

Prof. PAOLO AZZURRI

Giuseppe della Vigna



OME SI POSSA DIVEN-
TARE ARTISTI CINE-
MATOGRAFICI 

MANUALE TEORICO-PRATICO

SECONDA EDIZIONE



Edizioni della Scuola
Cinematografica "Azzurri",
FIRENZE



Prof. PAOLO AZZURRI.

2.^a EDIZIONE

Prof. PAOLO AZZURRI

Come si possa diventare

Artisti Cinematografici

MANUALE TEORICO-PRATICO



Edizioni della Scuola Cinematografica "Azzurri",
FIRENZE

PROPRIETÀ RISERVATA

Vietata ogni produzione a termini di Legge.

A

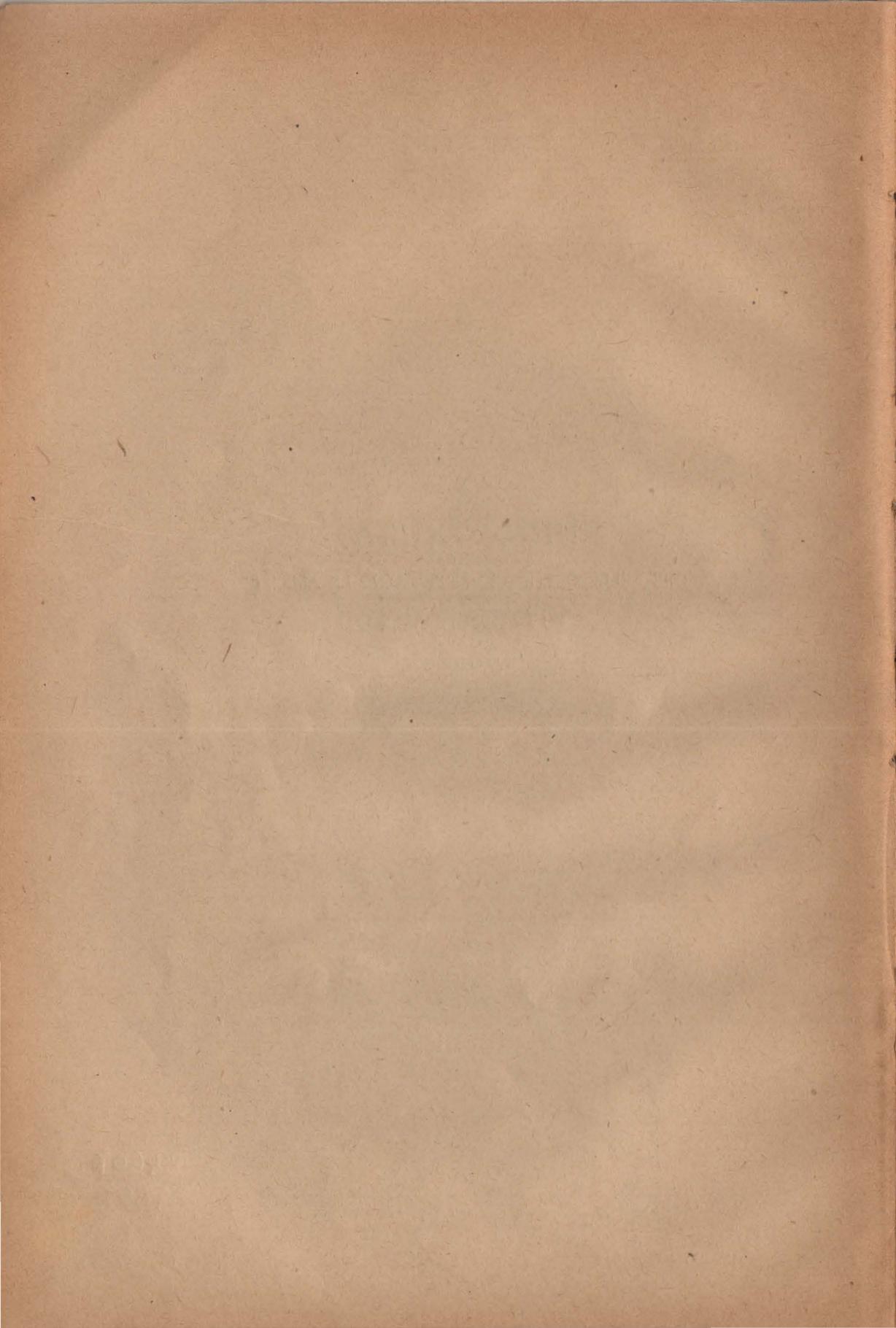
NINO OXILIA

CHE NELLE ORE IN CUI SI PROVANO LE AMICIZIE

FU PER ME FRATELLO

L'AUTORE

CON RICONSCENZA



Una parola al lettore

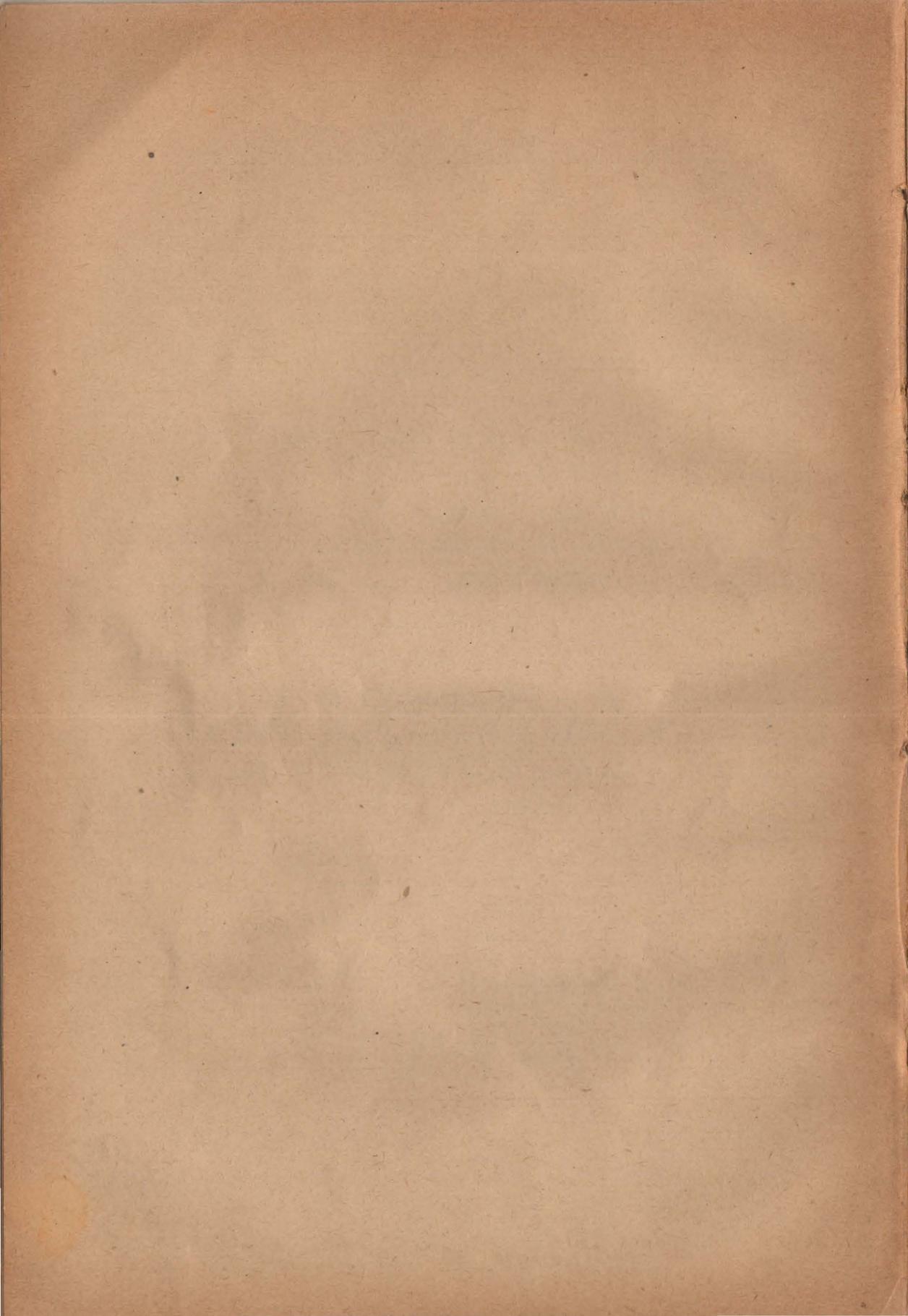
Quando circa 3 anni fà mi accinsi a dare alle stampe la 1^a Edizione di questo Manuale non immaginavo certamente il successo che ne ho ritratto.

Licenziando oggi la 2^a Edizione accresciuta, illustrata ed arricchita eziandio di norme utilissime dettate dalla mia profonda esperienza di Attore e Direttore di Scena Cinematografica, nonchè dall'insegnamento al quale da quattro anni mi sono esclusivamente dedicato, ho la viva speranza di rinnovare il successo.

Del resto il mio manuale, non vuol essere che una sicura e pratica guida, che faccia sembrare meno aspra la difficile ascesa ai culmini di questa novissima Arte del Silenzio.

Ecco il mio scopo, ecco la mia sola ambizione.

PAOLO AZZURRI.





CAPITOLO PRIMO.

Un po' di storia sulla Cinematografia.

Quando **Edison** non aveva ancora inventato l'apparecchio Cinematografico propriamente detto, esisteva di già un meccanismo consimile puramente ideato dallo stesso celebre inventore; intendo dire il *Bioscope*. Questo apparecchio consisteva in una specie di scatola rotonda girante su se stessa per mezzo di un pernio; nella superficie convessa della scatola, direi così nella circonferenza, erano praticati dei tagli longitudinali che permettevano all'osservatore girando vertiginosamente l'apparecchio, di aver l'impressione che si muovessero quelle figurine impresse in una striscia di carta al centro della scatola, e raffiguranti immagini in movimenti progressivi.

Da questo semplice e primordiale meccanismo nacque ad **Edison** l'ideale del *nastro cinematografico*; e perfezionò una macchina atta a proiettare tale nastro. Si era arrivati insomma alla proiezione animata servendosi di un nastro di celluloido trasparente sul quale erano impresse graficamente piccole figurine rappresentanti scenette brevi, di un personaggio, che potevano durare due o tre minuti; qualche cosa di simile delle lanterne magiche dei nostri bimbi. Benché questo fosse il principio, però fece comprendere la grande importanza della novella scoperta di **Edison**. Al nastro grafico col volger degli anni si sostituì il *nastro impressionabile*, rivoluzionando il sistema perché questo perfezionamento affermava una volta per sempre la grande utilità della nuova scoperta, che non fosse altro avrebbe dato il mezzo di tramandare ai postèri avvenimenti e fatti accaduti in questa epoca e ritratti dal vero. Ed infatti nei primi tempi non si vedeva nel Cinematografo (agente meccanico) che la proprietà di riprendere pae-

saggi e scene dal vero, lungi da pensare al sorgere di una nuova *Arte* vera e propria.

Man mano il sistema andò migliorando, grazie specialmente alle innovazioni del « **Lumière** ». Si era però parecchio lontani dalla perfezione, e molto si doveva fare ancora. Infatti, parlo di circa 20 anni fa, le macchine da presa e da proiezione erano assai imperfette. L'assistere ad una proiezione cinematografica era un martirio, per la mancanza quasi assoluta di luce, e per il continuo traballio che affaticava enormemente l'occhio dello spettatore. Un gran passo in avanti, si fece però quando si potette applicare alla macchina da proiezione, l'*elettricità*. Da quell'epoca la cinematografia passava dal campo sperimentale allo sfruttamento industriale. Ai **Fratelli Pathé** di Parigi, primi fabbricanti di pellicole cinematografiche, si debbono gli ulteriori perfezionamenti sia nelle macchine da presa che di proiezione, essi furono i primi, e ne ritrassero una vistosa e ben meritata fortuna, a dare all'invenzione del Cinematografo l'impronta di praticità e le continue e sicure innovazioni, li fecero *Maestri* e *Primi* fin quasi al giorno d'oggi.

Nel volger di pochi anni, sorsero molte altre *Case*, specialmente in Francia, perfezionando sempre più il sistema. E quando per l'ingrandirsi dell'industria si formarono Società allo scopo di editare esclusivamente lavori cinematografici, ben distinguendosi dal ramo di produzione materiale e da quello di proiezione, allora la cinematografia cominciò veramente a diventare una nuova *Arte*. Si costituirono allora, consci degli insegnamenti acquistati, i *Teatri di Posa* a vieppiù perfezionare i mezzi tecnici, e di giorno in giorno si migliorarono sia nel materiale che nello sceneggiamento, e principalmente nell'elemento artistico, i fattori di buona riuscita per arrivare al grado di perfezione che abbiamo raggiunto adesso.

Fu quando per emulare la *Francia*, sorsero *Case Editrici* in tutto il mondo. Principalmente negli *Stati Uniti d'America*, e più tardi poi in larga misura in *Italia*. Io mi ricordo quando ancora nel nostro paese non esisteva nessun Cinematografo fisso, e neanche s'intende nessuna Casa cinematografica; chi avrebbe mai detto che questa nuova industria avrebbe preso in Italia un sì enorme sviluppo come quello raggiunto al giorno d'oggi?

Perché oggi siamo fieri di poterlo dichiarare, l'industria cinematografica italiana, ha raggiunto puossi dire un primato mondiale. Vuoi per i mezzi tecnici e finanziari al pari di qualunque altra nazione, che per l'incomparabilità del cielo eternamente sereno e dei luoghi

incantevoli e di sì differente conformazione fisica; vuoi per un elemento artistico di primissimo ordine che dispone, ad onore della nostra razza, di figure splendidissime e ben ammaestrate nella nuova arte; e vuoi in ultimo per l'accuratissima e signorile *messa in scena* alla quale specialmente in questi ultimi anni, la produzione italiana ha dato un'impronta tutta speciale, ora che tante menti elette, di artisti e letterati hanno compiuto il *gran passo* di occuparsi di cinematografia. Siamo in pieno sviluppo, ed avanti dunque di questo passo, che nel campo delle innovazioni non si è detta ancora l'ultima parola.

CAPITOLO SECONDO.

“ Come divenni artista cinematografico „.

Il grande avvenimento, non sorridino i maligni, avvenne per me nei primi mesi del 1907.

Pesavano allora sulle mie spalle ben dieci anni di palcoscenico battuto con primarie compagnie d'operette; dico pesavano, perchè fin dall'inizio dei primi tentativi di cinematografia, io, che ho sempre accoppiato il lato artistico con quello pratico, pensavo, e ho l'orgoglio di dire fui uno dei primi ha comprenderlo, che la cinematografia avrebbe oscurato il teatro.

Con ardore e sentimenti veramente artistici fin d'allora mi deciai completamente all'arte nuovissima; ebbi ben s'intende le mie disillusioni e i miei modesti successi.... ma lettori miei io non voglio fare un'auto-biografia e lascerò parlare.... *la Storia*.

