

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATR

LA SECONDA
PUNTATA DEL ROMANZO DI
NICOLA MANZARI

Siamo tutti personaggi

UNA NOVELLA DI LUIGI CHIARELLI
La spada di Toledo

UN "SERVIZIO" DI MORBELLI
**LE CASE DEGLI
ATTORI**



ISA MIRANDA
protagonista del film Lux "Lazà"
(Fot. Veselli)

120/1987
190/1987
190/1987

Siamo tutti personaggi

RIASSUNTO DELLA PRIMA PUNTATA

All'indomani della «prima» d'un film al Barberini, si presenta al regista-sceneggiatore Dario Silenti, una donna: Giulia Claudini. Costei asserisce che il film è stato tratto da un episodio della sua vita. Cinque anni fa ella s'innamorò platonicamente del giovane segretario di suo marito. Ma il marito, che un giorno la sorprese a conversare, scacciò il giovane. Costui partì e non diede più notizie di sé, dopo averle scritto una romantica lettera di congedo. Nel film non solo è riprodotto fedelmente l'episodio, ma anche quella lettera è stata riportata parola per parola. Ora Giulia chiede disperata di conoscere tutta la verità, poiché nel film è narrato che il giovane, lontano, morì in terra straniera. E se la realtà umana coincide con quella artistica in tutti i particolari, certamente coinciderà anche in quella morte di lui. Lo scrittore invano nega e protesta di ignorare l'episodio del film che dev'essere stato aggiunto da altri, poiché il suo soggetto, come sempre accade, venne manipolato un po' da tutti. La donna prega e insiste. Infine lo scrittore, per liberarsene, la indirizza dal regista del film che forse le potrà dire chi ha inserito l'episodio nel film. Giulia esce per recarsi dal regista.

2
Un uomo chiede giustizia

Giulia camminava tra la folla come un automa. La visita allo scrittore non aveva placata la febbre che la divorava. La certezza della fine di Riccardo ormai pesava dentro di lei, premendole sul cuore con dita di pietra. Finché Riccardo era in vita, sia pure lontano, ella ne avvertiva la presenza come un'alare fiamma che bastava ad alimentare le sue vuote giornate. Ma dacché aveva appreso dallo schermo la triste verità, il ricordo di lui s'era fatto pesante, tanto che spesso doveva fermarsi, — ecco, come ora, — e ripetersi piano: « Riccardo!... » Solo così quelle dita che sentiva sul cuore rallentavano la stretta, consentendole di respirare, di riprendere il cammino.

Ma le gambe si facevan sempre più stanche. Molteni alloggiava all'altro capo di Roma e taxi non se ne vedevano. Per nulla al mondo Giulia avrebbe rinunciato ad andare da Molteni oggi stesso, dacché aveva saputo che solo costui poteva darle qualcosa sulla fine di Riccardo. I tram sferragliavano con i loro grappoli umani. Prenderne uno era impresa al disopra delle forze di Giulia. Continuò ad andare tra la folla che la urtava da ogni parte.

Sul ritmo dei passi i pensieri nascevano dolci e pigri. L'ultimo giorno trascorso con Riccardo era una bella chiara mattina come questa. Giulia s'era attardata nello studio di Paolo, suo marito. Le piaceva leggere un po' fra quelle pareti ricolme di libri. Qui la ragguardevole Riccardo e come tante mattine ebbe inizio una conversazione in cui le parole eran solo l'occasione per stare vicini. Molte volte solevano così leggere insieme i cari prediletti poeti che Paolo detestava. Con Riccardo l'abbandono era semplice e fidente; il giovane non aveva mai arrischiato un gesto men che corretto. Del resto, Giulia non gliel'avrebbe permesso. La loro tenera amicizia s'appagava di innocenti passeggiate, di visite ai musei, di concerti ai quali Paolo, sempre più assorbito dagli affari, non interveniva mai.

Ma il piacere migliore, quelli che li teneva più uniti, era la lettura. Chini su un vecchio libro, essi trascorrevano spesso molte ore insieme. I versi, la pagina, eran pretesto a lunghe e piacevoli digressioni nelle quali la solida cultura di Riccardo e il gusto raffinato di Giulia trovavano motivi di comune interesse. Accadeva così che la sera li sorprendesse talvolta nello studio a discorrere d'argomenti ai quali gli uomini sogliono dedicare poco tempo. Ad un superficiale osservatore quel loro parlotare fitto e sommessso avrebbe certo destato sospetto.

Perciò ne sospettò Paolo che, tornato improvvisamente da una riunione d'industriali, li trovò così immersi nella lettura da non avvertire la sua presenza. Paolo li per li tacque, ma due ore dopo liquidò il giovane segretario. Quel che gli disse, Giulia non seppe mai. L'indomani mattina Riccardo era già partito. Quando, come al solito, Giulia fece capolino nello studio del marito, non vide più come tutti i giorni da tre anni il capo biondo del giovane curvo sulle planimetrie che Paolo gli dava spesso da ricopiare. Lo studio era deserto, le carte in bell'ordine sui tavoli, come disposte per non essere toccate più. Invece verso mezzogiorno si presentò uno spilungone, scialbo e occhialuto, che le disse di essere

il nuovo segretario e prese possesso delle carte, dei registri, delle planimetrie, immergendosi subito nel lavoro. La spiegazione con Paolo avvenne a colazione. Egli le disse che aveva licenziato Riccardo prima che la situazione precipitasse, che le

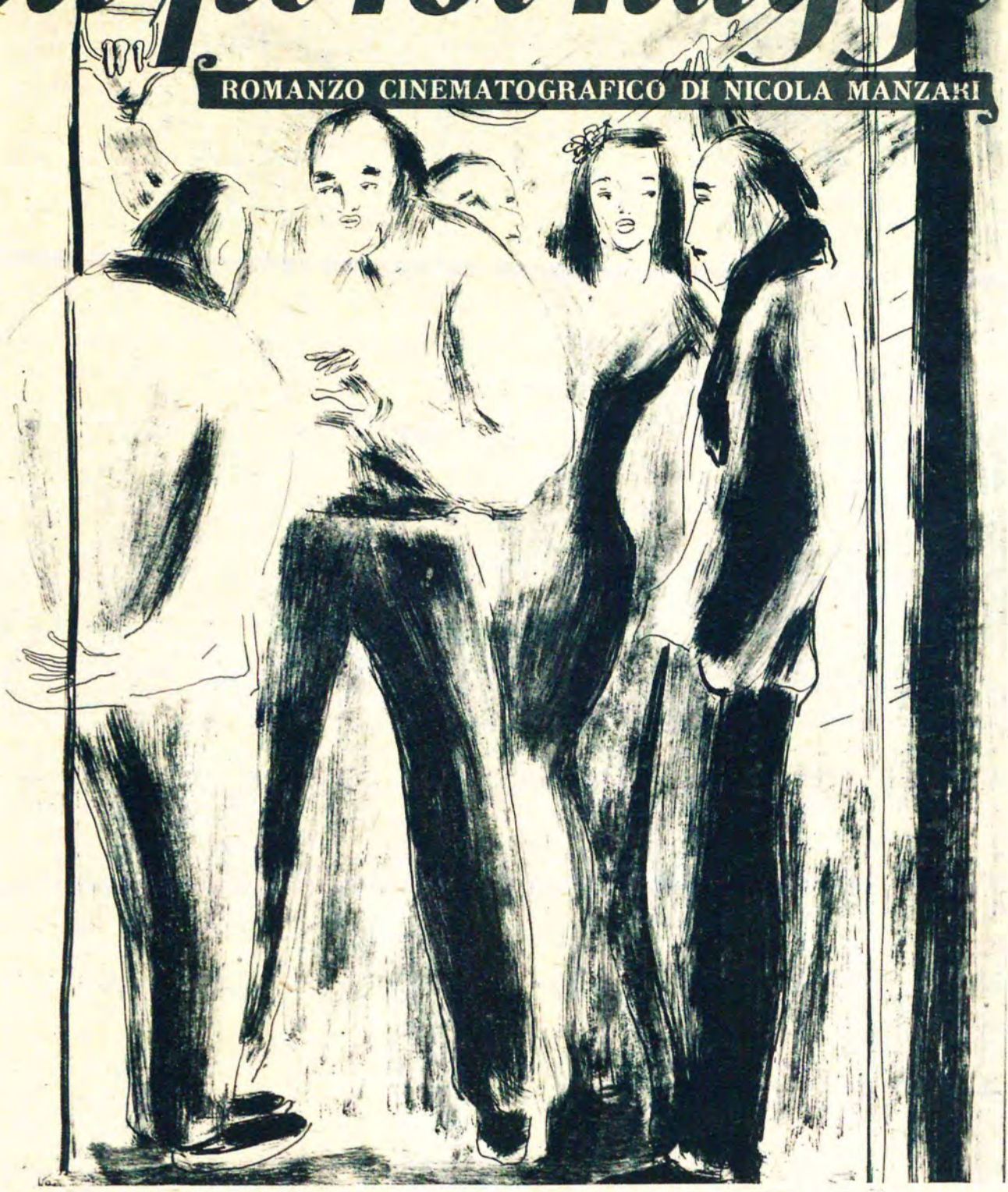
conservava tutta la sua stima, che la sapeva innocente e che non aveva nulla da rimproverarle. Il tono quasi professionale assunto da Paolo finì per irritarla e nacque fra essi una lite, la prima vera lite dacché s'erano sposati. Ma bastarono pochi giorni per convincere Giulia che suo marito era dalla parte della ragione. Nessun uomo, e tanto meno un marito, poteva capire la purezza assolutamente inattuabile dei suoi rapporti con Riccardo. Finalmente dopo circa due mesi le giunse una lettera. Egli le diceva, fra l'altro, che un giorno sarebbe tornato. La lettera giungeva da un paese straniero e conteneva le parole apparse sullo schermo. Ella attese ancora, ma invano. Il film era venuto ad annunziarle, cinque anni dopo, che Riccardo era morto, pensando ancora a lei. Cinque lunghi anni dunque non eran bastati a cancellare né in lui né in lei il ricordo dei momenti insieme vissuti. Anche Giulia in questi cinque anni aveva vissuto la sua vita abituale, aveva frequentato la società, era stata persino apparentemente felice come può esserlo una moglie giovane, bella, ricca; ma il ricordo di lui non l'aveva mai abbandonata. Col tempo l'episodio s'era composto in un clima di distaccata, sottile nostalgia che non le impediva di prendere interesse alla sua vita d'ogni giorno, ma che pur continuava a fermentare in lei come una inestinguibile fiammella.

La prova l'aveva avuta ieri sera al Barberini, quando apprese in quel modo brutale la fine di lui, quel che era passato fra Riccardo e Paolo in quel colloquio al quale non assistette, i motivi che indussero il giovane a partire. Paolo, nel film, affrontava il giovane con una collera fredda e decisa, rivelandosi in un aspetto che Giulia aveva sempre ignorato. Poche parole aspre e chiare eran bastate per far capire al giovane che il suo soggiorno non solo nella casa, ma perfino nella città gli sarebbe stato vietato. Paolo, ingegnere consulente di molte società, era interessato a molte industrie, era — quel che si dice — un magnate della finanza.

