello stabilimento Cines; uno dei due uomini cade (in realtà si rivelerà un manichino); la ragazza interviene, irrompe in campo e svela tutto il suo talento drammatico; il regista, ammirato, interrompe le riprese. E così ci vengono mostrati l'ingresso degli stabilimenti, il via vai indaffarato di comparse e tecnici, gli effetti sonori in esterni (il Truck sonoro RCA Photophone), i microfoni, le cineprese, gli effetti speciali.

2. Un secondo film 'falso', con attori 'veri', di cui non sappiamo il titolo, che occupa il grande teatro di presa sonora (Teatro n. 2) della Cines. Grazia Del Rio, già ingaggiata come comparsa di un film effettivamente in lavorazione nello stesso momento (*Fantasia Tzigana*, sempre di Almirante), vestita da comparsa, s'insinua nel grande studio adiacente attrezzato per il sonoro: qui, il regista sta licenziando un'attrice che recita in modo convenzionale e canta doppiata fuori campo da una grassa cantante lirica; allora, dopo aver provocato l'arresto della ripresa, dimostra al regista le sue capacità canore; vinto dalla sua voce, il regista decide di sostituire la diva sul viale del tramonto con la sconosciuta, sicura promessa: 'Fiorella d'Aprile', nuova stella del cinema sonoro. Anche qui, grazie a questo espediente narrativo, vengono esibiti i vari trucchi della presa in interni, il doppiaggio *live*, l'orchestra che suona fuori campo, la cabina del suono, il *monitor man*

al lavoro, gli apparecchi di ripresa sonora e i tecnici a essi addetti, i microfoni sistemati sul set, le cineprese, la postazione del regista, il funzionamento dei monitor, degli amplificatori, la centrale elettrica. Non solo. Il nuovo 'falso' film con Grazia Del Rio assunta a protagonista verrà 'fintamente' proiettato al Supercinema di Roma (del circuito Pittaluga): occasione, questa, di mostrare l'interno di una 'vera' grande sala Pittaluga e di presentare una 'finta' prima cinematografica.

3. *Venere 1980*, il film costruito su misura per la nuova stella del cinema Fiorella d'Aprile, su cui torneremo nelle note finali del saggio. Film nel film, contiene audaci scenografie moderniste non lontane tanto dagli 'americanismi' (*Paramount Revue*) della *Rivista Cines* che dal cinema di ricerca delle avanguardie russe e francesi. Si direbbe che questa piccola perla serva ad Almirante per dimostrare la possibilità di un approccio 'artistico' al cinema (l'assenza di 'artisticità' fu uno dei motivi per cui la linea editoriale della Pittaluga era sovente attaccata), dunque non limitata all'esibizione della tecnologia al lavoro, alla messinscena della frenetica attività della grande fabbrica Cines. Le parti del film che vengono proiettate nella vera sala del Supercinema di Roma, lo rendono prossimo a un film di fantascienza, quasi una parodia de *L'Inhumaine* (1923) di Marcel L'Herbier, o di *Aelita* (1924) di Jacov Protazanov, o addirittura di *Metropolis* (1926) di Fritz Lang: il film 'su misura' per la nuova stella, mischiando le esperienze dell'avanguardia francese, russa e tedesca in un crescendo di ninfe e canti propiziatori, le trascina in una conclusiva apoteosi botticelliana: il trionfo della 'bellezza' dopo la dissoluzione della "donna chimica", moderna, fredda, calcolatrice.

4. Lo *short* vero, *Fantasia tzigana*. Grazia Del Rio è infatti interprete del cortometraggio girato nello stesso mese di *La stella del cinema* (ultimato entro il dicembre 1930) dallo stesso Mario Almirante nell'adiacente teatro di posa (il Teatro n. 1). In *La stella del cinema* – come abbiamo sopra accennato –, Grazia Del Rio interpreta una comparsa che, dal set di *Fantasia tzigana*, s'insinua in un set più

grande, dove si gira un film 'falso' (quello con la diva di cui prenderà il posto). A questo punto, l'inserimento di uno *short* autentico serve a mischiare le carte. Vero e falso si confondono. Admirante filma allo stesso modo le prime pagine del copione di *Fantasia tzigana* ('vero') e di *Venere 1980* ('falso'), creando un intrigante cortocircuito: il grande film (che è falso) contiene un piccolo film (vero). Il transito dal secondo al primo permette alla comparsa di diventare stella del cinema, quasi a dire che la soglia va oltrepassata due volte: prima quella degli stabilimenti, poi quella del film. Attratta come una falena dalla luce della grande produzione, la comparsa diventata diva finisce per scottarsi: infatti, ritroverà l'amore solo uscendo dallo stabilimento e ricongiungendosi con chi (Elio Steiner, il fidanzato) ha lasciato quella vita artificiale, fasulla.

