



QUESTA VOLTA:
 Benassi-Bonelli-Comi-
 ni-Grignaffini-Innomi-
 nato - Lunardo - Micro-
 tono - Cjelli - Palmieri
 Ramo-Sacchetti
 San Secondo
 Tristano

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

IERI E OGGI

I NOSTRI

padri

di S. Ferdinando Palmieri



Siamo alle solite.
 « Nessuno ignora che la Critica deve essere equiparata a una delle scienze più delicate e difficili, più scrupolose ed efficaci. Tutto ciò è ormai una legge sanzionata e riconosciuta... Molto giustamente la Crusca chiama la critica una scienza: sventuratamente, si tratta di una scienza che per essere esercitata non ha bisogno di nessun diploma, ragione, questa, che ci costringe al non lieto spettacolo di vedere i critici superare il numero degli artisti ».

Abbiamo capito: Luigi Bonelli ha scritto un altro articolo polemico sulla critica teatrale. Vecchio chiodo di Bonelli, la critica.

No, scherzo: Bonelli non c'entra. Bonelli, adesso, fa il recensore anche lui, e... Già. Siccome Bonelli, adesso, fa il recensore anche lui, la critica alla critica agita lo spirito e la penna di...

No, scherzo. Son alle prese, stavolta, con uno sfogo anticritico apparso nella *Rassegna internazionale della letteratura e dell'arte contemporanea* dell'ottobre 1900, fascicolo decimo.

« Prendete l'uomo più sconosciuto e procurate che costui riesca a fare stampare un mezzo sacco di corbellerie contro l'opera più in voga: questa sua pubblicazione basterà per fargli acquistare la fama che certamente non si sarebbe guadagnata in dieci anni di lavoro... Il dir male è la cosa più facile di questo mondo. Aprite i nostri giornali e le nostre riviste: voi non troverete una sola pagina che non contenga una stroncatura. Quando, la mattina, il cosiddetto critico italiano si alza, egli non pensa a pescare il fatto artistico che gli dia modo di largire un elogio: Dio ne liberi! tuttociò sarebbe per lui una colpa e ne andrebbe della sua fama di giudizioso e di arguto. Egli invece si scalmiana per cercare subito il disgraziato degno di esser cucinato e, appena pescatolo, eccolo tutto intento a rosolarlo. Soltanto quando quella sua funzione sarà compiuta voi lo vedrete andar a pranzo sicuro di mangiare con appetito... Avete da dir corna di qualche artista? Voi troverete subito cinquanta giornali che vi offriranno le loro colonne... ».

Idee — ho l'impressione — non del tutto originali nemmeno nell'ottobre del 1900: a ogni modo, vale la pena di ascoltare.

« Fermiamoci per cinque minuti al teatro, perchè se la spada della Critica è a dispo-

Renato Bossi e Giuliana Pinelli in una scena di « Ogni giorno è domenica », nuovo film Cines diretto da Mario Baffico. (La Pinelli è l'attrice segnalata dal recente concorso di « Film »). Il fotomontaggio sotto la testata si riferisce al film « Senza famiglia » di produzione Scalera. (Fotografie Miani e Ferruzzi).

AUTORI, ATTORI, COMMEDIE

PALCOSCENICO

di Luigi Bonelli

Venezia! Lo scintillio di quella femminilità combattiva, e alla fine vittoriosa, ha trovato nel brio dell'attrice come un prisma di cristallo che ne ha moltiplicato il fulgore e si è fatto padrone della commedia.

Ai *Balconi sul Canalazzo* si è affacciato Leo al posto d'onore: il suo pretotto campagnolo alle prese con quegli eccellenti desinari, quegli innamorati pieni di fuoco e quel Vescovo in vena di far le burle è una caricatura felicissima che sprizza comicità a ventiquattro carati da ogni parola, da ogni gesto, da ogni occhiata.

Margherita Seglin e Carlo Micheluzzi, i capi della famiglia, son sempre là che reggono ogni sera, come due buone colonne, i leggiadri edifici ottocenteschi o settecenteschi presentati al pubblico dalla loro Compagnia, ma ne *El fator galantomo* hanno recitato una scena difficilissima in modo meraviglioso ed hanno riempito con l'arte loro, traboccante da quella scena, tutto lo spettacolo. Una vecchia gentildonna si lascia convincere a licenziare il suo vecchio servo fedele e per indursi a questa ingiustizia si sforza di crederlo colpevole di una cattiva azione; ma basta ch'egli resti solo con lei perchè, nell'accavallarsi dei ricordi affettuosi d'una devozione e d'una confidenza indefettibili, le due schiette anime s'intendano e la dama finisca per abbracciare con fraterna tenerezza il dipendente calunniato.

Si tratta d'un testo di grande stile ma i due attori lo hanno reso con una così fervida e vibrante abilità da elevarlo ancora di tono, donando a chi li ascoltava un momento di emozione tra i più intensi che sia possibile godere a teatro.

Al di fuori della famiglia Micheluzzi è doveroso ricordare un attore di merito che non falla mai il disegno dei suoi personaggi: Riccardo Diodà. Nella commedia di Goldoni è stato ad esempio, un *rustego* da ricordarsene.

La sorpresa di questi primi spettacoli della Compagnia Micheluzzi al Goldoni è stata la commedia di Luigi Sugana. Non si rammenta, in genere il Sugana che come un bel tipo, frequentatore assiduo del teatro di prosa, resocontista arguto e autorevole, una di quelle curiose macchiette che caratterizzano il mondo teatrale della fine ottocento e del primo novecento: ogni città aveva la sua o le sue; il pubblico le conosceva come conosceva gli attori e si interessava a loro, ai loro giudizi, alle loro facce come ai casi delle commedie a cui assistevano insieme. A Roma c'era Gandolin, a Firenze, Yorick e poi Jarro, a Venezia Sugana dalla gran barba fluente, dal motto pronto, dalle stravagante memorabili... Ben pochi rammentavano anche le sue commedie ed era ingiusto perchè chi ha scritto *El fator galantomo* è un commediografo che deve essere allineato tra i più interessanti della sua epoca. Non solo costruisce i suoi tre atti con maestria, non solo dipinge caratteri e schizza caricature, ma scopre, a volte, nelle anime dei suoi personaggi ombre impensate e bagliori insoliti, contrasti singolari, rilievi così delicati che ti incantano o così crudi che ti mozzano il fiato. Quella che potrebbe apparire una vicenda moraleggiante dal facile intrigo disteso su schemi ben noti, ti diventa, nel ritmo singolare di certi passaggi, un quadro tutt'altro che mediocre e spesso raffinatissimo.

Capita al Sugana quello che è capitato a tanti autori nostri anche del suo periodo: che nessuno si è preso la briga di studiarli con amore. I cosiddetti storici del nostro teatro, pronti ad accendere luminarie dinanzi agli stranieri d'ogni risma, non si degnano neanche di nominarli, figurarsi se si curano di valutarli... E così, quando qualche capocomico dal buon fiuto li recita, ci appaiono autori nuovi o, certe opere, come l'*Egoista* del Bertolazzi, ci sembrano novità.

Questa compagnia Micheluzzi, composta, in massima parte, di tanti Micheluzzi, tutti bravi, tutti uniti, è un'immagine viva del vero teatro italiano, di quello che ha subito un collasso alla fine dell'altra guerra perchè le famiglie dei comici si sono disperse e i figli dei comici hanno disertato, allontanandosi dal palcoscenico. Tuttavia, quello basato sulle dinastie del teatro e sui figli d'arte, sull'affiatamento che i legami familiari perfezionano di continuo, sulla passione per le scene succiate con il latte materno, era il modo italiano di fare il teatro e siccome è anche, in assoluto, il miglior modo di farlo, bisognerà compiere ogni sforzo per ritornarci. I Micheluzzi ci sono restati, come altre famiglie del teatro dialettale ch'è il ceppo più antico, più tenace e più puro del nostro teatro. Sentirli recitare dopo aver sentito una Compagnia, anche ottima, delle solite, formate d'elementi di varia origine, che si riuniscono per tre mesi, a casaccio, fa lo stesso effetto che vedere un drappello di Bersaglieri dopo aver visto passare un plotoncino di ragazzi che giocano ai soldati. A bearsi di fronte a questo teatro autentico bisognerebbe mandare il popolo, pagando per lui la differenza fra quanto può spendere in divertimento e quanto costa il biglietto d'ingresso. Ecco davvero una provvidenza sana per aiutare l'arte drammatica, facendole compiere la funzione sociale che le compete. Il Dopolavoro dovrebbe occuparsi di questa faccenda, distribuendo alle Compagnie meritevoli la migliore delle sovvenzioni.

I Micheluzzi ci han fatto sentire al Goldoni un repertorio molto interessante, capace di dare a tutti loro il modo di mostrarsi nella luce migliore: che irresistibile domatrice di bestiaccio intrattabili l'Amalia, nei *Quattro rusteghi!* Che parlantina, che audacia piena di grazia burlesca nella schermaglia contro la quadruplice alleanza degli istrici più ispidi di tutta



Sopra: Olga Sofbelli allo specchio. - Sotto: Maurizio D'Ancora e il regista Fernando Cerchio in un patetico quanto scherzoso abbraccio; Anna Bianchi protagonista de «La buona fortuna».

sizione di chiunque, nel ramo in parola viene raccolta e rotea finanche dal portaceste».

L'anticritico della *Rassegna* è Augusto Novelli: fertilissimo autore al quale il teatro vernacolo deve più di un'opera importante. Novelli: cioè Firenze. Novelli: cioè Garibaldi e Andrea Niccolò. Portò alla ribalta un dialogo lepido e tenero, un colore vispo, un mestiere scaltro. Fu, sulla scena, il cronista amoroso di una città. Non giunse alla poesia che rare volte: in compenso, non fallì, come prodigo fabbricatore di vicende e di macchiette, quasi mai. Novelli: cioè una folta serie di commedie, fra il 1890 e il 1927, anno della morte.

Autore spiritoso e uomo baruffante: pronto a ridere sulla pagina e a imbronciarsi nella vita. Quanto scrisse: e quanto litigò! Palcoscenico, e tribunali; copioni, e querelè. Un «cappellista». Poteva non irritarsi con gli attori? Non poteva: e si arroventò. Poteva non irritarsi con la critica? Non poteva: e tenne conferenze, e scagliò articoli.

«Per avere un'idea del putiferio che si solleva all'apparire di ogni nostra produzione bisogna essere autori. Nessuno riesce mai a contare i pareri: chi la intende a lesso e chi arrosto; chi dice bravo e chi canaglia. Il critico, nella maggior parte, si guarda bene dal tener conto del giudizio del pubblico; anzi, per apparire più intelligente, egli cerca, per quanto può, di andar contro corrente. Non dico che qualche volta, tenendo questo contegno, egli faccia male; però, fra lui e la platea c'è più spesso una barriera che una comunanza. Quanti lavori italiani arriverebbero, a dir poco, alla mezza dozzina di repliche se certi critici ritardassero di una settimana a metter fuori la loro profonda opinione?». Vien da rispondere: va bene: si svolga la mezza dozzina di repliche: e poi? Il numero delle repliche nulla aggiunge alla qualità di un lavoro. Osservazione ovvia.

Continuiamo. «Citerò un fatto successo pochi giorni sono. In una delle nostre principali città, e dove si dice che la Critica abbia un alto valore, fu rappresentato un nuovo dramma. Ecco quello che la mattina scriveva il critico di uno dei due principali giornali: *L'autore non ha voluto altro, pare, che forzar l'attenzione del pubblico e la sua commozione. E ne ha ottenuto un effetto di peso. In drammi siffatti, quando l'autore non si chiama Strindberg o Maeterlinck, ma si chiama... la prudenza insegna che insistere troppo sopra una nota può esser pericoloso. Come vedete, la colpa di quel disgraziato consisteva tutta nel fatto che egli non si chiamava come avrebbe desiderato il critico...». Non mi sembra, non mi sembra.*

«Ma lasciamo andar questo: ci sono dei nomi antipatici, e bastano quelli per consigliare una stroncatura: il periodo da

me riportato ne è una prova chiara; sentiamo, adesso, quello che stampava il secondo giornale importante della medesima città: *Ci furono dei momenti nei quali il nome dello Strindberg correva per la sala; e difatti sembrava davvero di assistere a delle scene del grande... E adesso, ditemi: come fareste a chiamare seria una critica che, lavorando, si può dire, allo stesso tavolo, emette delle opinioni così concordi? Ma quanti esempi potrei citare di fatti simili... Ora, si può chiamare vera e propria Critica drammatica una babilonia simile?».*

Il Cielo mi guardi dal mancar di rispetto a una cara Ombrà; ma perchè tanto spreco di ironia sulla disparità dei giudizi? Che si vorrebbe: una critica tutta uguale? Esigenza assurda. Tanto più che un'opera ha, all'insaputa dello stesso autore, dieci, venti, cinquanta volti: e ogni critico rivela, favorevole o avverso, un aspetto e un significato. Criticare è scoprire; criticare è superare: scoprire e superare quello che i nonni o i padri non videro, o affermarono. La vita cammina, e cammina la critica. O si pretende la formula? Badate: la critica giova, col passare degli anni, anche ai capolavori trascurati dai primi recensori e dai primi pubblici.