Assunto nel 1907 nella primaria *Casa Ambrosio*, mio primo *Maestro* fu **Arturo Ambrosio**, ora cav. uff., onorificenza ben meritata, perchè in pochi anni Egli, con studio e tenacia indefessa, seppe imporsi al mondo intero.

Ebbe a suoi fedeli e preziosi coadiuvatori il Sig. **Alfredo Gandolfi** esso pure ora cav. ed il Sig. **Roberto Omegna**, *il vero Deus ex machina* dello Stabilimento **Ambrosio**.

Si era ancora per tutto, all'inizio, era l'epoca delle sciabole di legno e degli elmi di cartone, quando esisteva ancora quel noioso traballio sullo schermo, causa di macchinario imperfetto; e non si guardava tanto per il sottile per scenari e mobili di diverso stile.... Eppure si comprendeva che si poteva andare molto più innanzi.

E così è stato, infatti. Non più fantasticherie e trucchi, non più drammetti vuoti di senso, non più fatterelli più o meno comici a base di corse, cascate, sprofondamenti di pavimenti, salti mortali, ecc. ecc.

Il pubblico esigeva ben più dalla cinematografia perchè comprendeva che si poteva fare della vera arte.

E le case lo compresero e si contornarono d'elementi preziosi. E lo compresero pure i nostri sommi artisti drammatici...

Io mi ricordo quando lasciai il teatro per l'arte cinematografica, che molti dei miei compagni di palcoscenico mi domandarono se mi fosse dato di volta il cervello, ed alcuni che ignoravano ciò che attualmente facevo, ed avuta la mia risposta: **Artista cinematografico**, mi guardavano dall'alto in basso esclamando: *Peuh!!! cosa ti sei messo a fare? Proprio ti sei ridotto all'ultimo gradino dell'arte!! Nientedimeno!!*

Anzi per dimostrare come in principio questa novella arte fosse un po' (per non dir molto) disprezzata dagli artisti in genere, narrerò questo autenticissimo aneddoto.

M'era nato il quarto figlio (beati quei tempi che ne avevo solo quattro!) ed andavo in cerca di due testimoni perchè mi accompagnassero in Municipio, per denunciarne la nascita.

Naturalmente chiesi il favore a due miei compagni artisti cinematografici, scritturati assieme a me, in Casa Ambrósio. Ora pur troppo uno di questi non è più, mentre l'altro è ancora uno dei miei più cari amici, ed attualmente occupa un importante posto in una delle migliori case cinematografiche italiane. Orbene lo credereste??!! Nelle firme fui il solo che misi bravamente la mia novella professione cioè: *Artista cinematografico*, mentre dei due miei compagni, uno firmò: *Pittore* e l'altro *Commerciante!!*

Questo accadeva il 9 Ottobre 1909.

Come sono mutati i tempi da quell'epoca ad ora! Se in quel tempo tutti gli artisti sia drammatici che d'operetta, sia lirici che di varietà, si sentivano degradati nella loro dignità ad entrare in qualche casa cinematografica, al giorno d'oggi, rari son quelli che non hanno voluto posare dinanzi all'obbiettivo cinematografico.

Gli artisti più in voga e di grido che un tempo disprezzavano il Cinematografo, ora ne decantano le virtù. E perchè questo?

Perchè pure loro hanno dovuto comprendere e riconoscere a forza, che la *cinematografia* è una *vera arte* bella e buona, una arte che sebbene abbia attinenza al palcoscenico, pure è tutt'altra cosa, perchè la cinematografia fa esclusivamente da sè.

E quanti, quanti difetti sono scomparsi col volgere degli anni! Io appassionatamente ho seguito tutto ciò, e benchè ora si possa dire che siamo arrivati ad un punto quasi perfetto, pur tuttavia quanta e

quanta strada farà ancora quest'arte che appassiona e che ha conquiso il mondo intero!

E che la cinematografia è un arte che fa esclusivamente da sé, lo provano esempi lampanti: Si può essere celebri in palcoscenico, ma *cani* in cinematografia; come si può essere celebri in cinematografia, e *cani* in palcoscenico.

E ne abbiamo viste delle belle! Quanti e quanti celebri attori hanno voluto affrontare l'obbiettivo cinematografico allietati da vistose somme che le case editrici disponevano per essi, e quante delusioni ha provato il buon pubblico allo svolgersi di tali Film che francamente un buon *caché* avrebbe fatto molto meglio!

Una prova lampante la posso dare io stesso. Quando lasciai il palcoscenico e volli cimentarmi nella nuova Arte avevo in me la certezza assoluta che in cinematografia avrei potuto fare grandi cose. Infatti giudicavo facilissima quest'Arte e con quattro smorfie credevo bene raggiungere lo scopo; oh! come m'ingannavo! Fui scritturato circa dieci anni fa, come ho detto poc'anzi dalla casa *Ambrosio* di Torino, principale casa cinematografica italiana con un contratto di tre anni previa regolare prova di due mesi e subito mi cimentai alla grande prova con una pellicola comica « *Cincin s'annoa* ». Era infatti naturale che io mi scritturassi come comico perché essendo stato buffo d'operetta per dieci anni di carriera artistica, e sapendomi (modestia a parte) ben accetto al pubblico, ero convinto anzi più che certo che dovevo far ridere maggiormente in cinematografia ed interpretai con grande sicurezza il personaggio nella mia prima Film arcisicuro dell'esito.

Alla esecuzione del soggetto erano presenti il cav. uff. *Ambrosio*, il direttore artistico *Luigi Maggi*, il direttore tecnico *Roberto Omegna*, il direttore amministrativo cav. *Luigi Gandolfi* l'operatore e tutta la compagnia *Melidoni* appositamente scritturata per quel Film. E tutti mentre si *girava* il Film ridevano, tutti si compiacevano del mio spirito, della mia sveltezza nell'eseguire questo film, talchè io inorgoglito anche dalle congratulazioni dei presenti mi sembrava di essere diventato un novello *Cristoforo Colombo*, non alla scoperta dell'*America*, ma alla scoperta che in cinematografia bastava far quattro versi o qualche mossa più o meno grottesca per riuscire all'intento.

Si noti come già dissi precedentemente, io entravo in cinematografia quando ancora quest'arte era neonata, non si conoscevano i trucchi, le apparizioni di fantasmi, spettri, ecc., non si sapeva che cosa era *effetto di luce*; si era insomma rispetto alla nostra maestra

la Francia che teneva segrete tutte queste innovazioni, dei pulcini impigliati nella stoppa; dimodoché io mi sentivo grande e facevo già castelli in aria di diventare in poco tempo milionario. A risvegliarmi da questo bel sogno venne il giorno della proiezione. Andai col cuore pieno di gioia e di orgoglio per due buone ragioni: mi sentivo grande, e ardevo dal desiderio di vedermi per la prima volta riprodotto sullo schermo. Erano presenti tutti: dall'Ambrosio all'umile portiere. Ogni minuto era un secolo.... finalmente la sala si fece buia e la proiezione cominciò. Non avevo occhi che per me stesso, nella sala però un silenzio glaciale. Le risate degli osservatori che avevo suscitato quando di persona agivo nel film, ora che l'azione si proiettava sullo schermo, eransi trasformate in un silenzio d'oltre tomba.

La pellicola era finita, e l'elogio che mi fece il Signor *Ambrosio* mi rintrona ancora nelle orecchie come se fosse ieri: « *lei, in quella pellicola*, mi disse lui, *fa semplicemente.... orrore* » (per non trascrivere il vero epiteto che mi lanciò); mai e poi mai in dieci anni di palcoscenico ero stato apostrofato in tal modo.

Sinceramente però non aveva il futuro cavaliere tutti i torti: il mio viso in quella film era un marmo. Meravigliato che il Signor *Ambrosio*, solo alla proiezione facesse una simile scoperta gliene chiesi la ragione: « *ma*, mi rispose, *noi credevamo che anche sullo schermo quello spirito e gaiezza che dava al personaggio potesse esser riprodotto, invece.... ci siamo ingannati. Lei non dice nulla ed è una pellicola sciupata* ». Scoraggiato al massimo grado e solo allora comprendendo quale enorme differenza stasse fra il Teatro e l'Arte Cinematografica risolsi di ritornarmene in operetta abbandonando l'idea del Cinematografo.

« *Aspetti*, mi disse *Ambrosio*, *lei ha compreso che il maggior difetto per la non riuscita è il suo viso, facciamo un secondo Film e se anche in questa seconda prova Ella sarà negativo vuol dire che straceremo il contratto e Lei tornerà alla sua antica professione* ».

Così dopo un mese e mezzo girammo la seconda film, « *I fiori a Sant'Antonio* ». In questa, avendo compreso dove stava il marcio, misi in opra lo studio fatto su me stesso dello sviluppo dei muscoli facciali, e dopo la proiezione di questo secondo film io rimasi in casa *Ambrosio* per ben sei anni. La morale? Che io avevo ben capito che l'arte cinematografica non aveva niente a che fare con l'arte del palcoscenico.

E così dicasi di questi grandi attori del teatro che se hanno fatto una magra figura in cinematografia lo debbono assolutamente a non

sentire la loro parola, a non sentire la loro frase detta con animo, l'assenza totale di quella inflessione di voce che se in palcoscenico li ha resi grandi, in cinematografia, tuttociò venendo a mancare, si sono trovati dinanzi ad uno scoglio insormontabile perché alla voce si doveva supplire con l'espressione del viso, col gesto, col silenzio.

Mi ricordo anni or sono uno di questi grandi *Attori* con tanto di *Commenda* dire al cav. **Ambrosio**: « *Senta Cavaliere, io di cinematografia non ne capisco un'acca, mi affido completamente a Lei, mi faccia muovere, mi faccia gestire, perché qui mi trovo come un pulcino bagnato. Oh! se Lei venisse in palcoscenico sarebbe un altro paio di maniche. Lì sono Io, ma quì l'Io... è Lei!!*

Ora se questo illustre attore si abbassava (diciamolo francamente) si umiliava innanzi al cav. Ambrosio con tali parole, vuol dire che egli ben capiva la grande difficoltà di agire in cinematografia senza lo studio, e davanti a questa grand'arte egli si sentiva piccino, molto piccino.

Oh, se questi grandi attori abbastanza intelligenti per capire l'enorme differenza che vi è fra il Palcoscenico e la Cinematografia, volessero adattarsi a prender lezioni anche da un modesto ma pratico insegnante, quanto e quanto se ne avvantaggerebbe il Cinematografo e quante disillusioni di meno si registrerebbero!

CAPITOLO TERZO.

Considerazioni importantissime per i neo-artisti.

La prima cosa da osservarsi in cinematografia è l'obbiettivo della macchina di presa. Esso è l'occhio, il giudice giusto ed inappellabile che sostituisce la folla instabile e troppe volte parziale, delle platee teatrali.

L'obbiettivo cinematografico deve essere nello stesso tempo: il vostro migliore amico e il vostro-peggior nemico. *Migliore amico*: perché dobbiamo averlo sempre presente, ricordarci che egli sempre ci guarda, non sfuggirlo mai, non nasconderci ad esso, essere insomma sotto la sua benevola protezione; *peggior nemico*: perché non lo guarderemo mai in faccia; il guardare l'obbiettivo significa non essere attore cinematografico, sarebbe lo stesso che l'attore in palcoscenico guardasse il suggeritore o che recitando fissasse uno del pubblico, ciò farebbe dire che egli non è franco, e non sa la sua parte. Di conseguenza il neo-artista tenga bene in mente che l'obbiettivo deve vederci ma noi non dobbiamo mai guardarlo. E con questa spiegazione crediamo aver dimostrato l'apparente paradosso.

In cinematografia il gestire deve essere calmo, più calmo del reale. Sembrerebbe un'altra contraddizione, ma non è. Avrete certo veduto migliaia di volte sullo schermo il correre di automobili, carrozze, biciclette; un accurato osservatore avrà notato che le ruote girano al contrario. Perché? Corrono, vanno troppo di fretta.

Non voglio certo affermare con questo, che i gesti, i movimenti troppo affrettati diventino sullo schermo al contrario; questo no, ma il gestire affrettato nuoce veramente all'azione, perché non diamo tempo al tempo, e stante che la parola manca, non si può far capire al pubblico con la rapidità l'azione indicata, che dobbiamo invece eseguirla con tutta calma ed oculatezza possibile.

Bisogna inoltre tener bene in mente, che salvo casi eccezionali, non bisogna mai agire di faccia all'obbiettivo, nè di profilo, nè di schiena, ma le azioni importanti debbono essere sempre fatte, come suol dirsi in fotografia, di tre quarti, massimamente quando si agisce innanzi a terze persone.

E si parla in cinematografia? ci domanderà un lettore. Sicuro, anzi la parola è il maggior coefficiente del gesto, per ben eseguire un'azione. La parola però deve essere breve, il discorso conciso, telegrafico, insomma *cinematografico*: una parola: una frase.... due parole: un periodo, quattro parole..., una pagina! Il lungo parlare nuoce all'azione perché non dà il tempo di far rilevare il gesto e l'espressione del viso, oltre che ha far sembrare l'attore un animale ruminante. In un solo caso non si parla in cinematografia, ed è logico: quando siamo soli. E ciò lo è anche in palcoscenico. Non è più il tempo del buon papà *Goldoni*, del buon *Giacometti* e di tanti altri autori drammatici di vecchio stampo, che facevano parlare l'attore troppe volte da solo. Il dramma moderno ha avuto le sue evoluzioni, ed infatti oggi l'attore, solo sulla scena, non parla affatto; supplisce col gesto, con l'espressione del viso.... ci si avvicina insomma alla realtà.

Così in cinematografia, e infatti è illogico parlare da soli, a meno che non si tratti di un pazzo, e di uno squilibrato; sarebbe ridicolo entrare per esempio, in uno studio dove non c'è nessuno ed esclamare ad alta voce: « *Oh, leggiamo questo giornale! Che cosa vi sarà di nuovo? Sempre le stesse corbellerie! Che notizie noiose!...* ». No, questo non si fa nella vita reale, e la cinematografia, che è veramente l'Arte che più da vicino rappresenta la realtà, non può assolutamente sopportarla.

Del resto, qui sta tutto il segreto della rapidità con cui degli iniziati a questa nobilissima arte, hanno saputo in breve, conquistarsi il titolo di celebrità, di Signori dello schermo. Basta il rilevare in una scena *girata* a solo per trenta o quaranta metri, della durata di due o tre minuti, l'espressione sia del viso che del gesto, comprendere senza muover le labbra, *il dolore, la gioia, il disprezzo, l'amore, l'odio, la rabbia, la gelosia*, ecc. ecc., per non poter fare a meno di esclamare: *Che bravo attore! Che sublime attrice!* E l'elogio sarà giusto e vero, perché spontaneo.... ed allora le *Editrici* si contenderanno queste attrici e questi attori dal viso nobilissimo e dal gesto chiaro e facile, gli stipendi aumenteranno.... e così sarà creata la celebrità.