La grande messinscena che svela la realtà

Il film è costruito su un'altra messinscena: quella della vita interna dello stabilimento e dei teatri di posa. A questo proposito possiamo intravedere quattro elementi principali da cui trarre elementi utili alla nostra ricostruzione storica:

1. I titoli di testa: sotto i nomi del *cast & credits* scorrono le immagini 'dal vero' degli esterni dei teatri di posa, fino all'entrata agli stabilimenti, in una preliminare illustrazione dei luoghi in cui si svolgerà il film, ovvero del luogo della rinascita dell'industria cinematografica italiana.
2. Il ristorante, il reparto costumi, i camerini. Prima di iniziare a girare, l'attività delle comparse Grazia Del Rio ed Elio Steiner permette di attraversare il reparto dei costumi. Durante la pausa pranzo, i due attraversano una sala in cui, in un montaggio alternato tra una carrellata all'indietro in campo medio e primi piani dei commensali, ci si sofferma presso la tavola delle attrici, quella dei registi, e quella della troupe straniera (che è lì, probabilmente, per la versione tedesca di

Terra madre di Blasetti). In questo caso, gli attori recitano la parte degli attori con battute da copione, mentre i registi si presentano a vicenda con una serie di freddure e punzecchiature. Ci vengono presentati: Gennaro Righelli, Guido Brignone, Mario Almirante, Constantin David e Carlo Campogalliani. Alla tavola dove siedono i registi, gli attori e le attrici (le dive Cines) regna una cordiale concordia; tratto 'proprio' della comunità Cines, ripreso nelle foto della stampa specializzata, che dimentica di citare nella didascalia "immagine tratta da *La stella del cinema*"¹³.

Delle due sequenze incentrate sui camerini delle dive, la prima vede Marcella Albani (scritturata Cines del periodo) protagonista di una curiosa scenetta comica.

3. Il set. In *La stella del cinema* se ne attraversano tre: un film 'finto' girato in esterni con Truck sonoro; *Venere 1980*, il film nel quale si svela interamente il funzionamento della nuova tecnologia (dove si vedono i tecnici del sonoro come Giuseppe Caracciolo, il regista che gira, i microfoni, le macchine da presa), e *Fantasia tzigana*, unico film effettivamente girato durante la lavorazione de *La stella del cinema* e uscito successivamente nelle sale.

4. La cabina sonora: uno degli snodi drammatici del film avviene all'interno della cabina. Elio Stainer si reca a salutare l'amico fonico e, grazie al microfono aperto sul set, sente alcuni commenti negativi sulla sua ragazza, amplificati dal monitor della cabina stessa:

Nerio: Non ho mai capito come funziona quell'affare!

Tecnico: L'amplificatore? È semplicissimo... si inserisce uno dei microfoni piazzati in teatro... si regola il volume dell'altoparlante... (si sentono le voci degli attori che sono giù nel teatro) [...]

Nerio: Sicché voi sentite tutti i rumori e tutte le parole di laggiù! [...]

Tecnico: Sicuro!

(Voci dall'altoparlante:)

Un attore: Certo che ha fatto una carriera fantastica!

Altro attore: Da semplice comparsa a prima attrice!
Un terzo attore: Eh, sfido io, con la spinta di Masi!
Un attore: Davvero?
Terzo attore: E chi non lo sa che Fiorella d'Aprile è l'amante del Direttore?
Tecnico (che si è accorto del turbamento di Nerio, chiude la comunicazione sonora. Nerio vede il gesto e la riapre): No, Nerio, no, ti prego... (staccando l'altoparlante). Non dare retta alle chiacchiere della gente. Lascia stare, via¹⁴¹!

L'azione permette di mostrare per intero il cuore del dispositivo del cinema sonoro: gli amplificatori, il funzionamento del *fader*, il monitor da cui il tecnico controlla la presa del suono in tempo reale, modificando i volumi in funzione della registrazione sulla pellicola. Dall'analisi delle scene (vedi i fotogrammi qui riprodotti), abbiamo potuto appurare che:

1. La Cines girava in esterni con un Truck RCA Photophone (dello stesso tipo di quelli venduti al LUCE), una macchina da presa muta e una sincronizzata col microfono, a condensatore, statico su di un treppiede. Le riprese in campo lungo, e in genere quelle in cui non si poteva utilizzare un microfono (per motivi di lunghezza del cavo o di ingombro del dispositivo), venivano 'post-sincronizzate' (si giravano mute e si aggiungeva una traccia registrata in studio). Per gli esterni, allorché i rumori d'ambiente lo consentivano, si prendeva il sonoro in diretta per i primi piani, i dettagli, i campi medi, i piani americani.