E Novelli: «la leggerezza con la quale in Italia si tratta il teatro drammatico non ha riscontro in nessun ramo delle arti e della letteratura. Per una grande quantità di direttori di un giornale il critico della scena è una cosa trascurabile; e quando da qualcuno dei maggiori fogli si vuole aver l'aria di considerarlo, lo stipendio che gli si dà è così irrisorio che basta a distruggere tutte le buone intenzioni. Parola d'onore, se non si paga meglio quello che tutte le sere manda una notizia di quindici righe! Non discorro, poi, di coloro che fanno la critica per avere il passo gratis! Affidato il sacerdotio a tali mani, come è possibile pretendere una religione? Eppure, non passa semestre senza che ogni direzione di foglio quotidiano non senta il dovere di occupare un paio di colonne con dei rimpianti e con dei sospiri sulle sorti infelici della nostra scena... La Critica drammatica? Ma chi è che la piglia sul serio, qui da noi? I direttori dei giornali hanno pensato di affidare a delle persone veramente cognite la rubrica delle sciarelle e dei rompicapo; ma il teatro... C'è questo principio: del teatro tutti possono facilmente parlare. Il direttore non si preoccupa di sapere se quello a cui egli affida un tal ufficio vi si è dedicato, ha fatto degli studi speciali, si è correato della cultura necessaria. — Lei farà i teatri — dice».

Non basta. «Moltissimi giornali da un certo tempo a questa parte hanno affidato la rubrica ad alcuni autori drammatici credendo, certo, di fare una cosa molto bella e molto utile... Così, l'autore a cui è concesso lo spandere del critico trova in tutte le Compagnie il terreno facile per essere bene accolto e per veder preferire quasi sempre i suoi lavori...».

Insomma: nemmeno nell'anno 1900 la critica appagava i commediografi. Avete sentito.

E dire che, oggi, i commediografi non più giovani e i non più giovani attori sospirano: «ah i tempi che i critici si chiamavano Pozza, Jarro, Domenico Oliva, Edoardo Boutet, Eugenio Checchi, Giustino Ferri, Stanis Manca. Antonio Cervi». Già: Pozza, Jarro, Oliva, Boutet, Checchi, Ferri, Cervi, Manca... Belle storie! Avete sentito? Quei nostri padri, o colleghi recensori, quel Pozza e quel Manca, quel Ferri e quell'Oliva... Già: tutta gente che... Lei farà i teatri. E l'esperienza? e gli studi speciali? e la cultura? Robe inutili: lei farà i teatri. E quel Simoni ventenne, nostro fratello maggiore? Lasciamo correre: lei farà i teatri.

Pazienza. E consoliatici: siamo in buona compagnia.

E. Ferdinando Palmieri

DISSOLVENZE

Dunque, esiste un « caso Pinelli »! Ce lo fa sapere l. c. su « *L'Ora* », raccontando che un giorno Giuliana Pinelli, avendo notizia del concorso di « *Film* » per la scelta di un'attrice, inviò — quasi per gioco, anzi per scommessa con una cugina — le fotografie. (E fin qui può esser vero. Questo particolare ci fa dubitare un po' — si capisce — del « sacro fuoco » che alberga, o dovrebbe albergare, nel petto di Giuliana; ma non importa). Un altro giorno — è sempre l. c. che racconta — Mario Baffico, cercando la protagonista di *Ogni giorno è domenica*, sarebbe venuto da me e mi avrebbe chiesto: — Come va il tuo concorso? — Uhm, non me ne parlare. Valanghe di lettere raccomandate.

Potrei vedere qualche campione? — Prego, prego. — Fra le tante fotografie — riferisce ancora l. c. — sono venute fuori anche quelle della Pinelli. — Mi interesserebbe, guarda — avrebbe detto, a un tratto, il regista — costei... — E così — è la conclusione di l. c. — per questo bizzarro gioco del caso che si chiama qualche volta anche fortuna, la brava Giuliana si è vista invitata... eccetera, eccetera.

Ora, l. c. — che è, tra l'altro, un caro amico, e un eccellente cronista, nonché apprezzatissimo collaboratore di « *Film* » — non è stato esatto, nella sua cronaca; e, siccome

anche se si tratta di sfumature, è meglio ristabilire la pura verità, questa pura verità eccola. Quando Mario Baffico è venuto a cercare, tra le fotografie del concorso, la sua protagonista, nessuno — e tantomeno io — gli ha messo davanti, come l. c. tenderebbe a far credere, « valanghe di fotografie ». (Le valanghe ce le eravamo scioppate noi altri. — Gianni Ghedratti, capocomico della Compagnia di Renzo Ricci e Dino Hobbes Cecchini ne sanno qualche cosa, per esempio! — nelle settimane precedenti). A Baffico — che, del resto, cercava un « tipo Luisella Beghi » — furono presentate le fotografie di sei concorrenti già scelte e invitate per i provini a Venezia: e fu tra queste sei che Baffico credette di trovare il tipo che faceva per lui (e siccome Baffico se ne intende, la decisione è stata — sembra — eccellente). I nostri provini — è vero — non erano ancora stati fatti e nessuno sapeva ancora se la Pinelli avrebbe vinto il concorso (non lo si sa neanche oggi perchè la commissione, sparsa qua e là per l'Italia, non ha potuto riunirsi); ma, essendo tra sei candidate rimaste in gara su tremila e appartenendo a quell'ancor più ristretto gruppo di tre che, fra le sei, avevano probabilità maggiori, il traguardo lo aveva ben vicino! Dunque, niente valanghe di fotografie, caro l. c.; e, quanto alla bionda Giuliana, non riesco a capire perchè mai ci tenga a dire che

è stata « scoperta dalla Cines » e non da « *Film* », quando è stato proprio « *Film* » (e non la Cines) a prenderla — delicatamente, con due dita — dall'anomimo di tremila concorrenti e da una montagna di almeno ventimila fotografie. Baffico, poi, ne ha fatta un'attrice (e, si dice, un'eccellente attrice), ed è un merito che nessuno pensa di togliergli. Conclusione: queste sono le soddisfazioni dei concorsi: fatte tanta fatica, date luce a un volto che forse sarebbe rimasto sempre in ombra, e vi vedete rinnegati e respinti come se, invece di fare una cosa buona, ne aveste fatta una malvagia. Cose che capitano! Si aggiunga che la Pinelli deve tutto — dico tutto — ad una favorevole (e logica) decisione presa davanti al caso di coscienza che si presentava a « *Film* ». Chi mi obbligava, infatti, a violare — in certo qual modo — il riserbo del concorso e a far vedere le fotografie prima dell'esito? Nessuno. (E se questo riserbo fosse stato mantenuto, la bionda Giuliana sarebbe ancora sub giudice e non già protagonista di un film finito e protagonista di un altro film di prossimo inizio). Ma, siccome l'esame delle fotografie da parte del regista che cercava un'interprete offriva alla Pinelli una seconda bella carta da giocare, sarebbe stato ingeneroso — anche se più « nelle regole » — tener chiuse le famose fotografie. E il risultato, adesso, è questo! Cose che capitano! (E, poichè sull'argomento mi arriva, giusta giusta, una lunga lettera di Marco Ramperti, i lettori abbiano la pazienza di attendere il prossimo numero: daremo la parola a lui).

D. Luigi Bonelli

VENEZIA - ANNO VII - N. 38
14 OTTOBRE 1944 - XXII

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

Si pubblica a Venezia ogni sabato in 12 pag. in edizione italiana e tedesca.
Prezzo edizione italiana: L. 3

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE: VENEZIA, S. Marco n. 2059 A - Telefono 23.490

PUBBLICITÀ: Concessionaria esclusiva l'Unione Pubblicità Italiana S. A. Milano, Piazza degli Affari, Palazzo della Borsa, telefoni 12451/7, e sue succursali.

ABBONAMENTI: Italia, anno L. 134; semestre L. 67; trimestre L. 33.50. Estero: anno L. 268; semestre L. 134. Fascicoli arretrati L. 3.50

Per abbonarsi inviare vaglia o assegno all'Amministrazione.

La spesa per gli eventuali cambiamenti di indirizzo è di L. 2. Le richieste di cambiamento di indirizzo non accompagnate da questa somma non saranno accettate.

SOCIETÀ EDITRICE "FILM",

ELEGIE AD AMARANTA (DI ROSSO DI SAN SECONDO)

DONNE DI CERA

CON GLI OCCHI DI VETRO

Divaghiamo. Amaranta. Alle volte, divagando, senza volerlo, si coglie il senso di quanto, dentro di noi, rimase per lungo tempo inesperto.

Or'è qualche giorno, rientrai, dopo una solitudine campestre, durata parecchie settimane, in città e dovetti per un pezzo strofocarmi gli occhi per vedere, raccogliermi un po', per capire.

Poi mi dissi: la vita continua!

Nulla di peregrino, come senti, Amaranta. Una semplice constatazione, che, tuttavia, rianima. Camminai senza meta, tra la folla delle vie strette, e quel che altra volta mi avrebbe indispettito mi dava un gran sollievo: sentirmi pigiato, ricevere qualche gomitata, una spinta a destra, una a sinistra, che bellezza! Vivo tra vivi tra la vita fluente della strada!

Mi attrassero le vetrine: in questa, borse, borsette, astucci, valigette; in quella, pizzi e merletti, centini, tovaglie, trapunte; in un'altra ancora, gioielli di tutte le fogge, orecchini, braccialetti, collane... Ma mi fermai davanti alla vetrina d'un parrucchiere per signora. Ecco le belle dame di cera con gli occhi di vetro, il sorriso immobile sulla bocca rossa e perfetta! Una pettinata in un modo, l'altra in altro modo, una terza in un terzo modo.

Mi scordai dell'ora, del tempo e anche del luogo. Volevo proprio vedere, aspettavo con impazienza, che le tre dame di cera, dagli occhi di vetro, si guardassero, e che il loro sorriso immobile cominciasse, invece, a divagare da un angolo all'altro del labbro, un po' bonariamente, ma un po' anche maliziosamente. Quel sorriso avrebbe detto:

— Signori che passate, smettiamo ogni ipocrisia, e, del resto, giudicate un po' voi. Sono o non sono più carina delle altre due? Io, a dir la verità, più carina mi sento! Con i miei occhi di vetro, che fingono di guardare il negozio di fronte, di tanto in tanto, senza che se ne accorga nessuno, le altre due le guardo. Non dico mica che siano brutte, no davvero! Ma quella a destra, lasciamo andare, è troppo leziosa! Per poco non china la fronte, non si mette un ditino dall'unghia rossa tra i denti, e scuote le spalle come una verginella pudica, la quale vuol dare a vedere di esser vergognosa, mentre, invece, la sa così lunga. Oh quanto la sa lunga! Oh guardate che bocconi, che riccioli castani! Verginella pudica con una «permanente» simile! Chi ci crede... Passiamo all'altra: un po' attenuata la bella signora! Oh, non si vuol dir mica che abbia passato i trentacinque anni; ma se non li ha passati, certo siamo lì. E non se li nasconde, gli anni! Diciamo la verità: un sorriso altero sulla bocca di cera, occhi di vetro brillanti e piuttosto superbi! Insomma lei vuol dire: «Ho trentacinque anni, e me ne glorio! So che cosa è l'amore ed ho trionfato sempre! La mia «permanente» ha una certa solennità, né vuol prestarsi ad attrazioni particolari, perchè io non intendo attrarre nessuno, e, con i miei occhi di vetro, non faccio certo l'occhio di triglia a nessuno». Benissimo! Benissimo! Pare a tutti che dica così, la mia vicina di vetrina: altera, nobile, anche superba, senza dubbio! Eppure, signori che passate, volete proprio saperlo? Quella dama lì, in confidenza, è una civettona matricolata! Sembra che non veda nulla e non s'accorga di nulla e invece, appena scorge chi le piace, li, una strizzatina che le incanta!

Rimasi stupefatto davvero, Amaranta, ascoltando il discorso della dama di cera della vetrina di parrucchiere. Non avrei mai supposto, prima, che quelle care damine dal sorriso immobile, fossero invece così mobili, e, senza darlo a vedere,

osservandosi l'una con l'altra, a voce bassa, si sparlavano con tanta disinvoltura.

Che stranezza! Non seppi più allontanarmi dalla vetrina, volendo sentir parlare le altre due. Mi volsi prima all'una e poi all'altra. La prima, la verginella, si scosse davvero, chinò la fronte, si portò il ditino alla bocca e poi, arrossendo soffiò:

— Cosa vuole che dica, caro signore? Sono verginella, non posso dir nulla!

La seconda, con molta fierezza, mi squadro da capo a piedi, poi, sdegnosamente, mormorò:

— Ma non stia a seccarmi, caro signore, vuole che io stia a perdere il mio tempo con lei?

Ho capito, pensai subito, non le sono piaciuto; e, ridendo, mi allontanai.

Ma quante altre vetrine mi tornano in mente: vetrine con dame di cera, dagli occhi di vetro, vedute in tempi diversi in paesi diversi, lontani e vicini!

Quelle dame di cera di trent'anni fa, in quella strada stretta di Amsterdam, ch'è poi la strada principale, non avevano la «permanente»! Mi ricordo benissimo: due piccole trecce arrotolate sulle orecchie. E come erano olandesi quelle statue di cera! Avevano anch'esse gli occhi di vetro, le labbra di cera: ma erano olandesi!

E a Parigi, più tardi: rue de Rivoli, all'angolo, altre damine di cera, oh così ben pettinate, e così francesi, così parigine!

E ancora a Berlino, Kurfürstendamm, come tedesche, le dame di cera, nelle vetrine!

Amaranta, provai un bisogno prepotente di mandare un saluto di omaggio riverente a tutte le dame di cera vicine e lontane, che continuano sempre a sorridere.

