

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO



QUESTA VOLTA:

Oltre l'amore

di Rosso di San Secondo

**CONTROMEMORIALE
DI GIACOMO CASANOVA**

di Alessandro De Stefani

QUESTI REGISTI

di Umberto Folliero

PALCOSCENICO

di F. M. Pranzo

**Shakespeare
E GLI INGLESI**

di Luigi Bonelli

MALINCONIA DI RICCI

di Leon Gomini

**Il libretto
DELL'OPERA**

di Evaristo

Stroncature

di Tabarrino

IL FILM E LA SCUOLA

di Achille Guerra

**STRETTAMENTE
CONFIDENZIALE**

de l'Innominato

AUTORI DI IERI

di Guglielmo Bonuzzi

Panoramica

E LE SOLITE RUBRICHE

Bianca Doria, una delle attrici più espressive del cinematografo italiano, che sarà la protagonista di « Manuelita » per la regia di Marcello Albani. Il fotomontaggio sotto la testata si riferisce al film « Resurrezione » diretto da Flavio Calzavara.

ELEGIE AD AMARANTA

OLTRE L'AMORE

di Rosso di San Secondo

Son passati parecchi anni, ma tu torni spesso nei miei sogni, come allora tornavi spesso sullo schermo. Ci davamo del «voi», allora, ed ora non posso fare a meno di darti del «tu»; perchè più il tempo passa, più dolori e angosce patisco io e gli uomini, più tu ti avvicini invece di allontanarti; sei come un motivo musicale che da principio vien percepito vagamente, e sono soltanto i sensi che lo percepiscono, poi molce il cuore, accarezza lo spirito, infine conquista. Potresti somigliare anche ad una idea che si affaccia da uno spiraglio azzurro del pensiero e non sai da che parte ravvisarla, determinarla, fissarla; poi ecotela chiara nella mente, e l'irra di freschezza, come se, sgorgando da un'eterea sorgente ti trasportasse oltre i limiti del concluso, verso altri orizzonti, verso spazi sconosciuti.

Eppure, non c'incontrammo che poche volte. Amaranta. Parlo degli incontri in cui ci si dice «buongiorno», ci si tocca la mano, ci si dicono parole che non importano. Ma ogni volta, dopo le parole che non importano, ci dicemmo, se ti ricordi, — e te ne ricordi certamente! — parole dense, quelle che esprimono pensieri che noi stessi non sapevamo, ma che formati lentamente dentro di noi dalla sensibilità e dall'esperienza, d'un tratto si condensano, gocciolano dall'intimità del nostro essere come l'essenza stessa del nostro spirito, appena una bocca sapiente emette quel suono capace di toccare la corda misteriosa del nostro cuore, chiave dei sentimenti più inappurati e nascosti.

Te lo dissi subito, mentre adagiata tra verbene, gladioli, tuberose, in quel giardino nel quale avevamo stabilito di vederci, mi guardasti, la prima volta, con i tuoi grandi occhi chiari, con uno sguardo immemore di tutto, e solo in estatica attesa di una rivelazione.

— Amaranta, — ti dissi — andando per il mondo, udi la vostra voce. Amaranta, la vostra bocca è sapiente.

Sorridesti, graziosa; poi, con un gesto lieve della mano, mettesti la palma a riparo, come se fossi abbacinata da tanto sole. E sole non c'era, perchè si era in ombra: nè certo ero io il sole, che stava davanti a te.

Le tue labbra s'incresparono: all'angolo di esse, sfumò una sottile incredulità; come se giocassi con un petalo di gelsomino, mormorasti:

— Non è una lusinga?

— Lusinga? — ti risposi. — Perché? A che scopo? Mi sentirei davvero un pover'uomo, un misero uomo se dalla vostra viva bellezza giungesse a me, non dico un brivido, ma nemmeno il più lieve soffio di sensuale piacere. Siete, Amaranta, una immagine della fantasia, realizzata; siete il pensiero definito e descritto; siete l'idea, capace con un gesto di sgombrare, uno dopo l'altro, tanti cieli, mostrando nuovi mondi, nuovi firmamenti. Amaranta, vi adoro.

I tuoi occhi grandi e chiari non batterono ciglio, continuarono a guardarmi estatici; lentamente, soltanto, si coprirono di pianto. Due grosse lacrime ti rigarono il viso. Non ti dissi nulla per un po'. Sentivo che quel tuo pianto non era di dolor contingente; era il pianto d'un sublime campione d'umanità femminile, capace di raccogliere in sé il dolore diffuso in tutti i mortali, incapaci di superare la loro effimera apparenza terrestre e diventare cirro di nuvola, raggio di stella, costellazione tra le costellazioni nell'immensità.

— Sono un piccolo essere — mormorasti con un filo di voce che avrebbe commosso i sassi — perchè volerli far salire più su di dove io poso? Volete che io provi la vertigine e poi ricada?

Mi ricorderò delle sue mani, mentre ella cantava sommessamente tali parole. Erano abbandonate sulle sue ginocchia, riverse, e con le palme rivolte al cielo. Quelle palme dicevano al cielo il contrario di quel che le labbra cantavano. Erano le palme della fede. Tutto il suo corpo bellissimo, quel corpo che sullo schermo esprimeva la più perfetta ed evidente armonia di creatura umana, era scomparso; com'era del tutto dimenticato dal suo pensiero stesso, così non esisteva più: ne viveva interamente lo spirito in quelle palme, che s'empivano di lume e mandavano lumi. Era tutta lì, e s'offriva interamente al cielo infinito, all'eternità, a Dio!

Strappai, inconsapevolmente, fiori di verbena dall'aiuola folta, e li deposi sulle sue palme, senza saper che facessi. Credo che mi sarei inginocchiato. Ma appena avvertii il contatto di qualcosa del mondo sulle palme, balzò in piedi, e verso il cielo lanciò i fiorellini, cantando.

— Dio mio, vi ringrazio. Sono vo-

stra! Sono vostra! M'avete creato Voi. Oggi lo so davvero! Fatemi sempre più degna di Voi e ch'io possa, immagine dello schermo, confortar gli uomini, nel loro tragico cammino sulla terra, con l'armonia e la bellezza!

Rimase ritta in piedi, come una sacerdotessa: gli occhi chiusi, in un rapimento astrale. Quando ridiventò umana, si ricordò di me. Mi ero davvero abbattuto sulle verbene, in ginocchio.

— Caro — mi disse, tendendomi le mani perchè mi rialzassi — voi, mio maestro, in ginocchio davanti a me?

— Amaranta, avete già veduto, ho capito, assai più che non abbia io stesso veduto. Da oggi in poi insegnerete voi a me tante cose ch'io non capisco.

Si appoggiò al mio braccio. Camminammo lentamente tra verbene, tuberose, gladioli per lungo tratto. Ella sentiva di non esser quella di ieri. Io sentivo di non esser quello d'ogni giorno. Se la nostra salma corporea fosse caduta sul prato, noi avremmo continuato a camminare, anime nude, sui sentieri dell'eterno.

— Caro — mi disse, flautando, dopo un lungo silenzio — come mi siete caro!

— Cara — risposi — e voi, Amaranta, come mi siete cara! Più cara dell'amore!

— Oh! — esclamò; come avesse d'un tratto veduto. — Più cara dell'amore! Com'è bello, com'è grandioso! Oltre l'amore!

— Sì, Amaranta, oltre l'amore, nell'arte, vicino alle costellazioni.

— Ora capisco! L'arte! Oltre i sensi, oltre il respiro, oltre il fiuto, oltre il pulsar delle vene, il battito del cuore.

— Sì, Amaranta, avete inteso, ormai. Pulsar di vene e d'arterie, palpitare di cuore, fremito dei sensi, tutto il corporeo e il transeunte per il lavoro della fantasia, creatrice d'immagini. Il resto si logora, decade, si estingue: l'immagine fissata è eterna.

Amaranta si fermò, mi si mise di fronte, mi prese tutte e due le mani, me le strinse forte, mi guardò a lungo negli occhi. Lei fu interamente dentro di me; io interamente dentro di lei.

Mormorò ancora:

— Più caro dell'amore! Oltre l'amore!

— Più cara dell'amore! — risposi.

— Oltre l'amore, e assai di più!

Rosso di S. Secondo



La giovane attrice Silvana Melandri.

to, è cioè fulmineo, tanto da sembrare illogico. Il pubblico ascolta, ma il bello gli sfugge: l'autenticità di certi gesti; il senso di certe parole gli rimangono estranei. Segue il fatto, la vicenda; intuisce il dramma, ma a fatica.