Se si fosse fermato in città, gli avrebbe stroncato ogni possibilità di lavoro, di carriera, gli avrebbe reso la vita intollerabile. Partendo, l'avrebbe invece aiutato in tutti i modi. Posto di fronte a una così crudele alternativa, Riccardo che aveva bisogno di lavorare per vivere, era partito senza nemmeno salutarla. E questa ultima era stata un'altra delle condizioni poste da Paolo.

Giulia aveva dovuto stringere i pugni sino a farsi male per non urlare, nel cinema stesso, a suo marito quel che pensava di lui. Accanto a Paolo che seguiva indifferente la proiezione del film, del « suo » film, ella aveva soffocate le lacrime che s'ostinavano a spuntarle negli occhi. Ma giunta alle inquadrature rappresentanti Riccardo che moriva lontano, in terra straniera e prima di spegnersi mormorava ancora una volta il suo nome (che nel film era naturalmente alterato in quello di Vilma, allo stesso modo che Riccar-

ROMANZO CINEMATOGRAFICO DI NICOLA MANZARI



...quella folla di passeggeri del tutto diversa dall'abituale folla... (Disegno di Brini).

do si chiamava Roberto e Paolo, Pietro) oh, allora non aveva più potuto trattenere il pianto e aveva benedetto il buio che impediva agli altri spettatori di scorgere quelle sue disperate lacrime silenziose. Ma poi, tornata la luce, s'era accorta che a piangere non era stata la sola, molte altre signore s'asciugavano rapidamente gli occhi, mentre gli uomini, al solito, mormoravano che in quel cinema c'era troppo fumo e tentavano così, in modo maldestro, di giustificare innanzi alle loro compagne gli occhi lucidi per la commozione.

Quelle lacrime intorno le avevano detto chiaramente che tutta la platea era con Vilma, cioè con lei, la sacrificata, l'abbandonata, la vilipesa. Per un attimo ella aveva pensato di gridare a tutti forte la verità: « Sono io Vilma! E' per me che è morto Riccardo! » Ma la vivacità della folla che già si abbandonava a commenti frivoli sulla prestanza del primo attore e sull'eleganza della prima attrice, aveva spento quell'impeto improvviso. Quella folla che poteva così facilmente passare dalla commozione al riso, non era degna di ricevere la sua confessione. Del resto, Paolo aveva mostrato di non essersi riconosciuto nel film, e peggio, d'aver dimenticato l'episodio. Tanta indifferenza aveva approfondito il distacco suscitato in Giulia dalla visione rivelatrice dello schermo. Perciò appena Paolo, come ogni mattina, era uscito per i suoi affari, ella non aveva esitato a recarsi da Dario Silenti che nei titoli di testa figurava come autore del soggetto.

Ma la visita a Silenti era stata infruttuosa. Ed eccola ora diretta alla casa di Molteni, il regista, nella speranza che almeno costui potesse placare la febbre che le bruciava la carne. La febbre di sapere, sapere tutto e almeno rivivere nell'immaginazione la fedeltà di Riccardo al loro amore, quella fedeltà che lo schermo aveva esaltato così bene! Ma dove era la casa di Molteni? Le pareva di aver già attraversata mezza città, le gambe si facevan sempre più pesanti, continuava ad andare come un automa. Un taxi si fermò dinanzi a lei, ne discese un signore grasso con una bosta di cuoio. Giulia si precipitò. Dovette promettere il triplo del prezzo della corsa perché l'autista si decidesse a farla salire. Finalmente sdraiata nella vettura, pensò con sollievo che fra poco avrebbe incontrato l'uomo che era vissuto accanto a Riccardo in questi ultimi anni.

Giulia non aveva previsto una possibilità: che Molteni non fosse in casa. Quando la cameriera glielo ripeté, sentì mancare. La ragazza dovette farla accomodare su una delle soffice poltrone che arredavano il lussuoso salotto, non mostrando né sorpresa né interesse. Evidentemente l'atmosfera in cui viveva la lasciava indifferente alle « scene » che attrici, aspiranti-attrici e simili dovevan fare spesso al suo padrone. Giulia capi che non era neppure il caso di spiegare alla ragazza il motivo che l'aveva condotta sin lì. D'una sola cosa volle accertarsi: che Molteni non fosse realmente in casa.

A questo fu più che sufficiente una lauta mancia. La ragazza si decise a confidare che per trovare il suo padrone, bisognava andare alla « Virtus Film », a Cinecittà, ove stava girando. Ma non garantiva che le avrebbe dato udienza. Troppe donne l'assediavano, lo sollecitavano, lo seguivano ovunque per strappargli una promessa d'interessamento alla loro fotogenia.

Ma Giulia già non ascoltava più la ragazza. Cinecittà, ecco la sola parola che aveva ritenuta di tutto quel discorso. Solo lì avrebbe appreso la verità alla quale era ormai sospesa la sua vita! Senz'altro chiedere, uscì dalla casa di Molteni.

Trovare un taxi questa volta fu impresa più difficile. Quando vi riuscì, l'autista si rifiutò decisamente di condurla. Cinecittà era lontana ed egli non aveva benzina sufficiente. Per recarvisi, a Giulia non restava altro mezzo che il tram. Dovette andare sino alla stazione. Qui, al capolinea, apprese che il tram era partito cinque minuti prima e alla partenza dell'altro mancava mezz'ora. Nell'attesa Giulia ebbe il tempo di riflettere. Da un pezzo era passato mezzogiorno. A quest'ora Paolo era certamente rientrato a casa e chiedeva di lei, meravigliandosi di saperla ancora fuori. Non le era mai accaduto, infatti, di non rincasare per l'ora della colazione. Un dubbio l'assalì: doveva tornare o inventare una scusa e andare liberamente a Cinecittà? Non si nascondeva che questo gesto d'indipendenza poteva significare un'aperta rottura col marito. Tuttavia non voleva rinunciare

PALCOSCENICO

IL MESSAGGIO DI SACHA

Giudici severi e di gusto raffinato come Rene Benjamin e Maurice Boisard mettono Sacha Guitry accanto a Molière e non solo perché di Molière ha la straordinaria facilità, ma perché come lui, recita le commedie che egli stesso ha scritto.

Evidentemente, i due critici francesi esagerano. Ma che Sacha Guitry non abbia un messaggio, come ogni autore degno di tal nome, da portare agli uomini non direi. Naturalmente il messaggio di Sacha partecipa del suo stile, è apparentemente frivolo e mondano. A guardar bene, però, sotto questa scorza di frivola piacevolezza una « morale » si può ben scoprire. È naturalmente una « morale amorale », se è lecito il bisticcio. Son passati alcuni secoli da Molière e l'umanità, se in qualcosa ha progredito, l'ha fatto nell'ipocrisia di cui ha sempre più circondato i suoi vizi. Un autore, come Guitry, che non crede nella perfeibilità della natura umana, non può non sorridere ai vizi dei suoi simili. Si limita a descriverli, accontentandosi di sottolineare che la vita è una corsa sfrenata al piacere e che nella soddisfazione degli istinti naturali è forse l'unica specie di felicità raggiungibile quaggiù. Insomma la via che conduce alla felicità è l'egoismo.

Questo all'incirca il denominatore comune a tanta parte del repertorio dell'autore parigino. Ne consegue una satira mai feroce e accanita, decisa e profonda; un'ironia né amara né corrosiva. Esteriormente divertente, ricca di spirito, la penna di Guitry scalfisce appena le creature sulla quali si esercita e anche nei casi più icasticamente mordaci, si compiace di condurre il gioco con la correttezza un po' distaccata dell'uomo di mondo che non pone mai eccessivo interesse in tutto quello che fa. Una tenue e fragile filosofia della vita, dunque, che si esprime in commedie a lieto fine, le quali si fan leggere ed ascoltare con estremo dilatto e attingono ad una vena praticamente inesauribile.

L'impressione prima che si riceve ascoltando una sua commedia è quella di una felice e geniale improvvisazione. Si direbbe che ogni atto, ogni scena siano nate sotto il segno della grazia con una spontaneità lieve e colorita, di irresistibile presa sul pubblico. La commedia è quasi sempre una sciocchezza che diverte e interessa e fluisce con corso così limpido e con tanta dovizia di invenzioni e di trovate, con tanta semplice e gaia verità umana nei singoli episodi e nelle singole battute che, per quanto artificiosa possa parerne la connessione, lo spettatore è talmente avvinto che solo a spettacolo ultimato riesce a riflettere su quanto ha ascoltato. Il dialogo specialmente, il famoso dialogo di Guitry, è fra i migliori della scena contemporanea e ad esso s'affida per almeno tre quarti il successo di quest'inimitabile teatro.

A quella sua filosofia della vita Guitry è rimasto costantemente fedele. Nelle ultime commedie, alle quali appartiene anche il « Nuovo Testamento » ripreso da Ruggeri, un po' d'amaro finisci per avvertirlo. Non c'è più, almeno nei suoi modi più sfacciatati, l'esibizionista di altri celebri lavori: « L'attore, il Marito, la moglie e l'amante, La gelosia, lo ti amo, L'illusionista, La pellegrina scozzese », eccetera...

Non ci sono più massime di questo genere: « Il giorno in cui la mia felicità mi sembrò più preziosa del mio piacere cessai d'essere felice ». L'amorale spregiudicato, imparziale e benevolo che non s'affrettava né si rallegrava oltre misura, ha ceduto il passo all'osservatore attento, al descrittore minuto che pur continuando a

non credere nelle ipocrisie e nelle convenzioni sociali, ne avverte l'insostituibile necessità. Sacha Guitry ha velato l'ironia, immergendola in una cronicistica aderenza al tema che prende a sviluppare. Insomma, non c'è più quel distacco che prima formava il pregio migliore delle sue commedie, distacco dello scrittore dal personaggio, indifferenza contenuta nei limiti dell'arte, ma pur sempre indifferenza. Oggi Guitry se descrive quattro uomini, li vede con occhio più umano, e quindi più triste. Prendete, ad esempio le due coppie del « Nuovo testamento »: in quei quattro coniugi che scoprono dopo venticinque anni i reciproci adulteri, v'è più amarezza che in tutto il teatro di Guitry messo insieme. Lo stesso medico protagonista non è satireggiato con l'acrimonia ben nota in chi, come tanti autori di teatro (non escluso Molière) si beffava apertamente della medicina. Anzi, la figura di questo medico che riconquista la figlia dopo venticinque anni di lontananza è fra le più patetiche di tutto il repertorio dell'attore-autore. C'è nei toni e nei modi con i quali egli ce lo presenta, una umana solidarietà che supera i soliti schemi cari a Guitry, per elevare il personaggio a un significato più vasto possibile.

Fosse la simpatia che lega Ruggeri al suo collega di Francia, fosse il rinato amore all'antico repertorio che tanto contribuì alla sua fama, certo che felice fu la scelta, per il debutto al Quirino, del « Nuovo testamento ». Quel che Ruggeri trasse dal personaggio non è facile descrivere. Tante volte noi abbiamo visto disegnare da lui dei medici sulla scena, ma il medico del « Nuovo testamento » non lo dimenticheremo più! Il gioco, tutto saporoso, fresco, vivo, c'incantò. Modernissimo, impareggiabile, Ruggeri conquistò al solito tutta la platea e s'ebbe i più scroscianti applausi con i quali il folto pubblico volle anche salutare il suo atteso ritorno al teatro.