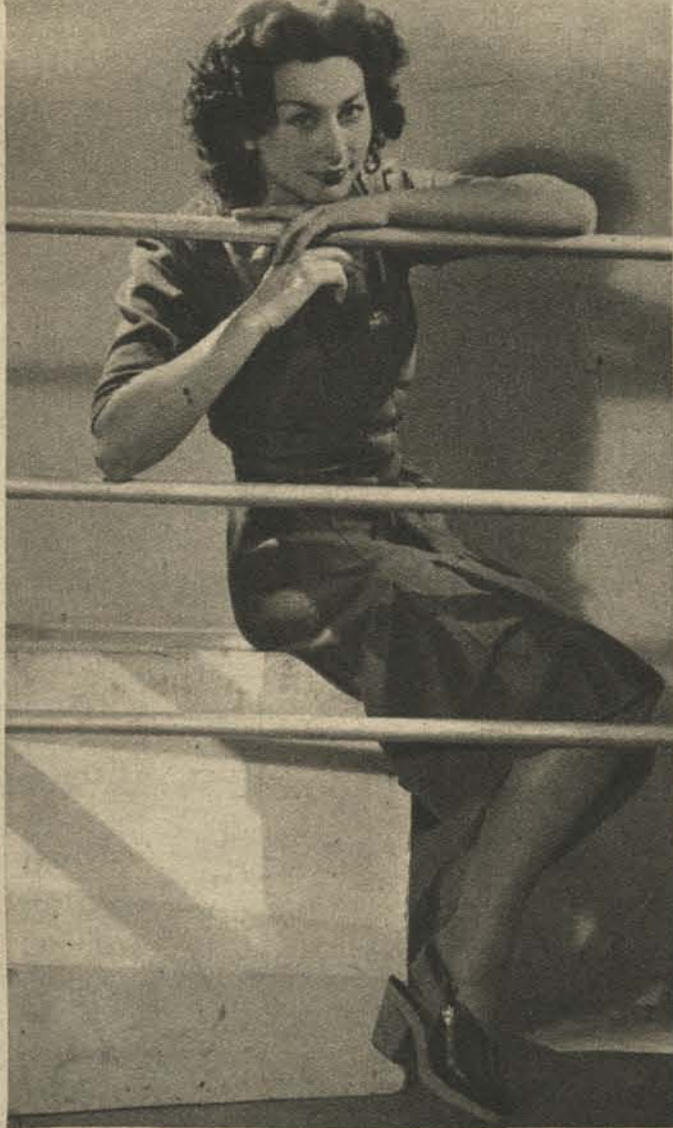
Rosso di San Secondo

VIII.

Un giorno ebbi persino a che fare con il cinematografo. Mi riuscì di fare un po' d'amicizia con questa nuovissima arte dello spettacolo, ma — devo anche dire — i nostri rapporti, almeno fino ad oggi, sono rimasti piuttosto alla larga. Come nei legami fra gli uomini, i quali sono graduati secondo una gamma infinitesimale di condizioni e di sentimenti, fra il cinema e me intercorre una specie di «buona conoscenza» o di «cortese cordialità»; nient'altro di più.

Non so se tutto questo dipende da una ritrosia particolare da parte del mondo della celluloido o da un riserbo sui generis da parte mia: certo è che fra il cinema e il sottoscritto non sono mai intercorsi rapporti di particolare dimistichezza. Intendiamoci: le possibilità di un incontro più profondo e più impegnativo non sono affatto mancate, le proposte per interpretazioni di buoni soggetti affidati alla mia arte si sono pronunciate in diverse circostanze e per diverse iniziative, ma non se n'è mai fatto nulla.

Ho accettato, invece, e piuttosto volentieri, parti di secondo e magari di terzo piano, magari in pellicole di non eletta qualità. Dirò di più: non mi è affatto dispiaciuto di mescolare quel poco che il mio nome è riuscito in tanti anni a significare nella graduatoria degli interpreti italiani del teatro, in compagnie raffazzonate, per compiti inconsistenti, in trame da niente e non sempre esemplarmente riuscite nel loro insieme. C'è in tutto questo una ragione, che desidero spiegare qui, almeno per quegli amici che



Anna Maria Bottini, attrice giovane della compagnia di Sara Ferrati.

ANTICIPO ALLE MIE MEMORIE

QUESTO CINEMATOGRAFO

di Memo Benassi

qualche volta si sono meravigliati di tutto ciò.

Si tratta molto semplicemente di questo. Ho voluto avvicinare questo nuovissimo e particolarissimo mezzo d'espressione un poco alla lontana, così senza parere. Molti miei colleghi d'arte vi si sono tuffati ad occhi chiusi, e non sempre con successo. Non è infrequente il caso di ottimi attori di teatro i quali, dopo aver dato il loro talento alla produzione cinematografica, non ne hanno ottenuto che dispiaceri, delusioni, insuccessi. Attori ed attrici di chiara fama, usi a conseguire sui palcoscenici una larghissima copia di battimani e di consensi, si sono visti impoveriti ed annullati davanti ad una loro realizzazione cinematografica.

Tutto ciò, naturalmente, non sempre e non proprio per ragioni di fotogenia, ma per un complesso di circostanze particolari le quali derivano nettamente ed inconfondibilmente da una incomprensione dei canoni della nuova arte.

Si sa: l'interpretazione cinematografica è cosa che in fin dei conti riguarda più il regista che l'attore: l'interprete ha

qui da lasciare i suoi modi, i suoi gusti, il suo temperamento, persino la propria sensibilità, per subire incondizionatamente i dettami e le disposizioni del direttore scenico. Qui non è più solamente il dialogo, il parlato, a dettar legge, e nemmeno il solo concorso dei gesti e degli atteggiamenti soliti del palcoscenico: nel cinematografo la tecnica dell'espressione è tutt'altra e tutta diversa: i suoi stessi risultati emotivi provengono per strade del tutto ignote dalle consuetudini del teatro.

Ed è in questa ragione particolare del «modo interpretativo» che sta tutto il segreto del successo o dell'insuccesso degli attori di prosa trasportati davanti all'obiettivo della macchina da presa. Io ho cercato di capire questa pratica differenza accettando, sino ad oggi, per lo più parti di secondaria importanza: e non me ne lamento. Ciascuno di noi possiede una sua personalità tutta particolare, la cui duttilità scenica si mostra in ben diversa maniera nei due modi interpretativi. Per esempio è molto difficile che per lo schermo la maschera riesca a subire delle sostanziali modifi-

cazioni, come invece più facilmente avviene in teatro dove una parrucca, un po' di crespo e qualche tratto di make-up bastano agevolmente a ringiovanire o ad invecchiare, a nobilitare o ad esasperare un'espressione esteriore. Il cinema è di gran lunga più esigente, né bastano, per verità, gli stessi esperimenti di accorgimenti di un trucco assai più raffinato: un volto si muove, un volto ha da esprimere, magari in primo o in primissimo piano, assai più che l'intonazione della voce.

Eppoi, troppo spesso si dimentica che la recitazione cinematografica non ha nulla a che vedere con quella teatrale. Mentre quest'ultima è suscettibile di determinati effetti sonori e si vale di amplificazioni vocali di appropriata efficacia, quella è tutta improntata ad un'esagerazione la quale tende addirittura a diminuire la realtà del recitativo inteso nella sua normalità concreta: per giunta le parole e le frasi sono sempre ridotte — almeno nei buoni film — all'essenziale, secondo una laconicità tutta fatta di allusioni e di scorci più che di distesa e logica loquacità.

Ora accade che in questo poco gli attori soliti alle scene puntino ogni loro risorsa teatrale: ed è tutto errore. Assai spesso, inoltre, i registi — timorosi e rispettosi della clamorosa fama di alcuni interpreti venuti dal teatro — lasciano un tantino fare, e il risultato, almeno per quanto concerne gli interpreti, sgronda delusioni da tutte le parti.

(Così succede poi, che — puntando la gente del noleggio nel lancio o nel rilancio di questi film sui nomi più o meno noti di tali attori — compaiono per le gazzette le proteste, le giustificazioni, i «distingui» e gli scarichi d'accusa da parte dei tartassati. E la critica e il pubblico ciò non ostante, continuano ad aver ragione).

Difficile arte, quella del teatro: due volte più difficile — e non sembrerebbe affatto — quella del cinematografo (almeno per chi sia riuscito a superare in qualche modo e per qualche tempo l'altra difficoltà). Anzi: difficile proprio per questi. Converrebbe sempre che le interpretazioni filmistiche fossero affidate a persone niente affatto smaliziati ed impraticati nel mestiere del teatro. Sappiamo benissimo che, quando si tratti di buoni attori, i così detti «divi» ignari di scena sono assai bravi ed efficaci, appunto per la loro fortuna di non conoscere altre tecniche fuori di quella cinematografica.

C'è, davanti alla macchina da presa, la frequente necessità di interrompere a mezzo una frase, magari eccezionalmente concitata, per riprenderla allo stesso punto e con lo stesso tono dopo venti minuti, per esempio dopo che il carrello della macchina da presa si è accuratamente spostato per prendere alle spalle l'attore che prima era visto di fronte: non tutti gli attori di teatro — io lo so per pratica esperienza — si prestano troppo duttilmente a queste «stranezze». Qualcheduno si ribella a un tratto, o sbuffa, e sbrontola dentro di sé pensando che se non fosse per il contratto, che è in fin dei conti più remunerativo d'una piazza di recite...

Tant'è. Solamente a prezzo di una faticata esperienza, a condizione di un'attenta quanto umile preparazione interiore alla nuova maniera di intendere e di esprimere un racconto (che, ripeto, in cinematografo procede per immagini e non per parole, come avviene sul palcoscenico), è possibile giungere ad una buona e ma-

gari ottima interpretazione cinematografica dopo una buona, e magari ottima prova data sul palcoscenico. Abbiamo visto in taluni buoni film — non, purtroppo, italiani — degli attori di teatro lavorare mirabilmente: il segreto del loro successo stava tutto nella ragione e nel metodo che mi sono qui sforzato di dimostrare. (Che poi attori ed attrici del cinema tendano irresistibilmente a voler fare anche del teatro e che sulla scena, a parte la curiosità del pubblico per la loro presenza fisica a pochi metri di distanza dalle poltrone, essi facciano quasi sempre e quasi del tutto cilecca, è un altro discorso).

Anche quanto ho voluto dire più sopra fa parte delle mie memorie.

Se a qualcuno interessassero in particolare i miei fatti personali in rapporto al cinematografo, dirò di avere affrontato per la prima volta i fasti e nefasti della macchina da presa in Germania, dove lavorai in due film, e che partecipai a molte produzioni cinematografiche italiane in parti minori e maggiori, per lo più di carattere, in rappresentazioni di personaggi di caratteristico spicco. Il mio film più recente è *L'ultimo sogno* per la regia di Marcello Albani; quello che mi piacque di più fu *Il caso Haller* in cui lavorai con Marta Abba.

Domani? Domani chi sa? Gli antichi padri rammentavano essere l'avvenire poggiato sulle inquiete ginocchia di Giove, ed io sono d'accordo con la loro esperta saggezza. In questo momento sto preparando qualche cosa per il teatro, in una prossima serie di recite che darò — credo — a Venezia con alcune ottime prime attrici da cui mi riprometto grandi successi. Con un repertorio alquanto vario ed interessante fra cui ho voluto includere qualche lavoro di D'Annunzio, *Il pescatore d'ombra* di Sarmiento, *Poliche* di Bataille ed altro, ho intenzione di presentarmi al mio pubblico con una edizione piuttosto personale dell'*Amleto* di Shakespeare. Su quest'ultimo lavoro punto in particolare le mie risorse ed i miei intendimenti.

Ma, a proposito di *Amleto* e di cinematografo, ecco una idea che mi ronza da qualche tempo: perchè non tentare in Italia qualche cosa di nuovo: appunto una sorta di cinematografo teatrale, che tragga dai due modi espressivi, e dalle rispettive risorse, il meglio: e lo fonda e lo confonda in una sintesi nuovissima di respiro espressivo? Un *Amleto*, per esempio, assolutamente fedele al testo ed alla forza dell'autore che lo immaginò e lo scrisse, e pure reso con i mezzi cinematografici e le possibilità di movimento e di trasposizione scenica proprie di questa tecnica, potrebbe pur sempre divenire una realizzazione importante, data da un gruppo d'ottimi artisti, e capace di portare il dramma immortale a conoscenza di pubblici di provincia e di paese che altrimenti non avrebbero punto modo di conoscerlo in sufficiente pienezza.

E come *Amleto*... Insomma questa è l'idea. Ho la presunzione di ritenere che essa sarà raccolta, sviluppata e perfezionata da chi — dotato dei mezzi opportuni — la riterrà ottima sia da un punto di vista educativo e divulgativo, sia anche da un punto di vista (mi si passi la brutta parola) commerciale.

Io ho fede, moltissima fede nel divenire della nostra arte scenica e cinematografica. Il popolo italiano ha tradizioni di civiltà e di gusto che nemmeno gli orrori di questa guerra cancelleranno. E questa grande forza morale — mi creda quel lettore che sia giunto a leggermi fino a qui — sarà domani il nucleo d'ogni nostra rinascita e d'ogni nostra ricostruzione.

(8 - FINE)

Memo Benassi

Sono stato in Paradiso

di Leon Comini

La nuvoletta era un portento. Le soffici curve bianco-rosa della sua apparenza esteriore celavano le più raffinate comodità dell'arredamento moderno. Soffici poltrone in gomma-piuma erano disposte tutt'intorno: gli stipetti laterali custodivano sigarette e liquori di gran marca.

L'angelo di servizio badava a un cruscotto colmo di manometri e di indicatori. Ero solo, tra i passeggeri, e mi annoiavo un po'.

— Lungo, questo viaggio — dissi — non vi pare?

— Beh, dipende — rispose lo spirito voltandosi un momento a rispondermi urbanamente. — Di solito le anime che porto su non hanno di queste preoccupazioni.

— Scusate — dissi allora, per cambiar discorso — è da molto che usate questo aggettivo? — E toccavo i bordi della nuvoletta.

— Oh, non molto. Va ad aria liquida, che preleviamo bell'e pronta dal pianeta Marte. Il motore l'ha inventato un ingegnere del Paradiso dei Tecnici, e funziona benissimo. Abbiamo avuto un solo incidente, nei primi tempi. Scoppiò tutto, ma non ci furono vittime perché, sapete, le anime sono tutte immortali. Ma adesso l'invenzione va benissimo. L'ingegnere voleva sagomare l'apparecchio in duralluminio, a linee aerodinamiche, ma il Consiglio dei saggi è stato di parere contrario. «Nuvoletta era, e nuvoletta ha da rimanete» sentenziò. Sapete come sono questi tradizionalisti...