Accenneremo anche, riservandoci di parlarne più ampiamente in altro capitolo, a due differenti modi di gestire: l'*Antico* e il *Moderno*.

Quest'ultimo è quello che più ampiamente trattiamo, ossia il gestire usuale eseguito con mosca artistica; l'antico invece differenzia parecchio dal moderno, e in questa differenza dobbiamo attenerci scrupolosamente a quello che c'insegnano gli storici sugli usi e costumi di altri tempi. Il lettore avrà osservato sullo schermo nelle riproduzioni storiche bene eseguite, quanto il gestire e l'incedere in tempi a noi remoti fosse più calmo e maestoso di quello odierno; del resto nell'esecuzione di films di questo genere si tiene in parecchio conto l'epoca che si riproduce.

Altro dato importantissimo e che intendiamo di mettere bene in evidenza è la *memoria*: di questo coefficiente indispensabile per l'attore cinematografico intendiamo come per i precedenti requisiti, trattarlo più ampiamente nei capitoli che seguono, se ci assisterà la benevolenza del lettore.

CAPITOLO QUARTO.

L'espressione del viso e degli occhi.

Uno dei migliori fattori che sostengono la mia asserzione espressa in un capitolo precedente, cioè che non basta essere artisti in genere per credersi adatti in cinematografia, è appunto l'espressione del viso che nello schermo bianco deve supplire la parola. *La gioia, il dolore, l'angoscia, la paura, la gelosia, l'odio, il terrore, la dominazione, la rabbia, il piacere, l'amore, la passione la più violenta....* tutto insomma deve trasparire dal viso; tutto si deve far comprendere con diverse contrazioni dei muscoli facciali, per cui prima di cimentarsi ad una prova cinematografica, l'aspirante deve abituare il suo viso ad una vera ginnastica muscolare, onde arrivare per gradi ad una espressione facile e movibilissima. **Tre** sono gli esercizi principali che giudichiamo possano valere moltissimo a raggiungere quella elasticità indispensabile in un buon attore; esercizi che ho provato su me stesso e divulgato da parecchi anni, tanto che quasi tutte le *Scuole cinematografiche* in Italia, hanno adottato il mio sistema perchè il più pratico, e l'unico che in breve possa portare l'allievo a tangibili risultati.

I° Esercizio: *La linea artistica nell'espressioni del viso:* Scommetto che arrivato a questo punto qualche lettore, o qualche lettrice non ha potuto esimersi di ricorrere allo specchio alla ricerca di questa benedetta linea artistica la base di tutte le conversazioni di salotto su gli attori cinematografici. Prenderebbe un abbaglio, il nostro lettore, o la nostra benevola lettrice, se credesse scoprire in questo manualetto, il portento di supplire là dove madre natura non fu troppo benigna. Il mio scopo, gli intelligenti lo avranno già compreso, non è di creare, che a questo mondo nessuno crea, ma di sviluppare, di plasmare fino al punto dovuto quel senso artistico, quella *grimace* che in qualche grado sarà indispensabile per gli aspiranti.

E questo esercizio per lo sviluppo della linea artistica del viso consiste principalmente in due azioni: *Il riso e il pianto*.

A prima impressione sembrerebbe la cosa più facile di questo mondo! Infatti chi è che non sa piangere e ridere? Oh, ma quanto differiscono, anche in due soggetti, queste azioni; e principalmente il *piantò*, è come l'impronta digitale ove non si riscontra una linea simile all'altra. Chi piange *ridendo*, chi piange *grottescamente*, chi *cinicamente*; mentre noi in cinematografia dobbiamo piangere artisticamente, dare al pianto quella linea di commozione che conquista, commuove, strappa insomma le lacrime al pubblico che ci osserva. Così il *riso*, benché azione più facile dobbiamo eseguirla dando al nostro viso quella linea simpatica, giovale che provoca il contagio negli spettatori; perché veramente non c'è azioni che suggestionino il pubblico come il pianto ed il riso eseguiti ben s'intende artisticamente, per non cadere nel pericolo, di far piangere e ridere sì... ma di compassione.

Non bisogna però nell'eseguire questo 1° esercizio, ridere e piangere simultaneamente senza un perché, ma far capire durante l'azione con l'espressione del viso, il perché si ride, il perché si piange. Ed è nel passaggio di questi due sentimenti sì differenti, che si rileva la valentia dell'attore.

Ecco un esempio pratico: Figuratevi di trovarvi in lieta compagnia in casa amica, in un paese poco distante dalla vostra città, e dove un crocchio d'amici allietano con le loro facezie le noiose serate di quel paese morto e tetro. Un brillante giovanotto dalla parola facile e simpatica sta raccontando una piccante avventura che desta la massima ilarità fra i presenti. Al proseguire dell'allegro racconto, il vostro viso comincia ad illuminarsi di gioia, i vostri occhi a brillare di contentezza, e il tenue sorriso che in principio vi sfiorava le labbra, si accentua mano a mano per prorompere poi in una bella e schietta risata. E ridete... ridete; quando un invitato sopraggiunto da poco, riconoscendovi vi grida: « *Ah! tu ridi eh! Ma non sai cosa è successo ieri sera alla tua famiglia?! Tuo padre fu portato a casa dalla Croce Verde colpito da un insulto apopleptico e questa mane si dice, che sia morto senza neppure avere la consolazione di averti vicino* ». A questa terrificante notizia, voi che poc'anzi ridevate a crepappelle, a poco, a poco, diventate serio, il vostro occhio si spalanca alla frase (*tuo padre, è stato colpito da un insulto apopleptico*) il vostro corpo ha un sussulto un singhiozzo trattenuto a stento, vi erompe dal petto; poi alla notizia della morte, piangete, piangete a

calde lacrime, in maniera straziante. Nel mentre vi disperate fra i singhiozzi, vi si recapita un biglietto di casa vostra ove i vostri familiari, vi avvertono in modo faceto, che vostro padre fu bensì portato a casa dalla Croce Verde, ma non perché colpito da un colpo apopleptico, ma piuttosto da un insulto di vino, che ne aveva bevuto una botte e la mattina, ancora sotto l'ebbrezza della tremenda sbornia, baciava le pareti esterne di un *orinale*, credendo di baciare il viso di vostra madre....

La confortante missiva, produce nel vostro viso, prima un senso di sconcerto, poi a mano che leggete, il vostro viso diventa serio, indi una gioiosa sorpresa lo illumina, i vostri occhi cominciano a brillare il sorriso spunta di nuovo per prorompere poi a poco a poco con adagio artistico, in una nuova e grande risata.

Questo esercizio bisogna farlo e rifarlo per innumerevoli volte; il vostro giudice sia lo specchio, e si tenga bene in mente di eseguirlo con la massima lentezza, di dare insomma come si dice in cinematografia: *Tempo al tempo*. I cliché qui esposti aiuteranno l'aspirante al raggiungimento dell'espressione voluta. (Fig. 1, 2, 3, 4).

II° Esercizio: *L'allenamento degli occhi*. — Si debbono allenare anche gli occhi? Sicuro, che l'occhio a ragione chiamato lo specchio dell'anima, è la sede dove nascono tutte le passioni del nostro *Io*. Il viso non è che una cornice, l'occhio: il quadro di valore. Perciò il nostro occhio dovrà essere espressivo, mobilissimo al massimo grado e quindi è giocoforza allenarlo. L'esercizio più utile, oltre a quelli comunemente trattati dai manuali specializzati di ginnastica dello sguardo, è il rapido passaggio dal *Terrore* alla *Dominazione*.

Nell'azione del terrore: Occhio smisuratamente aperto, spalancato, sbarrato, pupilla che guardi nel vuoto senza posare mai lo sguardo su nessuna cosa od oggetto, fronte spianata, bocca semiaperta, respiro trattenuto. (Fig. N. 5).

Nell'azione di dominazione è al contrario, cioè: Occhio fiero e socchiuso, pupilla fissa ed imperiosa; fronte corrugata, bocca chiusa, mandibole serrate. (Fig. N. 6).

Figuratevi l'azione seguente: Entrate nella vostra camera da letto; state per coricarvi, avete già spento la luce elettrica, e soltanto una tenue luce esterna, si spande nella camera, pallida e fioca. Ad un tratto mentre state per addormentarvi, sentite schiudere la porticina della vostra camera, ed intravedete avanzarsi verso di voi uno spettro alto un paio di metri; un teschio sarà la testa, e due mani scheletrite, brandiranno un pugnale, ed una voce d'oltre tomba vi griderà lu-

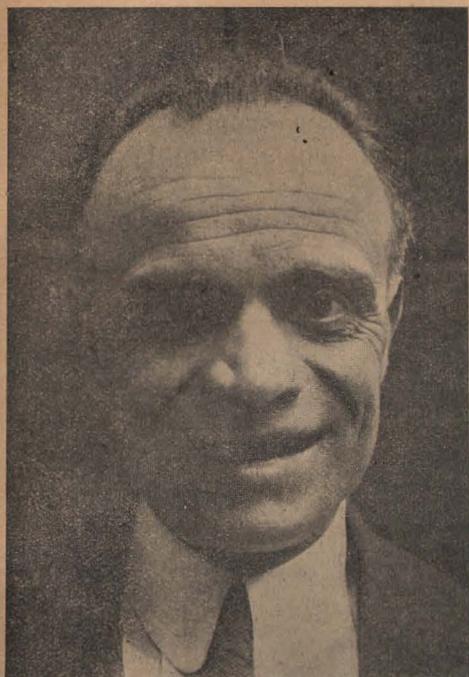


Fig. 1. — Ascoltando una notizia allegra.

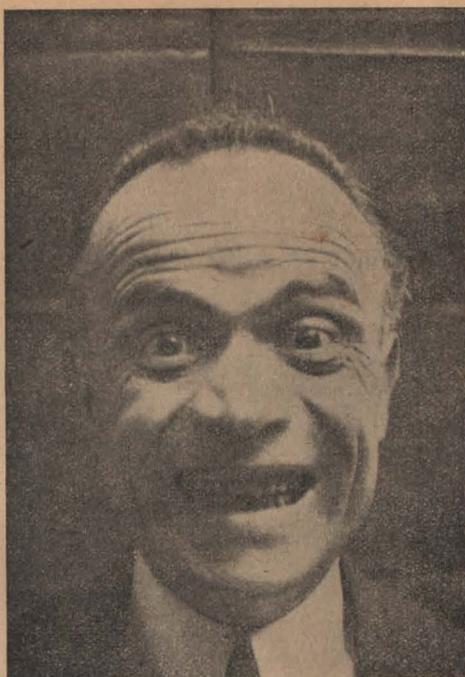


Fig. 2. — Il riso.

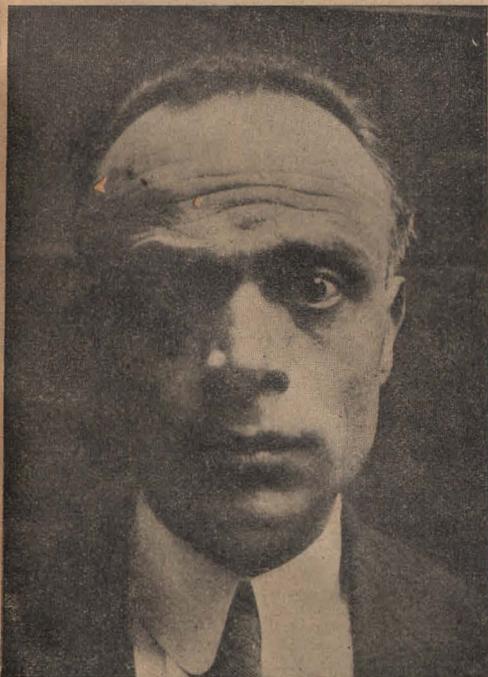


Fig. 3. — Ascoltando una notizia dolorosa.



Fig. 4. — Il pianto.

gubre e terribile: « *Preparati a morire, la tua ora è suonata* ». Spaventatissimo salterete il letto assumendo l'espressione sopra descritta del *terrore*, li occhi principalmente dimostreranno la paura la più spaventosa....

Istantaneamente la luce elettrica si accende, e voi riconoscete in quella macabra figura, un vostro amico o conoscente, che non si sa



Fig. 5. — Terrore.

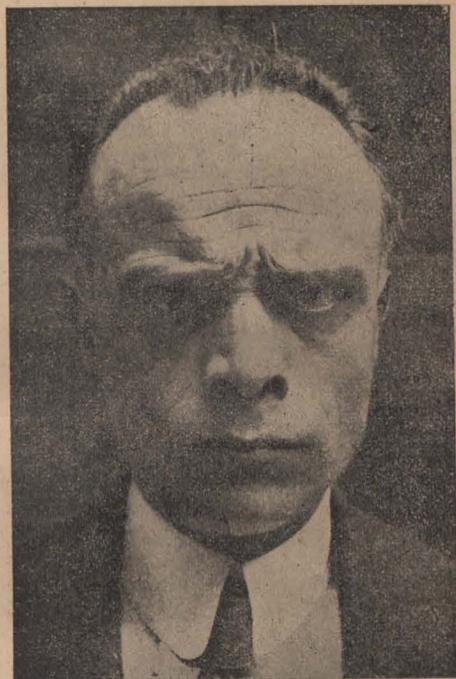


Fig. 6. — Dominazione.

perché ha voluto fare quella stupida mascherata. Allora voi cambierete istantaneamente l'espressione del *Terrore* mettendo in effetto la *Dominazione*: con occhio fisso ed imperioso gli comanderete di uscire. Così provando e riprovando svariate volte, siate certi che riuscirete nell'intento prefissovi, cioè di dare ai vostri occhi quella mobilità necessaria e desiderata.

III° Esercizio: *L'allenamento dei muscoli facciali*. — Questo ultimo esercizio io lo considero il più utile e necessario affinché il nostro viso si abitui con facilità massima, ad assumere le differenti espressioni della faccia, che nella nostra arte sono il pernio principa-



Fig. 7. — Smorfia della bocca a sinistra.



Fig. 8. — Smorfia della bocca a destra.

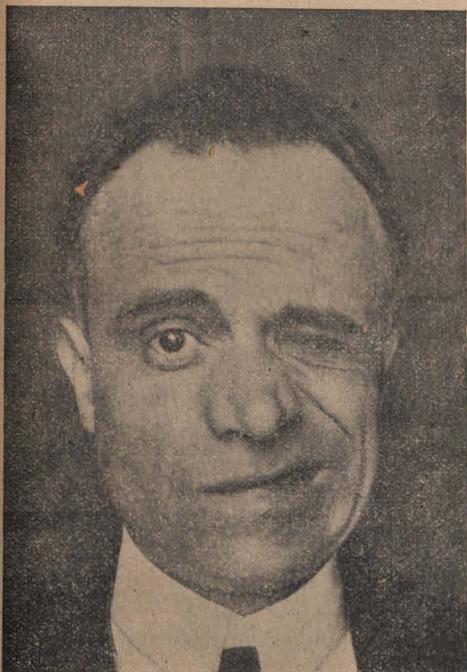


Fig. 9. — Smorfia della bocca e dell'occhio a sinistra.