Accanto a lui meritevole d'ogni elogio, Fanni Marchio. Quest'attrice così squisitamente elegante, è oggi al vertice della sua maturità artistica. Accanto ad un Maestro di quella statura, la sua recitazione s'è sempre più affinata, sino a diventare preziosa e incisiva, viva e vibrante. Ormai la Marchio è una forza sulla quale il nostro teatro può decisamente contare. Fra gli altri degna di nota fu la bella Renata Negri che interpretò la parte di figlia con una misura e un garbo veramente encomiabili. Ma tutti recitarono bene, dal Bianchi al Brizzolari, componendo un buon quadro intorno al loro direttore. Gli applausi e le repliche sanzionarono il non comune successo.

Vice

* Si è inaugurata al Teatro delle Arti, con la ripresa di « Ferenzi » di O. Neil, la nuova stagione teatrale 1933-34. Della formazione che vi agisce fanno parte Margherita Bagni, Leonardo Cortese, Camillo Pilotto, Ernes Zaccaroni, Giuseppe Paggiarini, Gausto Guerzoni ed altri ottimi elementi. Oltre a « Ferenzi » che tanto successo ottenne due anni or sono all'Eliseo, sono annunciate altre interessanti riprese quali: « Una sorella di lusso » di Mirabeau, « Stefano » di Deval « Il beveretto a sonagli » di Pirandello, « Il revisore » di Gogol.

* Il 30 ottobre il collega Federico Fellini si è unito in matrimonio con la dottoressa Giulia Masini, attrice del Teatro Guf e dell'Eiar. Alla giovane coppia vadano gli auguri della nostra redazione.

* Leni Riefenstahl, dopo un lungo silenzio, torna alla ribalta con « Tristram », un film di cui è regista e protagonista contemporaneamente.

* Pierre Fresnay e Albert Préjan saranno antagonisti in un film poliziesco: Préjan impersonerà Maigret, il commissario reso celebre da Simonon, e Fresnay sarà il commissario Wens, non meno celebre nella letteratura gialla.



MARIA DENIS

Rettore del cielo: *Marte*.
Dominatore dell'anno: *Sole*.
Segno zodiacale: *Sagittario*.
Pianeta dominante: *Giove*.
Padrone della decade: *Saturno*.
Dominatore del giorno: *Sole*.
Dominatore dell'ora: *Saturno*.
Elemento: *Fuoco*.
Talismano: *Ametista*.
Metallo: *Stagno*.
Colore: *Arancione*.
Profumo: *Colonia*.
Fiore: *Melograno*.
Animale: *Elefante*.

anche i volti più maliziosi. Colta nella sua sorpresa, Maria fu rapita dal nune che di peso la sollevò da terra e via la condusse seco nelle sfere stellate. Durante questa scena svoltasi, diremo così, tra cielo e terra, una ragazza che era stata testimone del ratto esclamò: — Chi sa che aveva mai di speciale quella donna per esserle capitata simile fortuna? Nessuno rispose. Il firmamento, come se nulla fosse accaduto, continuò a ruotare coi suoi soli, i suoi pianeti, le sue comete nell'infinito.

Appendice alla favola biografica

Alcuni astronomi cui non era sfuggito il ratto assicurano che il Sagittario aveva in quell'occasione assunto una fisionomia bonaria e giovanile, una faccia rubiconda e grassottella, due occhietti vivaci e furbigni e che rassomigliava in tutto e per tutto al sig. Pietro Francisci. Il quale signor Pietro Francisci è il primo documentarista nostro, anzi, il creatore del documentario in Italia, il direttore artistico della Incom, l'uomo cui i pubblici debbono « Firenze a primavera » e « Sosta d'eroi » e ai quali egli deve « Ritmi nuovi » e, naturalmente, Maria Denis.

Dopodiché, con la coscienza astronomica che ci distingue, iniziamo a descrivere l'oroscopo del nostro nuovo soggetto astrale.

Bellissimo tema astrologico, in cui le qualità di forza (Marte), di volontà (Saturno), di energia (Giove), di decisione (Sagittario) sono illuminate e riscaldate da un doppio influsso solare. Due soli in un destino, ah vivaddio, sono troppi anche per una stella dello splendore di Maria Denis. Il gusto artistico tende al grandioso, ama per così dire la messa in scena. Maria ha la consapevolezza della propria capacità, ciò che le dà grande confidenza nella lotta per la vita nonché la sicurezza del successo (guardarsi, tuttavia, da quello che è successo).

Passioni calde, ardenti come l'astro che le riscalda, e ciò in contrasto con quell'espressione di semiangelo rapito che ha il volto di Maria, in conseguenza di quello stupore che dal momento del ratto fino ad oggi non l'ha più abbandonata. Carattere prodigo e filantropico, cioè alla lettera amico degli uomini, ivi comprese le donne: un po' ribelle e facile a contrariarsi, ma capace, anzi, capace di apprezzare appieno la parte pratica della vita. Ricontriamo una forte tendenza al gioco, frenata da un sano realismo e da un vero istinto per gli affari. Maria apprezzerà a colpo sicuro e sempre un produttore, meno un regista, meno ancora un compagno d'interpretazione, nulla uno scrittore.

Salute buona, e a questo punto vorrei ripetere e citare, tanto per far concorrenza a Riccardo Mariani che di citazioni ne fa più lui di un ufficiale giudiziario e tutte per così dire in punta di memoria, vorrei ripetere e citare, dico, il detto di Teognide a Cirno: « Ragazzo mio, ricordati che la vita è al numero due, e la salute, la piena salute, è al numero uno ». E con questa buona salute di Maria Denis, noi ci permettiamo al fine di salutarla (con una paronomasia, cioè per i più piccini con un giuochetto di parole, degno d'essere illustrato da un pupazzo d'Onorato); salutarla non senza prima esserci avventurati sulle perigliose pene della predizione.

Maria diventerà la presidentessa del consiglio d'amministrazione di una società di grandi alberghi: è destino. Se in questo ella dovrà dare un addio all'arte, si consoli, non darà addio all'oro il quale, se è vero come diceva l'ammiraglio Montecuccoli, che fa la guerra, è altresì vero come diciamo noi che fa anche l'arte, specialmente quella cinematografica. Lasciare le muse per Mercurio è come dire abbandonare il Parnaso per l'Olimpo, cioè fare un passo avanti nella gerarchia mitologica, e siamo sicuri, Maria ci sarà grata della predizione.

Roberto Bartolozzi

129/1782
129/1782
129/1782



EDVIGE FEUILLÈRE
(FOTOGRAFIA VOINQUEL)

La spada di Toledo

Novella teatrale di Luigi Chiarelli

Fin dal giorno della prima prova Elena aveva sentito un acuto disagio. L'attore chiamato ad interpretare la parte di Jago gli era stato sempre antipatico, e perciò lo aveva evitato per quanto le fosse possibile; aveva rifiutato più volte la parte in qualche commedia nella quale egli recitava, e quando non le era stato possibile, s'era messa d'impegno a rendergli difficile la collaborazione. Questa volta però non aveva potuto rinunciare alla parte di Desdemona, e quell'attore, Andrea, se l'era trovato vicino in figura di Jago. Aveva tentato presso suo marito, che era il primo attore e faceva Otello, di far sostituire quello Jago, ma non era stato possibile, perchè di attori non ve n'erano molti. D'altronde Andrea non avrebbe tollerato di essere messo da parte, e aveva minacciato rappresaglie. Era chiaro che in questo caso particolare egli provasse un malsano piacere a insidiare, sia pure in commedia, la casta Elena, e a procurarne la rovina e la morte, e insieme a lei dannare pure il marito. Marco, che vedeva ogni giorno di più diventare l'idolo delle platee, Andrea si credeva un grande attore, e mal sopportava la sorte che lo relegava in parti di secondo piano. Ma questa volta voleva recitare con tanto impegno da superare quel vanitoso di Marco. S'era reso conto che Otello non era che uno strumento nelle mani di Jago, che la vera vendetta era la sua, e l'avrebbe condotta con tale acutezza da sopraffare quel bestione del moro. Perché una vera vendetta c'era, ed era quella che voleva compiere su di Elena, quella stupida che gli si era rifiutata, a lui, un uomo al quale nessuna donna aveva saputo resistere.

Le prove procedevano stanche e slegate. C'era qualche cosa nell'aria che viziava l'andamento del lavoro. Marco aveva dovuto riprendere più volte la moglie, e questa gli aveva risposto in malo modo. Jago sogghignava, ed Elena abbandonava la prova. Marco non capiva, e andava su tutte le furie. Non era mai accaduta una cosa simile. E siccome Marco era di complessione sanguigna le sue scenate erano tremende, irte di parole grosse e di minacce.

Si giunse così alla prova generale. Gli attriti si palesarono ancora più stridenti. Molte volte bisognò tornare indietro, e cominciare daccapo.

Quando furono a casa il temporale si fece denso. Marco mangiava di mala voglia, e ogni tanto brontolava: «Domani sarà un fallimento!». Elena lo guardava di sfuggita, non parlava, e provava una grande pena per quel bravuono che amava e del quale ammirava l'arte. E ripeteva fra sé: «Sì, sarà proprio un fallimento!». E questo pensiero lo procurava un profondo dolore.

Ad un tratto Marco lasciò la tavola, e si mise a passeggiare in su e in giù per la camera. Ripeteva: «Domani sarà un fallimento!». E roteava gli occhi, ed emetteva dei grugniti. Al fine scoppiò:

— Ma si può sapere che cosa c'è?

E si piantò davanti alla moglie. Elena tremò tutta, e rimase con la forchetta a mezz'aria. Che cosa poteva dire? Era una donna prudente e misurata, ed aveva sempre evitato di dare dispiaceri al marito. Si sentì smarrire.

Marco attese qualche momento; e sbuffava, e drigrignava i denti. Investì sua moglie con voce ancor più eruda:

— Dico a te!

Elena si sentì mancare. Posò la forchetta sul piatto, e guardò Marco con occhi imploranti. Perché la interrogava? Il giorno dopo avrebbe superato se stessa, superato la repulsione per Andrea, superato l'orrore per le sue sorti nella tragedia. Glielo giurava. Sarebbe stata brava

e sottomessa. Era il suo mestiere questo, e avrebbe lavorato con coscienza. No, egli non avrebbe patito un insuccesso. Egli la fissava, ed ella non parlava, e i suoi pensieri non trasparivano sul suo volto.

— Dunque? — ringhiò egli ancora. — Se non parli vuol dire che una ragione c'è, e una ragione losca, illecita. Parla, o...

Elena vide che non poteva eludere quelle domande, che le si stringevano sempre più addosso. Si diede ad un partito disperato.

— Ma guarda, guarda!... — Reputino afferrò un polso della moglie, e le gridò sul viso: — No; hai recitato in opere più assurde di questa, eppure hai lavorato con buona volontà. La ragione è un'altra. Dilla, parla, o se no, per quanto è vero Dio, io ti...

E la scosse, e le premette il polso fino a farla quasi cadere in ginocchio.

Elena sentì un acuto dolore al polso, a tutto il braccio. Tentò di rilevarsi in piedi, ma non vi riuscì.



— Parla! Di la verità. (Disegno di Bompard).

— Ecco, giacché lo vuoi proprio sapere — e prese un tono leggero, che poco mascherava l'interno affanno — ecco... ti dirò... la tragedia non mi piace.