Ora, per fare veramente opera d'arte, completa e significativa, e per rendere un giusto e degno servizio all'autore, bisognava non aver dimenticato che il cinematografo era riuscito a realizzare, servendosi dello stesso testo, se non un capolavoro, certo qualcosa di buono. Per cui sarebbe stato necessario dare alla regia tutt'altro carattere: un carattere favoloso, solenne, coreografico, sia pure nei limiti che le nostre scene consentono. Tra l'altro non immeritare, queste già povere scene, entro confini sì modesti da mettere i personaggi a disagio. Oh! quella cucina boema del pittore Convalli! Oh! quella tabaccheria di Praga col panorama appena fuori dell'uscio, fatto di casupola; oh! quella finestrella da reclusorio nell'interno della fattoria di Melchiorre e quelle panche e quel muoversi a fatica degli attori, preoccupati di non sfondare col gomito qualche parete!

Come si poteva creare un'atmosfera in simili scatole da fiammiferi svedesi? E non crede Enzo Ferrieri che l'attaccamento di Melchiorre Dub alla sua terra non venga anche dai sentirsi egli padrone d'una bella e comoda e ricca fattoria? Egli ha cavalli in gran numero; comanda a diecine di contadini; nel suo spirito di padrone s'annida la forza e l'orgoglio d'un « gigante ». Ma con quella casetta che abbiamo visto sulla scena dell'Olimpia, povero Melchiorre, quasi quasi do ragione ad Annuska di essersene andata a Praga e di averci lasciato le penne.

Alla *Città d'oro* ho preso parte in Verna, ottimo attore. Egli dovrebbe cercare d'essere meno monocorde. Adriana Sivieri ha buone doti; non si commetta perciò con lei lo stesso errore commesso con la Torrieri. E' un'attrice da guidare anche e soprattutto quando crederà di poter camminare da sola. Alla Sperani, sempre tanto brava, avrebbero dovuto dire che Maruska, la serva di Melchiorre Dub, non è che in apparenza una serva ossequiente ai voleri del padrone; in realtà una donna che sa quel che vuole e dove vuole arrivare. Mai le abbiamo sorpreso uno sguardo, un gesto che tradisse in lei questa volontà, questa premeditazione. Bravi il Rissone, il Bianchi, la Bottini, il Farese, la Cristina Almirante, attrice piena di risorse, il De Monticelli. Eccellente la traduzione di Novikov.

SPETTACOLI DI MILANO

PALCOSCENICO

di F. M. Pranzo

Abbiamo assistito a Milano a un trasloco triste: quello d'una famiglia molto ricca, da un appartamento di venti locali, in un altro di tre, o poco più. I mobili di stile: barocchi, un po' solenni; quelli sopravanzati alla svendita accatastati in ambienti angusti; gli ampi finestroni d'un tempo, da cui s'intravedeva la terra invitante alle moderne evasioni, ridotti a una sola finestretta d'abbaino. Un po' di neve; un po' di tosse, e avremmo potuto chiedere notizie di Mimi. Una tristezza; davvero. Questo trasloco, però, non era necessario; o per lo meno, venuti nella determinazione di farlo, si poteva, si doveva farlo meglio. Alludiamo alla *Città d'oro*, il dramma di Riccardo Billinger, di cui il pubblico ricordava una colorata versione cinematografica, d'un chiaro sapore simbolico, e che, trasportato o se volete, traslocato sulle scene di prosa, per le quali, d'altronde, era stato scritto, ha deluso; ha maledettamente deluso. Ed io oso credere anche di più: oso credere che il lavoro, in sede puramente spettacolare, potrebbe anche non essere pienamente compreso da un pubblico che non fosse già a conoscenza del film. Il film essendo, in questo caso, rispetto al lavoro teatrale, come un testo latino con la traduzione a fronte.

Il simbolismo ha una sua retorica che, a volte, diventa noiosa. Questa *Città d'oro* ne è piena. Ma se nel film tale simbolismo si diluiva nei succedersi dei fotogrammi, cui il colore faceva quasi da coro sulle scene esso diventa o ci appare artificioso: vedi il vagabondo Heiligtag personificante lo spirito della palude; quegli cioè che pur essendo sempre ubriaco di grappa, qui s'atteg-

gia a supremo giustiziere. Ricordate le parole che egli dice alla fine del dramma? (« Gli ubriachi han sempre l'ultima parola... »). Esse pretendono avere un senso fatale e invece cadono vuote, come foglie morte. E' terribile ascoltare un personaggio teatrale quando deve rammentare agli umani, con voce di oltretomba o sol-

sopisce in toni romantici e fantastici anche laddove — vedi tutta la parte cittadina — scivola nel crudo e nel torbido. C'è sempre cioè una suggestione, e questa a volte diventa lirica. Sulle scene questo stesso realismo, questa umanissima evidenza spirituale e sensuale, diventa un episodio, breve, conciso, banale. E' quando Anna scivola tra le braccia di Toni. E' una scivolata incomprensibile, illogica, non per il fatto in sé, millenario, ma per il modo con cui avviene. Vista e presa direbbe Casanova che nel dramma si chiama Toni Opperkue...

E tutto questo perchè, troppo ricco di significazioni, il dramma — sintesi ispirata in luogo d'una ragionevole analisi elaborata e fine — s'affida soltanto al linguaggio. E sarebbe suo diritto; ma gli è che tale linguaggio è indeterminato, fatto e svolto per accenni, per appunti, per sottintesi. Ecco per intenderci: il contrasto tra la rude crudele superstiziosa fedeltà di Melchiorre Dub, il padre di Anna, alla sua terra; e l'anima sognante di Annuska, protesa verso un ideale diverso, forse indefinito; Praga, la città d'oro, ch'ella immagina come un regno di favola, come una favola bella e pura; una città sonora di campane a festa e di cortei nuziali: questo contrasto, dicevamo, se sullo schermo ebbe modo e mezzi di evolversi, farsi pienamente intendere nel suo significato simbolico e concludersi nella ben nota catarsi finale, sulla scena si compie e si rivela con stacchi netti, ogni parola un fatto, non so se mi spiego. Il trapasso tra l'una e l'altra situazione, tra l'uno e l'altro atteggiamen-



Laura Adani.

Al Nuovo una commedia di Edoardo Bourdet: *Giorno di nozze*, novità assoluta per l'Italia. Si tratta di un certo signore, sposato e già padre, il quale innamorato pazzo d'una cognatina ritornata dall'America, si strugge, si macera, si annienta. La cognatina, avvisata del dramma che conturba lo spirito e i sensi del parente, decide di allontanarsi, ma per farlo non ha che un mezzo: sposare. E infatti, sposerà un giovanotto aiutante, che non ama, ma dal quale è adorata. Spera così di salvare capra e cavolo: anche cioè il cognato. Ma si sbaglia, poiché questi, quando sa della sua decisione, peggiora. Pur in queste condizioni di salute fisica e morale egli giunge alla vigilia del fausto evento senza morire, ma in un colloquio tra i due, la ragazza prometterà al cognato, per dargli pace, che non sarà mai del marito; ma resterà pura in onore e gloria del parente. E questi ci crede: ne va del sonno, capite? Ma dopo un mese, la cognatina ritorna ed egli apprenderà, orripilando, che quella promessa non fu mantenuta.

Le simpatie del pubblico sono andate tutte alla cognatina. Nella commedia, è vero, c'è qualcosa di più. C'è per esempio qualche lacrimuccia e qualche altra artificiosa complicazione, inconsuete in Bourdet. Perciò, vi assicuro, è meglio così come ve l'ho raccontata io.

La cognatina era Laura Adani; il cognato Tino Carraro. Molto bene entrambi; più lei di lui, a ogni buon conto. Altrettanto dicasi della Torrieri e di Vittorio Gassman, il quale, per aver recitato con una certa semplicità una scena d'amore, s'ebbe un bell'applauso a scena aperta. Chi dice che il nostro tempo non sia più romantico? Ma un avvertimento a Gassman. Non s'illuda con quell'applauso. Egli ha poco più di ventidue anni. A ventidue anni le scene d'amore si recitano quasi sempre con una certa semplicità...

F. M. Pranzo

ORSA MAGGIORE

MALINCONIA DI RICCI

di Leon Gomini

Prime recite sopra i tetti - Quando in teatro non veniva nessuno... - Ostacoli, difficoltà, contrattempi, amarezze - Gli schemi d'obbligo e i modi determinati del recitare - Un molto di Leonardo da Vinci.