2. Il grande Teatro sonoro n. 2 possedeva una *recording room* che dominava il set, non mobile, posta a un paio di metri d'altezza lungo il lato maggiore del capannone, dotata di un monitor per la riproduzione dei suoni dal set, un *rack* con amplificatore per il microfono a tre entrate, cuffie per l'operatore, una macchina per la registrazione sonora, un sistema di comunicazione con l'esterno tramite luci e con la centrale elettrica via telefono. La stanza aveva un'apertura sul set in vetro doppio sollevabile. Sul set erano presenti sempre due o tre macchine da presa: una con cuffia insonorizzatrice

collegata con la *recording room* per i primi piani (era la macchina più vicina al microfono), e un'altra senza cuffia. È incerta la presenza di una cabina mobile insonorizzata.

3. Il sonoro era in presa diretta assoluta, su di una sola pista audio, senza mixaggio. La musica sul set era dal vivo, il cantato poteva essere doppiato *live* da un attore fuori campo, mentre l'attore inquadrato 'mimava' il labiale. Sul set, c'erano almeno tre microfoni compresenti, molto probabilmente utilizzati in alternanza. Non esisteva la possibilità di utilizzare un'asta microfonica mobile: la collocazione dei microfoni era predeterminata, e avveniva nel momento di preparazione, prove e ripetizione dell'inquadratura. I movimenti improvvisi degli attori, e il loro allontanamento dalla fonte microfonica significava una perdita di volume decisiva, che, seppur bilanciata dal lavoro del *monitor man* in cabina del suono, lasciava tracce indelebili sul film: il risultato finale dava l'impressione di un aumento improvviso dell'eco, di un affievolimento della voce.

Una tecnologia 'straniera' sapientemente 'riadattata'

La tecnologia a disposizione viene migliorata con alcune soluzioni sperimentate dai tecnici Caracciolo e Trentin, i quali tentarono di risolvere nella maniera più economica possibile i problemi relativi alla distanza del microfono dalla fonte sonora, ai rumori di fondo sul positivo stampato e alla mobilità degli attori sulla scena. La prima difficoltà venne affrontata ricorrendo a un sistema già adottato in altri *studios* (RKO):

Tra le novità in corso di applicazione agli Stabilimenti Cines-Pittaluga, abbiamo innanzitutto notato i cosiddetti *concentratori parabolici* per microfoni. Si tratta di un paraboloide di rotazione costruito con centine di legno ricoperte di lamiera metallica; il microfono è posto press'a poco nel punto focale del paraboloide, colla membrana rivolta

verso il fondo dell'imbuto. Si viene così ad ottenere, per effetto di riflessione e di concentrazione, un considerevole aumento delle pressioni acustiche così da permettere tanto di collocare il microfono a distanze superiori alle normali dall'origine dei suoni, quanto un'emissione più debole dei suoni, pur ottenendo una buona registrazione. Il sistema permette anche di portare fuori campo i microfoni, di determinare con maggiore esattezza la provenienza dei suoni e di mascherare i microfoni quando si trovassero nel campo di presa ottico. [...] Altra importante innovazione è l'*eliminatore dei rumori di fondo*. Questo eliminatore rappresenta l'ultimo perfezionamento che la tecnica della ripresa sonora ha escogitato per ottenere la massima purezza della riproduzione acustica, ed è adattabile ai sistemi a registrazione trasversale, come l'RCA Photophone¹⁵.

Per eliminare i fastidiosi rumori di fondo si ricorre a un sistema di 'curva compensatrice', che richiede l'aggiunta all'apparecchio di registrazione sonora di due piccole scatole contenenti due amplificatori (uno per corrente continua e uno a due stadi)¹⁶:

Questi rumori di fondo si fanno tanto più sentire quanto minore è il rapporto fra la parte annerita e la parte trasparente, ciò che è anche logico, perché è questo il caso dei suoni più deboli, mentre nel caso dei suoni forti il rumore di fondo è meno audibile anzitutto perché annegato, diremo così, nel suono principale, e poi perché la parte trasparente della colonna sonora è minore. [...] La parte bianca della colonna acustica viene in parte annerita, limitandola, verso la registrazione, con una curva che segue press'a poco i valori medi delle oscillazioni registrate. Si tratta di una curva ad andamento molto lento. Per ottenerla è stato ideato un dispositivo composto di un amplificatore terminale che funziona da registratore e da raddrizzatore (delle oscillazioni fono-frequenti) e da una mascherina, azionata dalle correnti di questo amplificatore, disposta sul cammino del raggio luminoso di registrazione in modo da tagliar via il fascio di luce che non è utilizzato per la registrazione. Questa mascherina si muove verso l'esterno a partire dalla linea mediana della colonna acustica, con

modulazione molto lenta corrispondente, come dicemmo, ai valori medi delle registrazioni fotoacustiche¹⁷.