— Eh?

— Sì... tutti quei morti per colpa d'un traditore! E poi tu che figura ci fai? Jago ti perta per il naso come un babbeo qualunque!... E tu... Un grande guerriero? Povera Venezia se tutti i suoi guerrieri erano come Otello. Celebra la vittoria di Cipro, mentre invece è stata la tempesta a distruggere l'armata dei Turchi. E in tutto, questo grande guerriero che fa? Uccide l'innocente Desdemona, nemmeno col ferro, ma soffocandola con un guanciaie. E' un po' poco e un tantino vile!

Marco la guardava parlare con un'espressione di stupore mista a sdegno.

— E da quando ti sei data alla critica drammatica?

— Questa non è critica: sono osservazioni di un'attrice che...

— Parla! Di la verità.

— Ebbene, sì, ma lasciami, Parlo. Marco allentò la stretta, la trasse su, la rimise in piedi.

— Dunque?

— Ecco... — e titubava — ecco... è a cagnone di Andrea... di Jago.

— Ebbene?

— Ebbene, non me lo posso sentire vicino. C'è in lui una volontà di male, un qualche cosa di corrotto... Ecco mi sembra che veramente egli sia Jago ed io Desdemona.

— Un'attrice come te... rotta al mestiere... ha di tali scrupoli... E poi, tanto meglio se tu ti senti Desdemona, e lui ti sembri Jago. L'interpretazione ne dovrebbe guadagnare.

— E invece non è così.

— E perchè?... — La guardò negli occhi. Poi la riprese per il polso, la squassò, gridando: — La vera ragione, voglio, la vera ragione!

Elena perdettero ogni controllo; la vista le si annebbiò, il cuore le cadde.

— Andrea... mi ha insidiata, insidiata in tutti i modi... ma io ti amo...

ti sono fedele... ed egli ora si vuole vendicare, vendicarsi come può, esercitando la perfidia di Jago contro di me; ecco perchè ne ho orrore.

Marco si allontanò da lei di un passo, la guardò come trasognato; poi cominciò a riprendersi. Non poteva dubitare, ora; nelle parole di Elena era l'accento della verità.

— E perchè non me l'hai detto subito?

— Tu sai... volevo evitarti un dispiacere... qualsiasi preoccupazione... un litigio forse! — E le sue parole erano rotte dai singhiozzi.

— Demonio! — grugnì Marco; e si ritrasse nella camera da letto.

La recita volgeva alla fine. Elena era stata una Desdemona ammirabile. Marco aveva avuto applausi più che non ne desiderasse. Ma un osservatore attento avrebbe notato che nelle scene con Jago un lieve

ROSA DEI VENTI

Il gioco dei quattro cantoni. — Il giornale *Cité Suisse* ha indetto un referendum in tutta la Svizzera per sapere dal pubblico e dai critici quali fossero considerati i migliori attori e i migliori film dell'annata. I risultati del referendum non ci interessano molto; ci interessa piuttosto il fatto che nelle votazioni i vari Cantoni non sono andati d'accordo fra loro, e i critici neppure. Questa è una storia che si ripete da quando esiste pubblico e da quando esistono film. Ogni opera d'arte viene giudicata in modo soggettivo da chi vi si trova di fronte, ed è logico che chi s'appassiona per Carolina Invernizio, trovi poi Cecchi passabilmente noioso. Quindi, se questi referendum hanno una morale, essa è la seguente: che ognuno deve lavorare come meglio può nel campo che sente maggiormente; troverà pur sempre una parte di pubblico che lo segue. Il plauso generale non è ottenibile, su questa terra; in cielo non si sa. Quindi, dato che tutti lavoriamo su questa terra, cerchiamo almeno d'ammettere che c'è posto per ognuno; e stabiliamo, una volta di più, che concorsi, referendum e simili faccende non servono a nulla.

Duvivier e le arance. — Il più grande film americano di Duvivier, *Tales of Manhattan*, ha fatto molto parlare di sé. In esso il regista francese ha ripreso una formula che gli ha portato fortuna una volta, cioè quella del film ad episodi staccati come gli specchi di un'arancia. Ogni specchio fa a sé, ma è parte di un tutto.

In *Carnet di ballo*, il legame che univa i diversi episodi del film era rappresentato dal vecchio carnet d'un'ingenua festa provinciale; in *Tales of Manhattan*, invece, si tratta d'una marcia, ordinata da un celebre attore, che muore tragicamente indossandola; (per essere precisi, muore ucciso dal marito della sua amante). Successivamente l'abito passa a diversi proprietari, che raccontano la loro storia nel film. Il soggetto del lavoro è stato trattato da dieci sceneggiatori, gli episodi sono interpretati da nove astri di prima grandezza, fra i quali basterà citare Charles Laughton, Boyer, Helene Reynolds; e da undici attori di primo piano, con il coro negro di Hall Johnson per soprannumero.

Insomma, la formula è buona, e dà ottimi risultati; ci sia però permesso di dire che le arance di Duvivier vengono ad essere frutti un po' cari.

Le uova d'oro. — Apprendiamo dall'*Osservatore Romano*, che in Francia il cinema sta attraversando una grave crisi dovuta all'aumento delle tasse. Esse ammontano per il 1943-44 alla bella somma di un miliardo e centonovantadue milioni di franchi, contro un incasso di due miliardi e mezzo o poco più.

Non sappiamo quale sia lo scopo del ministro delle finanze francese nel calcare così la mano sulla cinematografia; se egli la considera come la gallina dalle uova d'oro, dovrebbe trattarla un po' meglio; perchè è risaputo che nessuna gallina può fare uova senza mangiare; quindi pretendere un miliardo di imposte da una cinematografia che rende a malapena due miliardi e mezzo, equivale ad ammazzare la gallina. Ci chiediamo con quali uova farà poi colazione l'ufficio delle tasse francese, se questo è il suo sistema.

Novità. — Il francese *Le journal*, nella pagina che dedica settimanalmente al cinematografo, parla del film *L'aventure est au coin de la rue*; e ci comunica in un bel neretto che fra i personaggi «pittoreeschi» del film, c'è anche un borsaiolo cleptomane, ma in fondo molto buono.

Abbiamo conosciuto questo «pittoreesco» personaggio quando entravamo di nascosto nel cinema vicino all'asilo d'infanzia dove si svolgevano le nostre prime canagliate infantili. L'abbiamo rivisto indefessamente per decenni, in un film su due, fino a *Quattro ragazze sognano*. Ci fa immenso piacere che oltralpe facciano simili scoperte; ci chiediamo però come facciano a creare un tale personaggio, senza avere Paolo Stoppa sottomano.

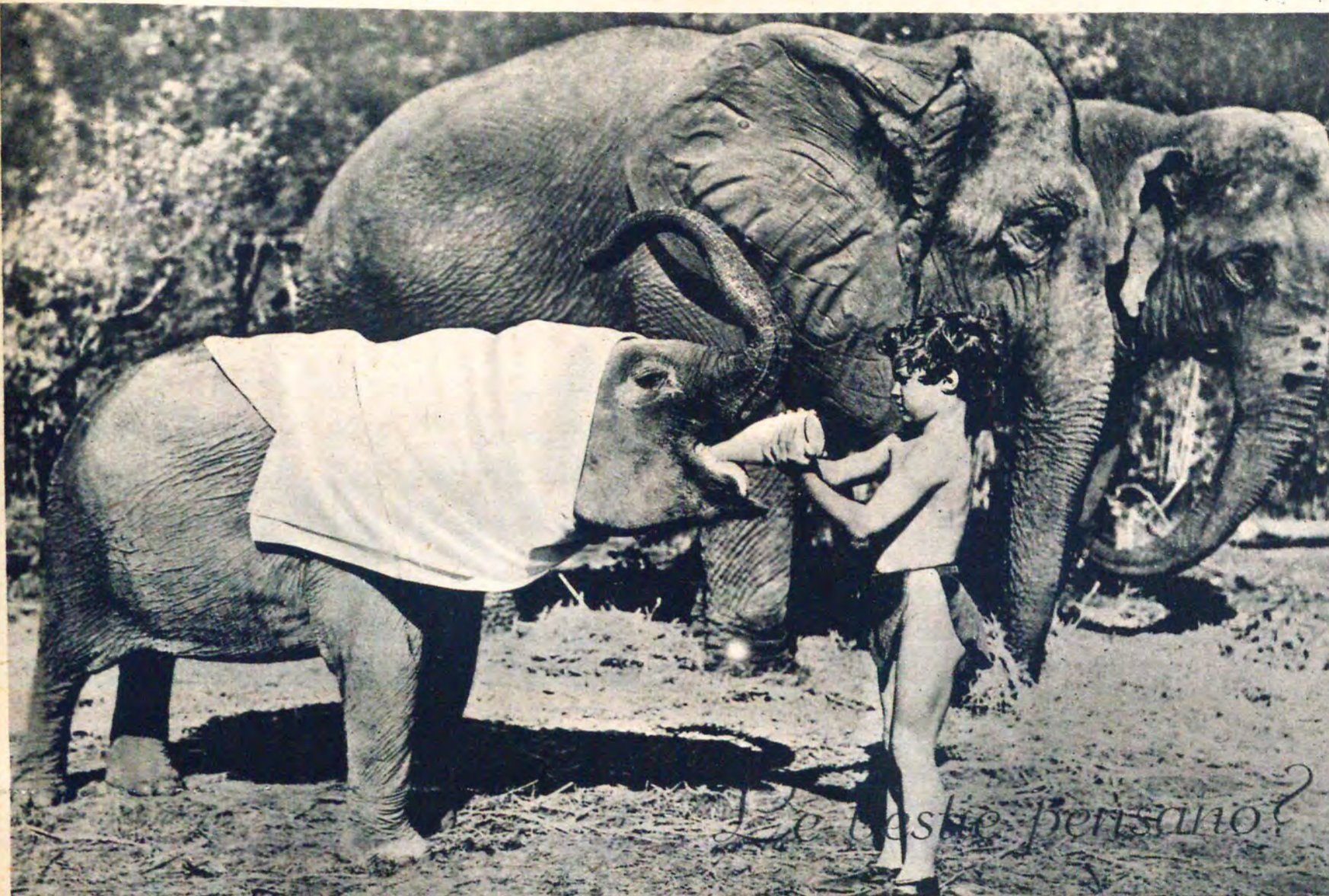
Tutti registi. Il regista spagnolo Ignacio Inquino, nel corso di un'intervista concessa a un redattore di «Primer plano», ha affermato che qualunque vero artista può diventare un buon regista. Tali affermazioni non costano nulla a chi le fa, ma costano assai a chi le sperimenta, e sono costate infatti molto alla nostra cinematografia, che ha fatto più esperimenti di qualsiasi altra in tale campo.

Io credo che il «vero artista», sia scrittore, musicista, pittore o attore, abbia scarsissime possibilità di diventare un vogliamo esemplificare in numeri, un tanto per cento d'arte; ma poi richiede anche un tanto per cento di mestiere, un tanto per cento di adattabilità; e percentuali di senso pittorico, senso plastico, conoscenza della recitazione, buon gusto. Un regista che fosse artista al cento per cento, sarebbe semplicemente disastroso, con buona pace di Ignacio Inquino. Il quale probabilmente ha lanciato quell'arrese affermazione, soltanto per far ben capire che egli è un vero artista. Nel qual caso, pur non conoscendoli, ci permettiamo dubitare dei suoi film.