Così discorrendo giungemmo alla soglia del Paradiso del Cinema. L'angelo prese congedo, avvertendomi che sarebbe ripassato dopo due ore o dopo due secoli, come avessi preferito.

— Due ore, due ore: non facciamo scherzi!

Mi sorrisse, e la nuvoletta ripartì.

Pareva d'essere all'ingresso di Cinecittà. Il portiere rispettosissimo (e ciò mi sbalordì alquanto), si profuse in grandissimi inchini.

— Ho qui — dissi — uno speciale lasciappassare...

— Fa niente, fa niente, commendatore.

— Non sono commendatore. — Eh, eh! il signor commendatore vuole scherzare, vedo. Prego prego, di qua. Desiderate visitare il Paradiso del Cinema? Vi accompagno personalmente.

Entrai nelle anticamere. Non c'era nessuno ad aspettare. Sui muri erano appesi cartelli recanti la scritta: «Visite lunghe, per favore: così chiacchieriamo un po' insieme».

Gli uscieri erano affabili e sorridenti. Le segretarie leggevano romanzi gialli, le telefoniste dicevano ai microfoni: «Sì, il commendatore è giusto entrato cinque minuti fa»; comode poltrone di cuoio verde invitavano al dolce riposo. Sulle pareti dei direttori di produzione erano diagrammi tutti ascendenti.

— Ma come, — dissi alla mia guida, stupefatto — fate del cinema anche quassù?

— E che volete che facciamo? Ma è così, per divertimento. Un piacevole gioco per passare il tempo. Tanto, che altro si saprebbe fare? Di qua, prego.

Entrammo in un teatro di posa. Sulla porta un quadro rosso ammoniva: «Si gira, ma parlate pure».

— Ma prego — stava dicendo un regista alla diva — fate pure con comodo. Già qui? Va bene che s'era detto per le nove, ma arrivare appena con dieci minuti di ritardo, signora, davvero è grossa! — Il regista sorrideva dolcemente. — Volete accomodarvi? Volete fare un giro in giardino, fumarvi una sigaretta? C'è tempo, c'è tempo, diamine, per girare.

— Siete molto gentile, maestro — rispose la diva — ma, se permettete, sto qui e aspetto che voi decidiate quando si debba girare l'inquadratura.

Anche il prim'attore era pronto, e l'operatore e gli aiuti registi e persino il direttore

di produzione che diceva al suo segretario: «Mi pare che siano poche quelle cinquanta orchidee sul tavolino. Mandate a prenderne un altro centinaio».

Dopo poco il lavoro incominciò.

— Facciamo una prova alla buona — disse il regista, strizzando l'occhio all'operatore.

I due protagonisti si baciavano sul cerone con disinvolto trasporto.

— Alt, fatto! — gridò il regista. — E' stato un piccolo capolavoro. Bravissimi. E adesso riposiamoci un po'...

— Ma... come? e la scena?

— Girata, già girata, signori. Perfetta, ve l'assicuro.

Il direttore di produzione venne a congratularsi con gli attori, con il regista, con l'operatore, con gli attrezzisti e gli spettatori.

— E adesso, se permettete — disse — vorrei offrire un piccolo rinfresco a tutti, a nome della Casa produttrice...

Nel vicino grande salonebar molti camerieri dalle mani inguantate servivano un'interminabile varietà di tartine, di paste, di bevande. Gli stappi delle bottiglie di spumante di gran marca erano sommessi e rispettosi. Alcune centinaia di persone stavano allegramente conversando e formando crocchi affettuosi. I produttori si interessavano delle condizioni familiari degli elettricisti promettendo immediati aumenti di paga, i registi lodavano con sincera commozione le realizzazioni dei propri colleghi, le dive e i divi andavano giurando d'essere delle abominevoli «schiappe» che non sapevan nemmeno dove l'arte cinematografica stesse di casa, i direttori dei giornali cinematografici venivano ossequiati e riveriti dai direttori di produzione e soprattutto ricevevano continue attestazioni di gratitudine dai tanti che avevano avuto lodi o biasimi dalle loro pubblicazioni, i «divi» rifiutavano fermamente i bicchierini di liquore e conversavano di Platone con vecchie signore vestite di nero, le «dive» facevano gruppo a parte ed arrossivano facilmente discorrendo di bambole e di passeggiate con la mamma, un generico annunciava — tra subiti applausi — il fidanzamento di una giovane artista, venuta allo schermo dalla dattilografia, con un impiegato del Catasto.

— Ma queste — esclamai — sono cose dell'altro mondo!

— Appunto, appunto, mio caro — mi redarguì il distinto signore che mi stava accanto. — Non siamo, forse, qui, all'altro mondo?

E si presentò. Era il Gran Saggio di quella speciale parte del Paradiso.

— Non crediate — mi disse subito — che quassù si stia staccati da ciò che succede nel vostro mondo. Noi vi seguiamo, vi controlliamo, vi giudichiamo, vi discutiamo momentaneamente per momento. Potremmo anche consigliarvi, se non altro per la saggezza che ci viene dall'essere finiti qui, e per la comprensione più profonda e più concreta d'ogni problema e d'ogni affanno che travagliano la vostra povera giornata di terrestri. Ce ne guardiamo bene, tuttavia, per la semplicissima ragione che saremmo tempo e fiato perduti. Ognuno, si sa, vuol fare di testa propria, e non gli giova a ravvederlo, nemmeno la sua più tormentata esperienza personale. Mah... — e il distinto signore sorrise bonariamente, come deve essere sempre proprio dei Beati.

— Volete vedere come facciamo? — domandò poi, e mi fece passare in un padiglione laterale dove erano allineati numerosi strumenti i quali pres'a poco facevano pensare ai nostri comuni telescopi. Complicati apparati secondari, irti di manopole e di cerchi graduati si collegavano al corpo centrale degli strumenti.

— Non impressionatevi, —

Avete fatto caso che, al cinema, i neonati sono, tutti, di rispettabili proporzioni? Non sono bene come accade, ma se un futuro padre passeggia nervosamente lungo i candidi corridoi di una clinica, in febbrile attesa del lieto evento, ebbene, potete star certi che quando, di lì a poco, gli mostreranno, per la sua e la vostra gioia, il tanto sospirato erede (che magari diventerà il *deus ex machina* della vicenda), il brav'uomo si troverà a palleggiare fra le braccia un ragguardevole marmocchio: il quale, se invece fosse deposto nel piatto di una bilancia, farebbe saettare l'ago verso il limite dei dieci chili, salute a lui e complimenti ai genitori! (E nella sala si ode un prolungato caloroso «oooh!»: che sarebbe poi il punto esclamativo vocale degli spettatori).

Sono molti anni che vado al cinema: ma non credo di aver visto eccezioni a questa regola. Felici, dunque, e ammirabili, i genitori del cinema. Ma, che volete farci?, anche le nascite, sullo schermo, obbediscono alle ferree leggi dell'estetica.

Vediamo: i bimbi, appena nati, sono brutti. Lo sapete, no? Palpebre spacciate, mocio al naso, labbrucce piegate in una smorfia di pianto: e rossi, poi, rossi come gamberi cotti, nel visetto e nel coccicciolo esile. Eh, via, sono proprio bruttini i bimbi, appena nati! Non se ne accorgono pa-

pà e mamma: per i quali io e voi siamo stati delle meraviglie, anche se facevamo pena... Non se ne accorgono i nonni: eh, già, i nonni... Ma gli altri se ne accorgono, accidenti se se ne accorgono! Dicono a papà e a mamma che il loro pargoletto è un amore, è un tesoro, è una stellina; ma pensano: «Dio, quant'è brutto!», e appena sono in istrada se lo dicono anche, l'uno con l'altro.

Ora, vedete, le platee sono composte dagli... «altri». Non dall'autentico padre e dell'autentica madre del pargolo che vede sullo schermo. Ragion per cui il pupo ha da esser bello: tanto bello da poter affrontare il giudizio della platea, e magari sollevare quel tale «oooh!» del quale vi parlavo dianzi. Di qui la necessità di scritturare un neonato che non sia... un neonato: cioè un bimbo che abbia avuto il tempo di schiudere gli occhi, di mettere qualche capello (o addirittura la «banana»), e di perdere quell'antiestetico rossore di pelle dei primi giorni. E, per non sbagliare, i registi preferiscono sempre i bimbi di due o tre mesi: certi paciocconi che mettono gioia a vederli, e che pesano dieci chili. Se no come farebbe il padre, l'attore-padre, a inorgoglierne?

Ma, direte, la verosimiglianza... A che serve? L'estetica, signori miei, l'estetica...

Tristano



Doris Duranti e Luigi Bardi in «Rosalba». (Scalera; fotografie Giacomelli).

SI VEDE SOLO AL CINEMA

5.- NEONATI

di Tristano

Avete fatto caso che, al cinema, i neonati sono, tutti, di rispettabili proporzioni? Non sono bene come accade, ma se un futuro padre passeggia nervosamente lungo i candidi corridoi di una clinica, in febbrile attesa del lieto evento, ebbene, potete star certi che quando, di lì a poco, gli mostreranno, per la sua e la vostra gioia, il tanto sospirato erede (che magari diventerà il *deus ex machina* della vicenda), il brav'uomo si troverà a palleggiare fra le braccia un ragguardevole marmocchio: il quale, se invece fosse deposto nel piatto di una bilancia, farebbe saettare l'ago verso il limite dei dieci chili, salute a lui e complimenti ai genitori! (E nella sala si ode un prolungato caloroso «oooh!»: che sarebbe poi il punto esclamativo vocale degli spettatori).

Sono molti anni che vado al cinema: ma non credo di aver visto eccezioni a questa regola. Felici, dunque, e ammirabili, i genitori del cinema. Ma, che volete farci?, anche le nascite, sullo schermo, obbediscono alle ferree leggi dell'estetica.

Vediamo: i bimbi, appena nati, sono brutti. Lo sapete, no? Palpebre spacciate, mocio al naso, labbrucce piegate in una smorfia di pianto: e rossi, poi, rossi come gamberi cotti, nel visetto e nel coccicciolo esile. Eh, via, sono proprio bruttini i bimbi, appena nati! Non se ne accorgono pa-

pà e mamma: per i quali io e voi siamo stati delle meraviglie, anche se facevamo pena... Non se ne accorgono i nonni: eh, già, i nonni... Ma gli altri se ne accorgono, accidenti se se ne accorgono! Dicono a papà e a mamma che il loro pargoletto è un amore, è un tesoro, è una stellina; ma pensano: «Dio, quant'è brutto!», e appena sono in istrada se lo dicono anche, l'uno con l'altro.

Ora, vedete, le platee sono composte dagli... «altri». Non dall'autentico padre e dell'autentica madre del pargolo che vede sullo schermo. Ragion per cui il pupo ha da esser bello: tanto bello da poter affrontare il giudizio della platea, e magari sollevare quel tale «oooh!» del quale vi parlavo dianzi. Di qui la necessità di scritturare un neonato che non sia... un neonato: cioè un bimbo che abbia avuto il tempo di schiudere gli occhi, di mettere qualche capello (o addirittura la «banana»), e di perdere quell'antiestetico rossore di pelle dei primi giorni. E, per non sbagliare, i registi preferiscono sempre i bimbi di due o tre mesi: certi paciocconi che mettono gioia a vederli, e che pesano dieci chili. Se no come farebbe il padre, l'attore-

padre, a inorgoglierne?

Ma, direte, la verosimiglianza... A che serve? L'estetica, signori miei, l'estetica...

disse il Gran Saggio — la manovra di questi «affari» è di una semplicità da bambini. Sedete in questa poltrona, e guardate qui dentro.

— Non vedo nulla — decretai dopo qualche istante.

— Per forza. Ditemi cosa vorreste vedere...

— Non saprei... Ah, ecco. La mia fidanzata. Chissà cosa farà in questo momento, povera Cicci.

Udii lo scatto di alcune leve, quindi un piccolo quadro si illuminò. Cicci era seduta in penombra, dentro un caffè fuori mano, insieme al mio migliore amico. Si tenevano stretti e vicini. Ridevano di me. «Lui va sempre in giro a intervistare la gente, quell'imbecille. E di me si ricorda solamente quando non ha niente altro da fare». Si baciavano...

— Dannate invenzioni — dissi, di malumore. — C'è sempre qualche disturbo...

— Davvero? — interrogò il Gran Saggio, dubitoso. E riprese: — Vedete: da qui noi osserviamo e sappiamo tutto. Per esempio, guardate. — Girava le sue manopole maledette, osservava anche lui dentro un oculare. Vedemmo Venezia, i Giardini, l'interno di un teatro di posa. Una generica faceva le boccacce al regista da dietro le sue spalle. Il regista era intento a litigare con la protagonista che non metteva o metteva troppo calore nel dire, in mezzo campo lungo, «mi fa l'effetto di un bagno freddo», e la diva controbatteva che sapeva lei come rammentava l'effetto di un bagno freddo e non lui che chissà se prendeva dei bagni, e che comunque a lei i bagni freddi facevano un effetto così e non come voleva il regista. E quello a bestemmiare, e a dire che se ne infischia del suo isterismo e della sua maleducazione di povera sciagurata volgare ignorante, e che nel film l'effetto, e la frase relativa a quell'effetto, dovevano essere come voleva lui, perché il film lo faceva lui e sapeva lui come doveva esser fatto e comunque non accettava lezioni da una straccioncella piena di arie che ancora aveva il mocchio sotto il naso e non sapeva come vestirsi, e, probabilmente, nemmeno come svestirsi.

Il Gran Saggio rideva clamorosamente.