Ecco l'attore nel suo camerino. Si sta truccando per il *Re Lear*. Due grandi lampade splendono davanti al cristallo della specchiera. Magro, pallido, intento, Renzo Ricci trascrive con le sue esili, mobilissime mani, fra cosmetici, ceroni e grovigli di parrucche bianche. I suoi quarantacinque anni adesso, press'a poco raddoppieranno. E' pensoso, taciturno, raccolto. I suoi occhi chiari s'aggrottano un poco entro una concentrazione di pensieri remoti, distanti, non comunicabili ad alcun altro essere vivente.

Una camerista passa in punta di piedi, recando la veste bianca di greggia lana opaca che servirà nel primo atto. Il bruno volto della donna, i suoi fermi occhi neri, la struttura larga e solida delle sue mascelle, fanno un'assida strano contrasto con la trasparenza esangue dei tratti emaciati dell'artista.

Renzo Ricci sta diventando *Re Lear* dentro se stesso ancor prima che nel costume e nel trucco esteriore. Forse i tanti anni di studio, di meditazione, di preparazione convergono adesso qui, in questa vena stanchezza, in questa scavata e amara esperienza di uomo abbandonato entro l'ingratitude che fra poco agirà e « vivrà » sulle tavole del palcoscenico per lo stupore e la soggezione degli spettatori. Non più un personaggio, ma un'anima, non più un'interpretazione, ma una trasparenza, evidentissima verità.

Comincia la vita notturna del recespiriano: immediata, autentica, vibrante. E', dunque, vero, il personaggio? Non è, dunque, nato, come vien detto, dalla tempestosa fantasia d'un grandissimo drammaturgo?

Renzo Ricci si trucca. Eccoci in capo la grande parrucca bianca che così bene inquadra di serenità il suo malinconico volto. E la barba prolissa gli discende sul petto in una trasparenza di fili esuli e mossi, in un nitore di vecchiezza tutta ancora calda e virente. L'attore si controlla nello specchio. Rinforza sulla fronte l'orlo rosa dell'acconciatura, ne nasconde il margine con del cerone; rassicura adesso, carezzandolo delicatamente, i forti baffi che scenderanno a mescolarsi con la gran barba: ed in quel gesto c'è tutta la tenerezza d'una mano di bimbo che sfiori amorosamente i capelli materni.

Forse con una dolcezza non dissimile egli ha accarezzato il suo primo trucco quando ha recitato, nelle vesti di prim'attore, a nove anni, in *Zazà* alla sala privata Corsini della sua Firenze natia. Per quanto ridotto ed involtato e puntellato da spilli, il suo abito da sera lo ingombra e il piccolo attore era costretto a curarsi assai più del pericolo d'un razzolone che delle battute della parte. Antichi giochi infantili; e la risonanza del singolare successo andava tra il chiacchiericcio ozioso dei salotti fiorentini così carichi di oscuri tendaggi e di granducoli reminiscenze. Renzo, allora, era fantastico e vivace: gli piaceva immaginare e ritrarre la strana vita dei grandi. Suo padre, fanatico di teatro ed appassionato filodrammatico, non faceva che condire i discorsi casalinghi con argomenti di commedie e d'interpreti, di scene e di battute. Giudicava elogiava discuteva: era, quello, tutto il suo mondo. Le proclama polemiche sulla « questione romana » ed i pettegolezzi fiorentini sul « gran mondo » delle Cascine non lo turbavano affatto: aveva deciso che il figliuolo sarebbe stato ingegnere, e quasi se ne doveva; ah, se avesse avuto attitudine all'arte... Ma Renzo giocava ai personaggi come i suoi compagni giocavano a « bandiera » od ai « quattro cantoni »: era un passatempo e niente altro.

Aveva messa su una brigata di compagni che avevano quartier generale sopra i tetti della città, in un solaio che si spalancava su una terrazza, e lassù, col nerofumo e i vecchi abiti e gli smessi stracci dei bauli abbandonati alla polvere del tempo, andava con gli altri inventando una qualche fantasia: la commedia dei grandi. Una volta — poiché suo padre custodiva come una reliquia una spada che Ernesto Rossi aveva adoperata recitando *l'Amleto* — Renzo aveva tentato a sua volta le asperme vette di Shakespeare: spettatori erano gli stessi compagni, qualche ragazzetta dalle timide trecce color di stoppa, e i camini e le nuvole delle rondini di Firenze.

A tredici anni il ragazzo s'era però accorto di non amare affatto il teatro. Studiava, adesso, coscien-

ziosamente la computisteria della « Scuola tecnica » ed il francese commerciale « Salutation très distinguées ». Imparava il violino. La buona musica lo sovveniva nelle difficoltà dell'algebra che l'avrebbe portato ai logaritmi della sezione fisico-matematica dell'Istituto tecnico ed alle formule più difficili ancora della Facoltà dal berretto nero.

Qualche altro anno passò così, uguale e sonnacchioso come il fluire biondo dell'Arno a Ponte Vecchio tra i renaioli. Poi, ecco, impensato eppure intuito, improvviso e pure segretamente paventato, il « demone ». Un colpo di fulmine come gli innamoramenti delle ragazze romantiche troppo a lungo ritenute nella casta severità della casa, fra gli implacabili borbottamenti di due acide zie zitelle. « Babbo, ho deciso. Pianto i compassi e prendo le parrucche ». « Eh? ». « Ti ricordi, babbo, quando recitavo in *Zazà* e la gente diceva ch'ero bravo? ». « Sì ». « Bene. Mi sono accorto che quella è la mia strada. Non c'è niente altro da fare. Ho, dentro, qualche cosa di enorme che mi spinge, che mi comanda... ». « Bada, figliuolo, che la strada non è facile... ». « Tanto meglio. E tu devi aiutarmi, babbo ».

Aveva, allora, sedici anni. La guerra era incominciata; giungevano dal Carso con i treni ospedale, i primi carichi di feriti. Recitava a Firenze in quei giorni la compagnia drammatica Carini-Piperno. Renzo fu portato sul palcoscenico del Teatro Nazionale. L'ascoltò Piperno. « Il teatro, eh? Vediamo cosa sai fare: di qualche cosa ». Recitò, con la punta del cuore, un pezzo dell'*Amleto*. « Be', mica male. C'è, direi, la stoffa... ». E suo padre, gonfio d'orgoglio: « Sapete, cavaliere: mica per niente, ma è mio figlio ». E Piperno: « Ma è troppo giovane: come si fa? ». Il padre: « Magari lui si contenterebbe, vero Renzo?, di qualunque ruolo, tanto per incominciare... ».

Piperno giust'allora metteva su compagnia con la Borelli. « E proviamo. Ti prendo con me ». Così Renzo Ricci, ai primi del 1916, incominciava a girare per i palcoscenici



Renzo Ricci in « Otello », una delle sue grandi e luminose tappe interpretative.

LO SPETTATORE BIZZARRO

IL LIBRETTO DELL'OPERA

di Leonardo

— sì, cinquant'anni — aspetta un impresario, un teatro, un pubblico. Sembra incredibile: c'è posto per tutti, sulle liriche scene, ma non per Buganza; c'è posto per Bellini e Paisiello e Rossini, ma non per Buganza. Il quale, bianco e curvo, ancora sogna — « vedrete, alla Fenice sarà un trionfo » —, e a Peocina e a Cogometta, alla locandiera Filomena e al corsore Tacheto, all'illustrissimo Podestà e alle damazze in palpito sempre racconta, nell'inutile attesa della gran rappresentazione, il libretto del trascurato capolavoro: le meravigliose e cupe avventure di Fioravante tenore, con Asdrubale basso e Nina soprano.

A questo punto, fui confesserò una pagina di vita vissuta. Una sera, in provincia, io ho recitato. Si trattava di uno spettacolo benefico: di uno spettacolo di filodrammatici improvvisi. Non avrei voluto. D'accordo: la beneficenza è necessaria, recitare è facile (vero, signorina Nice Raineri?), il suggeritore aiuta; ma i lumi della ribalta, la gente, l'impaccio... Insomma, non avrei voluto.

Modestia a parte, fui la rivelazione della serata. Mi supponevano cane, sì, ma cane fino a un certo limite. Dino Falconi che, a quel tempo, tentava sul palcoscenico del milanese Arcimboldi la carriera dell'attore, mi avrebbe invidiato: impossibile recitar peggio. Mi era compagno, in un dialogo, Giulietta Simionato: quella Giulietta Simionato che adesso canta alla Scala; ebbene, mi ricordo, dopo una mia pappera, gli occhi avviliti, supplici della tenera creatura: mi dicevano: « Leonardo vaj

via: è meglio; non continuare è meglio ».