Nord-ovest

Luigi Chiarelli

L'arca di Noè



Le bestie pensano?

LUNATICA, ROMA — Mia cara amica, anche voi mi scrivete una lettera a proposito della mia risposta ad Aldebaran sul pensiero. Ma possibile che tanta gente pensi al pensiero? Mi dite: sta bene che si pensa parlando dentro di noi, ma questo non toglie importanza al pensiero; caso mai ne accresce al linguaggio; cioè: quello che differenzia gli uomini dagli altri animali è la facoltà di parlare ed alta voce coi loro simili e di parlare con se stessi, entro se stessi, cioè pensare. Da questo passate a rivolgermi una curiosa domanda: le bestie pensano? Voglio sperare che nella domanda non ci sia dell'ironia a danno del pensiero. Comunque, è chiaro che fra le bestie non include la razza umana. Vi dirò dunque che anch'io, nei miei momenti di malinconia, mi sono spesso rivolto questa domanda. Io, però, pensando che gli uomini pensano, l'ho sempre formulata così: le altre bestie pensano? Vediamo un po': io penso, fra l'altro, che se pensassero cercherebbero di comunicare con noi come io talvolta tento di comunicare con loro. Voi direte che se le bestie non tentano di comunicare con noi sono meno bestie di quel che si dice. Pazienza. Per conto mio ho talvolta cercato d'intavolare una conversazione con qualche bestia per cercar di capire se possedeva il dono del pensiero o no. Se pensa, pensavo, capirà il mio sforzo e cercherà di venirmi incontro. Ma, come ho già spiegato ad Aldebaran, si pensa per l'appunto con il mezzo di comunicare coi propri simili, che per gli uomini è il linguaggio. Ora, se gli altri animali hanno altri mezzi per conversare fra loro, potrebbero benissimo conversare entro se stessi, con se stessi, cioè pensare. E potrebbero benissimo cercare di comunicare con noi, quindi verrebbe a cadere quell'obiezione che facevo alla loro possibilità di pensare; soltanto poiché noi non sappiamo qual'è il loro mezzo di comunicazione, non comprendiamo che cercano di comunicare con noi. Direte: non abbiamo mai sentito due cani che borbottano fra loro qualcosa che possa far supporre che essi parlano. E chi vi

dice che il loro mezzo di comunicazione sia sonoro? Noi comunichiamo coi nostri simili utilizzando il loro udito e per fare questo adoperiamo la facoltà di emettere suoni; o, meglio, poiché abbiamo la facoltà di emettere suoni svariati dalla bocca, parliamo all'orecchio utilizzando quella facoltà. Ma se altri animali hanno altre facoltà a noi ignote, potrebbero parlare alla vista, al tatto, potrebbero trasmettere delle vibrazioni tipo radio-onde, eccetera eccetera; quindi potrebbero parlare; e, perciò, pensare. Potrebbero, ma non è detto che sia così. Insomma, non si hanno prove in contrario ma nemmeno affermative. Facciamo ora il caso inverso. Vediamo, cioè, che cosa concluderebbero le bestie se — ammesso che pensino — si domandassero: gli uomini pensano? Suppongo d'essere — diciamo così — il cane d'una famiglia d'elefanti. Suppongo che gli elefanti conversino fra loro per mezzo di movimenti della proboscide. Cerco di parlare coi miei padroni, mediante il mio linguaggio, ma essi non capiscono nemmeno che sto parlando. Finalmente mi accorgo di questa storia della proboscide e cerco di muovere il naso come posso, almeno nei casi di necessità. Gli elefanti mi guarderebbero, mi studierebbero e finirebbero per dire: « Non ha il dono della favella, quindi non può pensare; agisce per istinto; si, arriccias un poco il naso quando ha fame, ma è troppo poco per supporre che il suo cervello alberghi la divina fiamma del pensiero ». Lasciamo da parte i cani — i quali, come è noto, abbaiano — e poi hanno troppo tradito la propria specie allo scopo di darsi anima e corpo a noi; lasciamo i gatti che quando sono in amore par che facciano gran discorsi; lasciamo gli uccelli che cantano e tutti gli animali che hanno voce. Prendiamo addirittura i pesci. Bene, non potrebbero parlare con la coda? Insomma, non si può affermare niente in questo campo. Certo, non è detto che tutti gli animali abbiano la stessa intelligenza, cioè lo stesso cervello. Questo si deve giudicare anche dai risultati. (E anche fra gli uomini ci

sono gran differenze.) Ma il cervello ce l'hanno tutti, o quasi. Quanto, poi, alle donne, è un altro affare. Ma il problema se le donne pensino o no, è molto più complicato. Voi che ne pensate? (Ammesso che pensiate.) Bacioni, GIGI.

✚ CICALA, VIA FIORAVANTI 33, BRACCIANO — Giro ai lettori la vostra domanda di collezione completa o numeri sciolti dei supplementi a « Cinema Illustrazione », collezione completa o annate di « Cinema Illustrazione » e vecchie annate di qualsiasi rivista cinematografica, anche straniera.

✚ MONTESI, FORLÌ — La timidezza non è stata mai una disgrazia, in amore. Nella peggiore delle ipotesi vi risparmia dei « successi », i quali, in definitiva, si ri-

NON SIATE IMPAZIENTI!
fra poco saprete
chi è GIGI NESPOLA!

solgono sempre in guai. A parte questo la timidezza esercita un certo fascino e dà affidamento alle donne. Esse si abbandonano senza soverchi timori a un timido, laddove si mettono, talvolta, sulla difensiva con un audace. Perciò, se anche non foste timido con le donne vi consiglieri di fingere d'esserlo. Come pure vi consiglio di fingervi un po' ingenuo, se volete guadagnarvi dalle donne quella confidenza che prelude alla concessione di più dolci e teneri favori. A una donna che mi domandava un giorno: « Vi piacciono le labbra di carminio? », io risposi col massimo candore: « Chi è Carminio? »; ella rispose così favorevolmente impressionata da quella che credeva la mia ingenuità, che tutta sorridente mi concesse il suo cuore.

✚ TIMIDA, NOVARA — Volete sapere perché si grida per lo spavento? Ecco: è certo che quando noi gridiamo per lo spavento facciamo istintivamente e senza sapere che lo facciamo per questo, un atto che in origine la ragione ci fece compiere

allo scopo voluto e cosciente di mettere in fuga un aggressore, o di dare l'allarme, o di chiedere aiuto. Poi è diventato istintivo e lo compiamo senza alcun ragionamento intermedio in caso di spavento: allo spavento segue immediatamente, automaticamente, il grido: come l'irrigidimento degli scarabei; siamo diventati come una macechina: si preme il bottone spavento, risuona il grido. Il ragionamento non c'entra più, talché capita a chi è spaventato di lanciare il grido anche quando la causa dello spavento è una cosa che il nostro grido non potrà mettere in fuga, per la semplice ragione che non ci sente, e anche quando il grido non può servire a dare l'allarme o a chiedere aiuto perché non c'è nessuno intorno. Prendiamo il caso d'un terremoto in un deserto: chi ci capita, è probabile che, sentendosi suscitare il terreno sotto i piedi, lanci un grido per lo spavento; e in questo caso il grido è completamente inutile, perché né il terremoto lo sentirà e sarà messo in fuga, né c'è qualcuno intorno che possa, sentendolo, accorrere in aiuto. Ma non importa. Il grido viene lanciato, perché ormai la ragione non c'entra più. In origine essa insegnò a gridare in caso di pericolo, poi, quando questo diventò un istinto, si ritirò; e l'istinto funziona al solo stimolo dello spavento, senza poter giudicare se in questo o in quel caso esso risponda a uno scopo pratico. E' diventato un atto meccanico. Però, nel caso del terremoto, o fra la gente o nel deserto, io ho osservato che in generale s'invoça l'aiuto del Cielo.

✚ M. T. V. — Credetemi, l'esperienza altrui non ha mai insegnato niente a nessuno.

✚ LULI B., MONTECATINI — Dite una cosa molto giusta: il lieve contrasto spirituale fra voi e l'uomo che amate dipende dal fatto che voi avete sofferto troppo e lui troppo poco. La teoria è esatta ma in pratica le cose stanno, nel caso vostro, realmente così? Possibile che a 19 anni abbiate tanto sofferto? Commu-

que, per ristabilire l'equilibrio, ed eliminare quindi il lieve contrasto spirituale fra voi e l'uomo amato, basterà che lo facciate soffrire. Per lavorare al cinematografo bisogna attendere che la produzione riprenda. Grazie della fotografia.

✚ VOLPONE, AREZZO — Mi scrivete: « Ma non può essere il pensiero ad aver creato le parole? No, perché senza parole — e ognuno può sperimentarlo in se stesso — non si può pensare. Quindi, per pensare sono state necessarie le parole. Quindi il pensiero ha trovato il maggior lavoro già fatto. Al massimo il pensiero può moltiplicare le parole, lavorare su di esse. Il pensiero è il parassita delle parole che è arrivato a cose fatte, si è assiso in mezzo a loro e pretende farla da padrone, farle muovere a suo capriccio, farsene delle schiave. Voi dite: « ma non è vero che tutte le parole corrispondano a cose percepibili dai sensi. Ce ne sono di quelle che indicano cose inesistenti e che perciò non ci sono state rivelate dai sensi prima che dal pensiero. Esempio: nulla, zero, ecc ». Con queste parole alludiamo all'assenza di cose percepibili dai sensi. Quindi sono sempre i nostri sensi che ci hanno insegnato quelle parole. Voi: « Ci sono parole che corrispondono a vere e proprie conquiste del pensiero e non dei sensi, come tempo, spazio, ecc ». Anzitutto, non sono conquiste del pensiero, ma dell'intelligenza che è cosa ben diversa. Sono intuizioni, divinazioni; ben altra cosa che il pensiero. Difatti, sono vere e proprie immagini e, quando il pensiero se ne immischia, non ci capisce più niente. E poi si può dire più pedestremente che queste parole, senza voler approfondire quello che significano, corrispondono sempre a qualche cosa percepibile dai sensi. Con spazio si indica la distanza fra cose materiali o punti (il punto è tutto quello che riusciamo a concepire quando vogliamo farci l'idea d'una cosa immateriale; e per quanto lo si voglia considerare un simbolo lo pensiamo sempre almeno come un puntolino di mosca). Con tempo indichiamo un succedersi di fatti materialmente percepibili. Dite infine: « si pensa a Dio da che esiste la parola Dio, ma la parola Dio esiste perché s'è pensato a Dio; infatti Dio non è materialmente percepibile, quindi con la parola Dio noi indichiamo una cosa rivelata dal pensiero. Non è vero. Se pure Dio non è percepibile dai sensi, se ne vedono gli effetti. E alla fine bisogna dire che è in noi, che c'è, che in qualche modo lo percepiamo, tanto vero che è stata creata una parola per indicarlo. Se così non fosse non esisterebbe la parola, poiché è un fatto certo e non discutibile che senza parole non si può pensare; quindi non è il pensiero che ha creato la parola Dio. Anzi, mai come in questo caso rifugge l'importanza delle parole: l'esistenza della parola Dio è perfino una prova della esistenza di Dio. Per capirlo, bisogna convincersi che la parola è sempre un documento. Non c'è parola che — sia pure indirettamente — non si riferisca a cosa esistente. Forse in tempi lontanissimi si vide Dio. Forse qualcuno lo vede. Certo si è che il fatto che la parola esiste è molto più importante di quel che sembra. E' già una prova. Tutto il resto — i « ma », i « se », « cos'è », « perché » — è pensiero. E il pensiero è chiacchiera. E' un giuoco fatto con cose serie.