— Ecco — mi diceva — dove va a perdersi certa gente. Il male è tutto qui, giovanotto. C'è troppa tendenza ad annegare dentro i bicchieri d'acqua. E invece il cinematografo, nonostante ogni diversa apparenza, ha da essere pur sempre una cosa tremendamente seria, almeno e specie per chi lo fa. Da quassù si avverte meglio che standoci intorno, o addirittura nel bel mezzo, tutto il ridicolo di tante, di troppe piccinerie. Ricordate *Fuga a due voci*? Secondo me è proprio questa la pellicola italiana che dà il tono a quasi tutta la produzione di casa vostra di questi ultimi tempi. E si che l'eredità del vostro cinema muto era ben gloriosa! Niente: oggi, ancora oggi, da voi un film non può essere fatto che così: un cantante, una graziosa figliuola, un po' di equivoci, un comico che ha la faccia da fesso, un po' di musicchetta, il finale con baci...

Il Gran Saggio arpeggiava fra le sue manopole. La scena cambiò ancora. Ci capitò di «presenziare», da così lontano, ad una riunione di pezzi grossi del cinematografo. Era una scena non certo piacevole, e permettetemi di non riferire quanto di particolare in quel momento veniva detto. Si discuteva, figuratevi, ciò che avrebbe potuto fare di buono il cinematografo.

Un giovane sconosciuto cercava di precisare che al modo solito non si poteva certo durare più, che bisognava pensare con molta serietà a qualche cosa di nuovo, che in fin dei

conti quel che si era fatto, era meno che niente in confronto a quello che ancora si poteva fare.

— Bravo, questo ragazzo! — esclamò il mio ospite.

— Si vede che siete molto bambino e molto ingenuo, — strepitavano intanto, contemporaneamente i grassi e grossi signori della radunata.

E il più autorevole d'essi sorse in piedi a tenere un vivace discorso. Le «esigenze del noleggio» erano in esso frammischiate al «gusto degli spettatori», le «necessità di cassetta» si confondevano con le necessità dei «nomi sicuri», e «meglio un film sui binari» diceva un rotondo signore «che un'avventura a capofitto sott'acqua». «L'arte è un'altra cosa» gridarono due o tre produttori: «noi siamo degli industriali con tanto di bilancio di chiusura a fin d'anno». «Ma, e il pubblico?» domandò un giovine regista. «Il pubblico frequenterà sempre le nostre sale cinematografiche». «E siete proprio sicuri che nel futuro potrete lavorare senza concorrenze?». In quel momento suonarono le sirene d'allarme, e la seduta fu tolta in pochi secondi.

— Ecco — commentò il Gran Saggio, ed io riferisco per puro scrupolo di cronaca — ecco come sono. Hanno la testa nel sacco e si ostinano a non volerla togliere nemmeno se gli parlano di milioni da metter via come fossero gocce d'acqua piovana. Non capiscono che la gente li manderebbe a farsi friggere, domani o dopo domani, quanti sono perché il pubblico è stufo e arcistufato della solita commediolina rugiadosa con le canzonette, le automobili, i babbì grassi e rassegnati, la facile ricchezza perdigiorno, la burrosa smorfia di Campanini, «lui» e «lei» che si fanno i dispettucci a tempo di ballabile, la moltitudine dei generici che vive battendo le mani al cantante anche se stacca, e via dicendo. Mi fanno ridere quelli che tirano fuori la storia dei costi. Costarono, per caso, i film francesi di cui la vostra gente del cinema evita di parlare? C'è una dannata paura, per esempio, in Italia, di «girare» all'aperto, perché la comodità dei formulari col parco-lampade, il ventilatore e il doppio decimetro a portata di mano è sempre tornata comoda. Ma vadano un poco all'aperto; ma si accorgano — finalmente — che il segreto del cinema italiano non può essere che quello del paesaggio italiano, con le sue nuvole e le sue montagne, con i suoi borghi turriti e le sue dolci colline colme di sole. Qualunque figura, mossa in quel clima e in quell'ambiente, acquisterebbe subito un suo rilievo, una sua forza, una sua bellezza particolare. Dove sono i registi che hanno il coraggio d'affrontare questa stupenda prova degli «esterni» per annotarne momenti e atmosfere, passaggi e significati? Sarebbe sempre più «forte» e più «vero» un film girato intorno ad una trebbiatrice che non tutte le «raffinatezze» più significanti messe insieme a tutt'oggi. E' chiaro?

Io stavo zitto. Pensavo a quell'accidente di Cicci che mi stava tanto soavemente cornificando.

— Sentite, — dissi io, uscendo dall'angoscioso sopore delle mie meditazioni personali — scusate: si potrebbe dare una occhiata, per un momento ancora, alla Cicci?

— Eh, cosa? — S'interruppe il Gran Saggio. — La vostra... che cosa? La vostra fidanzata? Al diavolo voi e la vostra ragazza: qui vi si offriva un suggerimento abbastanza serio da raccontare laggiù, ed ecco che anche voi...

— Scusate — dissi — ma di tutto questo cosa volete, in fondo, che m'importi? Mica sono io a fare del cinematografo!

In quel momento il pavimento si spalancò sotto di me. Sprofondai nel vuoto e... mi svegliai.

Leon Comini

RICORDO DEL PIÙ GRANDE TENORE DEL MONDO

Enrico Caruso... bidello

Il sogno di diventare marinaio - Uno scolaro poco disciplinato - I primi ammiratori - La rinuncia a ogni tentativo d'istruzione - Un copione gelosamente custodita - Le faticose tappe della luminosa carriera.

Sono già trascorsi 23 anni dalla scomparsa di Enrico Caruso, eppure il ricordo di lui è ancora vivo. Con la morte del grande tenore, avvenuta il 2 agosto del 1921, si doveva inaridire per sempre una delle fonti purissime della nostra emozione musicale.

Nè la scienza profanò quel corpo, tentando di rivelarci, col coltello anatomico, il segreto di un'ugola. Sarebbe stato inutile, del resto. Nonostante le ricerche e gli studi, la scienza non giungerà mai a dirci più che questo: «la voce di un tenore, come quella degli altri cantanti, è il risultato di una speciale ricchezza di suoni armonici che si accompagnano ai suoni principali a modificarne gradualmente il timbro».

In tal modo, la laringoiatria ci fa pensare all'elettricità, che si dice prodotta da una serie speciale di atomi chiamati elettroni. Ma l'elettricità vien dalla scienza prodotta e dominata; mentre nessun laringoiatra saprà mai rinnovare in altri soggetti quella miracolosa disposizione delle cavità orali e nasali, per cui Caruso poté diventare il «primo tenore del mondo». E dire che un'impercettibile differenza di struttura organica avrebbe potuto obbligar il gran cantante di poi a rimaner fabbro, come era nato.

La morte di Caruso fu il fatto sensazionale di quei tempi. Un fatto che commosse l'opinione pubblica e interessò i giornali — anche i più gravi — dei due continenti. Ogni altro argomento parve oscurato. Dal che si può dedurre, ancora una volta, che un'eminentissima personalità dell'arte, e del teatro in specie, riesce ad appassionare il mondo intero.

A parte lo schietto dolore che l'immatura scomparsa sollevò, è ragione di orgoglio per noi che la maggior parte dei potenti richiami della fama portino nome italiano, a conferma di un privilegio istintivo di nostra gente. Non soltanto i pedanti, ma anche l'immensa falange degli adoratori della musica — e nel nostro Paese gli adoratori si chiamano popolo — ricercano ancora, probabilmente, la vera e profonda origine della sensibilità musicale e dell'emozione lirica; ed è ben certo che tutti — tranne qualche sofferente di idiosincrasia sonora — subiscono il fascino delle armonie, ne invocano il ristoro e talvolta persino il conforto.

Ciò non accade solo a chi ha la fortuna di possedere una vocazione o di vantare il cosiddetto «orecchio». Altrimenti, come spiegare la rapidissima vulgarizzazione di molti brani, anche non facili, il diffondersi fulmineo di melodie, canzoni, arie di opere? Ora, un interrogativo di questo genere, a cui sarebbe imbarazzante rispondere, riguarda anche la voce umana e il canto. Sotto il giudizio fisiologico cadono la conformazione della laringe e la forza dei polmoni: cade il timbro o registro vocale, che si forma o si sposta, giovandosi del magistero pratico del canto, e muta talvolta in virtù o in difetto della definitiva «impostazione». Ma la potenza suggestiva che da talune creature sprigiona alliti di poesia inespugnabile e internerisce l'animo ed esalta sino alla commozione o all'entusiasmo, codesto mistero che parla al nostro spirito, a quale miracolo attribuirlo?

I grandi cantanti, per i primi, non hanno mai saputo rispondere: compreso Caruso, che fu un tenace ricercatore del proprio segreto. Come spiegare quella tecnica vocale giunta al sommo, soprattutto nell'espressione della grazia, della dolcezza, della soavità? Ciò non escludeva in lui il vigore dell'accento: ma nessuno lo ha mai superato nel «sospirare» le frasi di tenerezza o di passione, e forse nessuno lo supererà mai.

Mistero, abbiamo detto. Ora, se noi scrutiamo un po' nella voce di un tenore troveremo altre ragioni di meraviglia. Perché, ad esempio, la voce tenorile contiene un fascino così speciale, una così profonda, irraggiungibile virtù di espressione? Eppure, quella del tenore, anche scevra di difetti, non è una voce naturale. Quasi non è maschile, ha affermato il compianto maestro Orefice. Ammette, cioè, qualcosa di alterato, di spostato, negli altri valori fisici.

La vera voce maschile è quella del baritono; o tutt'al più, quella del basso.

E perchè una voce si bella, si ineffabile, appartiene spes-

giunga che Caruso possedeva appunto i tre tipi diversi di voce tenorile, che si usa chiamare: «drammatica», «lirica» o «leggera» e «di grazia».

Eccezzionalissimo nelle più diverse interpretazioni, Caruso non conobbe rivali; riconsacrò all'Italia il titolo di «Patria del bel canto»; affermò la supremazia della voce umana su tutti i mezzi espressivi della musica.

Nei *Pagliacci*, nelle due *Manon*, nella *Carmen*, nell'*Aida*, negli *Ugonotti*, nella *Bohème*, nel *Faust*, nella *Forza del Destino* — e l'elenco potrebbe continuare — Caruso fu sempre... Caruso. In America, dove cantava, ormai, da parecchi anni, Caruso significava la perfezione d'uno spettacolo d'opera.

J. Schumann, negli *Annales* di Parigi, così si esprime: «Le public ne vient pas pour l'oeuvre, mais pour entendre Caruso dans sa romance ou son air de bravoure. Si la pièce comporte un acte dans lequel le célèbre tenor ne paraît pas, les hommes desertent la salle pour aller fumer un cigare dans le foyer ou devant le théâtre et les dames rendent des visites dans les loges...». Gusti, ben inteso, diversi dai nostri: quel pubblico — l'americano, e anche l'inglese — non cercava che il cantante.

Caruso cantava — è lui che lo dice — «con l'anima che sente vibrar i suoni attraverso tutto il corpo; altrimenti il canto non possiede né sentimento né emozione».

Tutto questo gli valse, nei due continenti, una straordinaria celebrità: onori, decorazioni e... paghe fantastiche.

In quanto alle paghe (diventate proverbiali), Caruso, sin dal 1910, percepiva, dal Metropolitan di New York, uno stipendio fisso di un milione. Una volta, per dieci rappresentazioni, ebbe un compenso di 350 mila franchi.

Ultimamente, poi, la sua scrittura costava alle imprese cinquemila dollari per recita, che al cambio italiano di allora, rappresentavano la bagatella di 150 mila lire.

In fatto d'arte, nella famiglia Caruso non vi erano precedenti. Il padre era un povero fabbro che avrebbe voluto educare al lavoro e alla serietà i due figlioli, dei quali Enrico, il maggiore, nacque a Sant'Anna delle Paludi, zona ai confini di Napoli, il 2 febbraio del 1873.

Enrico era uno sbarazzino (chiamato dal padre, napoletanamente, scugnizzo) che nessun castigo — e ne subiva sovente — riusciva a frenare. Sognava di diventar marinaio, cosicché la sua felicità era gironzolare nelle vicinanze di un magazzino del porto, di cui il padre aveva la custodia.

Tra i dieci e gli undici anni, Enrico nutriva il più cordiale disprezzo per ogni mestiere terrestre, ragione per la quale si pensò di mandarlo a scuola. Ma nemmeno qui il monello si distinse: cioè, si distinse per la non eccessiva applicazione e il chiasso indiatolato. Per contro, poiché amava cantarelare, fu stimata la sua graziosa voce di «contralto».

Salì nell'estimazione dei suoi compagni, e nell'orgoglio di sé medesimo, quando l'organista della Chiesa di Sant'Anna, lo portò, una volta, in cantoria per accomunarlo al coro e per affidargli qualche teatralggiante «solo» religioso, con

l'onorario di una lira ogni domenica. Nondimeno, il padre non mutò parere. Impose al ragazzo di andar a lavorare.

Risposta: il ragazzo piantò la famiglia e scomparve per qualche giorno, ottenendo dai suoi la rinuncia a ogni tentativo d'istruzione.

A quindici anni, può cantare in un ambiente che è quasi un teatro. Infatti, in via Portico Maddalena — a Napoli, naturalmente — un Monaco, certo Bronzetti, aveva costituito una scuola domenicale che non era molto fiorente; gli alunni scarseggiavano. La dirigeva il professor Aldo Campanella. Venne l'idea, al Campanella, di suggerire al frate di allestire un teatrino nella scuola stessa; forse il popolone si sarebbe interessato agli spettacoli, e qualche allievo in più sarebbe accorso. Alle obiezioni del Monaco, il Campanella rispose assicurando che lo spettacolo sarebbe stato facile e pudico. Egli avrebbe scritto un libretto; il maestro Alessandro Fasanaro lo avrebbe musicato; gli alunni avrebbero recitato e cantato l'opera.