La presenza effettiva di questa curva di diminuzione del rapporto fra la parte annerita e quella trasparente è attestata in alcune copie di film risalenti al 1931 (*Il presepe*, ad esempio, la cui data di revisione in censura è del 31 dicembre), ma non ve ne è traccia in un film come *Natale di bébé* (Carlo Campogalliani, stessa data di nullaoosta dello *short* di Poggioli), prodotto e lanciato sul mercato nel medesimo periodo (quello natalizio): l'articolo potrebbe quindi scambiare l'acquisto dell'apparecchiatura di *noise reduction* con una trovata artigianale più semplice ma efficace, ovvero l'annerimento a china della parte laterale della colonna per tutta la durata del film.

Nella terza parte dell'articolo (scritto probabilmente dal direttore della rivista, Ernesto Cauda), si descriveva un ulteriore sistema di miglioramento della qualità del suono registrato dal set, dato dalla distanza a volte eccessiva, fra la fonte sonora e il microfono immobile perché posto su di un treppiede o su di un'asta statica, che ci è confermato dalle immagini che abbiamo degli *studios*:

Il Caracciolo è ricorso ad un mezzo radicale: ha separato in questi casi la capsula dal microfono dell'amplificatore, ha messo la capsula addosso all'attore (nel *gilet*, nel seno, ecc.), e ha collegato la capsula coll'amplificatore, portato fuori campo da un aiuto. Qualche tecnico storcerà il naso pensando che con questo sistema si hanno perdite di energia e forse distorsioni dovute alla distanza fra capsula e amplificatore... ma tant'è¹⁸.

Per quanto riguarda la compresenza di più microfoni sulla scena, il dato è pienamente confermato dall'analisi di alcune inquadrature di *La stella del cinema*. In conclusione, è ipotizzabile che, mancando il sistema di mixaggio dei suoni e trovandosi a registrare su di un'unica pista sonora, questi microfoni venissero azionati dalla cabina.

“Venere 1980”: un sorprendente film nel film

Dalle indicazioni fornite per il lancio pubblicitario dalla casa madre viene eliminato il riferimento a una non meglio precisata “donna chimica” di *Venere 1980*. Il dato trova conferma nell’ulteriore e più cospicuo taglio che possiamo riscontrare nella trascrizione dei versi delle canzoni, scritti per il film ma mai utilizzati, quale si trova nel fascicolo di edizione. Questi versi, dovuti a Gian Bistolfi (autore anche della sceneggiatura), sono quantomeno curiosi:

Elettrica! Atletica! Ermetica!
Sintetica! Frenetica!
Ecco la donna dell’avvenir!
Mia madre è una formula
Biochimico sperimentale
E mio padre è il celebre
Calcolo infinitesimale.
Mi nutro d’ozio, di chewingum e nicotina
L’occhiata ho languida
Fatale, ambigua ed assassina.
Adoro il flirt, è vero!
Ma me ne infischio
Di quell’amor
Quell’amor che è palpito dell’universo
Dell’universo intero!
Cuor di metallo, viso di stucco
Son tutta smorfie, son tutta un trucco!
Altro non sono
Che un mannequin di gomma
Sono una macchina senza cervello
Eppure: c’è poco da dire:
per gli uomini d’adesso
Sono la donna¹⁹!

Se, tra le suggestioni, abbiamo già nominato Lang insieme a L’Herbier e Protazanov, adesso, a maggior ragione occorre menzionare l’automa Maria di *Metropolis*, di cui ci sembra che Gian Bistolfi si serva per cercare di dare una lettura simbolica del passaggio da un’epoca (il muto) a un’altra, intrappolata nella rivoluzione tecnologica del sonoro

(il film propone una carrellata continua di nuove macchine, di circuiti, accumulatori elettrici, amplificatori, di tecnici in camice bianco). Per quel che ci è dato vedere delle brevissime inquadrature proiettate al Supercinema di Roma, il film *Venere 1980* risulta un accumulo di effetti scenici, costumistici e attoriali. La trama resta inintelligibile, ma si scorge una stilizzazione intensiva (nella rappresentazione del futuro) e si legge chiara una dimensione di ossessione e di angoscia nei due presunti protagonisti. La recitazione degli attori tende a una esasperazione dell'espressività (i volti, le camminate lente e ritmate), i gesti e i movimenti sono netti, e il trucco pesante ed elaborato; il finale 'botticelliano', poi, mette in rilievo la doppiezza del personaggio femminile che si perde nell'immagine della donna del futuro e si ritrova nell'eterno presente della bellezza classica.