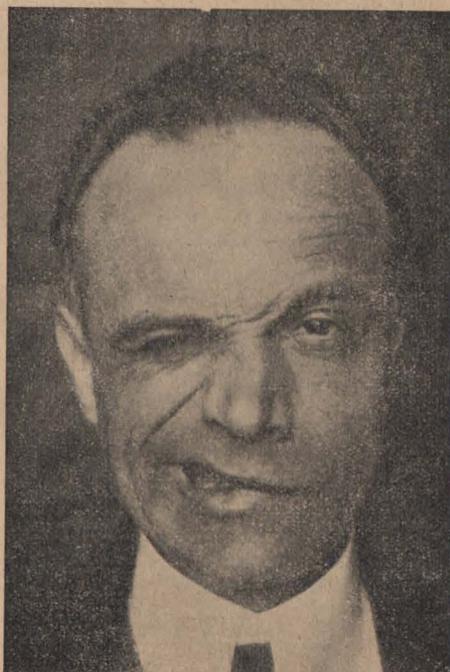


Fig. 10. — Smorfia della bocca e dell'occhio a destra.

lissimo per far comprendere tutte le passioni le più disparate che confortano e sconvolgono il genere umano.

E stante che l'esercizio che vado esponendo è azione puramente meccanica si può affermare con sicurezza matematica la buona riuscita per tutti quelli ben s'intende, che lo eseguiranno con passione e buona forza di volontà. In che consiste questo esercizio? I miei let-

tori lo comprenderanno chiaramente osservando bene le vignette qui esposte.

Guardando queste vignette si avrà una chiara idea in che consiste questo allenamento muscolare della faccia. Si comincia facendo una smorfia della bocca a sinistra come nella fig. 7; indi si ripeterà a destra come nella fig. 8; poi si chiuderà alternativamente l'occhio sinistro e destro fig. 9 e 10; si muoverà il naso (come fanno i conigli) fig. 11; infine si alzerà e si abbasserà la fronte come nelle fig. 12 e 13. In principio si comincerà adagio adagio, esercizio per esercizio, indi man mano che saremo più allenati cominceremo ad essere più svelti fino a fare questi esercizi il più lesta-

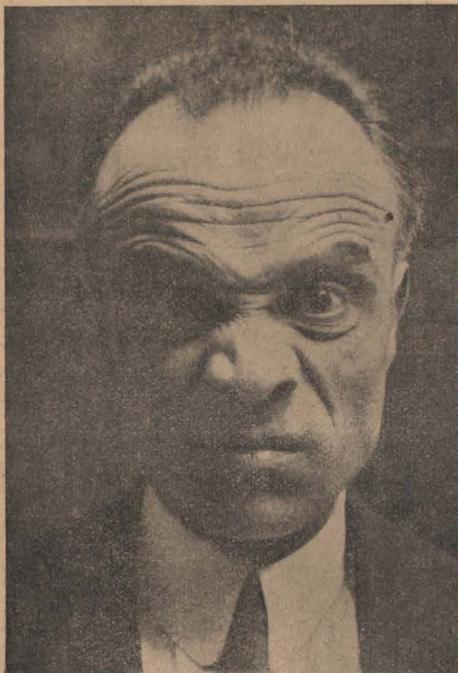


Fig. 11. — Smorfia del naso.

mente che sia possibile. Provare e riprovare, non ci stancheremo di ripeterlo, ecco il segreto di buona riuscita. E benché questo esercizio sembri grottesco e ridicolo pure è la base prima per portare il nostro viso a quella facilità d'espressione, a quella malleabilità delle linee; principale dote di un buon artista cinematografico. Certo che la perfezione non si raggiungerà in un giorno. Se io vi proponessi di alzare oggi stesso un peso di 50 kg. con un braccio, sicuramente non ne sareste capaci, ma se oggi alziamo un chilo, domani due chili, dopo domani quattro, e così di seguito noi arriveremo in un lasso di tempo più o meno breve ad alzare i nostri bravi 50 chili.

Ho osservato io stesso, per portare un esempio, nelle mie *tournées* artistiche teatrali, un colosso che alzava 80 chili con un braccio, non

era capace di stracciare un mazzo di 40 carte; mentre un'altro che stracciava un mazzo di tarocchi di 72 carte non era capace, non di alzare ottanta chili, ma neppure venti. È forza tutto questo? No, è allenamento. Perciò alleniamoci, facciamo continuamente esercizi davanti allo specchio, e come il cantante allena l'ugola facendo vocalizzi, l'artista cinematografico, curi la ginnastica muscolare del viso con l'esercizio sopra descritto. Sicuramente in scena non basta la sola espressione del viso, che per parecchie azioni non va disgiunto dal gesto di cui diremo più ampia-



Fig. 12. — Contrazione della fronte in alto.

mente nei capitoli susseguenti. Certo non bisogna scoraggiarsi alle prime prove; e il successo non può mai mancare se c'è veramente la disposizione artistica, che se poi mancasse quest'ultima, sarebbe inutile *incaponirsi* in un'arte che non si capirà mai, non riuscendo che a far perder tempo a se e agli altri.

Voglio raccontare a questo proposito un grazioso aneddoto, occorsomi alcuni anni fa quando ero ancora in *Casa Ambrosio*.

Il direttore generale mi pregò un giorno di provare un *tizio* che si atteggiava a grande attore con mosse o più o meno ridicole, e benché egli fosse di ricca famiglia e vestisse elegantemente, pure mi

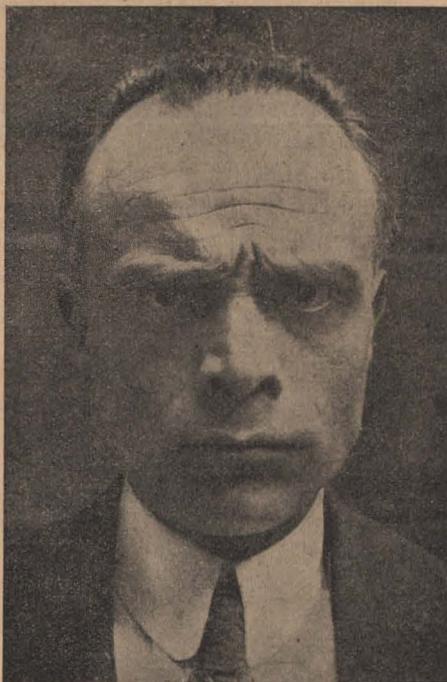


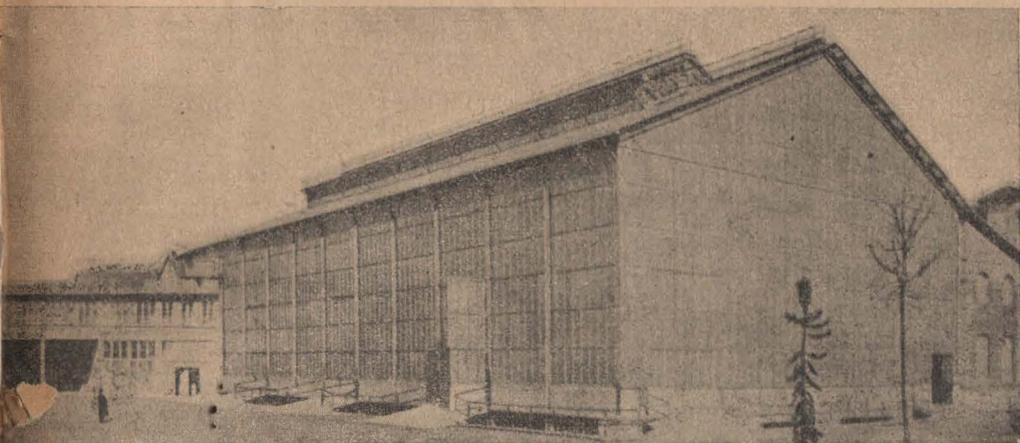
Fig. 13. — Contrazione della fronte in basso.

aveva l'aria di un perfetto melenso. Tuttavia mi accinsi di buon grado a provarlo onde riferire l'esito al Sig. Ambrosio. Subito mi avvidi però che le mie prevenzioni non erano errate. In quel giovanotto mancava assolutamente il bernoccolo dell'arte; perciò con buone maniere lo dissuasi a voler continuare un tentativo che per lui sarebbe stato infruttuoso. Parve convinto, ma non aveva fatto neanche dieci passi, che si voltò di scatto e cor-



rendo verso di me con fare felice, come se avesse scoperto una nuova America mi disse: « *Senta, forse Lei non ha compreso bene il mio carattere, domani tornerò e vedrà come riesco bene a fare l'ubriaco!* ». « *Può darsi* — risposi — *specie se Lei venendo quì abbia bevuto prima due litri di Barbera!!!* » L'amico mi capì, e scoraggiato mi chiese: — *Ma allora Lei, cosa mi consiglia di fare?* Mi fece pena e battendogli famigliarmente una mano sulla spalla: — *Cosa le consiglio? Ma continui a fare il Signore Lei che lo può....!!* ».

Egli mi guardò, poi se ne andò scuotendo il capo melanconicamente, come se gli avessi consigliato una grossa corbelleria....



ESTERNO DI UN TEATRO DI POSA.

CAPITOLO QUINTO.

Il modo d'incedere e gestire antico e moderno.

Oltre all'espressione del viso, bisogna curare molto anche il gesto. Il gesto accompagnato dall'espressione supplisce la parola. Influisce poi molto anche il modo di camminare, che deve essere fatto con franchezza; bisogna essere sempre sicuri di sè. Una mossa falsa, un passo sbagliato, possono cagionare la rovina completa di un effetto voluto.

Vi sono come già dicemmo, due categorie, sia nel gestire come nell'incedere cioè: *Antico* e *Moderno*. Sappiamo già come nel gestire ed incedere antico, il gesto deve essere ampio, calmo, plastico, nonchè imponente. Indossando, ad esempio, sia un *peplo* che una *corazza*, l'artista deve immedesimarsi nel personaggio che rappresenta e rian- dare col pensiero agli antichi romani che i nostri storici descrivono come popolo dal gestire e dall'incedere solenne e maestoso; a meno che non si rappresenti uno *schiaivo*, un *mendico*, o *popolano* e benchè in questo caso il gestire e l'incedere abbia meno plastica, pure il gesto deve essere sempre calmo ed ampio. Benchè al presente la film di costume, ossia storica, sia in decadenza, pur tuttavia non è detto

che con l'evoluzione del tempo non ritorni ad emergere, perciò è bene esercitarsi anche in questo modo di gestire e incedere, molto diverso dal gestire ed incedere moderno. Per esempio: Dovete rappresentare un *patrizio romano*? Orbene, il vostro cammino sia adagio e maestoso; il vostro corpo ben retto e fiero, dando al vostro viso una espressione forte e maschia. Ammettiamo che dobbiate salutare una *matrona*: Il vostro braccio destro si alzi teso al disopra della testa, tenendo la mano aperta e tesa avanti a voi, inchinerete leggermente il capo, piegando un poco la gamba destra.

Supponiamo che questa *matrona* abbiavi offeso nel vostro amor proprio e dobbiate scacciarla dalla vostra presenza; In questa azione il vostro corpo sia ben dritto: petto sporgente e viso atteggiato ad espressione severa e dominante; braccio destro teso avanti a voi, e con l'indice della mano, in posizione artistica, con mossa ampia e plastica indicherete alla donna che si levi dinanzi, restando in quella posizione fermi un cinque o sei secondi.

Restar fermi in una posa scultoria, (non molto però) questo si chiama plastica, ed essa è il punto essenziale nel gestire antico. Guai però a cader nel ridicolo! Non bisogna esagerare, ma quello che si fa, farlo con perfetta coscienza di ciò che si deve rappresentare e non prendere le cose alla leggera, come ricordomi faceva un artista, ai primordi della sua carriera cinematografica.

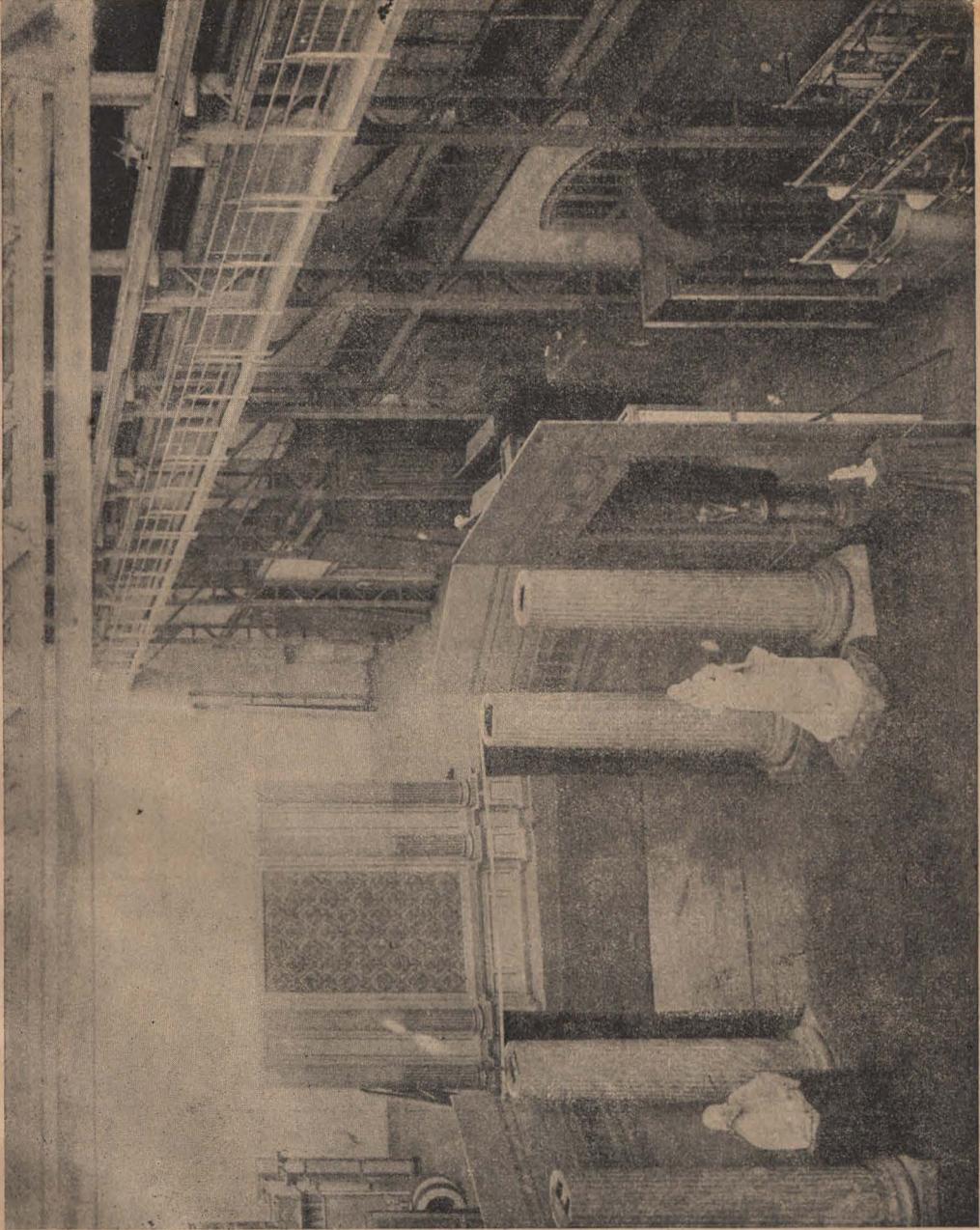
Era allora primo attore in Casa Ambrosio e doveva rappresentare il personaggio principale in una cinematografia storica, di ambiente romano. Orbene, questo giovine primo attore, (al giorno d'oggi ormai celebre) forse lusingato nel suo amor proprio rappresentando un personaggio sì importante, curava poco la plasticità della sua parte. In un quadro in cui egli ha la visione di un famoso e storico incendio, la sua posa non accontentava l'occhio maestro del non ancora *Cav. Ambrosio* che impazientitosi, dopo averlo provato e riprovato parecchie volte, con voce secca e vibrante, segno evidente che eravamo all'apice della sua nervosità, esclamò in buon torinese: *Ma che posa l'e mai cula? Mo cà m fàssa un po' al piassi....* (Ma che posa è mai quella? ma mi faccia il piacere...). Il futuro celebre attore per nulla turbato, anzi con una calma olimpica, vera calma genovese, difatti egli è ligure, rispose: « *Ma Signor Ambrosio, non s'inquieti.... Vuole che mi metta in una posa cinematografica o teatrale?* » Si capiva che egli cercava una scappatoia, ma il Signor Ambrosio vieppiù seccato ribattè: *Ma si metta come vuole.... Lei non sarà mai pla-*