Non c'erano forse, fra gli scolari, Peppino Villani ed Enrico Caruso, i due «guagliuni» già noti per la limpida voce tenorile, già ricercati dalle famiglie come elementi rallegratori dei festini e dalle comitive giovanili per le allegre serenate stradaiole, con accompagnamento di chitarra e mandolino?

Fratre Bronzetti accettò il proposito artistico del Campanella e l'attuo.

Pochi giorni dopo il libretto de *I Briganti*, operetta in due atti, era consegnato al Fasanaro, mentre s'allestiva in tutta fretta la sala del teatrino.

Ed eccone la semplice trama:

«Siamo all'ultimo giovedì di carnevale. Alcuni collegiali, data la lontananza delle famiglie, sono costretti a trascorrere la festa tra le squallide pareti del convitto. Una commissione si reca dal direttore per chiedere il permesso di fare un po' di baldoria, e, ottenuto, tutti fanno capo al più intraprendente perché escogiti una trovata. Il fanciullo immagina un tiro birbone al bidello, don Tommaso, sordo e svanito, che si vanta bravo medico, e la cui paura per i briganti è proverbiale.

Appunto da briganti si travestono i convittori, aiutati dal colono dell'istituto, che spinge don Tommaso nell'orto per cogliervi dell'erba medicinale da lui scoperta. Qui i finti briganti assalgono il credulone, lo imbavagliano e lo fanno svenire dalla paura, puntandogli contro le pistole... di legno. Frattanto sopraggiunge il rettore che redarguisce gli alunni e, togliendo dai lacci il tramortito don Tommaso, lo assicura che si tratta di uno scherzo».

Il convittore più birba era Peppino Villani e il bidello Enrico Caruso. E' inutile dire l'entusiasmo suscitato dai due «guagliuni», i quali, in quell'ultimo giovedì di carnevale del 1888, ricevevano da una minuscola platea i primi applausi e le prime feste.

Attualmente il copione de *I Briganti* è custodita gelosamente dagli eredi del professor Campanella, nella trascrizione autografa di Enrico Caruso.

Verso i diciotto anni, Caruso non sapeva se la propria

voce fosse di tenore o di baritono. Andò, per informarsi, da un maestro che lasciò uopo undici lezioni, forse perchè lo studio metodico, in quel tempo, lo annoiava.

Fu il baritono Misiano che lo incoraggiò a frequentare le lezioni di Guglielmo Vergine; ma la voce del giovanotto era così esile da venir paragonata al «vento che fischia attraverso le finestre»; giudizio che lo stesso Caruso soleva ripetere fischiettando a commento.

Il Vergine dichiarò, senza cerimonie, che quel ragazzo era... troppo ragazzo per dedicarsi a uno studio serio; nondimeno, vinto dalle insistenze,

si prestò a istruirlo, e le lezioni continuarono fino a che l'allievo non fu reclamato dal servizio militare.

Indossò la divisa del 13° Reggimento d'Artiglieria. Un giorno, essendo di guarnigione a Rieti, un maggiore, di cui il Caruso ricordava il nome con gratitudine — Nagliati —, avendolo udito cantare, mentre lucidava i bottoni della giubba, lo rimproverò come se fosse un petulante «posteggiatore». Egli era ancora un monello: trasandato, inconscio, e cantava per cantare, per farsi compagnia, per riempire gli ozi della caserma o rinfancare lo spirito dopo le fatiche della marcia. Il Nagliati, bur-

pro benefico, lo chiamò in ufficio e gli disse: «Voi mi seccate col vostro canto. Andate, e non m'importunate più con le vostre noiose canzoni».

Infatti, consentendo ciò le leggi del tempo, Caruso fu sostituito nel servizio militare dal fratello.

Il Nagliati fu dunque il primo a comprendere la ricchezza canora di Enrico e ad avviarla verso la disciplina dell'arte. Come disse più tardi, giudicò subito che il ragazzo sarebbe divenuto un «divo». Possiamo credergli.

Caruso debuttava a vent'anni — al teatro Nuovo di Napoli — in un'opera nuova del maestro Morelli, *l'Amico France-*

scò; e, come il cantore napoletano più dello spartito, *l'Amico Francesco* morì ignoto e l'interprete proseguì per la strada.

Intanto, si andava diffondendo per Napoli, nell'ambiente teatrale, nelle botteghe degli editori musicali, fra i canzonieri, la notizia dell'apparizione

di un nuovo tenore. Qualcuno, tuttavia, già avanzava qualche riserva: la voce che era bella, calda, vellutata, non ascendeva facilmente agli acuti; anzi, sovente, si spezzava. E qualche altro già prevedeva un rapido declinare dell'inesperto cantore.

A una maggiore notorietà Caruso fu tratto dal proprietario di uno stabilimento di bagni marini, il «Risorgimento», che nell'estate improvvisava palafitte e cabine lungo la via Caracciolo. Egli invitò il giovanotto a fare da «posteggiatore» (cioè, il cantante ambulante) sulla «rotonda» per rallegrare i bagnanti: un pianoforte lo avrebbe accompagnato. Stipendio? Quello che il giovanotto si sarebbe guadagnato, facendo il giro col piattello e chiedendo la «buona grazia» agli ascoltatori.

Era in fiore, allora, la canzone napoletana. Salvatore di Giacomo e Mario Costa, fra i molti, componevano quei versi e quelle melodie che ancor oggi sono da stimare fra le più originali espressioni della lirica dialettale e della musica da camera italiana nello scorso secolo: infatti, sono di cinquant'anni fa *la Luna nova e Munisterio*.

Caruso ne fu la voce appassionata e suggestiva. La terzina del «Risorgimento» rugginiva di bagnanti, e il successo fu grande. Altri inviti pervennero: e il «posteggiatore» cantò in osterie di Posillipo, di Pozzuoli, del Vomero. Cantò anche in alcune chiese.

Prodigo era il tenorino della poca voce; ma egli commoveva, estasiava con la sua dolcezza; e le parole erano chiare come il suono, modulate con intensità, mormorate come una preghiera. Agli applausi, sorrideva; ma di un sorriso sofferente, perchè pativa l'emozione del suo canto.

Coglieva dunque facili allori, e faceva stragi di vermocchi, ben conditi e gustosi, in un'osteria della vecchia Napoli: «Le Tavollette» di via Foria. Ma occorreva educare quella voce, uguagliarne i registri, rinvigorire le note acute, per evitar gli sgradevoli vizi propri degli inesperti.

Certo, sarebbe occorsa al Caruso anche un'istruzione letteraria; ma fu già grande avvenimento che egli decidesse di frequentare la scuola musicale di quel maestro Vergine, che, dalla celebrità del divo, doveva ritrarre, poi, tanta fama.

Tre anni durò la pazienza dell'allievo.

Al poco felice debutto al Nuovo di Napoli, seguiva, nel '95, un'interpretazione del *Faust* a Caserta. Molte, moltissime le riserve; e ritorno agli studi, sotto un nuovo maestro, Vincenzo Lombardi, il direttore d'orchestra.

Nel '96, la tentazione del teatro si riaccende: Caruso canta al Fondo di Napoli nella *Traviata*, nella *Favorita* e nella *Giocanda*.

Critiche benigne e amare nello stesso tempo. Che avesse una bella, deliziosa voce, nessuno lo negava; ma quelle «stecche» nelle ultime note del registro tenorile... «Stecche» diventate famose. Fatto sta che il tenore studiò ancora, cercò di riparare alla meglio alle manchevolezze.

Il maestro Lombardi gli consiglia un'impostazione nella quale le note trovano una certa vigoria, una certa sicurezza. Poi, il gusto che si affina, l'orecchio che acquista una più varia sensibilità, la guida dei direttori d'orchestra fanno il resto; ed operano il miracolo.

(L. - Continua)

Intanto, si andava diffondendo per Napoli, nell'ambiente teatrale, nelle botteghe degli editori musicali, fra i canzonieri, la notizia dell'apparizione

di un nuovo tenore. Qualcuno, tuttavia, già avanzava qualche riserva: la voce che era bella, calda, vellutata, non ascendeva facilmente agli acuti; anzi, sovente, si spezzava. E qualche altro già prevedeva un rapido declinare dell'inesperto cantore.

A una maggiore notorietà Caruso fu tratto dal proprietario di uno stabilimento di bagni marini, il «Risorgimento», che nell'estate improvvisava palafitte e cabine lungo la via Caracciolo. Egli invitò il giovanotto a fare da «posteggiatore» (cioè, il cantante ambulante) sulla «rotonda» per rallegrare i bagnanti: un pianoforte lo avrebbe accompagnato. Stipendio? Quello che il giovanotto si sarebbe guadagnato, facendo il giro col piattello e chiedendo la «buona grazia» agli ascoltatori.

Era in fiore, allora, la canzone napoletana. Salvatore di Giacomo e Mario Costa, fra i molti, componevano quei versi e quelle melodie che ancor oggi sono da stimare fra le più originali espressioni della lirica dialettale e della musica da camera italiana nello scorso secolo: infatti, sono di cinquant'anni fa *la Luna nova e Munisterio*.

Caruso ne fu la voce appassionata e suggestiva. La terzina del «Risorgimento» rugginiva di bagnanti, e il successo fu grande. Altri inviti pervennero: e il «posteggiatore» cantò in osterie di Posillipo, di Pozzuoli, del Vomero. Cantò anche in alcune chiese.

Prodigo era il tenorino della poca voce; ma egli commoveva, estasiava con la sua dolcezza; e le parole erano chiare come il suono, modulate con intensità, mormorate come una preghiera. Agli applausi, sorrideva; ma di un sorriso sofferente, perchè pativa l'emozione del suo canto.

Coglieva dunque facili allori, e faceva stragi di vermocchi, ben conditi e gustosi, in un'osteria della vecchia Napoli: «Le Tavollette» di via Foria. Ma occorreva educare quella voce, uguagliarne i registri, rinvigorire le note acute, per evitar gli sgradevoli vizi propri degli inesperti.

Certo, sarebbe occorsa al Caruso anche un'istruzione letteraria; ma fu già grande avvenimento che egli decidesse di frequentare la scuola musicale di quel maestro Vergine, che, dalla celebrità del divo, doveva ritrarre, poi, tanta fama.

Tre anni durò la pazienza dell'allievo.

Al poco felice debutto al Nuovo di Napoli, seguiva, nel '95, un'interpretazione del *Faust* a Caserta. Molte, moltissime le riserve; e ritorno agli studi, sotto un nuovo maestro, Vincenzo Lombardi, il direttore d'orchestra.

Nel '96, la tentazione del teatro si riaccende: Caruso canta al Fondo di Napoli nella *Traviata*, nella *Favorita* e nella *Giocanda*.

Critiche benigne e amare nello stesso tempo. Che avesse una bella, deliziosa voce, nessuno lo negava; ma quelle «stecche» nelle ultime note del registro tenorile... «Stecche» diventate famose. Fatto sta che il tenore studiò ancora, cercò di riparare alla meglio alle manchevolezze.

Il maestro Lombardi gli consiglia un'impostazione nella quale le note trovano una certa vigoria, una certa sicurezza. Poi, il gusto che si affina, l'orecchio che acquista una più varia sensibilità, la guida dei direttori d'orchestra fanno il resto; ed operano il miracolo.

(L. - Continua)

Arnaldo Grignaffini



per esempio, un Mefistofele di bassa statura o un Marchese di Posa panciuto, i tenori, invece, possono sempre incarnare, anche se brutti, gli amatori più leggiadri e irresistibili — da Faust a Romeo, da Paolo ad Alfredo — o gli eroi leggendari, da Lohengrin a Tristano. Con questo risultato: che non soltanto Giulietta o Isotta si innamorano.

Così Caruso, che commosse e conquistò, non certo per fascino personale ma per virtù del canto, il cuore femminile di ogni parte del mondo. Gli avventurosi amori del divo sono storia di ieri.

Tornando ancora alla definizione del «tenore», si ag-

Le fotografie qui sopra: Enrico Caruso; nei «Pagliacci»; la moglie e la figlia Gloria.

« GLI ALLEGRI CADETTI DI RIVAFIORITA ».

È, questo spettacolo, il secondo episodio della campagna ingaggiata, con lo devole spirito di iniziativa, da Nuto Navarrini, per la rinascita dell'operetta: rinascita — come già s'ebbe a dire su queste colonne — resa possibile dal rinnovamento sostanziale dei canoni della classica forma di spettacolo. Il primo episodio, giova ricordarlo, si ebbe con la rappresentazione del *Diavolo nella giarrettiere*, spettacolo che venne considerato il più completo della scorsa stagione, nel quale Navarrini, ricco d'esperienza in ambedue i rami fuse i temi fondamentali della vecchia operetta con la rapidità d'azione — una rapidità soprattutto visiva, dalle origini prettamente cinematografiche — della moderna rivista.

Anche in questo secondo episodio il risultato è pregevole: nel senso che lo spettacolo è vivace, festosissimo, agilmente slittante sul ritmo di una comicità a schiocco: alla quale altro non saprei rimproverare che un eccesso di coloritura, qua e là. Più chiaramente: il copione, fertile di trovate argute, s'adorna dello scintillio (e più spesso dello scoppietto) di innumerevoli lepide battute, che giocano a rincorrersi e s'accavallano in una gioconda ridda: nella quale finisce col trovar posto, fatalmente, anche qualche frase (e qualche situazione) di sapore grosso: come sorsate di quei vini densi, gradevoli al palato, che lasciano tuttavia la bocca un po' pastosa. Ma è un difetto, questo, perdonabile, se si pensa che — lungi dagli abracadabranti logaritmi d'un umorismo ermetico, più da lettura che da palcoscenico — esso trae origine dall'intenzione non recondita, tradotta poi in realtà, di dar vita ad uno spettacolo divertente, alla portata di tutti.