In questo senso il ruolo di Grazia Del Rio, all'interno di *Venere 1980*, sembra esser stato inventato da Gian Bistolfi per rappresentare il dispositivo che si umanizza: da una parte la metafora di Maria di *Metropolis* che nasconde una inumanità (un soggetto che è un oggetto, Maria è la cosa che ammalia e irretisce, è un insieme di fili, luci, suoni, come la nuova tecnologia), dall'altra un'idea della tecnologia sonora come materna, come classica, che non spaventa il nuovo pubblico e che rassicura il vecchio (il Bene, l'italianità vince). Se la nuova donna può essere così, ingannatrice, niente cuore e tutta trucco, in Italia può essere diversa, e insieme a lei la tecnologia italiana, più umana e vivibile delle altre (perché modificabile, come la capsula microfonica staccata dal suo amplificatore per assicurare più mobilità al dispositivo, e quindi traducibile, piegabile ai bisogni dei nostri tecnici). Da un lato l'utopia e il futuribile della *Venere 1980*, la donna come immaginaria rappresentazione della tecnologia (nella sua freddezza), dall'altro la rassicurazione che non andremo verso una bellezza de-soggettivata perché il cinema sonoro è vicino al pubblico: Grazia Del Rio-Fiorella d'Aprile non è Maria, il robot; la cinematografia italiana non si lascerà sedurre da un fascino algido e artificiale ma, pur moderna, intende mantenere le tradizioni (latine). Gli stabilimenti e i tecnici sembrano aprire un dialogo col pubblico per conquistarlo e insieme rassicurarlo:

questa tecnologia è la più moderna perché italiana; ovvero: viene da lontano (dall'America, dal futuro), ma sappiamo farla 'nostra'.

Conclusioni

La stella del cinema è quindi una complessa operazione di apertura al pubblico dei mitizzati teatri di posa Cines-Pittaluga, quasi un manuale in cui si introduce, scena dopo scena, ogni settore dell'attività di lavoro e di riposo di divi, comparse, tecnici, registi, costumisti, cuochi. La strategia è chiara: l'utilizzo della coppia che per prima aveva accompagnato il pubblico cinematografico all'interno degli stabilimenti Cines rinnovati (Steiner e Del Rio, protagonisti della *Rivista Cines n. 1*) va nel senso di una riconoscibilità, di una continuità, e aiuta a costruire un film intimo, 'fatto in famiglia', con lo scopo di rappresentare la macchina cinema della Cines come una grande casa in cui registi, dive, tecnici e comparse vivono insieme la giornata lavorativa, ritmata, come per un qualsiasi altro lavoro, dalla sirena della pausa pranzo, dalla mensa, dai momenti conviviali, nonostante la presenza fredda e 'meccanica' della nuova tecnologia americana. Continui sono i cammei e pochi sono gli attori scritturati: Armando Falconi, Carlo Campogalliani, Mario Almirante stesso, Guido Brignone, Marcella Albani, Gennaro Righelli, Constantin David, Leda Gloria, Dria Pola, Lia Franca, Maria Jacobini, ma anche i tecnici come Cavazzuti e Caracciolo, gli inservienti, i cuochi, gli uscieri, recitano se stessi, mimano il proprio ruolo all'interno della vita dello stabilimento, dando allo spettatore un grande senso di convivialità e sicurezza, e coinvolgono il pubblico imbastendo discorsi sui film fatti e da fare, citando aneddoti curiosi e rimandando sempre all'attività della Cines, come se fosse 'il cinema', come se la settima arte in Italia fosse tenuta insieme da quello stabilimento²⁰.

Attraverso il tentativo di rappresentazione di questa tecnologia, di questo nuovo modo di produzione, si manifesta il tentativo di rappresentare la rinascita del cinema italiano in una maniera tutt'altro

che lineare e ingenua, certamente più complessa rispetto ai tentativi fatti dalla casa produttrice coi primi cortometraggi sonori. Il film sembra creato per reagire alle polemiche e agli attacchi della stampa 'libera', che aveva ormai crocifisso il programma messo in piedi da Pittaluga, accusato di "falsa partenza" e "mancata rinascita"; ma tolta questa patina, la pellicola funziona ai nostri occhi come uno stratificato testo che lavora tra contesto culturale e contesto tecnologico. Il film di Almirante accompagna lo spettatore non 'nell'epoca del cinema sonoro', ma 'dentro il cinema sonoro italiano' inteso come modello totalizzante ('*Il cinema sonoro*'): in ogni inquadratura si mostra o dimostra, si fa conoscere, si scoprono i dietro le quinte, i punti deboli, le idiosincrasie di attori, divi, tecnici e i modi di produzione.