stico.... » e infatti il nostro primo attore non potè trovare la posa voluta. Parrebbe facile è vero? ma dovettero metterlo in posa. Quel giovane primo attore che allora era ignaro completamente di fare risaltare la sua persona in una posa più o meno plastica, col tempo fece tesoro degli ammaestramenti di Casa Ambrosio, e attualmente egli ha fatto una splendidissima carriera.... egli è.... *Alberto A. Capozzi*, mio buon amico e compare.... tenne a battesimo in unione alla valentissima *Marj Cleo Tarlarini*, il mio (ahimè) quarto figlio.

Dunque tornando a noi, ora che abbiamo mostrato il gestire e l'incedere antico, passiamo al moderno. Il gestire e l'incedere moderno è tutt'altra cosa. Bisogna gestire naturali, non bisogna mai *strafare*, cioè fare di più di quel che si deve fare; in una parola non esagerare. Pure nel moderno si richiede il gestire calmo e non precipitato; il troppo precipitare, e la fretta sia nel gestire che nel muoversi nuoce assai all'azione. Non occorre che vi sbracciate, non occorre che facciate molti movimenti, la calma, la signorilità, e la linea artistica, data ai vostri gesti, saranno buon coefficienti per espletare qualsiasi azione raggiungendo così lo scopo voluto. Finchè non si avrà trovato un sincronismo perfetto fra la parola e l'azione, finchè quest'arte nello schermo sarà muta, noi dobbiamo far comprendere tutta l'azione, solamente col gesto e con l'espressione del viso; dimodochè non mi stancherò mai di raccomandare, *di dare tempo al tempo*, acciocchè il pubblico possa ben capire sia il pensiero, che l'azione. Soprattutto naturalezza, grande naturalezza, flessibilità in tutto il corpo, niente gesti duri, e questo si potrà ottenere, semprechè si abbia *disposizione artistica*, con prove e riprove e dopo uno studio lungo ed efficace. Benchè questo mio metodo, avverta fin da principio, che non può insegnarsi l'azione senza maestro, perchè in questa arte il maestro è necessario, pur tuttavia citerò due esercizi atti a far comprendere che col solo gesto e l'espressione del viso calmo e naturale si possa far ben capire l'azione che si vuole eseguire. Dovete, per esempio, inveire contro una persona: ebbene, ponete il vostro viso coll'espressione della *Dominazione* che in un mio precedente capitolo ho ben spiegato, fissate intensamente, severamente l'individuo che sta a voi dinanzi; indi col braccio destro a metà teso, colla mano aperta prima e col pugno chiuso dopo, lo tentennerete innanzi ad esso, indicandogli con gesto fiero e terribile di allontanarsi. Eseguendo bene tuttociò farete comprendere che la vostra ira è al colmo e che vi trattenete a stento. Volete dichiarare amore ad una fanciulla? Incedere timido, sguardo a terra,

indi adagio adagio le piglierete la mano e portandovela al cuore, più con l'espressione che con la parola, le dichiarerete il vostro amore.

Questi due esempi sono ben poca cosa e non possono dare che una pallida idea, del come si potrebbe gestire, cosa che solo un maestro ben esperto nell'arte cinematografica, può insegnare agli aspiranti; tuttavia a priori si può comprendere che basta un gesto bene appropriato e fatto con arte per ottenere lo scopo.



LA PREPARAZIONE DI UNO SCENARIO IN UN TEATRO DI POSA.

CAPITOLO SESTO.

La parola nell'azione cinematografica.

Come abbiamo già detto nei capitoli precedenti, se il gesto e l'espressione del viso suppliscono la parola, non è detto che si debba gestire nel completo mutismo, anzi la parola, benchè nello schermo cinematografico non sia riprodotta, però è un gran coefficiente perchè l'azione venga più chiara e colorita. Mi ricordo che ai primi tempi della cinematografia veniva poco curata la frase, e di questa non se ne teneva gran conto. Se un attore od un'attrice, sia col gesto, sia coll'espressione facciale, avesse dovuto rappresentare una scena per esempio di sconforto o di dolore, poco importava se con la parola dicesse od esprimesse tutt'altro. Era un madornale errore. La parola, invece, aiuta moltissimo il gesto nonchè l'espressione del viso. Certo lo dicemmo già, non occorre fare un discorso lungo, esso nuocerebbe all'azione perchè il lungo muover le labbra è di un effetto disastroso sullo schermo. La parola deve assolutamente coadiuvare, sia il gesto che l'espressione, ed è assolutamente necessario che quelle poche battute dette col frasario cinematografico cioè: *coincise*, siano dette con animo, di vero cuore onde dare all'azione l'effetto voluto. Proviamo per esempio questa scena: Voi, entrate lacero, affamato, consunto in una casa e chiedete di che sfamarvi, se voi entrando dite con voce affannosa: — « *Ho fame* — renderete reale e vera l'azione, ma se viceversa in quello stato, pur mantenendo il viso coll'espressione suaccennata, voi direte: — *Sto bene* — ne otterrete un effetto tutto contrario. Provatevi a mettere in pratica questo esercizio davanti ad uno specchio, e mi darete ragione. La cinematografia nel volger di pochi anni ha subito un grandissimo cambiamento; essa è corsa velocemente dalla professione lucrosa, all'arte vera e propria. Non siamo più ai tempi d'infelice memoria, quando per esprimere un pensiero, o per svolgere un'espressione, si parlava, si parlava, senza concludere un

gran che. Mi ricordo, ancora, quando uno per esempio doveva entrare in una osteria, e comandare del vino, cominciava ad eseguire la sua azione press'a poco così. « *Ehi! Oste, portami un mezzo litro di vino!* » (e qui l'attore mettendo le mani vicine e poi alzandole a po' per volta delineava la figura del mezzo litro). *Portami anche un bicchiere* (e qui idem, per far comprendere il gesto del bicchiere). — *Ho tanta sete! Sono proprio assetato! Speriamo che questo vino, che tu mi porti sia eccellente perché io ho sete, molta sete e voglio bere* — (e qui l'attore col pollice e le altre dita chiuse nel palmo della mano, avvicinandolo e allontanandolo alla bocca, faceva il gesto comune come uno che voglia bere). — *Ah! come è buono! Questo vino è un vero paradiso....* » e di questo passo l'attore non finiva più. Al giorno d'oggi tutto è cambiato in meglio; l'arte si è perfezionata direi naturalizzata perché si deve capire come nel nostro esempio, che se andiamo da un oste certamente entrando da esso non andiamo a comperare una scatolina di polvere per i « calli », andiamo certamente per beverci un bicchiere di vino e con poche parole coadiuvate dalla mobile espressione del viso noi faremo comprendere ciò che desideriamo, e così facendo avremo l'effetto migliore, e più vicino alla realtà. Dunque concludiamo che nell'arte cinematografica la parola deve essere concisa, non occorre il lungo discorso, una frase ben appropriata è bastante per la buona riuscita dell'azione.

CAPITOLO SETTIMO.

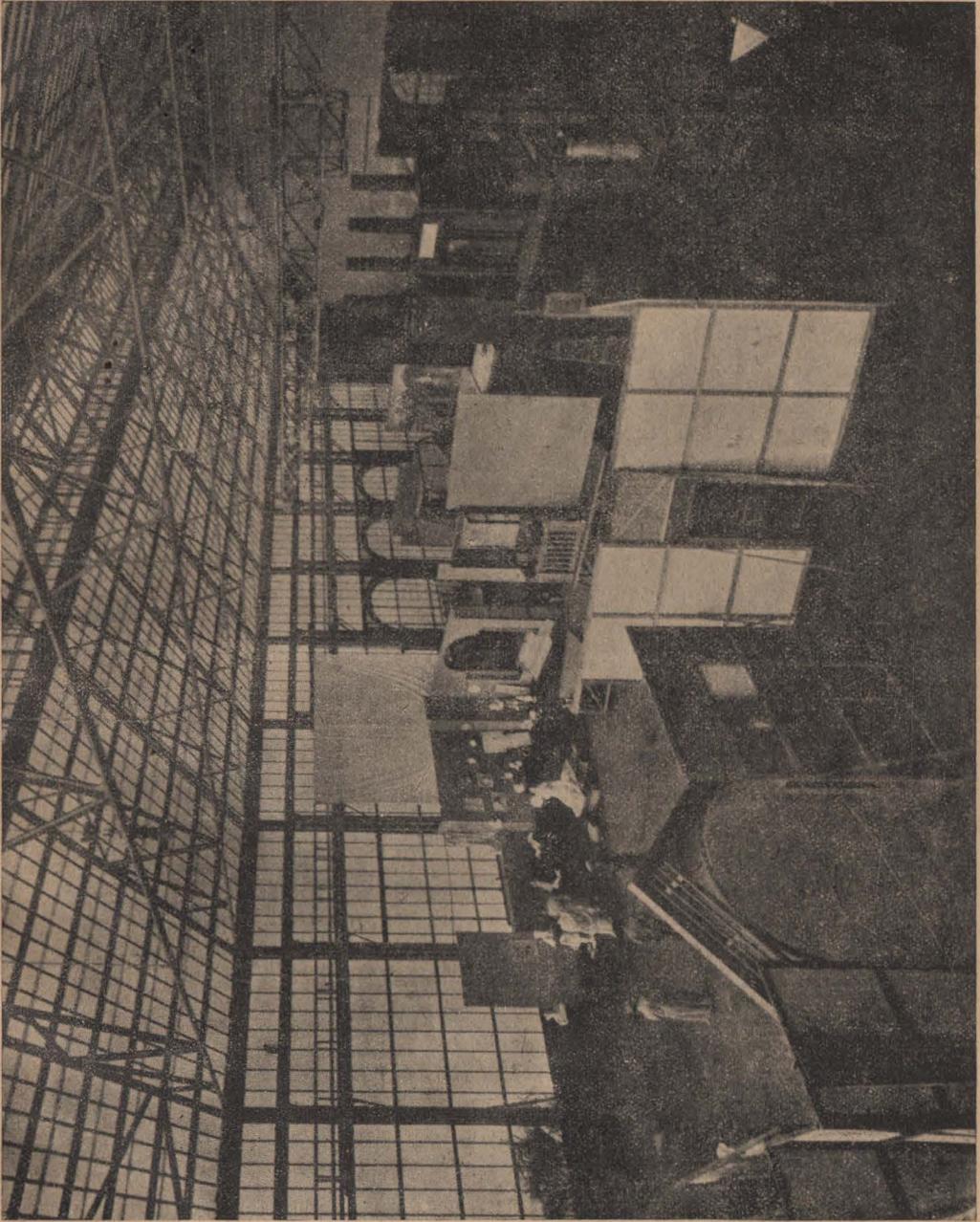
La memoria in cinematografia.

Una difficoltà non lieve per parecchi neo-attori, e che intendiamo metter bene in evidenza è la memoria. Quattro anni d'insegnamento mi hanno convinto quanto sia improbo trovare ben sviluppato nei miei allievi, questo dato importantissimo ed essenziale.

E in cinematografia la memoria occorre averla prodigiosa; un distratto, uno smemorato, non potrà mai essere un buon attore nella nostra arte. In palcoscenico dove si studia la parte a casa e sorretti poi dal suggeritore, il compito è più facile, ma in cinematografia, e tutt'altra cosa; niente copioni, niente parti scritte. Bisogna improvvisare di primo acchito l'azione, dopo averla ferreamente impressa nella mente dalla spiegazione che il Direttore artistico vi fa una volta tanto. Bisogna possedere la parola pronta che coadiuvi l'azione che mano a mano svolgiamo e della quale dobbiamo essere completamente padroni.

Accade anche, per la grande concorrenza che esiste fra le Case cinematografiche, che raramente si legga il *Soggetto* agli artisti per ragioni ovvie di non far trapelare la trama del soggetto in programmazione; per cui non si distribuiscono che azioni isolate volta per volta; per meglio dire si spiega all'artista in due minuti il suo da fare per la scena e si passa quasi subito all'esecuzione. Ed è qui che la memoria ci deve aiutare al massimo grado.

Voi entrate al mattino in *Teatro di Posa* e leggete nell'apposito *Ordine del giorno*, il vostro nome, per esempio: **X. Y. Conte Roberto di Mauri in Frak**. Non sapete l'azione che dovete eseguire, non sapete il nome del *Soggetto*; andate a vestirvi secondo la prescrizione nel vostro camerino e ritornando nel Teatro di Posa trovate già montato lo scenario di un salotto, pronto ad ospitarvi per l'azione da ese-



MENTRE SI GIRA UNA SCENA IN TEATRO DI POSA.

guirsi. Il *Metteur en Scène*, assicuratosi con una squadrata da capo ai piedi del vostro ben vestire, si spiegherà chiaramente l'azione da eseguirsi così: « *Voi siete in casa vostra, nel vostro salotto, aspettate, avendole dato appuntamento, la vostra amante. Avete intenzione di troncargli con essa la relazione che vi è divenuta oltremodo pesante.*

Essa giungerà e voi le dichiarate prettamente, rudemente, la vostra risoluzione. — Voi — spiega ancora il Direttore di scena rivolgendosi all'attrice che rappresenterà la parte della vostra amante, — rimarrete allibita a questa inaspettata notizia e lo scongiurerete di recedere dalla sua decisione. « Ma voi fermo nel vostro proposito, vi avvicinerete ad uno stipo, ne trarrete le lettere e le porgerete freddamente alla vostra amante. Scena violenta fra voi due, indi la donna avvilita se ne partirà giurando di vendicarsi. ».