✚ ZETA, TGRINO — Vedi la risposta data a Volpone, Arezzo. Aggiungo per voi che il più grande pensatore del mondo se non parlasse dentro di sé non potrebbe fare il minimo pensiero. Avrebbe delle intuizioni e basta. Le quali, per lui, sarebbero delle verità. Invece, poiché egli sa parlare, piglia queste intuizioni e comincia a ragionarvi su, a pensare, a farne, cioè, oggetto di discorsi dentro di sé, e finisce per metterle in dubbio. Un'intuizione corrisponde sempre a una verità. Tutto sta a saperla poi sviscerare, a restarle fedeli. E' il lavoro del pensiero quello che può condurre all'errore, soprattutto per la tendenza polemica del pensiero, per la sua irresponsabilità, perché non gli costa niente dubitare, perché il pensiero dipende interamente da noi, è del tutto alla nostra mercé, abbandonato a noi, o meglio a se stesso. Il pensiero tende a cercare delle prove d'una cosa che è già una prova di se stessa per il fatto che si può pensarla. L'intuizione è un fatto mentre il pensiero è chiacchiera. Provate a dire al più grande pensatore del mondo: « Pensa senza parlare dentro di te ». Vedrete che faccia farà. Avrebbe immagini, ricordi, spe-

enze, ecc., ma mancherebbe tutto il lavoro di cui si può pensare ad altro facendo un lavoro manuale, o cantando, fischiando, ecc.; ma parlando — salvo che non si parli meccanicamente — parlando con piena coscienza di quello che si dice, non si può pensare ad altro. Mentre si parla si possono avere intuizioni, ricordi, immagini, ecc., che sono cose diverse dal pensare.

ANTONIO V. — Mi domandate se c'è la possibilità di aver vissuto precedenti vite in questo mondo e di vivere altre dopo la nostra morte; e se, in caso affermativo c'è la possibilità di tornare ad essere quegli «io» che siamo adesso. Vediamo un po'. L'«io» è frutto della ragione. Non si nasce «io». Si nasce un essere come una lastra fotografica capace di impressionarsi. Da principio si è senza personalità; un essere che non si sente «io», che non è «io». Cominciamo a sentirci «io» quando la ragione comincia a funzionare; cioè, quando quella lastra ha cominciato a ricevere le prime impressioni. I primissimi tempi della vita non si ricordano: si ricorda qualche scena di quando avevamo due o tre anni. Perché questo? Forse perché il tempo anteriore è troppo lontano da noi? No, perché da uomini fatti ricordiamo benissimo cose di venti o trenta anni fa, mentre quando avevamo dieci anni non ricordavamo cose di oltre sette od otto anni prima; da vecchi ricordiamo cose di quaranta o cinquant'anni prima, mentre a vent'anni, quando la memoria è molto più forte, non ricordiamo cose di più che diciassette o diciotto anni avanti. Dunque questo non ricordare non è dovuto alla distanza di tempo che ci separa dai primissimi anni della nostra vita. Di quei primissimi tempi non ricordiamo nemmeno d'aver vissuto. Eppure esistevano. Non aveva ancora cominciato a funzionare la memoria. Il fatto è che non eravamo ancora «io». Dunque «io» si diventa. Si nasce con la possibilità di diventare «io», ma non spiega «io». (Questo, comunque, non spiega come mai io sia diventato proprio io e non un altro. Ma questo lo vedremo un'altra volta. Bisogna che mi annoti: vedere come mai io sono proprio io e non un altro.) Questo ci conforta a sperare di aver vissuto in una vita anteriore e di poter vivere poi un'altra volta da capo. Forse abbiamo vissuto un'altra volta e non lo ricordiamo, come non ricordiamo quei primissimi tempi in cui pure vivevamo. Forse in una vita precedente io ero un altro «io», forse in una vita successiva sarò un altro «io». Ma che m'importa di rivivere un'altra volta se non dovrò essere l'«io» che sono ora? A me interessa di rivivere «io», cioè questo signor tal dei tali che sono ora, o insomma sentirmi quello stesso che mi sento adesso e sapere che sono quello stesso, anche se non dovessi avere lo stesso nome. Però sarebbe un peccato. Comunque a me interessa rivivere sapendo che sono io stesso che rivivo. Ma adesso mi dispiace forse di non essere quell'«io» che forse fui prima, se vissi un'altra volta? No. Sono contentissimo d'essere l'«io» di adesso. E così ragionare di immortalarsi. Fiducia. Eppure il fatto che rivivro ma che non sarò più questo «io» — ammesso che debba accadere — mi conforta fino a un certo punto. Stoltizza, lo so. Ma è così.

LUISA L. ANCONA — Sì, siccome nel cinematografo tutto è possibile, s'è dato anche il caso d'un attore scritturato prima della nascita. Si trattava di un neonato che serviva per far la parte del Delfino di Francia in un film su Maria Antonietta. Prima ancora che venisse al mondo era stato prenotato da una casa cinematografica con un'alta paga e già i giornali parlavano di lui. Osservo di passaggio che io sono nato da circa trent'anni e nessuno mi ha mai prenotato, nessuno ha sentito il bisogno di scritturarmi, né come delfino, né come storione. Lui prima di nascere già guadagnava e già era celebre. Io, già nato da parecchio, non guadagno un soldo e nessuno parla di me. Nessuno. Io valgo meno d'uno non ancora venuto al mondo. E la cosa che mi fa più rabbia è che i posteri non ci crederanno. Mi par di vederli. «Via, — diranno quando leggeranno l'Arca di Noè — Gigi Nespola esagerava». Maledetti anche loro.

Gigi Nespola

VENERE ALLO SPECCHIO

BELLEZZA INFINITA

Alcuni romantici attribuiscono alla donna quasi le funzioni che J. Ruskin deputa all'artista; e cioè, se la bellezza ha una sua vita, gioie e leggi; quest'essere intermedio fra noi e la natura — la donna come l'artista — non farebbe altro che scrutare quelle leggi, svelare a noi quelle gioie, e della bellezza stessa, transitoria ed effimera, prolungare la vita; quasi la donna potesse compendiare, incarnandole nel suo mirabile microcosmo, le meraviglie del creato.

Se così piace all'amica lettrice, tanto meglio. Noi siamo piuttosto scettici. Certo, se questa teoria fosse trasportata al cinema, noi ci spiegheremmo molto meglio il culto fanatico di tanti per le stelle di C'nelandia, la passione morbosa per talune attrici.

Tutto ciò è giustificato, una volta che si accetti la donna tale come ce la vogliono far credere, per il fatto, anche, che la bellezza della donna, sottoposta ad un esame così vasto, solo s'è e r'mo può essere illustrata all'infinito, e rappresentata come mai fu possibile al genio dell'uomo.

L'incontro del corpo umano con un mezzo di espressione che finalmente può proiettare tutte le sue complesse attitudini, è forse l'arvenimento più singolare del nostro tempo. Fino a ieri gli occhi si sono incantati a cogliere gli atti di questi movimenti, e l'artista solo è riuscito, entro certi limiti, a fissarne le forme. Oggi, invece, col cinema, possiamo vedere di questi movimenti, la forma; per la prima volta, cioè, l'uomo ha potuto scorgere le figure di un movimento, che la vista prima percepiva soltanto nell'insieme, per rappresentarle, dirci, anatomicamente.

Si badi, qui non si allude ai cosiddetti primi movimenti, come andare, venire, mangiare; benché si possa obiettare, che anche in questi movimenti elementari — come per esempio camminare — le forme sono infinite. L'equivoce di talune attrici, è che puntano tutto su questi effetti semplici, mentre dovrebbero dar ragione, come i pantomimi, di tutta la persona; cioè degli altri movimenti.

Balzac aveva ragione, quando un secolo fa, al primo apparire della macchina fotografica, tirò fuori la paradossale teoria degli spettri. In natura — diceva Balzac celiando con un amico — ogni corpo è formato da una serie di spettri in strati sovrapposti all'infinito, spettri sfogliati in pellicole infinitesimali e disposti per tutti i sensi donde l'occhio può percepire il corpo stesso; ebbene, concludeva il romanziere, l'uomo con ogni fotografia non fa altro che togliere per sempre uno degli spettri al corpo, che in tal modo viene a perdere una parte della sua essenza. Per questa ragione con ogni fotografia si commette un delitto... di lesa natura: la fotografia è una operazione diabolica!

Sì, talvolta è davvero una operazione diabolica, e proprio come pretendeva Balzac. Pensate a quelle attrici che di quei «primi movimenti» fanno una scienza, ripetendoli, tali e quali, ogni volta (Alida Valli al telefono, come cantava la Calamai, ecc.); le attrici si ripetono, ma pure

con esse il vasto pubblico delle ammiratrici; per esempio, al modo di camminare della donna, e delle donne in genere, s'impone un passo, che sarà quello soltanto della scuola, che so? della Calamai; non trovate che la leggiadra andatura di tante fanciulle è compromessa (non cammineranno più a modo loro, con le loro gambe), e che la stessa attrice, dovendo sempre camminare a quel modo, non è più libera ma schiava di una convenzione? Quante attrici, così, gli spettri di Balzac).

«Sono tante le forme e gli atti delle cose — scrive Leonardo — che la memoria non è capace a ritenerle». Leonardo viene a questa conclusione, dopo aver dimostrato che lo spazio, nel quale si attua il moto, è quantità continua, quindi divisibile all'infinito.

E' necessario chiarire quest'idea dello spazio. Immaginate un istante che, quella che circonda noi, l'aria, non sia già un vuoto, ma come l'acqua, elemento organico, anche se non visibile, tangibile. Immaginate anche che lo sterminato sviluppo di particelle, che la compongono, sia un complesso di forze (che appunto solo o quando perdono l'equilibrio danno allora anche forme di vita). Ebbene, consideriamo l'aria una pasta ineffabile, come lo spirito che comprende le nostre azioni; e le mani la carezzano, le dita ne sentono il fluido. Tutta la figura nostra, per darsi aspetti aggraziati, deve fare i conti con questa forza invisibile vincente la resistenza.

Io dico che quelle mani non brancolano nel vuoto, ma quasi ingenerano nella polpa dell'aria, una plastica; creando quasi in quel movimento, in quelle forme cioè, la mano viva, una mano che «ne tien pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre», come dice il vecchio artista, nel citato racconto di Balzac.

Questa mia paradossale concezione dello spazio, troverebbe subito una smentita nei fatti... se non fossi portato a considerare la danza, e in particolare, la pantomima, come le manifestazioni più intelligenti della figura umana.

Quanto alla pantomima, chiunque può convenire, che quando Roscio fece la singolare sfida con Cicerone, riuscendo a rappresentare agli occhi degli spettatori, quei fatti e quelle passioni che il grande oratore esprimeva colla sua parola; mai più forse corpo umano, solo con la mimica, è riuscito a fare di se stesso «un risibile parlare», con altrettanta eccellenza.