Una rapida scorsa alla poesia *La donna chimica* ci aiuta a capire il motivo della sua soppressione: la castrazione di questa antinomia donna moderna / bellezza classica è il risultato di una mediazione tra la linea Cines e Almirante stesso, che proprio a Gian Bistolfi aveva affidato la parte più 'inventiva' del film. Come provano i documenti, il tentativo degli sceneggiatori e dei compositori delle musiche di puntare sul tema modernista-futurista per coinvolgere e amplificare, nel personaggio interpretato da Grazia Del Rio, la lotta interiore tra l'amore e il cinema (l'intimo e il privato), il successo o la vita borghese, la diva o la donna, con l'antinomia tra modernità e bellezza futuriste e modernità e bellezza classiche naufraga, per lasciare spazio a un'affermazione del 'carattere buono' del teatro di posa romano, alla ricerca di un dialogo col pubblico più semplice e diretto. Basta leggere le parole dell'apoteosi finale nei versi dello sceneggiatore Gian Bistolfi²¹ (musica del Maestro Paul de Bonheur), un vero inno alla classicità, alla bellezza non costruita e senza fronzoli, contro la freddezza e l'umanità delle nuove figure di donna moderna, per rendersi conto di quanto affermiamo:

Vano è cercare
Forme strane e nuove!
Radiosa, immensa, trionfal,

Superna nel ciel purissimo si irradia e muove
L'ala del tuo genio
O bellezza eterna, o bellezza eterna²²¹!

Rifutandosi di lavorare su una configurazione enunciativa eminentemente ed esclusivamente 'autoriflessiva', *La stella del cinema* apre un dialogo con almeno due generazioni di pubblico. Parla a chi rimpiange il muto, ma accompagna e – come in una gita organizzata, come in un *tour* – 'spiega' al pubblico che desidera conoscere questa nuova epoca segnata dal cinema sonoro. Rappresentando la via italiana all'adeguamento tecnologico con semplici e riconoscibili elementi, il film di Almirante si trova a essere uno dei più importanti lungometraggi degli anni Trenta, in cui si concretizza e rilancia il discorso sulla via italiana alla rinascita e alla bellezza femminile 'moderna'*.

¹ In realtà, il film passa alla censura col titolo *Stella del cinema*. Lunghezza: m 1935. Visto n. 26535. Data revisione: 31 maggio 1931.

² Grazia Del Rio "ha al suo attivo quattro sketches cantati: *Fantasia di bambole*, *Fantasia Tzigana*, *Quiereme* (in spagnolo) e *Donne alla fonte in dialetto abruzzese*", da "Cine-Gazzettino", n. 24, 13 giugno 1931. La Del Rio era stata altresì interprete di alcuni *sketches* dell'edizione italiana e internazionale della *Paramount revue* girata a Joinville, e della versione francese de *La canzone dell'amore* (*La dernière berceuse*, diretta da Jean Cassagne alla Cines, in parallelo a quella di Righelli), ma anche di *Nerone* accanto a Petrolini, di *Rubacuori* accanto a Falconi, e della *Rivista Cines* n. 1, n. 3 e n. 6.

³ "Cine-Gazzettino", n. 24, 13 giugno 1931, p. 1.

⁴ Riporta la notizia della chiusura del montaggio il "Cine-Gazzettino" di Bologna, n. 4, sabato 24 gennaio 1931.

⁵ Come da programma di sala, qui è desunto dalle descrizioni di *La stella del cinema* in "Cine-Gazzettino", n. 25, 20 giugno 1931, p. 1. Il film venne proiettato al Savoia di Bologna.

⁶ *Risultati economici dell'azienda di produzione Cines. Organizzazione degli stabilimenti (3 giugno 1934)*, allegato 4 (p. 23) a *Situazione costi e ricavi dei negativi di produzione Cines dall'inizio (maggio 1930) al 30 aprile 1934*. Archivio storico Intesa Sanpaolo, Patrimonio Banca Commerciale Italiana (ASI-BCI), Fondo Sofindit (sof), cart. 310, fasc. 3.2. Un sentito ringraziamento al personale dell'Archivio Storico di Intesa Sanpaolo e in particolare alla dottoressa Maria Rosa Laria per l'aiuto e la gentile collaborazione.

⁷ Pittaluga ricevette un totale di 116 mila lire di premi governativi dal luglio 1931 al giugno 1933. I dati sono dedotti da: *Parte seconda. Risultati economici dell'azienda di produzione Cines organizzazione degli stabilimenti (3 giugno 1934)*, allegato 8. ASI-BCI, sof, cart. 310, fasc. 3, sf. 2.

⁸ Articolo anonimo apparso su "Kines", n. 26, 28 giugno 1931, p. 3.

⁹ *La stella del cinema, Cines Pittaluga 1931, Almirante Mario Reg.* Fascicolo edizione film. AZ 115. Museo Nazionale del Cinema (Torino), Fondo Pittaluga, Italia sonora, 244, 7 (sch. inf. 2738). Per la consultazione si ringrazia Carla Ceresa.

¹⁰ "Cine-Gazzettino", n. 24, 13 giugno 1931, p. 1.

¹¹ "Kines", n. 26, 28 giugno 1931, p. 3.

¹² "Cine-Gazzettino", n. 24, 13 giugno 1931, p. 3.

¹³ Vedi "L'Eco del cinema", n. 20, 1 giugno 1931.