L'appunto vero e proprio che, invece, può essere rivolto a Navarrini e soci (che, per la cronaca, sono Bracchi e Gelich) è di natura puramente stilistica: ho infatti la sensazione che nella fusione fra i due generi — l'operetta propriamente detta e la rivista — vi sia stato un errore di dosatura, con eccedenza di tecnica rivistaiola, a scapito dei canoni dell'operetta, come può rilevarsi dall'assenza di certi « ruoli » e dalla fusione, in un solo personaggio, di altri ruoli: Navarrini, ad esempio, fa il brillante e l'amoroso ad un tempo: il che, comunque, non gli disdice, e fa sì che il mio rilievo sia puramente teorico. Aggiungo tuttavia, che tali deficienze — le quali sono formali, ripeto — si riscontrano precipuamente nel secondo tempo, anche in dipendenza della precarietà di qualche ricordo fra un quadro e l'altro. Del secondo tempo noto altresì l'esiguità del finale, nel quale, fra l'altro, sono stati adottati, per il balletto, costumi d'un gusto un po' sorpassati: peccato, questa, che non si rileva negli altri quadri, avvalentisi, quasi tutti, d'un policromo festoso abbigliamento.

L'euforia, suscitata dall'intenso susseguirsi delle trovate comiche, s'accresce, qua e là, per la vena melodica che soffonde di freschezza il commento musicale: canzoni e musiche semplici, liete, orecchiabili, dovute all'estro di D'Anzi, che ha trovato in Martinelli un arrangiatore e un direttore d'orchestra esemplare. Cito, a parte, la felice trovata di quel burlesco « concertato » d'opera, al quale Navarrini e l'Arcangeli hanno dato un'interpretazione gonfia di lepore. (Ma D'Anzi ebbe mano più felice nelle musiche del *Diavolo nella giarrettiere*).

Molti bei quadri: e fra essi, indovinatissimo, per gusto pittorico e intelligenza di coreografia, quello che si svolge in fondo al mare, della « perla innamorata »: quadro di gusto squisito, esemplarmente eseguito: e tale da conferire toni allo spettacolo. Dovizioso, poi, di ritmo e di calore — un'autentica orgia di luci, di

smaglianti colori, di maliosa sensualità — il quadro della « balabanka », danza esotica che ha, se non erro, qualche punto di contatto con la rumba... Il consueto elogio, dunque, al coreografo Solari: ma dal suo gusto scenico avrei preferito un minore affollamento di danzatrici, nel valzer boschereccio del primo tempo: qualche ballerina in meno e qualche evoluzione più morbidezze suadente, nel ristretto palcoscenico, già occupato più del necessario da quella... edicola campestre, che costituisce un neo per la bella scena dipinta da Gelich, al quale — dopo i sinceri elogi per i bozzetti del fondo del mare, della « balabanka », del ponte della « Santa Genoveffa »: per non citare che i migliori — rimprovero qualche fondale piuttosto... vistoso e un'ispirazione non originale nella scena villereccia del paese del formaggio. (Senonché, ho udito parlare di rifacimenti).

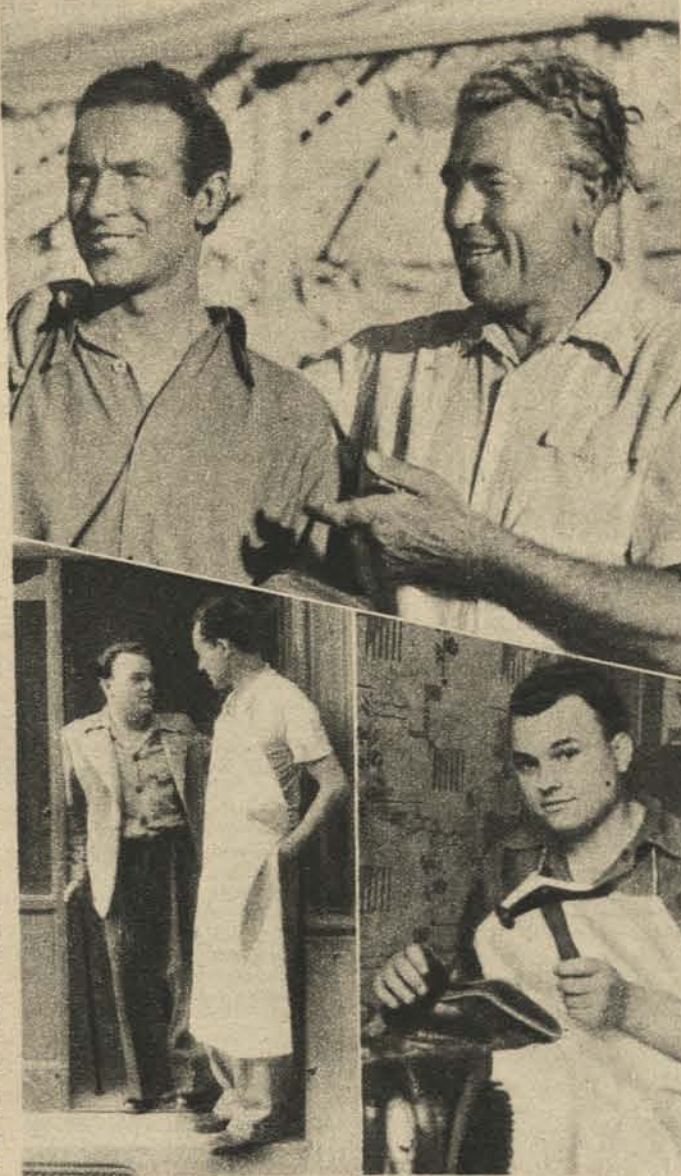
Agli interpreti, ora. Nuto Navarrini è stato pari alla sua fama di festoso vivacissimo esilaratore. Ha l'azzeggiato inesauribilmente ed ha profuso tutta la sua esperienza nell'intento di vivificare lo spettacolo: e c'è riuscito, a dispetto di una improvvisa raucedine, resta ad ogni cura. Di Vera Rol mi riprometto di osservare, in altra occasione, i singoli progressi artistici: questa splendida rigogliosa figliola, che è il brio fatto persona, m'è apparsa sensibilmente migliorata: maggior stile nella danza (dove, per compagni, ha i bravi Marino e Gianni), più intensa comunicatività nel canto: e anche una più lineare eleganza, pur senza audacie, nel vestire. (E qui ci azzecca un voto di merito alla Boetti, confezionatrice di tutte le toilette della stella). Maria Pia Arcangeli è tornata — straripante d'arguzia e di saporose intonazioni vernacole — a quelle scene che le avevano dato la fama: un bel successo: anche per la sua eleganza. Lejdi a dovere Gainotti e Berri; meno felicemente inquadrato, ma pure divertente, il Tozzi. Minello s'è investito coscienziosamente del ruolo del bel cadetto, e da procaace... dirimpettaia gli ha fatto Nuccia Galimberti, la quale ha ritrovato il bel timbro vocale, che s'era un poco offuscato, e va palestandosi più a suo agio nella recitazione. Efficace anche l'Antoniani. Miriam Glori ha fatto sfoggio di voce e di disinvoltura: il che non è poco per una quasi esordiente. Anche Lavinia Lavinia ha cantato non senza grazia. Infine, fra le subretine, si sono distinte la veemente brunissima Aziza Azai, ammirata nell'« solo » della « balabanka », e la bionda romantica Carmen Bon; forse per legge di contrasto...

NON È LA SOLITA RIVISTA... La frase che dà il titolo a questo stolloncio mi è stata detta, or non è molto, dall'autore e regista della rivista stessa: ciò che potrà farvi sorgere il pensiero che il signore in questione abbia una ben pallida idea della modestia. In realtà, per grande che fosse la mia stima nei riguardi di Marcello Marchesi — l'unico fra gli umoristi che, passando al servizio del teatro, non si sia dimostrato un banale dilettante — anch'io ho avuto, precisamente come voi ora, la medesima impressione. Senonché, un sopralluogo al teatro Puccini, dove, in uno coi lavori di riordino, sono in atto le prove dello spettacolo, mi ha effettivamente dato la sensazione che qualche cosa di nuovo e di originale verrà presentato al pubblico con *Quando la città canta*. Impressioni, badate, le mie: basate su quel poco che si può intravedere alle prove. Ma le trovate ci sono... Si tratta, in sostanza, di una favola moderna, basata su temi d'attua-

PALCOScenICO MINORE

RIVISTA E VARIETA'

di Microfono



Sopra: Erminio Spalla e Renato Bossi durante una pausa di riposo. Sotto: Luciano Taioli quando ancora non cantava al microfono. (Fotografie Bordin).

lità, affrontati non senza un po' di surrealismo: come, ad esempio, alcuni effetti cinematografici...

Quando la città canta s'avvale, come dicevo, d'uno sbrigliato copione di Marchesi e di musiche originali — ne ho udite due molto belle — di Gorni Kramer, il quale, con la sua orchestra, costituisce l'attrazione musicale dello spettacolo. L'attrazione canora maiuscola è invece Ernesto Bonino; quella minuscola la sbazzina Jole Pupetta, successo numero uno di quella compagnia di bimbi recentemente esibitasi al Mediolanum. E la graziosa mussante Daisy Ammon è intenzionata a far sfoggio di eleganza, di brio, e delle sue qualità di danzatrice moderna.

Per la prosa e la comicità, accanto a Lia Rainer saranno Rodolfo Martini (altro attore di prosa che ha fatto il gran salto...), il brillante Vando, la D'Artena, Spinelli, Castellani ed altri che Marchesi va affiatando con costanza.

Dino Solari — dicono che lo nomino troppo spesso, ma che colpa ne ho io se egli è come il prezzemolo in ogni spettacolo? — ha ideato le coreografie e va istruendo il balletto, composto da otto danzatrici classiche e da otto ballerine, a capo delle quali sono la Checcolin, già appartenente a un grande teatro lirico, e la Marino. Infine, l'orchestra del maestro Fucilli, in buca, darà la replica ai ragazzi di Kramer. L'organizzazione è di Ivaldi, spalleggiato dal fido Civita.

UNA NUOVA MARISA. — Marisa Maresca è la felice proprietaria delle più belle gambe del varietà italiano. (Varietà, ho detto, non operetta: e apprezzate, vi prego, la sottigliezza). Gambe tanto famose quanto ben tornite, sicché mi par superfluo dipingerle con acconce parole. Vorrei dire, infatti — permettete? — che il non averle ammirate, pur avendole viste, significherebbe aver speso male le

cento lire di una poltrona al varietà. Ha anche Marisa un bellissimo paio d'occhi corruschi, di colore cupo, incastonati nell'ovale di un viso bruno, animato da trasparenze perlacee; occhi e viso che sembrano aver visto la luce in un caldo pomeriggio d'estate, sulle rive del Bosforo.

(Ma quando li ho rivisti, quegli occhi, or non è molto, erano più scuri del solito, e più del solito scintillavano: d'ira repressa. La Maresca — mi par d'avverlo già detto — sarà accanto a Dapporto quest'anno, nella compagnia di cui farà parte anche Vera Worth. Orbene, qualche nube è comparsa all'orizzonte, per via del « corpo » dei caratteri tipografici di certi affissi pubblicitari: e qui vi rimando a quanto scrisse il mio amico e maestro Luciano Ramo, nel pezzo intitolato *Il nome sul manifesto*, apparso, giustappunto, su « Film ». Pare che... Insomma, avrete già capito. Ma io mi auguro che, quando appariranno queste note, la faccenda sia già stata appianata, e che l'arcobaleno, anzi due arcobaleni splendano negli occhi di Marisa. Anche perché tra le contendenti c'è un Paride, un Paride impresario, assai più « filone » di quello mitologico: un Paride ben capace di dividere una mela in due...)

Quel che appresi nel breve colloquio con Marisa mi stupì un poco, lo confesso. « Balle! — mi disse, e poi aggiunse, dopo aver osservato, soddisfatta, lo stupore che la notizia aveva suscitato in me: — Farò coppia con Sergio Lanchi, che avrete notato nel film *Cercasi bionda bella presenza*. Danze acrobatiche, sapete? ». E dopo avermi lanciato questa freccia del Parto, s'allontanò, lasciando nell'aria la consueta scia di profumo.

Vi dirò: per le qualità tercoree di Marisa non avevo avuto, finora, un'eccezionale considerazione: e le chiedo venia per la cruda confessione. M'ero chiesto, più volte, come una donna giovane, nata sulla scena, dotata d'un mirabile corpo, non riuscisse ad andare più in là dei consueti e banali sgambettamenti, più o meno ritmici. E la risposta all'interrogativo credevo d'averla trovata in quella indolenza, di cui, talvolta, Marisa ama compiacersi. Vi meravigliate ancora del mio stupore? Oh, badate: ella aveva ben detto « danza acrobatica ».

Andai a vederla, alle prove: piove, come comprenderete, segretissime. Ebbene, vi dirò che Marisa non aveva mentito. Sarà merito della sua buona volontà, unita alla naturale leggerezza d'un corpo giovanilmente elastico; sarà merito delle pazienti lezioni che Lanchi le impartisce tutti i giorni, il fatto è che Marisa Maresca oggi danza. C'è una fresca scioltezza nei suoi movimenti, c'è una morbidezza talvolta felina nei suoi scatti: e gli abbandoni hanno un che di languido, di mollemente sensuale. Tutte cose, queste, incompiute, che s'intravedono nella linea, ancora grossa, dell'abozzo: e tuttavia sufficienti a far nascere in chi la osserva la convinzione che la rivista italiana potrà contare, in un domani assai prossimo, ove la buona volontà non si disperda, su una Marisa Maresca sensibilmente migliore di quella che il pubblico già conosce.

Le ho visto provare, ad esempio, oltre alle figurazioni acrobatiche, anche una rumba: ed era facile che il naturale eccesso temperamento prendesse il sopravvento sul mestiere, di fresca data. Invece, no: il temperamento c'era sempre, ma veniva abilmente convogliato sulla linea dello stile, e le recondite intenzioni della sensualissima danza esotica acquistavano, nascosto l'impeto dalla raffinatezza, un significato più misterioso: e più conturbante ancora.