E qui il *Metteur en Scène* traendo il tradizionale fischietto darà l'inizio della prova. A questo punto fissatoci bene in mente la spiegazione ricevuta dovremo applicarla e svolgerla e trarne tutti quei particolari che non potranno rilevarsi se non possediamo veramente il sunto dell'azione. Qualche volta capita di trovare dei Direttori Artistici del vecchio stampo, che hanno battuto il palcoscenico, e che per farvi bene penetrare nella parte, eseguono essi la prima prova. Ma guai però se il neo-artista dovesse domandare degli schiarimenti. Oggi è l'epoca in cui alla Direzione Artistica delle principali Case pululano in gran parte **Avvocati, Farmacisti, Medici, Commediografi, Pittori, Professori di Botanica**, ecc., che attratti da vistosi guadagni hanno lasciato la loro professione per gettarsi a capofitto in questa nuova *Arte*; provatevi a domandare, Voi alle prime armi, e che per la prima volta affrontate l'obbiettivo cinematografico a questi Egregi Signori di farvi vedere come si eseguisce una parte. Vi sentirete rispondere nettamente così: *Ma che mestiere fa Lei? Oh, non fa l'attore! Se io vado da un calzolaio e gli ordino un paio di scarpe questi non mi chiede che le confezioni prima io; perciò ad ognuno il suo mestiere, io sono quà per spiegare l'azione e per dirigerla, se Lei non è capace: cambi aria!...*

Io non voglio discutere questi sistemi, che possono essere giustificatissimi; lo scopo del libro è di creare quella disciplina e correttezza nelle masse artistiche che debbono eseguire ciecamente gli ordini del *Direttore di Scena*; ad evitare disappunti, esercitiamo però ed alleniamola questa benedetta *Memoria*, perché ci serva al momento buono, sia un aiuto e non un ostacolo per arrivare allo scopo che ci siamo prefissi.

CAPITOLO OTTAVO.

L'arte del porgere e il come comportarsi in Società.

Il dare una stretta di mano, il presentare un fiore ad una signora, il saper baciare la mano ad una Dama, il presentare una lettera od un biglietto al proprio padrone, ecc. ecc., insomma l'arte del porgere e il modo di comportarsi in Società, non è cosa tanto facile come a prima vista sembrerebbe. Anche in queste azioni vi è il suo difficile.

Benchè io raccomandi di essere sempre spontanei in qualsiasi gesto od espressione, in questo caso le azioni anche eseguite con naturalezza, debbono essere più ricercate ed eleganti. Bisogna essere assolutamente padroni di sè. Niente incertezza, che rendono goffo sia il gesto, sia l'azione, ma sempre franchezza e punta titubanza. Il corpo deve mantenersi ben dritto, non rigido; ma deve avere quella elasticità non esagerata, onde dare quella linea signorile a tutta la persona.

Dovete in Società stringere la mano ad un amico? Non bisogna dimenticare, che benchè amico, esso si trova, non in una riunione familiare, ma bensì in una sala aristocratica, per esempio in una festa data dal Conte X. Perciò anche noi dobbiamo assumere quella certa nobiltà aristocratica sia nella persona, come nel gesto, dimodochè non dobbiamo stringere quella mano amica, con fare abituale e trascurato, ma dare a questa facile azione quella compostezza e quella certa eleganza che l'ambiente richiede. E così dicasi se dobbiamo baciare la mano ad una Dama, o porgerle un fiore, o dato il caso che si rappresenti puranche un cameriere di Casa signorile, bisogna tener presente che sia nel presentare un biglietto, sia nel versare thé, caffè, liquori, ecc., occorre esser composto, e ricordarsi di mantener sempre quella linea rispettosa sì, ma aristocratica, elegante e franca. Questi miei avvertimenti si riferiscono pure al sesso femminile. Anch'esso deve attenersi scrupolosamente all'insegnamento esposto per l'altro sesso.

CAPITOLO NONO.

Un capitolo per le cadute.

Fra le tante azioni per le quali andiamo trattenendo il lettore, quella per la buona maniera del cadere, non è fra le ultime da prendersi in considerazione.

Nella nostra Arte, oltre a cader bene con effetto artistico, stante che si deve eseguire l'azione con apparente realtà, bisogna stare attenti a non farsi del male, ecco la prima difficoltà nel cadere.

Fra le molte specie di cadute le principali da curarsi, perché le più comuni, e che maggiormente risaltano nell'esecuzione, sono le seguenti:

- 1° *Caduta per avvelenamento.*
- 2° *Caduta per arma da fuoco.*
- 3° *Caduta per arma bianca.*

La caduta *per avvelenamento* è la più facile: contorcendosi, porre un ginocchio a terra, indi abbandonarsi pesantemente da un lato, non cessando di contorcersi, finchè non è giunta la morte.

Nella seconda caduta *per arma da fuoco*:

Portarsi una mano alla parte colpita che comunemente sarà il petto, indi piegare leggermente la gamba destra, poi rapidamente sbattere a terra con la parte posteriore, indi la schiena, e in ultimo la testa. Attenzione, però a ben cadere e che la testa sia ultima se non volete andare incontro ad un.... *crac cranico*....

Infine eccoci alla caduta *per arma bianca*; la più difficile dovendo cadere in avanti:

Corpo ben teso nello spasimo del dolore, e di colpo abbandonarsi in avanti per cadere supini; unico appoggio saranno le mani che appoggiate sul terreno smorzeranno la caduta; il movimento delle mani deve essere però effettuato in modo rapidissimo, dimodochè sfugga

allo spettatore e voi possiate dare il senso di esservi abbandonati pesantemente.

Si comprende a priori che questa azione non è troppo facile, tanto più che nello stesso tempo non possiamo allontanarsi da quella linea artistica che la caduta richiede, e che deve dare, come ho detto più sopra, l'illusione della realtà.

Il rendersi ridicolo nelle cadute è cosa facilissima; basta una mossa falsa, perché invece dell'effetto tragico si procuri a dir poco.... una risata. Per eliminare questo brutto inconveniente, la prima cosa, è di non aver paura nel cadere, si acquisti perciò, familiarità col terreno, e questo si otterrà provando e riprovando.

E se in principio vi produrrete qualche lieve ecchimosi o distorsione non desiderabile, non scoraggiatevi, niente si ottiene senza sacrificio e in tutte le cose di questo mondo ho sempre sentito dire che la costanza vince la difficoltà.

Perciò: a buon intenditor.... con quel che segue.

CAPITOLO DECIMO.

“ Come si deve indossare un abito di Società „

A prima vista, l'indossare un *Frak*, uno *Smocking*, una *Rendingotte*, o un *Tait*, sembrerebbe una cosa comune e facile. È un errore.

Vi sono molti esempi di persone che sanno ben portare un abito usuale, e nell'indossare il *Frak*, o analoghi vestiti di Società, si sentono impacciati e fanno una ben magra figura. Perché appunto, il vestire raramente questi abiti fa sì che noi non possiamo assumere di primo acchito quella linea elegante e voluta che esige l'abito di Società. Il gestire sulle prime, riesce goffo ed indeciso e molte volte noi vediamo sullo schermo attori che pur indossando o un *Frak*, o qualche altro abito analogo sembrano, o facchini o « *Mannequins* » ridicoli.

Ora per eliminare questo capitale inconveniente bisogna ben fare attenzione che indossando un abito di Società occorre saperlo portare con quella eleganza signorile, e quella franca spigliatezza, che certamente un abito comune non richiede; non solo, ma attenersi strettamente sia nel gestire, sia nell'incedere, come indicavo al capitolo precedente, e solo allora si potrà ottenere, dopo parecchie prove, l'effetto voluto. Sicuramente la linea della persona che deve indossare un abito da Società non deve essere tozza; la linea slanciata che madre natura ci può aver dato è un buon coefficiente, anzi il principale elemento per dare quel risalto elegante alla nostra persona. Non ostante noi vediamo sullo schermo attori che benchè inadatti a portare un abito di Società non fanno una gran cattiva figura; perchè dove difetta la natura si supplisce con lo studio e con quella fine arte che solo a

forza di buona volontà fa raggiungere lo scopo. Mai però esagerare, ma essere assolutamente padroni di sè ed avere in tutta la persona quella snella elasticità che fa la *siluette* elegante e signorile. Per le Signore, in linea massima debbono attenersi agli accennati ammaestramenti; sia in un ballo come in un gran ricevimento il loro « *decolleté* » deve essere portato con quella distinzione e signorilità che lo stesso abito richiede.



ALLIEVI DEL PRIMO CORSO DELLA SCUOLA DI FIRENZE.

CAPITOLO UNDICESIMO.

I “ primi piani », e gli “ ultimi piani », cinematografici.

Si chiama « Campo cinematografico » lo spazio entro il quale vengono ritratte l'azioni dall'obbiettivo. Di queste azioni, quelle eseguite il più vicino possibile all'obbiettivo si chiamano « *Primi Piani* » quelle eseguite il più distante « *Ultimi Piani* ».

Nella Scena, dunque, gli attori possono agire in « *Primo Piano* » e « *Ultimo Piano* ».

Nel primo caso, generalmente sono parti principali; nel secondo in massima, parti secondarie. Differenzia parecchio il gestire dell'attore nelle due posizioni di campo cinematografico.

Nel « *Primo Piano* » si deve curare parecchio l'espressione del viso ben pronunciato, il gestire lento e corretto. Il « *Primo Piano* » afferma o mette a dura prova il valore dell'artista. In una scena di dolore, eseguita con sentimento, non è affatto difficile, nell'attore provetto, che il ciglio s'inumidisca e tenui lacrime sgorghino dagli occhi, lacrime vere e reali.... Oh, come si commuove allora il buon pubblico! E l'attore sale ai sette cieli, diventerà presto un portento, se curerà ancora quell'espressione del viso che deve dire tutte le gioie e gli strazi dell'azione che si rappresenta. Ma guai a sbagliare veh!

Il « *Primo Piano* » si può paragonare ad una lente d'ingrandimento che fa risaltare i pregi ma non nasconde i difetti. Non vi salti il ticchio, per esempio, come ho detto altra volta, di parlare essendo soli; ed in « *Primo Piano* » lo siamo quasi sempre; tutta la scena sia tragica o brillante, deve essere eseguita senza parlare; soltanto l'espressione del viso coadiuvata dal gesto deve supplire la parola.

Negli « *Ultimi Piani* » è più tollerabile il gesto più o meno movimentato a seconda l'azione, non essendo nella visione troppo delineati i contorni; è bene ricordarsi però che benchè il gestire sia un po' più accentuato non bisogna mai esagerare.

CAPITOLO DODICESIMO.

Il corredo necessario.

Si sa che in qualunque arte o mestiere occorre il corredo necessario chiamato a ragione: *i ferri del mestiere*. Tanto più si è corredati e meglio è, ma sul principio della carriera cinematografica basteranno i seguenti indumenti principali: *Frak* completo con due *gilets*, « bianco *creme* » e nero, *Smocking* completo, *Redingotte* nera, *Tait* nero con pantaloni e *gilets* fantasia, *Tait* grigio completo, due abiti da passeggio, costume *Sport* completo, cilindro, scarpette e stivaletti di vernice nera per *Frak* e *Smocking*.

In principio questo corredo può bastare. Fate bene attenzione che il taglio degli abiti sia sempre ben fatto elegante e che si adatti benissimo alla persona. Questo particolare curarlo molto, perchè basta avere un taglio mal fatto perchè renda la persona goffa ed inelegante. Bisogna sempre attenersi agli ultimi figurini ed andare colla moda. Non sarà male essere pure corredato di qualche abito di taglio antico, magari vecchio, per poter all'uopo far parti analoghe. Per le Signore, poi, più vestiti hanno e meglio è; siano di Società che usuali, debbono però attenersi scrupolosamente alla moda.

CAPITOLO TREDICESIMO.

L'arte del trucco.

Il truccarsi nell'arte cinematografica, è una delle difficoltà principali. Bisogna molto studiare, perchè il far apparire una ruga dove natura non l'ha creata, far sì che un viso giovane invecchi di una diecina di anni, per mezzo del trucco, non è la cosa più facile di questo mondo; bisogna agire con mano sapiente e sicura per dare quell'intonazione di luce e colore che occorrono. Solo con profondo studio e lunga pratica si arriva allo scopo. Teniamo bene presente che in cinematografia non si è in palcoscenico, dove la linea, la ruga più o meno marcata, può venire attenuata dalla luce della ribalta e può far risaltare più o meno bene la truccatura.

Nella nostra arte il truccarsi alla luce del giorno, e tenendo calcolo che l'obbiettivo cinematografico non è la luce della ribalta, è una cosa affatto diversa. Se in palcoscenico si può adoperare una parrucca con frontino, che lo si farà scomparire per la sapiente adattamento del cerone rosa, che accompagna il colore della pelle; se si può adoperare il rosso sia per le guance che per le labbra, se si possono adoperare diverse creme e ciprie sia grasse che naturali, in cinematografia tutto ciò è escluso, tranne la cipria che però deve essere usata con grande parsimonia, non solo, ma sarà bene adoperare solamente cipria di colore, cioè rosa, gialliccia, e marron chiara.

Cinematograficamente, il color bianco bisogna escluderlo senz'altro. Esso produrrebbe alone; cioè quella specie di spettro solare che fa aureola a tuttociò che è bianco, nuocendo assai, sia fotograficamente, e sia artisticamente. Come pure niente parrucche con frontino perché cinematograficamente è impossibile il poter accompagnare questo, col colore della fronte anche adoperando tutti i ceroni possibili e immaginabili; niente rosso nè alle guance, nè alle labbra, perché fotograficamente verrebbe nero, niente creme di qualsiasi specie e colore,

perché darebbero al viso un lucido da farlo sembrare uscito da una tinozza d'acqua. Perciò si adopri il cerone marrone per le rughe, ed i ceroni bleu e nero per l'ingrandimento dell'occhio. Solo con queste tre tinte si possono avere tutti gli effetti voluti in cinematografia. Non bisogna mai esagerare nelle linee, ma sapersi truccare con naturalezza e dare al viso quella maschera di verità che solo dopo parecchie prove e studio si potrà ottenere. E così dicasi nell'appiccicarsi barbe, baffi o basette. Non mai adoperare *crespo* (cioè capelli o lana appositamente confezionati) nè troppo scuro, nè troppo chiaro, ma soltanto color marrone e grigio. Il *crespo* nero, biondo chiaro, bianco, bisogna eliminarlo assolutamente. Il *crespo* nero da al viso una linea troppo cruda, sembra che invece di avere barba, baffi o basette, si sia semplicemente intinto un pennello in una composizione di bitume, e di averlo passato sul viso. Così dicasi per il *crespo* troppo biondo o chiaro, che non potrà mai dare un'impressione naturale di avere al viso barba, baffi o basette reali. Dovendo rappresentare un vecchio sia con barba o baffi, mai adoperare il *crespo* bianco, per la ragione più sopra esposta, ma bensì grigio, e così dicasi pure per le parrucche, che però io non consiglierei mai di mettere, perchè se sulla fronte possono ancora adattarsi più o meno bene, è ben difficile trovare una parrucca che di dietro calzi a pennello. Se è giocoforza mettersi una parrucca, bisogna attenersi ai due soli colori indicati, mai adoperare il bianco e nero. Dunque facciamo bene attenzione, studiamo bene il trucco essendo una delle basi principali nella nostra arte.