Fatto sta che Giulietta Simionato esordì con me: quella sera: in *Nina, no far la stupida*.

Ho scomodato il lontano episodio (ero giovane, ero giovane) per dimostrare che la commedia di Rossato e Gian Capo appartiene alla mia esperienza parola per parola: alla mia esperienza, e alle mie inverosimili papere. So tutto, della *Nina*: so di Peocina e di Buganza, di don Asdrubale e di Fioravante... Immaginate dunque la mia sorpresa nell'ascoltare, di recente, le meravigliose e cupe avventure di don Asdrubale e Fioravante in una nuova versione; quale agitato imbarazzo per la mia cultura.

A onor del vero, la mia vasta cultura non doveva stupirsi: perché il testo della *Nina* è mutevolissimo. Ogni Compagnia ha sempre rappresentato, difatti, una *Nina* arbitraria, con aggiunte capricciose e sguaiate. Così, la scrupolosa, leggiadra commedia è ora diventata, con attori del Teatro di Venezia, un'interminabile farsaccia; e quell'Ottocento sulla Brenta è ora un pretesto generico e sgarbato; e svaporata è la piccola malinconia di quel piccolo mondo in caricatura...

E dire che i comici veneti sono proprio lodati per l'equilibrio, la finezza, il pudore delle interpretazioni.

Quasi quasi preferisco le mie papere: papere innocenti, se non altro.

Quasi quasi preferisco il film che da *Nina, no far la stupida* ricavò Nunzio Malasomma. Eh sì; quasi quasi preferisco il film. Il colmo.

Lunardo

d'Italia, con il ruolo di « ultimo generico » e con la paga giornaliera di lire quattro e centesimi cinquanta.

Sono già passati vent'otto anni, qualche ruga lieve, ancora soltanto accennata, è venuta a irretire la mestizia del volto dell'attore. Quante volte queste sopracciglia che adesso egli ricopre di folto bianco sono rimaste dritte, impavide, sotto i disastri? Perché Renzo Ricci, nella sua caparbia carriera di grande attore, non è stato molto felice.

Nel 1919 era « amoroso » nella compagnia di Antonio Gandusio, con Marcello Giorda prim'attore. Dopo un temporaneo scioglimento del gruppo, alla ripresa Giorda non s'era ripresentato. Gandusio bestemmiava per il « guaio » inaspettato. « Vuoi provare me al posto di Giorda? ». Gandusio aveva gli occhi aggrottati: guardava, accigliato e sorpreso, la punta delle sue scarpe. Dopo un poco (roteando una di quelle sue grandi mani che sembrano, nei continui moti della recitazione, almeno cinquanta) aveva risposto: « Benissimo. Proviamo ». Finalmente, ecco il balzo in avanti. E giù successi, allora, con *Addio, giovinezza, Non amarmi così, Il mondo della noia* e le altre opere maggiori e minori dell'epoca e della compagnia.

Gli anni si inseguivano ancora, e si alternavano le vicende e le formazioni artistiche. Tante volte l'incomprensione, tante altre volte la fame. Ricci voleva recitare « a modo suo », ma c'erano schemi d'obbligo e modi determinati: una regola dura e persino sciocca da cui non era possibile svincolarsi. Recitava in *San Francesco*, e pensava al capocomico, interpretava *I più begli occhi* e *La mistica fiamma* e ripeteva a sé stesso che un giorno avrebbe potuto dire una parola nuova alle platee nazionali, si faceva applaudire nella *Bisbetica domata* e nei *Disonesti* e scavava, scavava dentro di sé, alla faticosa ricerca delle più vere e più terse possibilità d'arte ancora sepolte in lui come un tesoro nascosto.

Mise su compagnia, finalmente, nel 1925. Lo aveva molto aiutato, anche finanziariamente, Zacconi. Ma quante delusioni! Ostacoli, difficoltà, contrattempi, amarezze. Compagnia di Renzo Ricci? E chi è questo Ricci? Il pubblico non voleva venire a sentirlo. Batteva la provincia, si contentava dei teatri minori. Dava *La figlia di Jorio, Lorenzaccio*, ancora *La bisbetica scespiriana*, e certo repertorio francese che andava da *Fiammata* e *Tormento* a *Nel suo candore ingenuo*. Ma la gente dei teatri rionali preferiva a Lorenzaccio il repertorio posciadistico e le ballerimette del varietà. Era riuscito a recitare a Milano soltanto perché altre compagnie avevano di punto in bianco disdetto il contratto, e gli impresari s'erano preoccupati di turare in qualche modo la falla. La conclusione del giro era stata un deficit di oltre centomila lire.

Ricci studiava Ibsen, studiava tenacemente Shakespeare (il suo primo quaderno d'appunti ha la data del 1918); e la prima vera notorietà egli l'ebbe, fra il 1929 e il 1930, con... *Il processo di Mary Dugan* presentato dalla Compagnia Za-Bum.

Ecco gli ultimi ritocchi al volto di *Re Lear*. Un segno verticale sulle due guancie, che da dietro lo zigomo diverga all'angolo della bocca; un incupimento ai vertici esterni degli occhi, alcune rughe sulla fronte, due tagli netti, volitivi, sopra la radice del naso: la trasformazione è completa. Sempre, i « personaggi » di Renzo Ricci hanno un aspetto triste, quasi sconcolato, amaro. E sempre l'attore traduce in loro la sua personale malinconia di uomo solo che sa, che soffre e dice, e non è sempre compreso. Il fuoco di quest'arte è tutto interiore, algido, intenso, corrompito senza suono, sublimatore senza mostra. Quante tappe, quante esperienze? Gli antichi ricordi, le antiche compagnie: Talli, Emma Gramatica, Maria Melato, Gandusio, Zacconi... E i buoni, maestrevoli esempi: il grande respiro umano di Zacconi, la desolata tristezza della Gramatica, il grottesco artistico di Gandusio, la policroma sintesi di Talli: una regia, una tavolozza che nessuno sa ripetere più...

« L'arte è soltanto una torcia accesa, che gli uomini si passano di mano in mano... Non sempre un seme gioverà al suo seminatore: ma importa soltanto che ci sia qualcuno, chiunque, che ne raccoglie il frutto ». Sono parole di Ricci. Di Ricci che dopo lo Za-Bum, si era

(Continua nella pagina seguente)

I nomi e i fatti citati in questa rubrica sono puramente fantastici. Qualsiasi riferimento a persone reali è occasionale.

Nel libro di Slapater su Ibsen si legge: «le didascalie in Ibsen sono tutte importantissime».

Benché il libro sia giustamente celebre, l'affermazione non mi persuade; a ogni modo, se il critico avesse ragione, l'importanza delle didascalie farebbe torto a Ibsen.

Io non conosco, nella mia svariata, brillante e profonda ignoranza, la genesi della didascalia. Lasciatemi immaginare: doveva essere, l'egregio inventore della didascalia, un omarello pigro e inabile, col genio del puntiglio. A che servono, infatti, le didascalie? A nulla. Un personaggio deve nascere, vivere, uscire, entrare, spalancare le finestre, chiudere gli usci, accendere la luce, ridere, piangere, senza avvertire, con parole in corsivo fra parentesi tonde, il lettore del dramma o della commedia o della tragedia: (*singhiozzando*); (*si mette a sedere*); (*via da sinistra*). Un personaggio deve rivelarsi — rivelare l'età, il volto, il carattere, gli umori, la voce, l'abito — attraverso la prima o le prime battute. L'azione deve essere indicata dal dialogo, il gesto deve appartenere al dialogo; e al dialogo devono appartenere la descrizione dell'ambiente, il fabbisogno, il colore del cielo, le stagioni, il giorno, la notte. Le didascalie non contano. La scena rappresenta una foresta? Ebbene: la foresta deve fremere nel testo destinato alla recitazione, non nelle righe fra parentesi. E' notte? Ebbene: la luna deve battere ai vetri dei protagonisti, non ai vetri in corsivo della didascalia. Piove? Ebbene: deve piovere sull'ombrello del dialogo, non sull'ombrello del fabbisogno.

A che servono le didascalie? A nulla. Meglio (o peggio): servono alla pigrizia e alla insufficienza: la pigrizia dell'autore con foresta fra parentesi, non con foresta — alberi, foglie, vento, nubi, solitudine — nella fantasia; l'insufficienza espressiva dell'autore con luna in corsivo, non con la luna nelle chiare e fredde sillabe. Credetemi, dunque: doveva essere, l'egregio inventore della didascalia, un omarello sfaticato e mediocre.