¹⁴ Lista dialoghi dal fascicolo dell'edizione italiana. *La stella del cinema, Cines Pittaluga 1931, Almirante Mario Reg.* AZ 115. Museo Nazionale del Cinema (Torino), Fondo Pittaluga, Italia sonora, 244, 7 (sch. Inf. 2738).

¹⁵ *Studi e progressi tecnici alla Cines-Pittaluga*, "Rivista italiana di Cinetecnica", nn. 2-3, febbraio-marzo 1931, p. 9.

¹⁶ *L'eliminazione dei rumori di fondo nel sistema RCA Photophone*, "Rivista italiana di Cinetecnica", n. 6, giugno 1931, p. 13.

¹⁷ *Studi e progressi tecnici alla Cines-Pittaluga*, cit., p. 9.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *La stella del cinema, Cines Pittaluga 1931, Almirante Mario Reg.* Fascicolo edizione film. AZ 115. Museo Nazionale del Cinema (Torino), Fondo Pittaluga, Italia sonoro, 244, 7 (sch. Inf. 2738).

²⁰ Il film avrebbe potuto anche diventare il veicolo e il simbolo dell'esportazione dell'immagine del consolidamento della rinascita del cinema italiano all'estero (dopo il grande successo e l'ottimo risultato sui mercati esteri della versione multipla in tedesco e francese de *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli), ma la versione inglese del film fu però adattata partendo dall'edizione 'ammutilata' e con 99 didascalie pensata per il mercato di profondità delle sale di provincia non dotate di impianti sonori. Abbiamo inoltre prove che dell'edizione sonora fu fatta una riduzione per il mercato amatoriale del 17,5 mm.

²¹ Gian Bistolfi fu un regista del muto (otto titoli per la D'Ambra Film tra il 1920 e il 1921), sceneggiatore anche di *Terra madre* (Alessandro Blasetti, 1931), *La lanterna del diavolo* (Carlo Campogalliani, 1931) e *La Wally* (Guido Brignone, 1932).

²² *La stella del cinema, Cines Pittaluga 1931, Almirante Mario Reg.* Fascicolo edizione film. AZ 115. Museo Nazionale del Cinema (Torino), Fondo Pittaluga, Italia sonoro, 244, 7 (sch. Inf. 2738).

* Le immagini qui riportate sono *stills* dal video della copia del film, fornitoci da Ripley's Home Video (RHV). Si ringraziano Cristina D'Ossualdo e Angelo Draicchio per la gentile collaborazione.

Fig. 1: Il secondo cartello del film.
Sullo sfondo, l'entrata agli stabilimenti Cines



Fig. 2: Altro cartello. Sullo sfondo
il teatro sonoro n. 2



Fig. 3: Quinto cartello dei titoli di testa





Fig. 4: Ultimo cartello: il marchio obbligatorio RCA-Photophone. Sullo sfondo la centrale elettrica di via Vejo che serviva i diversi teatri di posa



Fig. 5: La prima scena del film: l'entrata di operai e dirigenti agli stabilimenti



Fig. 6: Grazia del Rio che, spaesata, entra sottobraccio ad Elio Steiner, negli stabilimenti



Fig. 7: Giuseppe Masi (nel film interpreta la parte il regista), assistito da Fulvio Testi, gira gli esterni di un film nel cortile degli stabilimenti. Sullo sfondo il truck sonoro RCA, sul tetto l'operatore



Fig. 8: Due operatori Cines con due macchine da presa mute

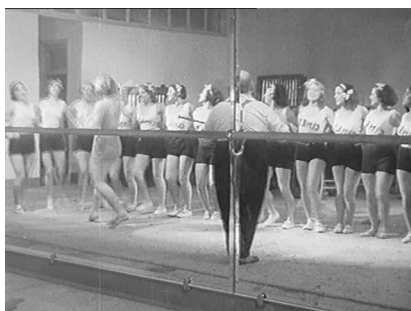


Fig. 9: Persa nei meandri degli stabilimenti, Grazia del Rio attraversa per sbaglio la sala prove del corpo di ballo delle 'cinessine'. Sarà il maestro, cantando, ad indirizzarla verso il reparto sartoria



Fig. 10: Una scena girata in esterni. L'attrice che vediamo è già in pessimi rapporti con il regista, e verrà presto licenziata. Sul treppiede vediamo il microfono a condensatore, collegato col truck sonoro; davanti all'attrice la macchina da presa senza cuffia insonorizzante



Fig. 11: Il direttore di scena continua a girare in interni. Sul palchetto, di fianco a lui, l'aiutoregista e due operatori dietro la macchina da presa non insonorizzata



Fig. 12: Una ripresa dalla cabina sonora. L'orchestra è fuori campo e suona in diretta con il microfono dedicato. L'attrice ha di fronte a sé una macchina da presa con cuffia insonorizzatrice