Tener sempre presente che l'artista, moltissime volte, lo si giudica dalla truccatura, anzi direi che questa è il suo battesimo, appena entrato in una Casa Cinematografica. Può essere l'esordiente più che bravo, più che espressivo, ma se per combinazione egli si fosse truccato male, il giudizio su di esso sarebbe disastroso. L'occhio del Direttore Artistico, *Metteur en Scène*, o chi per esso è inesorabile, e la carriera di questo esordiente è seriamente compromessa. In cinematografia si è compreso che l'appiccicarsi una barba, un paio di baffi, ecc., oppure mettersi una parrucca onde invecchiare nuoce assai alla naturalezza dell'azione perché l'obbiettivo mette a nudo, troppo a nudo questi artifici, e non si potrà mai arrivare a fare invecchiare chi è giovane senza che se ne conosca l'inganno. In palcoscenico noi riusciamo invece a truccarsi assai bene, grazie alla luce della ribalta e delle quinte che maschera magistralmente i ceroni o parrucche che l'attore adopra per incarnare la parte voluta; anzi questa luce serale dà maggior risalto alla truccatura.

Bisogna poi notare che la distanza fra lo spettatore e il palcoscenico ne diminuisce l'entità delle rughe e fa sì che l'occhio non possa discernere l'artificio. Ma da noi come si è detto è tutt'altra cosa. I Direttori di Scena l'hanno compreso e si cerca di dare la più grande realtà all'azione, cioè di far fare parti analoghe all'età che il Soggetto richiede. Tuttavia il trucco è necessario in moltissimi casi, ogni regola ha la sua eccezione perciò sappiamoci ben truccare e teniamo bene a mente che il trucco è un'arte difficile, e anche in ciò bisogna avere disposizione, ed io ho osservato con esperienza di vecchio artista che chi è deficiente nell'arte cinematografica è pure deficiente nell'arte del trucco, in una parola se occorre sentire la parte affidata occorre vieppiù conoscere l'utilità del trucco.

CONCLUSIONE.

Ed eccoci arrivati ormai alla fine. Però prima di congedarmi voglio rinnovare una calda e viva raccomandazione a tutti coloro che benevolmente mi hanno seguito fin qui.

Ed è, di ben ponderare le mie brevi pagine prima di dedicarsi alla carriera cinematografica. Io sono uso dire ai miei allievi che non basta la passione per riuscire, ma occorre la vera « *Disposizione artistica* ». E se questa c'è, state certi che con la buona volontà si riesce.

Certo che bisogna andar calmi e non aver fretta d'arrivare. Nell'eseguire le prove e gli esercizi, teniamo presente che la parola se coadiuva il gesto e l'espressione, nello schermo è nulla, perciò ogni frase, ogni discorso, pur dicendo solo le parole necessarie, debbono essere bene espressi sia col viso, punto principale, sia col gesto.

Il tutto deve essere eseguito con grande passione immedesimandosi del personaggio che si rappresenta, e dare sempre all'azione quella naturalezza convincente che conquide lo spettatore e che la si acquista dopo uno studio indefesso e tenace.

E soprattutto bando allo scoraggiamento; nessuno è nato Maestro, provate e riprovate, eseguite con pazienza, con gran cuore ed anima; ecco il segreto di buona riuscita.

Io ho cercato stante la mia profonda cognizione cinematografica, avvalorata da ormai quattro anni d'insegnamento al quale mi sono esclusivamente dedicato, di dare a questo libro la veste più pratica possibile, cioè di farmi capire da tutti in modo chiaro e facile, vi saranno certo delle ripetizioni: qualche periodo non troppo bene composto; forse con la complicità del proto qualche errore d'ortografia.... Ne chiedo venia al lettore; ma ho preferito stante l'indole del volume sacrificare la forma per espormi in maniera chiara e facile per chi leggerà questi scritti e se disgraziatamente non fossi riuscito nell'intento la colpa certo non sarà stata totalmente mia.

FINE.

APPENDICE.

Lo studio dell'Arte Cinematografica Dedichiamo ancora poche righe a compimento dell'opera del *Prof. Paolo Azzurri* rivolte specialmente a quei lettori che hanno seguito con interesse fino alla fine il nostro *Manualetto*.

Come, bene a proposito avverte l'Autore questo Metodo non può bastare da solo a creare l'Artista cinematografico, se non integrato da un periodo d'insegnamento pratico come si può fare in una Scuola Cinematografica.

Come nacque la Scuola "Azzurri,," L'idea della Scuola di Cinematografia nacque a *Paolo Azzurri* quattro anni or sono; era allora Direttore di Scena in una primaria *Casa Editrice Siciliana*, e giornalmente rilevava nel personale artistico anche di ruolo primario, una grave lacuna consistente nella mancanza assoluta di disciplina artistica, e nella sconoscenza quasi comune di quelle norme fondamentali che regolano la tecnica tutta speciale dell'attore cinematografico.

Osservatore intelligentissimo, Signore di tutti i segreti del *palcoscenico silenzioso*, tanto da essere chiamato il *Decano degli Artisti Cinematografici*, Paolo Azzurri comprese il rimedio, e fondò in Palermo per il primo in Italia una *vera scuola d'arte*, riscuotendo in breve unanimi consensi ed ottenendo un successo invidiabile.

La primavera del 1915 che turbò tante coscienze, fino al risolversi in un radioso risveglio di volontà italiana, ebbe pure i suoi misfatti. La Scuola di Paolo Azzurri, nel momento proprio che esplicava un lavoro di accrescimento, impiantando nuove sedi in Italia, fu colpita in pieno, dal richiamo pel dovere di Patria, di tanta gioventù. Colpo brusco, che risentì tutta l'industria cinematografica italiana. Per poco però languì l'opera di *Paolo Azzurri*, e mentre in tutta Italia a seguito della sua iniziativa sorgevano altri nuclei d'insegnamento più o meno serii, nella metà del 1916 si stendevano le fila per fare assur-

gere di nuovo l'impresa di Paolo Azzurri a quel primato che si era magistralmente mantenuto; così sorse:

La Sede di Firenze Si fidava omai sul nome della Scuola, incondizionatamente affermatasi prima in Italia, si era confortati dall'appoggio delle migliori Case, che compresa la nobilissima idea, spinsero di nuovo Paolo Azzurri a continuare nella bella intrapresa.

Si arrivò così ad impiantare nella Firenze gentile, culla dell'arte, in locali distinti ed adattati per l'insegnamento, proprio nel miglior centro della città, un Istituto autorizzato e legalmente costituito a forma di Società, con atto pubblico estensibile a chicchessia, che ne fissa le finalità e gli intendimenti.

Nè qui si ferma l'opera di *Paolo Azzurri*; constatato ormai alla distanza di un semestre dall'apertura di questa Sede, il grande interesse e le accoglienze cordialissime che hanno salutato la riapertura della sua Scuola, è suo proposito fervidissimo, terminato ben s'intende il presente stato anormale, di darsi anima e corpo per la disciplina dell'insegnamento cinematografico, e di ricorrere al Governo, perché regoli una buona volta l'esercizio di queste Scuole.

Il metodo "Azzurri," L'insegnamento nelle Scuole "Azzurri," è impartito a mezzo di *Corsi accelerati*, della durata di mesi 3; durante il Corso accelerato viene impartito; con chiarezza teorica e pratica.

1° *Come si può sviluppare l'elasticità dei muscoli facciali.* (Base fondamentale e più importante onde diventare Artisti cinematografici).

2° *L'Arte del gestire, dell'incedere, del porgere, ed il come si possa sentire realmente la parte affidata.*

3° *L'Arte del trucco.*

Si impartiscono pure *Lezioni particolari, di perfezionamento e di raggiungimento ai corsi.*

Come progredisce l'insegnamento Alla fine del primo mese, del *Corso accelerato*, ha luogo un **Esame di preparazione** onde vedere se l'aspirante ha realmente *disposizione artistica*. Se non si supera questa prova, gli *allievi negativi*, vengono coscenziosamente rimandati, perché sarebbe inutile incaponirsi a fabbricare una casa senza prima farne le fondamenta.

Coloro invece che superano l'esame proseguono lo studio ed alla fine dei tre mesi sosterranno un *Esame d'idoneità*, consistente nel filmare un Soggetto, che verrà, non appena terminato, proiettato dinanzi ad una commissione competente che darà il proprio giudizio sui singoli allievi. A tutti i promossi all'*Esame d'idoneità* sarà rilasciato un certificato che comprovi la propria promozione.

Insuccessi di altre " Scuole „ Sentiamo di toccare un tasto delicato, ma lo affrontiamo scientemente perché il nostro dire non è mosso da spirito di concorrenza, ma da un alto amore artistico per il bene del quale non temiamo di dire tutta la verità.

Ecco: in Italia a seguito dell'iniziativa di Paolo Azzurri, sorsero parecchie altre Scuole; di queste, *pochine*, notiamo *pochine* perché si contano sulle dita, un po' seguendo il nostro metodo d'insegnamento, un po' per metodo proprio che può essere encomiabile, si ressero fin d'ora ed alcune ve ne sono, è dovere dirlo rispettabilissime.

Le altre.... oh! per le altre preferiamo mettere un velo! Perché quando ci si serve del nome di « *Scuola cinematografica* » per aprire Agenzie truffaldine atte a spillare denari ai gonzi, quando non diventano, come pur troppo non è raro, delle vere case di tolleranza, allora non basta più la critica, ma entra in scena la procedura penale.

Stiano bene attenti dunque coloro che intendono iniziarsi alla grande Arte del silenzio, di non essere ingannati da nomi reoboanti, che promettono mari e monti e che non sono che la rovina di tanti giovani illusi.

La Scuola « Azzurri » si vanta di avere nei suoi regolamenti norme disciplinari che gli allievi chiamano eccessive; ed è tutto dire.

Attestati ed Estratti Spulciamo fra i tanti che teniamo in Archivio due che ci sono più cari. Il primo del *Cav. uff. Arturo Ambrosio*, l'altro di *Alberto Capozzi*; due principi: uno di tecnica, uno d'Arte cinematografica.

Torino, 12 Ottobre 1916.

Egregio Prof. Paolo Azzurri — Firenze.

Mi congratulo con Lei per l'artistica iniziativa che ha preso; sono certo che la Scuola Cinematografica " Azzurri „ darà degli ottimi risultati e che la sua Direzione intelligente ed attiva saprà arricchire le nostre Case Italiane di elementi dotati delle migliori qualità plastiche ed interpretative.

Ogni migliore augurio, dunque, caro Signor Azzurri, di brillante riuscita ed una cordiale stretta di mano dal suo

A. AMBROSIO.

Torino, 13 Ottobre 1916.

Carissimo Azzurri,

Apprendo con vivo piacere che tu hai riaperta la Scuola Cinematografica con quel lusso e quello sfarzo che ben si addicono ad una seria istituzione che tu per primo hai creato in Italia.

Mi auguro che la tua Scuola dia degli Allievi degni del loro Maestro. Ti stringo cordialmente la mano ed invio un bacio al mio figlioccio.

CAPOZZI.

Reparto Soggetti Cinematografici Con l'apertura della Sede di Firenze un nuovo ramo fu aggiunto all'attività della Scuola. Quello dei *Soggetti cinematografici*.

Retto da norme e condizioni che si esibiscono a richiesta, funziona già stabilmente, ed ha per scopo la lettura e la eventuale collocazione dei Soggetti stessi.

Norme, Condizioni, Regolamenti Chiunque può domandare alla Segreteria della Scuola: Via Cavour 12, p. 1^o, telef. inter. 12-56 Firenze, qualunque informazione riguardante la Scuola; apposito incaricato è disponibile ogni giorno a tutte le ore negli Uffici suddetti.

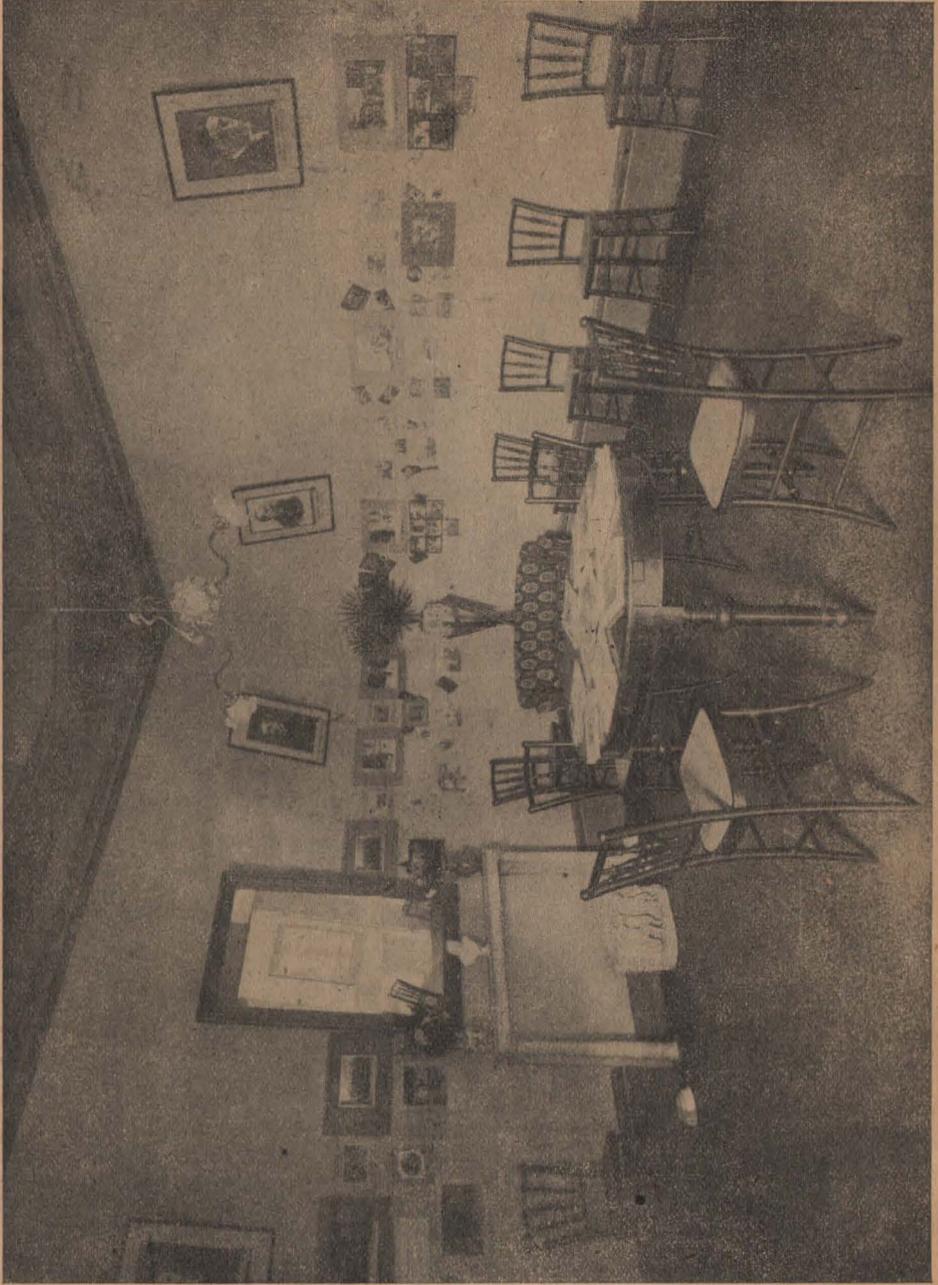
Per la corrispondenza, *unire sempre il francobollo per la risposta*. La « Scuola Azzurri » ha in vendita esclusivamente anche il presente Manuale: « *Come si possa diventare artisti cinematografici* », che viene spedito franco di porto raccomandato in tutta Italia al prezzo di L. 2.75 legato in brochure, e di L. 3.50 rilegato in tutta tela ed oro, anticipando l'importo; in assegno con aumento delle spese postali.