I classici, del resto, se ne infischiano, delle didascalie. Il teatro antico è antico senza didascalia. Edipo, mettiamo, si arrangia senza parentesi. Anche Elettra. Anche Fedra. Tutta gente che entra da sinistra, va

(Continuazione, dalla pagina precedente, di "MALINCONIA DI RICCI").

messo a dare la Tancia di Buonarroti il giovine e Stasera si recita a soggetto di Pirandello con Guido Salvini, e — ancora capocomico — lavori di Kova e di Guitry e, il Mercante di Venezia. Il suo sogno era, allora, pur sempre l'Amleto. Ancora difficoltà, ancora diffidenze. Occorre il « fatto nuovo », e avvenne nel '34, quando uscì il Ragno e l'attore lo portò sulle scene. Allora il pubblico, finalmente, clamorosamente, entusiasticamente, disse « si ».

Pensieri, memorie, sogni di Renzo Ricci dentro la figura del vecchio re solitario. Presto incomincerà la grande finzione, presto la delicatezza e pur rotonda voce dell'artista dominerà gli eventi, i personaggi, il colmo pubblico della platea e della corona d'oro dei palchi. La valanga dei battimani si scatenerà, dopo, frenetica, violenta, ruinoso, e Ricci in quell'urlo d'ammirazione e di gratitudine si inchinerà sommessamente e serio, senza sorrisi, con i pensieri tutti lontani, spersi magari fino a quell'antico alberghetto di Sassuolo da dove non poteva più partire con i compagni perché gli occorrevo duemila lire che non aveva, e la padrona, commossa, gli aveva prima fatto prendere a forza una bottiglia di Lambrusco e quindi gli aveva prestato il denaro; o fino alla carrozzella di quell'umile vetturino di Napoli che era solo a gridargli « Bravo » dal loggione deserto e più tardi, entusiasta, l'aveva anche voluto portare a passeggio per la riviera di Chiaia.

Malinconia di Renzo Ricci... Chi potrà colmare quel vuoto, cancellare quegli antichi patimenti della sua vita tenace, trasognata, intensa? Forse è la sua natura, o la sua sorte, a renderlo ed a mantenerlo così. Forse a lui, più che ad ogni altra persona umana, si addice il consiglio vinciano: « E se sarai tutto solo, sarai tutto tuo ».

Leon Comini

STRONCATURE

103=LE DIDASCALIE

di Tabarrino



Dall'album di Dario Sabatini: 1. Hubert von Meyerink; 2. Ilse Werner; 3. Gustav Waldau nella parte di Casanova; 4. Ferdinand Marian nella parte di Cagliostro; 5. Hans Albers; 6. Brigitte Horney; 7. Hans Brausewetter; 8. Leo Slezak nella parte del Sultano di Costantinopoli. (Dal film « Il barone di Münchhausen »).

E il cinema? Pensate: le didascalie furono abolite non dal film parlato, ma dal film silenzioso. Dal film silenzioso: proprio.

Motivo per cui...

Un momento, mi chiamano. Torno subito. (Tabarrino esce in fretta. Donne e piaceri carnali in lontananza. Cala lentamente la tela).

Tabarrino

Arguta, Tabarrino, la tua « stroncatura » delle didascalie. Mi viene in mente un'idea malvagia: che cosa sarebbe successo della Piccola città se le didascalie fossero state abolite da un superiore decreto. Penso che la Piccola città non sarebbe neanche esistita. (N. d. D.).

a letto e soffia sul lume senza soffiare sulle parole in corsivo.

E Machiavelli? e Shakespeare? e Molière? e chi volete voi? Una riga, sì e no, per « la scena rappresentata... ». (Nella Mandragola, poniamo, no). E i moderni? Nella Finestra sul mondo, sotto l'elenco dei personaggi, è scritto: « le didascalie sono poche, perché gli attori italiani sono intelligenti ». Se invece fosse scritto: « le didascalie sono poche, perché il dialogo basta ai miei personaggi », ah che meraviglia, che idea, che capolavoro di più! Non dimeno, contentiamoci. A didascalia risparmiata non si guarda in bocca.

Gli attori italiani sono intelligenti... Verità sacrosanta. Così intelligenti che le didascalie non le leggono. In compenso, le leggono i registi: per disobbedire all'autore.

Le didascalie, poi, mi infastidiscono per un altro motivo. Di solito, col ritmo, lo stile del dialogo le didascalie non hanno niente da spartire. Il dialogo procede veloce, e la didascalia è lenta; il dialogo procede immaginoso, e la didascalia è scialba; il dialogo brilla per l'originalità, e la didascalia è opaca, retorica... Non basta. Il dialogo è in versi, e la didascalia (per fortuna) è in prosa; il dialogo è in dialetto, e la didascalia è in lingua; il dialogo è una squisita raccolta di arcaismi, e la didascalia non ha e-poca...

« Alle guagnele, messere! ». (Star-nuta).

« Vo' far di te fanciulla, — il mio carnal piacere ». (Le dà un pizzicotto).

« Ostrega, che bela tosa! ». (Ammirava le di lei forme).

Insomma, non mi garbano che le didascalie di d'Annunzio, le quali, del dialogo, hanno la tinta e l'empito. Didascalie che non spezzano il tono della battuta, né disturbano la mia suggestione.

« Entrambi, pallidi e ansiosi, hanno gli occhi fissi su la muta apparizione verde. Per alcuni attimi il silenzio è altissimo, non interrotto se non da qualche grido di rondine, da un ronzio d'api, da un alito di vento ».

Eh, che finezza? Non dice mica: « Lunga pausa. I due guardano. Rumori interni di rondini, api e vento ».

* Caterina Boratto si sposa. La notizia corre di bocca in bocca. E' una delle pochissime dive, la bella Caterina, che abbia voluto arricchire il patrimonio della sua bellezza con un patrimonio d'arte. Ella si era, infatti, in questi ultimi anni, specializzata anche nell'arte del canto. Tito Schipa, che per tanto tempo le è stato vicino, maestro e amico autorevole, aveva scoperto in lei, così bella, così serena, così amata dal pubblico, questo dono divino e aveva desiderato che ella lo coltivasse attivamente, diligentemente. Da lei si poteva aspettare un'interpretazione eccezionale: quella della bella attrice che sa cantare, anziché della cantante che fa la diva. Ma questo nostro sogno è stato deluso. Infatti, Caterina lascia l'arte per sempre. Avara dei suoi doni, vuole offrirli tutti al suo sposo, l'ingegner Armando Ceratto di Torino, e chi sappia quale passione lezava la Boratto alla sua arte, al suo studio, alla sua carriera, sa ora quale immenso dono ella fa al matrimonio. Caterina Boratto, per chi la vedeva sia sullo schermo che nella vita, era l'immagine della dolcezza e della pacatezza. La sua non avrebbe potuto essere la vita di un'artista, rimbalsata da questa a quella « piazza », da questo a quel teatro di posa, soggetta a nervosismo e a sacrifici, alle continue lotte che per amore o per forza debbono essere sostenute anche dagli « arrivati ». Anche dall'America, dove pur le era vicino Schipa, prodigo di consigli e di conforto, preferì andarsene piuttosto che sostenere lotte feroci con produttori che volevano servirsi di lei come d'una bandiera antitaliana. Italiana fedele, non avrebbe mai potuto, per amore dell'arte e della notorietà, rinunciare al suo dovere patriottico. E partì. Lasciò l'America quando l'Italia era già in guerra; attraversò l'Oceano in condizioni quanto mai disagiate, trovò la forza e l'energia (lasciate fare all'« acqua morta »...) per svincolarsi dai tremendi e quasi insuperabili ostacoli opposti dai funzionari del controllo inglese. Oggi Caterina ha trovato la sua vera vita, la sua strada. Non ha rimpianti, non le importa di aver goduto per così poco la gioia degli applausi e della fama. Pochi sono i film che ha interpretato dopo il ritorno dall'America, che ha preferito approfondire i suoi studi vocali e acquistare disinvoltura sulle scene liriche. A Salò aveva cantato nella stagione lirica organizzata da Schipa, a fianco del suo maestro, ottenendo come sempre il più cordiale favore del pub-

blico. Adesso ha preferito trionfare nella vita che trionfare nell'arte; ha preferito vincere come donna che come attrice e come cantante. Non ha — ne siamo sicuri — alcun rimpianto, ma il rimpianto rimane in noi che in lei abbiamo creduto.