In sostanza io voglio intendere, per le ragioni accennate, che nulla di straordinario ci dice, per es., una Elsa de Giorgi, quando balla; mentre, altrettanto non diciamo, che so, di Floria Torrigiani, quando, danzando in un balletto:

—tutta l'armonia del suono
Scorre dal suo bel corpo...
«Teor dal est adoration». Fosse vero. Invece la donna non adora che se stessa, pessima artista!

Riccardo Mariani



La grazia di Alida Valli al telefono...



...e l'armonioso incandescere della Calamai.

PRODOTTI DI BELLEZZA

Leda

LEDA S. A. - MILANO - VIA RUGABELLA 9

UN REGALO UTILE IN TUTTI I TEMPI

ELEGANTE BORSETTA DA TOILETTA. «Trousse» da Signora, confezionata in «Surpel» — completa di specchio, portapettine, portacarpia, portaballetto, portarossotto, portafarsette, piumini piatti ed una cinghia di prolungamento al fine di poterla portare a tracolla... L. 120

Desiderando un modello più piccolo da portare entro la borsetta... L. 60

Inviare richieste con cartolina vaglia a: O.S.V.C., Via Calabria, 18. Tel. 696021. Milano, indicando questo giornale. Preghiamo di voler scrivere molto chiaramente il nome e indirizzo. Non si spedisce contro assegno né a posta militare.

Delsana
Assorbenti

**PER LA DONNA
PER IL BIMBO**

MANIFATTURA ARTICOLI IGIENICI

AMMINISTRAZIONE • MILANO VIA G. BATTISTA VICO 32
MANIFATTURA • CARRIERA ARENZANO

La classica
crema di bellezza

- ALIMENTO
- SOTTOCIPRIA
- DETERGENTE



neobella

FAVRICO - MILANO

E.P. 42

estratti polverizzati

nei classici profumi:

CUOIO DI RUSSIA
FIOR DI TABACCO
SANDALO CINESE

Viany

S.A. ITALIANA - BOLOGNA

IRRADIO La voce che incanta!



S. A. C. I.

STAMPA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA
DI VIRGINIA GENESI-CUFARO
ROMA, VIA MARRUVIO N. 2 - 4 - 6

OCCHIO MAGICO

SCADENZA NOVE MESI

Anche le vecchie notizie possono essere interessanti. A patto, naturalmente, che, per quanto vecchie, vi giungano nuove. Eccone la prova. Noi sfogliavamo, una di queste sere, un vecchio numero di *Dramma*, la rivista di teatro diretta da Lucio Ridenti. Un numero, nientemeno, del 15 novembre 1936. Sette anni, giusti. E sembra la preistoria. In una colonna di notizie sull'attività della radio ci venne fatto di leggere: «Gli autori e scrittori della radio tedesca hanno chiesto un aumento di diritti d'autore e il miglioramento degli studi».

«Guarda un po', ci siamo detti, che notizia. Chissà se, poi, quella famosa volta gli autori e scrittori della radio tedesca hanno ottenuto l'esaudimento delle loro richieste?».

Intendiamoci, che lo abbiano ottenuto o no, ha poca importanza per noi. L'importante è, piuttosto, che lo abbiano chiesto. Già. Perché, a giudicare dagli sfoghi di autori e scrittori della radio italiana, una richiesta del genere sarebbe quasi opportuna, specialmente in vista di una ripresa dell'attività radiofonica in Italia.

Lo scrivere per la radio rende poco, purtroppo. Le tariffe fissate per i diritti d'autore delle commedie radiotrasmesse sono così basse che, quasi, ci si vergogna di renderle pubbliche.

Nella nostra qualità di autore potremmo aver l'aria di parlare soprattutto per il nostro interesse; ma non è così. Non è soltanto il nostro piccolo tornaconto personale che ci spinge a sollevare questo argomento, quanto la convinzione che invano si aspetterà un fiorire di lavori pensati e scritti per la radio, se le condizioni, i compensi stabiliti per gli autori, rimarranno al livello attuale. Che diamine, nessuno lavora solo per la gloria. E' logico ed è umano.

Vi occorrono delle prove? Eccone qualcuna. Da lettere di colleghi, autori come noi di lavori radiofonici, stralciamo un paio di brani molto interessanti ed istruttivi.

Giorgio Scerbanenco, un giovane che aveva fatto nascere molte speranze con i suoi lavori trasmessi e che, dopo questi, non aveva più dato nulla, così ha risposto a noi che manifestavamo il nostro rincrescimento per il suo silenzio:

«Io non scrivo più per la radio per ragioni molto semplici. Una mia commedia *Spiegazione del mondo a mio figlio*, in tre atti, durata prevista un'ora e mezza, ebbe assegnati quarantacinque minuti di trasmissione. Mi si pregò di tagliare. Feci notare che avrei tagliato cinque minuti, dieci minuti al massimo, ma che non potevo ridurre a un atto una commedia pensata in tre atti. La commedia, che si stava già provando, venne rimandata. E ancora oggi, nonostante le mie insistenze, non ho potuto sapere nulla di essa. Aggiungo a questo l'esiguità dei compensi (600 lire per atto, pagabili, come una corruzione di minorenni, nove mesi dopo la trasmissione), e altre piccole torture e storture che, per la mia memoria fortunatamente scarsa, ho dimenticate. Io che volevo dedicarmi al radioteatro, impadronirmi dei mezzi tecnici, lavorare per questa nuova forma d'arte che per me consisteva nel puro suono ragionante, e non nel travasare dal palcoscenico al microfono commedie inadatte, io ho dovuto rinunciare».

All'amaro sfogo di Scerbanenco fa seguito, sullo stesso argomento, una lettera di Arnaldo Boscolo, altro autore che avrete ascoltato e apprezzato, il quale scrive:

«Qualsiasi altra forma letteraria dà adito a miglior sfruttamento: una commedia ha una vita propria, più o meno lunga, da città a città, da compagnia a compagnia, da teatro a teatro; bisogna proprio che si tratti di un fiasco rumoroso e scandaloso perché sia sommersa alla prima rappresentazione. Un romanzo, una novella, un soggetto, si pagano per il rendimento editoriale che possono dare; un lavoro essenzialmente radiofonico invece è destinato a morire con la sua trasmissione che, il

più delle volte, resta unica. Ora chiedo a te che vivi di questo pane e di queste amarezze: *Francamente, daresti ingegno e fatica per un simile risultato? A me sembra che l'Eiar dovrebbe coltivarsi con un po' più d'amore gli autori radiofonici che hanno dimostrato attitudini, volontà, costanza e dedizione al genere».*

Che si può aggiungere a questi due sfoghi? Sono talmente chiari giusti ed equilibrati che non rimane se non sottoscriverli a piene mani.

Ora, dicevamo, in vista d'una ripresa dell'attività radiofonica di prosa, di molte cose si dovrà tener conto. E fra queste, non ultima, dei giusti desideri degli autori i quali, senza dubbio, molto di più farebbero se incoraggiati da compensi più equi e da sistema di pagamento dei diritti d'autore che non sia quello d'una cambiale esigibile a nove mesi.



Ritrattino veloce di Guido Barbarisi. Il regista che divide con Nino Meloni (o viceversa, se più vi piace, perché ora c'è poco da dividere) le scarse glorie e gli abbondanti grattacapi del Teatro Comico Musicale, è uno dei rarissimi autentici «romani de Roma».

Com'è noto, i veri «Romani de Roma» sono così pochi che si pensa di chiuderli in una riserva alla maniera dei Pelliroscie, per conservarne la preziosissima specie. A buon conto, se ciò fosse, Barbarisi nella riserva ci starebbe poco, incapace com'è di star fermo per mezz'ora nello stesso posto.

Compiute onorevolmente le sue prime prove, Barbarisi navigò nel mare magno del teatro italiano in Compagnie guidate da Virgilio Talli, Amedeo Chiantoni, Alfredo De Santis, Dina Galli e Amerigo Guasti. A un certo momento giunse ad essere uno dei più apprezzati brillanti. E lo prova il fatto da noi casualmente scoperto che, nel 1922, la rivista *Comodia* avendo bandito un concorso per la Compagnia Ideale del Teatro di Prosa Italiano, incluse il nome di Guido Barbarisi nel gruppo dei candidati al ruolo di brillante.

Il cinema seduce ben presto Barbarisi che si presta prima come doppiatore per apparire poi fra gli interpreti di vari film tra i quali ricordiamo *La freccia d'oro*, *Ginevra degli Almieri*, *Due milioni per un sorriso* e altri.

Intanto, già nel lontano 1929, alla nascita del teatro radiofonico, Barbarisi alterna la sua attività fra il palcoscenico e il microfono. Oggi egli può vantare l'indiscusso primato d'essere uno dei pionieri del teatro radiofonico in Italia.

Nel 1938 si getta finalmente alla regia radiofonica, dirigendo la Compagnia di riviste dello studio di Torino.

Ora eccolo a Roma. A questo punto vorremmo chiedergli qualcosa sulle sue idee e i suoi propositi. Ma Barbarisi, ve l'avevamo detto, incapace di stare fermo per mezz'ora di seguito, è già lontano e ci saluta col suo fare cordiale ed espansivo di autentico «romano de Roma».

Vittorio Calvino



All'ricco della lirica: la soprano Liliana Mandrini (Fot. De Pretore).

RIVISTA E VARIETÀ

UN GRIDO D'ALLARME

Potrà sembrare strano — forse — che proprio da queste colonne sulle quali tanto si è battagliato al solo scopo di ottenere la ripresa integrale degli spettacoli di *Varietà* e di far quindi ritornare il sereno in una vasta categoria di lavoratori, venga oggi un grido d'allarme.

Siamo avviandoci con disinvolto passo scozzese verso l'inflazione del *Varietà*. Infatti, la mancanza di film, dovuta alle conseguenze dell'attuale stato di guerra, ha indotto gli eserciti a riprendere lo spettacolo misto un po' dovunque. E fin qui poco male. La faccenda si complica invece quando i locali, che fino ad ora hanno agito a solo cinema, iniziano il solo *Varietà*. Il genere prescelto è naturalmente lo zibaldone al quale partecipano artisti non solo di rivista e numeri di attrazione, ma anche elementi del cinema trasvolati — in periodo di magra — dallo schermo alle ribatte del tanto (una volta) disprezzato *Varietà*: «elementi che costituiscono il «fuori programma» di chiamata. (O dovrebbero costituire?)».

Valle, Galleria, Quattro Fontane, Bernini e — fra brece — anche quella Sala Umberto il cui nome è legato — con il Salone Margherita — al periodo aureo del Café concert internazionale, presentano contemporaneamente un programma di *Varietà*, ed in almeno quattro di questi locali c'è lo stesso tipo di spettacolo. Abbiamo citato soltanto i teatri centralissimi, escludendo di proposito gli altri che, pur non essendo periferici, possono essere considerati alquanto centrali, quali ad esempio il Savoia ed il Brancaccio che oramai con notevole frequenza ospitano a «teatrale» compagnie primarissime. Quanto durerà questa pàchia?... Certamente poco ed il danno sarà generale. La concorrenza è forte, poiché si va a caccia dei «fuori programma» di maggiore attrattiva. C'è l'accaparramento dell'attore cinematografico, mentre la diva dello schermo sta salendo a quotazioni di borsa nera.