Fig. 13: La macchina da presa è ora montata su un carrello



Fig. 14: L'attrice di fronte al regista



Fig. 15: Si gira, nel teatro di posa accanto, *Fantasia tzigana* di Mario Almirante



Fig. 16: Ancora *Fantasia tzigana*, prima della pausa pranzo reclamata dall'assistente allo scenografo (di spalle)



Fig. 17: Accorsa in sala mensa per la pausa pranzo, la coppia entra nel ristorante. Attraverso un carrello all'indietro a seguire il percorso dei due attori, viene mostrato il pranzo alla Cines. Elio Steiner fa da guida alla novella comparsa, indicandole, tavolo per tavolo, gli illustri commensali



Fig. 18: Il tavolo delle dive Cines: Dria Paola, Lia Franca, Leda Gloria



Fig. 19: Il tavolo della troupe tedesca



Fig. 20: Il tavolo dei registi: David, Brignone, Righelli, Campogalliani e Almirante



Fig. 21: Gennaro Righelli



Fig. 22: Dopo il ristorante si passa ai camerini. Qui vediamo Marcella Albani intenta a scartare una dopo l'altra le lettere degli ammiratori, prima di subire lo scherzo della troupe



Fig. 23: L'operatore sembra trovarsi sul set: dietro il vetro di in una piccola cabina insonorizzata, si direbbe



Fig. 24: L'interno della cabina del suono. L'operatore Giuseppe Caracciolo regola i volumi dei microfoni regolando il suono in entrata con le cuffie

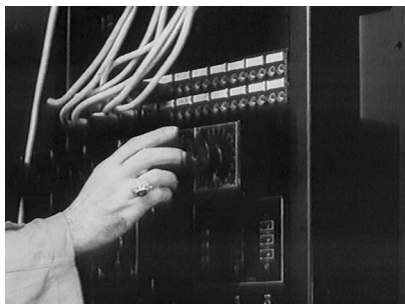


Fig. 25: Giuseppe Caracciolo regola il volume d'entrata del canale microfonico tramite l'amplificatore di potenza. I potenziometri sono tre



Fig. 26: Il fonico regola il volume dello speaker interno alla cabina sonora



Fig. 27: Veduta della cabina sonora dal set. Sul fondo due macchine da presa affiancate, poste dietro l'orchestra: una con cuffia insonorizzatrice ed una senza. La posizione delle macchine da presa, vista la distanza dal set, potrebbe essere una ricostruzione

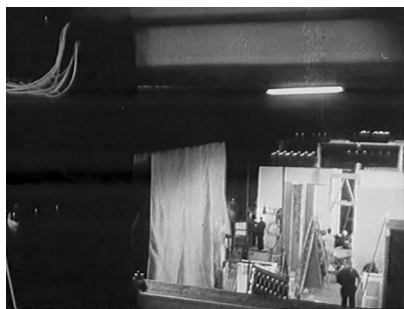


Fig. 28: Ripresa del set dalla cabina del sonoro



Fig. 29: Giuseppe Masi (il regista) dà indicazioni a Fulvio Testi, caratterista Cines, qui nel ruolo di assistente



Fig. 30: L'orchestra sul set e il parco lampade

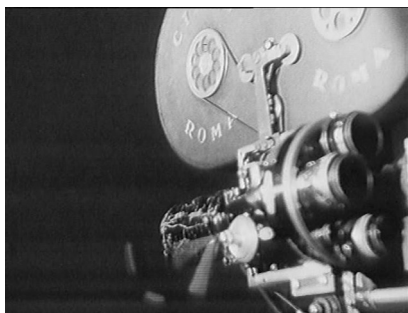


Fig. 31: La Bell & Howell da esterni, con obiettivo multiplo, non insonorizzata



Fig. 32: L'operatore di cabina del suono comunica all'esterno l'inizio delle riprese



Fig. 33: La sala del Supercinema di Roma, dove va a rappresentare la prima di *Venere* 1980



Fig. 34: La sala del Supercinema colma per la prima



Fig. 35: La scenografia di *Veneri 1980*; di spalle, Grazia del Rio



Fig. 36: Grazia del Rio in versione 'futurista'



Fig. 37: Grazia del Rio in un primissimo piano. Di spalle il 'professore' alza le mani per arrendersi



Fig. 38: Il 'professore' e l'assistente azionano la macchina



Fig. 39: Il 'professore', vagamente somigliante ad Alessandro Blasetti (l'unico regista Cines a non comparire nel film)



Fig. 40: Effetto caleidoscopico su Grazia del Rio



Fig. 41: Sorge dal mare la 'bellezza classica'



Fig. 42: Apoteosi finale. La donna moderna (Grazia del Rio, sulla destra a schiena scoperta) rende omaggio alla bellezza classica sulle note di Paul de Bonheur e sui versi di Gian Bistolfi