* A seguito degli accordi recentemente conclusi tra il Ministero della Cultura Popolare e l'Opera Nazionale Dopopolavoro, tutta l'assistenza finanziaria tecnica ed artistica alle minori Compagnie di prosa diviene di competenza dell'O.N.D. che in tal modo provvederà a tutelare tutti gli interessi di quei nuclei familiari che girano per i piccoli centri riacciandosi alle tradizioni del teatro dell'arte. Analogo accordo è stato inoltre stipulato tra la Federazione Industriale dello Spettacolo e il Dopopolavoro per l'assistenza alle Compagnie degli spettacoli viaggianti.

* Al Politeama Rossetti di Trieste continua la stagione d'opera. Sono state eseguite le opere Norma di Bellini con Fedora Barbieri, Francesco Merli, Andrea Mongelli; Traviata con Tatiana Menotti, Giacinto Prandelli, Piero Guelfi ed Ebe Ticozzi; entrambe le opere sono state dirette dal maestro Barettoni.

* Al Teatro del Popolo di Milano, Margherita Caruso, accompagnata al pianoforte dal maestro Riccardo Castagnone, ha cantato ventitre canzoni di autori classici, romantici e moderni, fra cui arie di Scarlatti e di Rossini, lieder di Schubert e Strauss, romanze di Debussy e di Duparc.

* Gli accordi recentemente conclusi tra il Ministero della Cultura Popolare e l'Opera Nazionale Dopopolavoro riguardano anche la normalizzazione delle gestioni degli spettacoli lirici in provincia, affinché siano adeguatamente tutelati i fini artistici delle rappresentazioni e gli interessi delle masse orchestrali e vocali che vi partecipano.

* A Milano, al Lirico, durante la stagione di concerti sinfonici della Scala, il Maestro Leopoldo Ludwig ha magistralmente diretto la Sinfonia per una fiaba di Ennio Porrino, che ha ottenuto vivo successo.

* La Sovrintendenza dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze ha in progetto una serie di concerti sinfonici all'aperto, durante i mesi di giugno e luglio, nel cortile del Palazzo Pitti; con i direttori Gino Marinuzzi, Vittorio Gui, Mario Rossi, Molinari-Pradelli, Andrea Gavazzoni, Armando La Rosa Parodi.



Marina von Ditmar in due scene di « Una moglie per me ». (Prag-Film Unione).

acërba. Tuttavia egli coglie il frutto di tanta ospitalità e si ventila perfino un'idea di matrimonio. Ma Sara, dopo fuggevoli consensi, trova sempre nuovi pretesti per respingere il sollecitatore: e più tardi essa sposerà un tale Wattenwyl.

In Russia nel '65 egli si imbatte in un'attricetta francese fischiaia il primo giorno e poi ridotta al forzato riposo: costei vorrebbe tornarsene in Francia. E' la Varville. Ma

non ha il passaporto. Casanova interviene presso l'imperatrice: ottiene il congedo della giovane e un congruo assegno di partenza. La Varville si accompagna a Giacomo che esce a sua volta di Russia e, senza dar importanza alla cosa, con grazia disinvolta, gli tiene ottima compagnia.

Un'altra derelitta è la Castelbajac. Casanova l'aveva veduta a Londra: la ritrova a Lipsia nel '66. Essa è di-

sperata, in lacrime. Lo Schwerin, l'amante con cui era, è in prigione per assegni falsi. Essa è malata, senza un soldo. Casanova, che oramai ha 41 anni, la soccorre. Va con lei a Dresda, dove la spaccia per contessa Blasin, la fa curare: e alla fine, non senza fatica, ottiene da lei quanto sollecitava. Ma anche stavolta è la donna a non voler continuare la relazione: essa non aspira che a tornare a casa propria, a Montpellier. E Casanova, che ha vissuto intimamente con lei qualche giorno a Vienna, la rifornisce e la rimanda in famiglia. Alcuni anni dopo, ripassando da Montpellier, reduce di Spagna, Casanova bussa alla sua porta: ma ottiene la solita risposta di tutte le sue passate amanti: amicizia e nulla più.

E ancora. Quel Della Croce che già una volta aveva trasmesso la propria amica a Casanova, ripete lo scherzo nel '67. Stavolta si tratta di una ragazza diciottenne di Bruxelles, anche questa di ottima famiglia, che il Della Croce scappando da Spa affida a Casanova, raccomandandogliela caldamente: tanto più che la ragazza è incinta di sette mesi. Casanova accetta l'incarico, e conforta come può la poveretta. Sembra che stavolta nell'amore, o in questa parvenza d'amore, ci sia una reale tenerezza da parte di Giacomo che accompagna a Parigi Carlotta (la ragazza si chiamava così), la assiste nel difficile parto e depone il neonato al brefotrofo. E, dopo pochi giorni, chiude gli occhi alla disgraziata, uccisa da febbre puerperale. Su questo, come su molti altri episodi, sono state sollevate obiezioni venendo ritenuto esso invenzione casanoviana. A smentire tali obiezioni è stato rintracciato l'atto preciso di nascita del piccolo Giacomo (il neonato era stato battezzato Giacomo), figlio di Carlotta de Lamotte e di Antonio Lacrosse (che era la pronuncia francese di Antonio Della Croce). E abbiamo così saputo che il piccolo Giacomo non è vissuto che tredici giorni.

La lista di queste povere derelitte si può completare con quella Callimene — in realtà Anna Carrara — napoletana, aspirante alla carriera teatrale e nella più nera miseria. Casanova se la fa cedere mediante un regolare contratto con i parenti di lei. Nè meno derelitte appaiono le tre recluse del convento romano dove erano entrate a dieci anni per apprendere un mestiere e poi sposarsi. Ma con chi, se non avevano occasione di veder nessuno? La loro carriera segnata era quella di fare le umilissime serve di fatica o di votarsi al convento. Casanova riesce, grazie a protezioni altolocate, a far successivamente uscire ed a condurre a teatro le tre infelici, Armellina, Emilia e Scolastica; e non tarda, con l'aiuto di un po' di Frascati, a far loro perdere la testa. Poverette, non ci doveva voler molto.

Questa è la serie più ricca delle amiche di Casanova. Non occorre trarre conclusioni: esse sorgono naturali dai fatti stessi narrati dal memorialista che non ha cercato in nessun modo di abbellire la parte da lui sostenuta.

(13. Continua)

Alessandro De Stefani

(Continuazione, dalla pagina precedente, di "IL FILM E LA SCUOLA").

lorquando le possibilità di produzione saranno rese più facili nella serenità della pace conquistata, si possa facilmente realizzare quanto attualmente è oggetto di studio preliminare e preparatorio. E non bisogna dimenticare che, a pace conclusa, ci troveremo di fronte progressi notevoli ottenuti dagli altri.

L'altro lato interessante del problema, è quello della proiezione di film di valore storico e morale. Qui possiamo già far tesoro di esperienze acquisite e preoccuparci invece di aumentare il numero delle proiezioni per lo speciale pubblico delle scolaresche, di quelle pellicole che possano efficacemente aver valore educativo. Sin qui noi abbiamo avuto di tanto in tanto delle proiezioni di film storici riservate alle scolaresche; ora sarebbe necessario che queste sporadiche apparizioni di opere cinematografiche, divenissero una organica materia che si sviluppasse secondo un programma predeterminato. E questo programma potrebbe benissimo seguire per filo conduttore quello di illustrare ai giovani le grandi opere d'arte, interpretare le grandi opere letterarie, lumeggiare i grandi monumenti di tutta la nostra civiltà e far conoscere le più notevoli creazioni musicali.

Ma questo problema porta con sé quello altrettanto interessante della maniera materiale di avvicinamento delle scolaresche al cinematografo. Difatti il problema in un certo senso non riguarda le scolaresche del-

le grandi città, perchè gli alunni di queste possono anche privatamente assistere alle proiezioni. Per quanto non sia la stessa cosa assistere con i propri familiari alla proiezione di un film e assistervi nell'ambiente scolastico con l'assistenza dei propri docenti. In questi casi specifici però è facile poter disporre di una serie organica di proiezioni da riservarsi alla presenza dei docenti alle scolaresche medesime. Invece il problema più arduo è quello di raggiungere i piccoli centri, quei paesi dislocati dalle montagne alle marine, che distano molto da una sala di pubbliche proiezioni. E qui il problema si fa cruciale, ma non impossibile a risolversi. Occorre cioè preoccuparsi sin d'ora che nelle costruzioni di nuovi edifici scolastici e nelle ricostruzioni del dopoguerra di quelli distrutti, venga sempre inclusa una sala di proiezione, e che l'industria dei macchinari cinematografici si preoccupi di costruire dei tipi standardizzati di apparecchi da proiezione a passo normale o ridotto, di carattere utilitario, di cui in un giorno non lontano dovrebbero essere fornite indistintamente tutte le sedi scolastiche. Naturalmente il problema principale porta seco l'impostazione di altri problemi, come quello del noleggio ossia della distribuzione delle pellicole di carattere didattico, che dovrebbero poter essere facilmente fornite a tutti gli istituti scolastici senza troppi inceppamenti, con una continuità di carattere organico e ad un prezzo esiguo.