Questi sono gli interrogativi che affannosamente si propongono gli impresari i quali dati i tempi propizi — stanno crescendo come i funghi. C'è l'accaparramento dell'attore cinematografico, mentre la diva dello schermo sta salendo a quotazioni di borsa nera.

Come andrà a finire tutta questa faccenda?... Auguriamoci che il pubblico risponda in pieno ed accontenti un po' tutti. Auguriamoci.

Anche a Genova c'è una forte ripresa di spettacoli misti. Paradisi, mentre sorveglia i lavori dell'Universale che procedono a ritmo accelerato, ha varato al Grattacielo una formazione di avanspettacolo nel cui elenco figurano i nomi del comico Daniele Chiapparino e delle attrici Lia Rainer ed Irma Fusi. Un balletto completa il complesso. E' questa la prima programmazione a spettacolo misto del Grattacielo.

All'Augustus invece due settimane consecutive con lo spettacolo di Giorgio Linchi. Nel programma presentato dal noto fantasista troviamo i nomi di Vilma Susi, del Quartetto Astra, del cantante dell'Eiar Giovanni Vallarino e del Trio Aurora. Un gruppo di belle ragazze, le Indossatrici Vilma, porta all'insieme una nota di graziosa femminilità.

Al Cinema Vittorio, per la gioia degli appassionati del teatro di operetta, recita Cettina Bianchi, mentre al Pittaluga agisce la compagnia di Reichel. Al Politeama Sampierdarenese programma di varietà con il fantasista comico Nando Milazzo.

Carlo Epifani ha formato con Francesco Consalvo e Colone una società per la gestione della Compagnia Vanda Osiri-Carlo Dapporto.

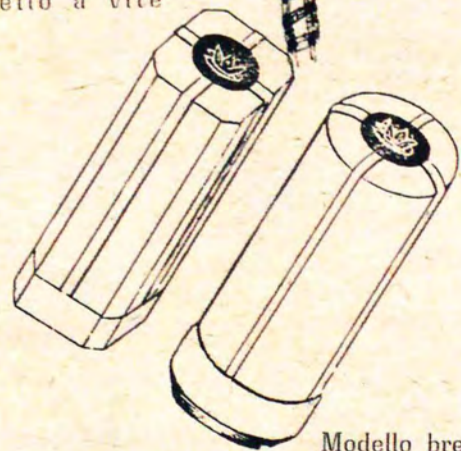
Corre insistente voce dell'imminente ritorno al teatro di Rivista di Anna Magnani: probabilmente a fianco di Totò.

Il Trio Ferrara, Irene e Beatrice ha chiuso il suo ciclo di vita artistica. Ferrara sarà quest'anno il compagno di coppia di Vanda Osiri.

Vice



Modello a vite



Modello brevettato

Se desiderate un ritocco con una gamma d'intonazioni perfette che diano risalto al vostro colorito, scegliete per la vostra epidermide una cipria di bellezza FARIL, che troverete in moderno accordo con il rosso per labbra FARIL.

LE LABBRA SEMPRE LUCIDE SONO UN SINONIMO DI FRESCHEZZA E DI GIOVENTÙ

FARIL ha creato un tipo nuovissimo di rosso per le labbra che ai requisiti di un segno netto senza sbavature - di una pasta morbida efficacemente protettiva - di colori luminosi e tenaci unisce l'eccezionale pregio di una lucentezza satinata indelebile.

I colori del rosso FARIL sono luminosi e tenaci. Corallo: per bionde con colorito chiaro. Geranio: per bionde con colorito più scuro. Labino: per castane chiare e scure. Granata: per brune con carnagione bruna. Lacca: per brune con colorito chiaro. Fucsia: per brune con colorito olivastro. Il rosso FARIL ridà alla vostra bocca l'insostituibile fascino della gioventù.



FARIL

rosso lucente per labbra

DOVE FINISCE IL FUMO

Tutti dormono sulla collina

L'antica sapienza avverte che tutto stanca, tutto finisce, tutto si sostituisce (« tout passe, tout casse, tout lasse » dice un proverbio francese): così è per gli avi, gli amici, gli alberi, le belle donne; e, specialmente per gli attori e le attrici.

Costoro, in specie, sono un fumo errante che cerca una sede: la trova e quindi si disperde. Talora dura l'intero ciclo di vita attiva di un artista, ma, di solito, il solo spazio della prima giovinezza; e cessata l'eco della celebrità momentanea, della fama e della gloria di un giorno, subentra il silenzio. A distanza di decenni, un annuncio e un corsivo di commento: è morto Tizio, che ai suoi tempi fu bravissimo e folgorò mille cuori di ragazze americane; è morta Filena, che fu stella di prima grandezza e imperò su tutti i cuori e su tutti gli schermi.

Beati Valentino e Jean Harlow, che morirono nel fiore dell'età, in pieno successo, senza conoscere il peso avvilente della lenta fine che conduce dall'ultimo stanco film al dimenticatoio.

La parabola della fama nel cinema è assai rapida e inesorabile.

Da un ritaglio del *Corriere della Sera*, forse del 1934, o di altro anno, datato 26 luglio, leggo questo titolo: « Gloria e miserie della celebrità ». Stelle salite all'empireo della fama, costrette al ruolo di semplici comparse, reclamano la costituzione di un fondo di previdenza », titolo seguito da un corsivo da Nuova York illustrato dalla fotografia di Theda Bara, creatrice della parte di « Vampiro dello schermo », ora costretta ad agire come comparsa; di Jean Acker, vedova di Rodolfo Valentino, che reclama un fondo di previdenza per le stelle decadute.

La morale del nostro preludio sui trapassi... stellari è che il cinema, contrariamente al teatro, non concede « rentrées ». Chi ne esce, di solito non esce dalla porta grande, e nemmeno dalla porta di servizio, ma dalla finestra, d'un salto. E quasi tutti nel salto si fracassano la schiena, e visti poco dopo, sono irriconoscibili: gente sperduta che dall'albergo di lusso finirà in camera mobiliata, e dalle prime parti anche ben sostenute andrà ad immergersi nella cloaca delle comparse.

La letteratura cosiddetta amena abbonda di romanzi e racconti ove si dicono i casi, spesso fortunati, di attrici che dalla campagna o dalla sartoria arrivano al *Grande Successo* *Com Mille Schiavi Pronti A Servire*; la bibliografia del successo cinematografico, da Annie Vivanti a Colette sino ad oggi si è di anno in anno arricchita; ma se non esistono Madame Bovary nel cinema ed emergono piuttosto le Pompadour, mancano in pieno perché si inseriscono nella narrativa moderna, il *Personaggio Finito*, *La Diva Decaduta*. Mancano, perché chi è scomparso non può figurare. Sarebbe una contraddizione in termini, ed essa non è soltanto una figura retorica, è una legge della vita.

Dove finisce tanto fumo? In Italia le future compagnie drammatiche, quelle almeno di cui si parla, ospiteranno ognuna due, tre o più attorelli e attricette dello schermo: formula, anche questa, d'attrazione.

« Verranno incontro agli uomini gli Dei » abbiamo letto in qualche parte (potrebbe trattarsi di versi di Campanella, una battuta del « Candelajo »); ma in arte ben pochi sono coloro che aspettano gli Dei e vi credono; più spesso si crede agli uomini e alle loro capacità.

In America, la capacità viene giudicata esclusivamente sul totale degli incassi, e così è anche altrove.

Per questo motivo, quando un *Nome Sonoro* scende di tono e le quote di valutazione perdono punti perché gli sportelli accusano rarefazione di pubblico, avviene immediato il cambio. Il vecchio idolo se ne va e subentra il nuovo. Il fumo A viene sostituito dal fumo B, e il fumo A ormai scomparso dalle somme luci della città, dopo essersi per un poco giovato delle luci riflesse o modeste che ancora gli spettano, si abbassa, si scioglie in nebbiolina vagante, come insegna il ritaglio del *Corriere della Sera*, tra le anticamere dei sindacati, quando ve ne sono, reclamando un assegno per stelle decadute.

« Otto stelle Americane — leggo su quel vecchio ritaglio del *Corriere della Sera* — che furono celebri e ora languiscono nella mediocrità, hanno recentemente presentato una petizione al Governatore della California, perché obblighi per legge tutte le stelle cinematografiche a risparmiare il dieci per cento dei loro guadagni, onde costituire un fondo di previdenza », come s'è detto — Jean Acker, la vedova di Valentino e, per la verità, stella solo di mediocre grandezza; seconda firma la poneva Eleanor Fail che dal 1919 al 1929 o giù di lì, guadagnò 250 sterline la settimana senza riuscire mai ad investire nemmeno un « penny » convenientemente, riducendosi al verde più intenso: le altre firmatarie della richiesta erano: Rosemarie Theby, Alice Lake, Ann Luther, Gertrude Astor, le quali, benché poco note da noi, avevano in America conseguito meriti successi e guadagni. Ma erano lentamente discese dai loro trionfi, perché il grido « largo ai giovani » nel cinema è legge, ed erano quindi dovute finire per contentarsi di parti secondarie.

Ricordate che cosa dice Lee Master nell'Antologia di Spoon River?

« Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom e Charley, l'abulico, l'atletico, il buffone, l'ubriaco, il rissoso? Tutti, tutti, dormono sulla collina. »

Molti sì, oggi dormono sulla collina, negli splendidi cimiteri onde tanta pubblicità si spreca in America, fino a creare gli *slogans* locali: « Fatevi seppellire da noi - il nostro cimitero è un paradiso! »; ma non tutti sono morti anche se i loro nomi non splendono più. Dove sono Vilma Banky e Rod La Rocque, che ai tempi ormai remoti del loro matrimonio durato ben due anni, i giornali illustrarono come la coppia perfetta, contrapposta a quella non meno perfetta di Mary Pickford e Douglas? E Gloria Swanson, l'innamorata di sé? E Nils Asther, lo svedese fatale? « Tutti, tutti dormono... »

E Clara Bow e Colleen Moore e Mae Murray - le sfacciate rotondette? E Priscilla Dean? E Mae Marsh, Viola Dana, Pearl White?

Dove saranno Bebé Daniels e Corinne Griffith? E Dolores Costello che fece tanto parlare di sé quando mise al mondo un erede al bellissimo John Barrymore?

E da noi? Quanti e quanti nomi in questi tredici o quindici anni di cinema italiano sono apparsi sugli schermi, per un momento brevissimo? Chi si ricorda più di Mara Duscia, Grazia del Rio, Sandra Ravel o Carla Sveva? Nomi falsi già nel suono ricercatissimo, astrazioni con un corpo da mettere in vista e un nome vero da nascondere: anch'esse come cento altre che fecero le loro provette tra il Centro Sperimentale quand'era in via Foligno e gli stabilimenti di Via Veio — antica Cines — oggi dormono — dormono tutti sulla collina del dimenticatoio.

Renato Giani



Rodolfo Valentino



Mary Pickford



Clara Bow



Dolores Costello



Nils Asther



Colleen Moore



Corinne Griffith



Jean Harlow



Ramon Novarro



Mae Murray



Douglas Fairbanks



Carla Sveva



Rod La Rocque



Bebe Daniels



Sandra Ravel



Grazia del Rio



Alma Rubens



Gloria Swanson