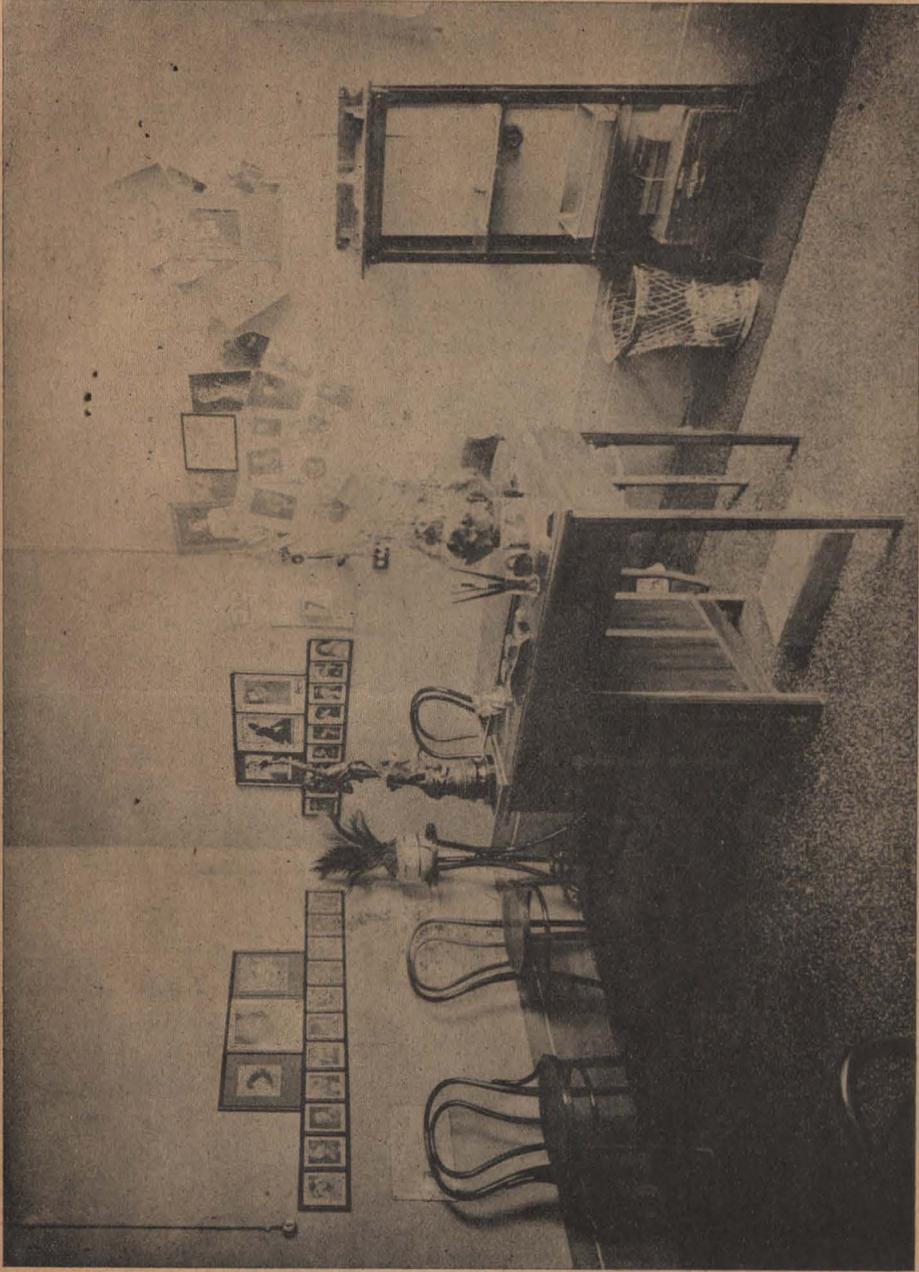
FACCIATA DELLA SCUOLA IN VIA CAVOUR 12.



ANTICAMERA.



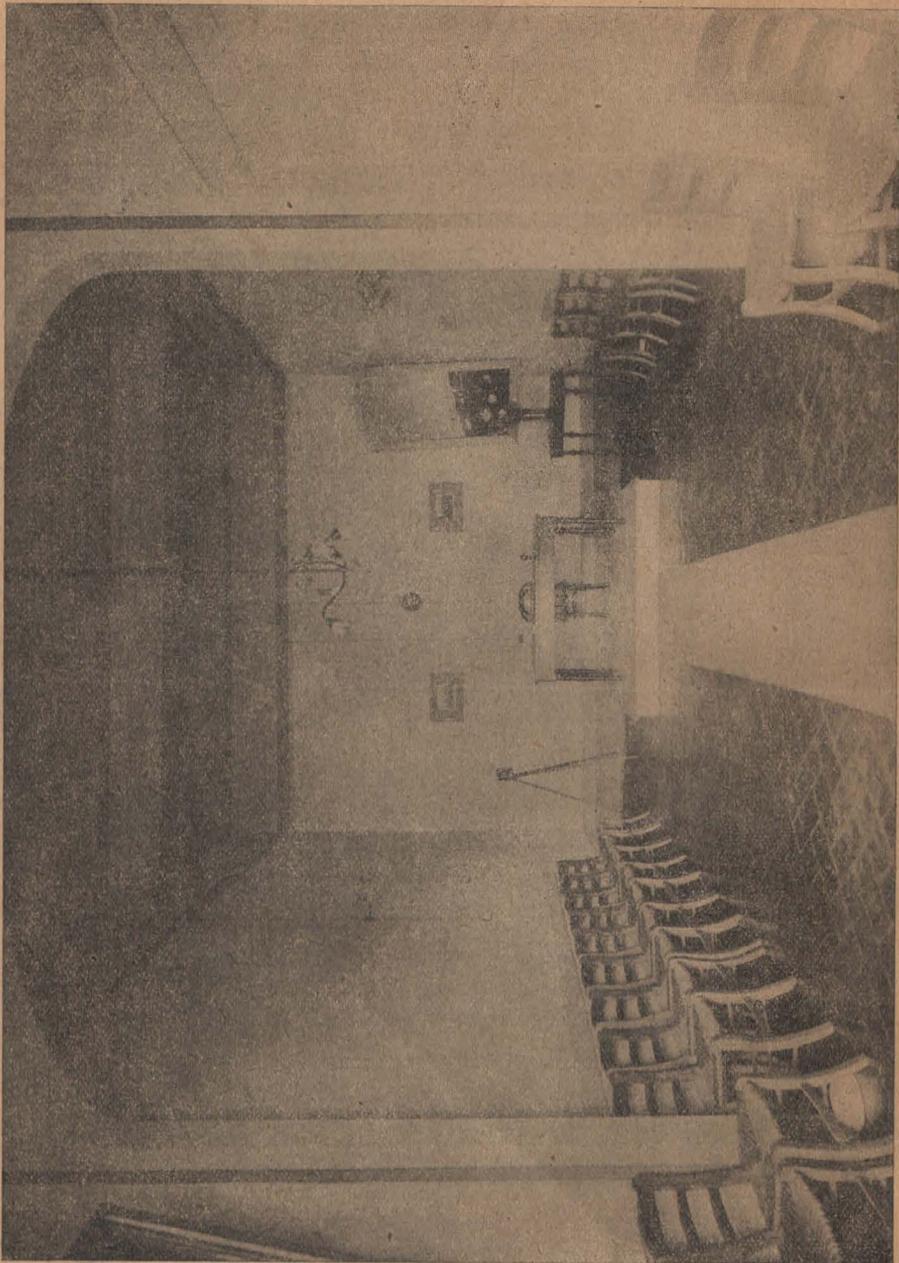
SALA D'ASPETTO.



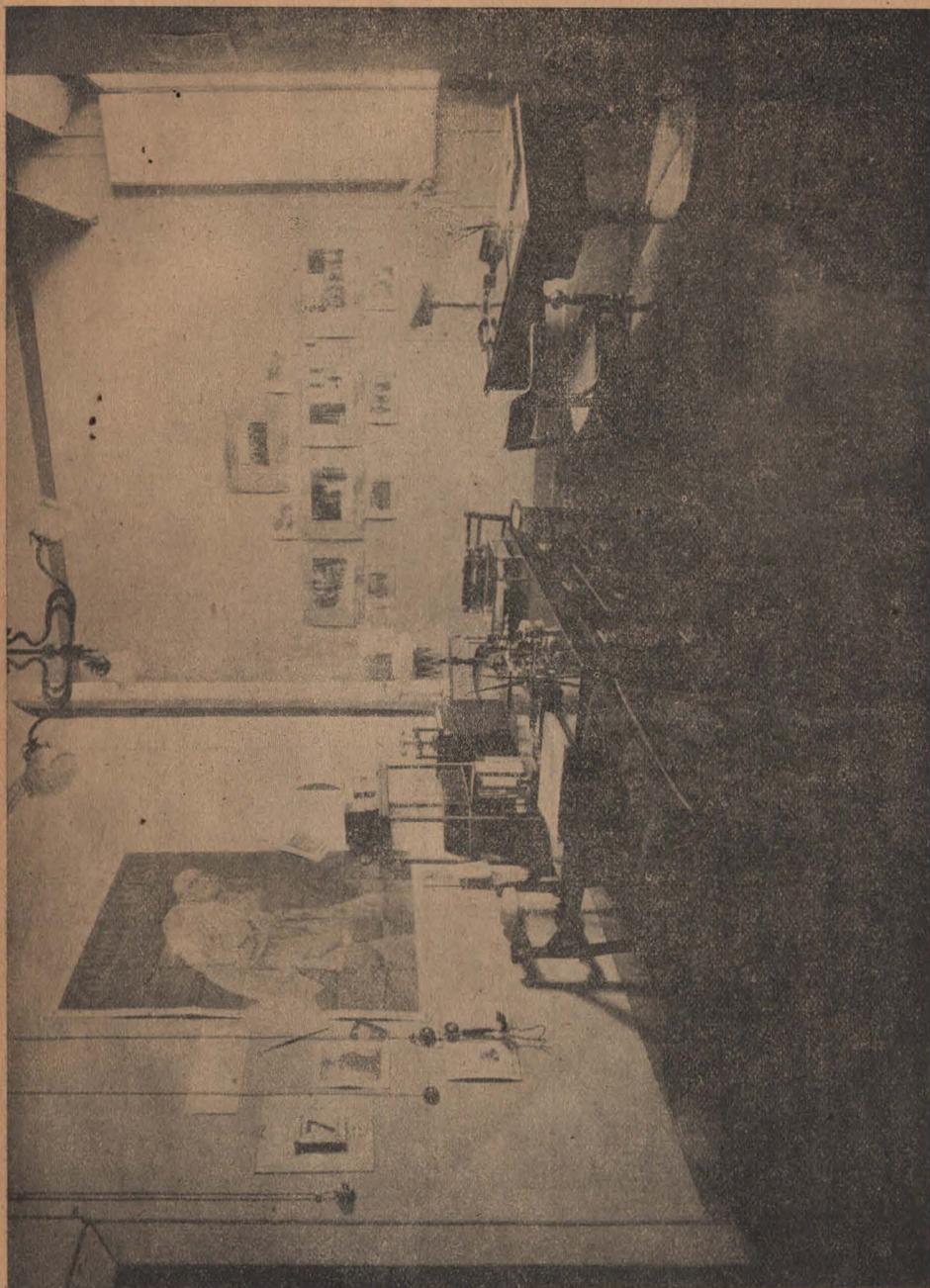
DIREZIONE.



ALLIEVI DEL SECONDO CORSO DELLA SCUOLA DI FIRENZE.



SALA DELLE LEZIONI.



SEGRETERIA E AMMINISTRAZIONE.

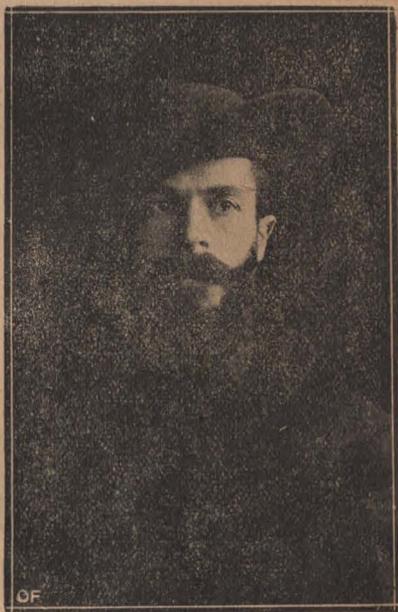
I Pionieri dell'Arte Cinematografica Italiana



Cav. Uff. ARTURO AMBROSIO.



Cav. ALFREDO GANDOLFI.



ROBERTO OMEZNA.



Primo Corso Allievi - Sede di Palermo.



Secondo Corso Allievi - Sede di Palermo.

*Alcuni quadri eseguiti dagli Allievi del 1° Corso della Sede di Palermo
nel Cine-Dramma "La Regina della Notte",.*