L'esperienza personale di chi scrive può fornire questa testimonianza; in

diversi capoluoghi di paese in montagna esistevano sale da proiezione situate extra edificio scolastico, ma nella immediata vicinanza di esso e facilmente utilizzabili per la natura stessa della istituzione che li gestiva: settimanalmente venivano proiettati diversi documentari e moltissimi giornali « Luce »; non solo, ma per l'accordo esistente tra le Organizzazioni giovanili e la scuola, venivano anche proiettati molti film cortometraggi di carattere espressamente educativo.

Il risultato pratico di questa iniziativa fu di notevole portata, perchè accanto ad una parte quasi esclusivamente ricreativa, vi fu la possibilità di far assistere le scolaresche alla proiezione di film sia istruttivi sia educativi. E l'interesse delle scolaresche una volta suscitato aveva creato in esse una psicologia tutta particolare: di contro, una coscienza educativa maggiormente sviluppata nei docenti, permise l'uso organico delle anzidette proiezioni senza urtare lo sviluppo normale dei programmi didattici, ma avvalorandone in guisa efficiente la loro capacità educativa e persuasiva.

E' interessante perciò che la questione venga agitata ex novo e sia da parte dei Dicasteri competenti, sia dalle industrie come dalle case produttrici di cinematografia, venga studiata la possibilità di realizzare nel modo migliore, secondo canoni di carattere pedagogico-didattico, questa cinematografia scolastica che nel secolo ventesimo avrà senza dubbio un valore tutto particolare.

Achille Guerra



Memorio nel bosco
di Vera Vivazza

prodotti di bellezza trattati scientificamente



LABORATORIO DEL BOSCO DELLA MIRACOLA IN PIEDMONT - DIREZIONE GENERALE - MILANO - GALLERIA DEL TORO 37 R



Per Voi Signorina!

UNA TROUSSE
(Modello Gioietta)

Elegante e praticissima, completa di: specchio molato, portapettine, portacigarette, portarossello, portacipria, portamonete e spazio per fazzoletto e guanti. L. 240. —. Richiedetela con cartolina vaglia o:

OR-VE-CO Via Calabria, 18 - MILANO - Telefono 696021
Scrivere molto chiaramente il nome, cognome e indirizzo

CHIAUDREO



PER LA PERFETTA CONSERVAZIONE
DELLE VOSTRE PELLICCIE

È UN PRODOTTO S.A.S.C.I. - MILANO

Cerniere lampo **CELLITE**
MILANO



PRODOTTI DI BELLEZZA
farrico
MILANO

CAREZZE DI LANA
RACCOLTA DI ELEGANTI MODELLI
DI LAVORI A MAGLIA

20 TAVOLE A 6 COLORI



RIPRODUCONO FEDELMENTE I MODELLI LA CUI REALIZZAZIONE PRECISA È ALLA PORTATA DI TUTTI.

Prezzo L. 50

RICHIEDETE LA IN TUTTE LE EDICOLE O DIRETTAMENTE AL CONCESSIONARIO

PER LA VENDITA:

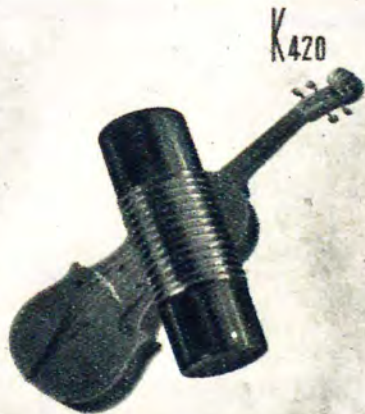
LUIGI PATUZZI
Via Durini, 18 - MILANO

VERSANDO L'IMPORTO SUL CONTO CORRENTE POSTALE n. 3-20060, O MEDIANTE VAGLIA POSTALE.



super Rossetto
dal tocco inimitabile

Melodia Zigana



dazio, gabelle e simili oltraggi, con questi smisurati tessuti di sciocchezze, di presunzioni, di novecentismo a mezzo servizio, di balordaggine tutto-fare, cosa diavolo volete ch'io faccia? Ah si? Si attaccano, voi dite, ad un'illusione per rendere meno vuota la vita? Come, come? E alle illusioni ci si attacca sostituendo in capo al letto, come mi riferisce la «bruna fremebonda», il ritratto di Rossano all'immagine di San Giuseppe? Non lo sapevo: avete fatto bene a dirmelo. Ah si? Sono donne a cui nessun uomo ha mai donato un fiore? Ci credete voi? E posto che sia, per cogliere questo fiore dalle mani di Amedeo, di Roberto, di Massimo (udite udite) andrebbero a piedi nudi, così garantisce «l'innamorata pazza di Vigevano», si che tra codesti piedi nudi e quelle mani fiorite che mi vengono descritte, io dovrei funzionare da passerella, di pubblico selciato, persino da marcia piede, scusate il termine? Non lo sapevo: avete fatto bene a favorirmelo. Farò tesoro dei vostri suggerimenti. E poi no: non farò tesoro un bel niente, figuratevi. Farò di testa mia, solida quadrata costruita testa, e dura badate, tutte le volte (ed anzi ogni volta peggio) che giovinotte simili verranno a raccontarmi cretinate del genere. Eh purtroppo no, sento che, all'ultim'ora mi lascerò impietosire dal sesso e dall'età delle «innamorate pazze» e delle «frenetiche brune» o che so io. E me la caverò con la ricetta del risotto e con l'insegnamento del punto-a-giorno... Paterno parole, l'ho detto, che parlon dal cuore, e sia dolci che amare «son tutte parole d'amore...».

● **AMBIZIOSO (ALBA)**. - Ho letto il vostro racconto. Buono. Manca un finale: un finale da racconto voglio dire, e da racconto drammatico com'è il vostro. In narrazioni come queste occorre (secondo il modestissimo avviso che posso dar io) che l'interesse del lettore descriva una linea ascendente non solo, ma, raggiunto il vertice costituito in questo caso dall'ultima riga di una quinta pagina dattilografata, il lettore riceva una mazzata fra capo e collo. Giù. Non abbiate pietà dei lettori, amico mio. E' gente che se non la picchiate non è contenta. Adesso, però, non venite a chiedermi com'avrei concluso io il vostro racconto, ripeto eccellente nel suo genere: io non so scrivere racconti drammatici, né patetici del resto, né le cosiddette novelle, o bozzetti o quel che volete. Posso soltanto dirvi come si scrivono queste cose qua. E non venite a dirmi che questo mio è un paradosso, un'eresia eccetera. Si può essere ottimi ostetrici e non aver mai partorito personalmente.

● **NATALE NAZZARENO BALDI (TORINO)**. - Non dovrei, a priori, leggere un soggetto che ha per titolo *Egoismo e umanità*: il mio egoismo personale (a parte la mancanza di umanità da parte vostra) è proverbiale. Ma siete un amico e chiudo un occhio. Così li avessi chiusi tutti e due, amico mio. Invece con un occhio solo, e mi è bastato, ho dato una scorsa attenta alle due prime pagine, poi, come indovinate, ho smesso. Precisamente al punto in cui crolla il teatro, dopo il crollo dell'intero fabbricato, in seguito ai crolli circostanti. Terremoto di questi tempi? Io credo che voi volete scherzare.

● **NOVELLA (FORLÌ)**. - Ancora un po' di pazienza, cara. Mancano solo quarantadue giorni al termine fissato per la cessazione della quarantena.

(Continuazione, dalla pagina precedente, di "ALFREDO TESTONI").

rappresentata nel domestico granaio; invece, per un contrattempo, la *Boria di un nome* rimase inedita in perpetuo. E fu bene. Se l'avesse portata alla ribalta, l'avrebbero giustiziata, come avevano coperto di fischi un altro suo lavoruccio di tre anni dopo, al Corso. Il teatro che gli portò la prima fortuna fu il vecchio Contavalli, dove, a 22 anni, diede tra gli applausi, una commedia in un atto: *Presso una culla*.

Tuttavia, tra applausi e fischi, il commediografo in erba non aveva perduto di vista il giornalismo. Era venuto al mondo, in quegli anni, l'*Ehi, ch'al scusa...*, un settimanale umoristico che incontrò un'insperata fortuna e che rimase un tipico documento della giocondità bolognese. Testoni ne fu prima collaboratore, poi direttore. In una disadorna stanza era stata installata la direzione del periodico e, per ragioni di economia, l'illuminazione era stata soppressa. Sopra la porta di un bugigattolo buio, i redattori avevano affisso un cartello con la scritta: «Ingresso agli uffici di amministrazione». Quando capitava un abbonato a pagare, con molto sussiego Testoni chiamava Cesarino, un povero diavolo: «Signor Della Noce, volete avere la bontà di salire un momento nelle sale superiori, per vedere se il signor direttore amministrativo è in ufficio?». Cesarino, d'accordo con

● **BICE FRANCESCATI (MILANO)**. - Esclusivamente alla Film-Unione, che ha sede a Venezia, San Vio 732. Lì vi favoriranno con la massima cortesia foto dati indirizzi eccetera di attrici ed attori tedeschi. E se preferisco le berlinesi o le viennesi? Preferisco come? Come attrici? Come donne? Immagino come attrici: ebbene



Vera Rol.

preferisco le buone attrici berlinesi alle scadenti viennesi; e le belle viennesi alle bruttine berlinesi o viceversa. Voi, però, dite come donne? Ho poca pratica di cose del genere, avendo fatta sempre vita molto ritirata e piuttosto dedita alla contemplazione della Natura, particolarmente allo studio dei minerali, ed un poco anche alla matematica pura. Fu anzi per puro calcolo che un giorno varcai la soglia di un farmacista, assalito com'ero da atroci dolori di testa, presunti fossero



Il caratterista, Cesare Dalbuono.

provocati da calcoli. Il farmacista non volle pronunciarsi, ma frattanto bevessi un preparato, così mi disse, e mi diede infatti da bere qualche cosa di incoloro, amarissimo, però, e in tutti i modi rinfrescante assai, così mi assicurò. Bevvi. Uscii. Dopo pochi minuti, ebbi l'esatta impressione di essere stato assassinato per veneficio. Fui raccolto, trasportato alla più vicina guardia medica, subito interrogato. Narrai, a frasi mozzate, tra un ge-

mito e l'altro, quel che mi era occorso: ricordo confusamente che quel bravo medico di turno fece quanto di meglio la scienza e la pratica gli suggerivano in quel momento, ma tutto era inutile: io impazzivo dai più atroci dolori che possano immaginarsi agli ultimi piani della scala delle sensazioni dolorose, la quale è molto più ricca, come sapete, che quella delle sensazioni del piacere. «Vorrei un po' sapere — fece il buon dottore — che vi ha fatto bere il farmacista...». «Aspettate, dottore — feci io — ha detto che mi dava una viennese... Così mi pare». Poi svenni, signorina Francescati. Poi rinvenni, si intende, e tutto finì bene, anzi benissimo, se così posso dire, per tutta la giornata. Un beneficio tale, altro che veneficio! Ma come dico, è la sola viennese, quella, che io abbia conosciuto nella vita.

● **M. G. F. (MILANO)**. - Mi affidate l'opera di soffocare la vostra voce interna, la vostra serpe nascosta, il vostro subcosciente che vi comanda di darvi all'arte, a qualsiasi arte, dal teatro alla letteratura, dalla poesia alla musica, dalla scenografia alla scultura eccetera. Vi ringrazio della fiducia che mi accordate, ma declino l'incarico, dolente. Non mi si addice il soffocamento voci né lo schiacciamento serpi né, tanto meno, figuratevi, l'estirpazione subcoscienti. Gatte da pelare, ragazzo mio. Ai vostri sedici anni, invece, è bello soffrire di voci interne, serpi e subcoscienti uno più artistico dell'altro. Se fossi in voi, darei sfogo a tutte le voci, via libera a tutte le serpi, a tutti i subcoscienti, e starei a vedere che succede; e se in voi fosse nascosto un nuovo Leonardo, un Leonardo vero intendiamoci, chi ne sa niente? I Leonardini nascono così, che vi credete? Tutti i Leonardini che vedete in giro, salvo Cortese, a sedici anni ed anche meno erano come voi. Anche i Michelangeli. Ah Benedetti Michelangeli, ragazzo mio.

● **DOLFO NALIN (BRESCIA)**. - Conoscevamo, conoscevo, caro, i fiori di quel giardino incantato del quale avete offerto intere aiuole, nella vostra lettera al Direttore, e che il Direttore non può a sua volta, offrire come vorreste, ai lettori di questo giornale, per tema che, nel trapianto, vada perduto anche un po' di quel profumo, di quell'olezzo che tanto ha imbalsamato voi e con voi quanti hanno messo gli occhi, e peggio il naso, su quel volume pubblicitario cinematografico. Perché voi avrete capito che quella non era se non della pubblicità (udite udite) pagata dai nostri attori ed attrici... Proprio così! Ora, che attori ed attrici si compiacciono o si siano compiaciuti di tante asinità, è spiegabile ed ovvio. Quello che spiegabile non è, né tanto meno ovvio, è che la Censura dell'epoca, la Sanità Pubblica, la Sovrintendenza alla Nettezza Urbana e simili autorità e tutori del caso, abbiano consentito la circolazione non tanto clandestina di quel volume il quale, prima che offesa alla grammatica, alla sintassi, alla lingua, al senso logico, e via discorrendo, fu, ripeto, una ingiuria gratuita (no, che gratuita, a pagamento) alla più elementare profilassi, un vero attentato alla pubblica igiene. Per fortuna non ebbe perniciose conseguenze: il contagio non dilagò oltre i tifosi già precedentemente affetti, e le petecchie (perché c'erano anche fior di petecchie) rimasero in famiglia.

I' Innominato

Tutta quella sera, da un pertugio delle quinte, Testoni non levò l'occhio dall'agnonato palchetto: il «madro», quando l'autore fu evocato alla ribalta, non cessò di mitragliarlo di occhiate micidiali e la figlia soavissima finì poi per sposare un altro candidato, ma ben foderato di biglietti da mille. A Testoni, vedovo di tanta luce, rimase il copione della commedia vittoriosa. Glielo pagarono duecento lire: una fortuna, a quei tempi!

Ma il lavoro che diede al commediografo le più tangibili soddisfazioni fu, come è facile arguire, *Il Cardinale Lambertini*. Questa commedia, che ha trovato in Ermete Zacconi un interprete insuperabile, è nata nel 1905 e già nel 1923 era giunta alla sua millesima rappresentazione. Testoni fu consigliato a scriverla da Enrico Panzacchi, una sera, al vecchio e già scomparso caffè del Corso.

La scrisse in italiano presagendone subito il largo successo, il vasto interesse. La profezia era nata sotto lucentissima stella. *Il Cardinale Lambertini*, infatti, calò le scene dei maggiori teatri per intere stagioni e permise al suo autore l'acquisto di un'automobile, bene inteso accesa come la porpora del famoso prelado. E Testoni, per un sentimento di riconoscenza verso la fortunatissima commedia, chiamò l'automobile: «Lambertini».

Guglielmo Bonuzzi



Sareste sempre ammirata, ma....

Molte signore vorrebbero applicare un cosmetico che allunghi le ciglia e che ravvivi lo sguardo, ma temono di irritare gli occhi e di sciupare le ciglia.

Per evitare questi inconvenienti FARIL ha creato un nuovo cosmetico che permette alle signore eleganti di praticare tutti gli sports, compreso il nuoto.

Il cosmetico FARIL allunga visibilmente le ciglia e le mantiene flessibili, senza decolorarle, non cola, non brucia, e può essere usato in qualsiasi occasione per dare maggior fascino allo sguardo.



FARIL

Il cosmetico senza difetti

FARIL . prodotti di bellezza . MILANO

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Margot Hielscher
nel film "Illusione". (Bavaria - Film Union).



Gualtiero Tullio
che vedremo in "Aeroporto". (Vittoria Film;
fotografia Mar...)

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Brigitte Horney
(Ufa-Film Unione).



Clara Zani
una delle interpreti del film "Aeroporto".
(Vittoria Film; fotografia Giacomelli).