Una nuova Marisa, dunque: e, se Dio vuole, una Marisa non forte soltanto della sua venustà, finalmente.

LO SPETTATORE BIZZARRO

DEL GUSTO

di Lunardo

Scrivere sarebbe comodo se il gusto di chi scrive fosse il gusto di chi legge. Scrivere un romanzo o una commedia o un soggetto? Che volete: arrivare all'ultima pagina è il meno; difficile, invece, è appagare la sensibilità dell'editore o del capocomico o del produttore. Sensibilità, badate — nove volte su dieci — modesta modesta. Avete messo insieme un romanzo originale? E l'editore: « mi rallegra; ma io amo i romanzi alla buona, i fatti comuni ». Avete messo insieme una commedia che evita, scrupolosamente, la solita retorica psicologica? E l'attore: « bravissimo; ma io amo i personaggi e la tecnica alla vecchia ». Avete messo insieme un soggetto munito di fantasia? E il produttore: « i miei complimenti; ma un bel collegio e una bella lezione di chimica: ah! ».

Aggiungete il pubblico. Scrivere sarebbe comodo se il gusto di chi scrive fosse il gusto del pubblico: un gusto variabile. Tutti — editori, capocomici, produttori — si vantano di conoscere il pubblico; ma il pubblico è un mistero mutevole. A volte, il pubblico, davanti ai collegi, si annoia; e a volte si diverte. A volte, davanti alle commedie inconsuete, applaude; e a volte fischia. A volte, davanti ai romanzi insignificanti, sbadiglia; e a volte si appassiona.

Giungeremo alla seconda e-

dizione in quindici giorni... »; e, dopo quindici anni, la prima edizione è ancora lì. « Faremo venti repliche... »; e la commedia sparisce, subito, dal cartellone. « E' un soggetto indovinato... », ma sarebbe stato meglio indovinare l'umore degli spettatori. « E' un brutto romanzo... »; e il romanzo garbato. « E' una commedia insopportabile... »; e la commedia vien sopportata. « E' un soggetto non imbroccato... »; e il soggetto imbrocca.

Insomma, bisogna scrivere per gli altri, non per sé.

Del resto, la donna per chi si veste? Per l'uomo. Vestirsi per svestirsi: ecco l'origine dell'eleganza femminile. Non basta: per chi le sceglie, l'uomo, le cravatte? Per la donna. L'uomo sceglie le cravatte, e la donna sceglie l'uomo. Ancora: io, per chi lo compongo lo « Spettatore bizzarro »? Per voi. Voi non mi leggete e io, in compenso, non leggo voi: e siamo pari.

Se facessi il critico (ma criticare, si sa, è facile; e più facile, forse, è fare l'artista) nelle mie recensioni teatrali o filmiche scriverei non dell'opera alla ribalta o sullo schermo, ma del pubblico. Vi sorprende? Scusatemi dal momento che necessario è contentare il gusto degli altri, gli altri, a conti fatti, son i veri autori delle commedie e delle pellicole. Che importa la fantasia dello scrittore, se il giudizio è affidato

alla fantasia dello spettatore? La commedia, per l'autore, è sempre bella; così, per il regista, sempre bello è il film; ma chi la conferma, la bellezza? chi decide di una pagina o di un'inquadratura?

Ripeto: se necessario è scrivere per gli altri, gli altri, in fondo, sono gli scrittori. Scrittori, d'accordo, che non scrivono: ma che cercano nella prosa degli scrittori che scrivono la prosa che essi scriverebbero, se scrivessero. Chiaro?

Motivo per cui, l'autore del film non è il regista ma quel pubblico che cerca nelle labili immagini le angolazioni che esso (esso pubblico) comporrà, se alle angolazioni non preferisse la non labile immagine della vicina. Chiaro?

A ogni modo potrei continuare.

Se dunque facessi il critico, le mie recensioni del pubblico non sarebbero un arbitrio.

Il pubblico del teatro Tale ha dato alle scene, finalmente, un'ottima commedia...

Il pubblico del cinema Talaltro ha dato allo schermo, finalmente, un film senza telefonate...

Nella commedia *I girasoli* il pubblico ha dimostrato molta abilità.

E' un pubblico giovane ma esperto.

E' un pubblico che promette. Vorrei consigliare al valente pubblico di restringere la scena conclusiva del secondo atto.

Buona la regia del pubblico.

Il pubblico è apparso più volte alla ribalta, festeggiatissimo.

E negli avvisi: « il pubblico assisterà alla rappresentazione ».

Lunardo

Microfono

OreX: prova generale

TRAGEDIE SENZA EROI

di Luciano Ramo

...prova generale, vestiti e truccati. Così è scritto sull'ordine del giorno, alla vigilia di ogni rappresentazione che un poco si rispetti.

L'annuncio provoca, nelle compagnie di prosa, reazioni di varia natura. Solo una trascurabile minoranza apprende la notizia con serenità. Sono i comici di secondo e terzo piano, i così detti generici, gente tranquilla, modesta, timorata di Dio, gentiluomini e gentildonne a tutta prova.

Ma le prime parti, all'annuncio ferale, reagiscono. Osserviamo al microscopio i vari fenomeni, se non vi dispiace.

La prima attrice sorride. Ma voi capite subito che si tratta di un sorriso puramente professionale, di convenienza, come fosse scritto sulla didascalia della commedia. Infatti non è che un lampo, un baleno. Il baleno del suo sorriso. Poi subito, la coscienza, la natura, la donna in una parola prende il sopravvento sul personaggio e la convenienza, la didascalia va a farsi friggere.

Cominciamo col dire che alle undici ho appuntamento dal parrucchiere.

— Va bene: la prova è alle due.

— Non posso piantare il parrucchiere a metà. Appena il tempo della messa in piega.

— Giusto, vogliamo fare alle due e mezza? Va bene alle due e mezza?

— Ma niente vestito: la sarta sarà pronta domani sera alle otto.

— Va bene: faremo a meno del vestito. Ma non lo dite a nessuno, mi raccomando.

— Oh per me! Grazie.

— Prego.

Il direttore ha risolto appena il lieve incidente, che la prima attrice giovine si avvanza, giovine ma risoluta.

— Hanno detto che la signora non si veste: allora non mi vesto nemmeno io.

— Hanno detto? Chi sono? Chi «hanno detto»?

— Ho sentito dire.

— Non date retta alle chiacchiere: vi prego di vestirvi, andiamo.

— Nessuno si veste, e devo vestirmi io?

— Come nessuno?

— Così hanno detto.

Allora il direttore si veste lui, voglio dire s'investe della propria autorità e va in giro ad accettarsi. Storie. Mai nessuno s'è sognato di eccipere la minima cosa al riguardo. Non c'è che l'attor comico, in fin dei conti, a mostrarsi offeso.

— Non pretenderai che mi vesta io. O mi trucchi.

— Perché, che c'è di male?

— Dici sul serio?

— Ti ripeto di dirmi perché no.

— Perché non mi sono mai truccato e vestito alle prove generali. Abbi pazienza. Fidati di me.

— Non è questione di fiducia. E' questione di disciplina.

— Ma non ho la parrucca: e poi...

— Non hai la parrucca? Ma possibile che da venticinque anni mi sento ripetere sempre la stessa cosa dai nostri attori, ad ogni prova generale, non ho la parrucca. Con diecine e diecine di parrucche che ciascuno di voi trasporta con sé, centinaia di parrucche che custodite nei vostri bauli, nei vostri cassetti, nel fondo del vostro guardaroba, e ad ogni stagione si arricchisce, questa vostra raccolta, questa vostra collezione di parrucche, e mai, dico mai, una sola va bene?

Ma non è vero che il direttore pronuncia le parole di cui sopra: il brav'uomo sa benissimo che l'attor comico ha detto la verità, la semplicissima verità. Uno dei meno trascurabili dettagli di questa tragedia ignota ch'è la prova generale di uno spettacolo, è costituito dalla parrucca.

No, signore e signori. Nessuna parrucca di repertorio va bene, per un attore di primo ruolo che debba truccarsi.

La parrucca, così dice e dice bene un bravo attore; un

attore in gamba, è tutta la sua personalità. E' molto, molto più dell'abito, del costume, della recitazione, dell'atteggiamento. La parrucca è l'anima del personaggio stesso, è il suo carattere, la sua fisionomia reale e spirituale, è il sangue, scusate il termine, del personaggio, travasato nell'attore.

Osservate, signori, l'attore che recita in parrucca e quello senza. A questa seconda categoria appartiene la stragrande maggioranza degli attori d'oggi, parlo dei giovani, ai quali la moderna scuola ha insegnato, fra le altre eccellenti e precipue cose, il disprezzo per la parrucca, per la tradizionale, plebica, commemoranda parrucca che Dio l'abbia in gloria.

Un po' di cerone bianco alle tempie, una spolverata di cipria sulla ondolazione quasi permanente, talvolta qualche filo d'argento immesso fra ciocca e ciocca della capellatura personale, questo è più che sufficiente, per i giovani attori del tempo nostro, a recitare i mariti, gli amanti, gli amici di casa, gli sportivi, i giovani o anziani eroi delle grandi vicende storiche contenute nel repertorio di prosa dei nostri giorni. Condannateli se potete.

Ma niente niente varchiate i confini dei Viola o degli Achar, dei Tieri o dei Puget, dei Cantini o dei Bourdet, si fa per dire, e mettiate mano ai Giacosa o ai Sardou, ai Rovetta o ai Sudermann, ai Pirandello o agli Shaw, ai Tolstoj, e cose del genere, saluti distinti.

Ho visto Ermete Zacconi, all'età di anni ottanta, mettere una parrucca da vecchio settantenne e disegnarsi sul volto le rughe analoghe agli anni settanta che vi dicevo per il suo personaggio in *Pane altrui*; ho sorpreso Alfredo de Sanctis, di anni settanta, «invecchiarsi» convenientemente per il cinquantenne *Colonnello Brideau*: ho assistito al trucco, con parrucca calva, di un grandissimo attore della nostra attualità, grande e celebre per arte e calvizie al tempestoso...

Ma Tizio de Brillantis, il bravo, bravissimo Tizio de Brillantis, idolo delle nostre spettatrici, «tifo» di signore e signorinette particolarmente da che il Nostro ha partecipato, sia pure in un ruolo di modesto fianco, ad un film di Fabrizi; il bel Tizio nostro vi guarda male, vi guarda ferito, se andate a parlargli di parrucca, trucco e anticaglie come queste.

— Metto un po' di cerone alle tempie, pure una ciocca bianca, una *fleche*, a sinistra in alto, vedrai come starà bene.

Poi c'è il fatto che la più modesta delle parrucche di mia conoscenza, oggi costa ottocento lire.

Qui si parla, signore e signori, di commedie in borghese, di commedie da repertorio corrente, le commedie care ai nostri attori ed attrici del giorno d'oggi, per i quali tutti la commedia in costume costituisce un vero incubo, un martirio senza nome, un autentico castigo di Dio.

Non a caso, il presente capitolino delle tragedie senza eroi è intitolato: «Ora X, prova generale». Si tratta, effettivamente della tremenda ora X dei nostri comici, l'ora-fantasma, l'ora-ossessione.

Per buona sorte dei nostri attori ed attrici, queste cosiddette prove generali, salvo rare eccezioni di cui farò subito doveroso cenno, non sono poi tanto generali come si dice. E vengo subito alle eccezioni: le memorande prove generali della Compagnia Talli (qualche cosa come dieci prove generali in costume del *Glauco di Morselli*): le attuali della Compagnia Renzo Ricci (ben quattro prove generali



Giuliana Pinelli ed Emilio Baldanello in «Ogni giorno è domenica». (Cines; fotografie Miani).

PANORAMICA

* Nel teatrino dell'Accademia di arte drammatica a Palazzo Piovene a Venezia, si è svolto il secondo saggio mensile del corso rapido di recitazione cinematografica. I progressi realizzati dagli allievi sono stati più che mai evidenti. Infatti nell'esecuzione del programma hanno tutti messo in chiara luce una accurata preparazione, dovuta ad un efficace insegnamento. La voce, il gesto, il movimento, sono stati oggetto di particolare studio, che non ha mancato di dare i suoi frutti. Hanno fra gli altri molto bene figurato Andreina Paul, chiara, semplice, disinvolta, che si presenta come una sicura promessa dell'arte drammatica; Lidia Cosma, pronta, spigliata e colorita, che ha dei buoni numeri per poter riuscire, Silvana Balcani, interprete felicissima della *Piccolina* di Niccodemi e Veghin che è stata anche una impareggiabile ballerina. Fra gli uomini Albino Mazzorin, ben affiancato da Maria Pia Nicolodi, si è distinto nella declamazione della «Laude delle creature» di San Francesco d'Assisi. E poi ancora degni di segnalazione sono Gianfelice Bonagura, Guerrino De Marco, Giorgio e Mario Rovati e Mario Marinéo. Tutti sono stati molto applauditi dal folto pubblico e scelto pubblico presente in teatro. Alla fine è stato evocato al proscenio il direttore del saggio Achille Maieron, al quale è stata tributata una calorosa ovazione.

* Per iniziativa del Ministero Cultura Popolare e con l'aiuto della Direzione Generale dello Spettacolo, la soprintendenza del Teatro la Fenice di Venezia ha realizzato la formazione di un'orchestra stabile. In seguito a questa iniziativa dovuta al Soprintendente Maestro Corti, gli orchestrali veneziani

avranno così lavoro assicurato per sei mesi: tre di attività sinfonica e tre di attività lirica. Si tratta di un nucleo composto da sessanta professori, che eseguirà, nel primo mese, un ciclo di quattro concerti sinfonici e due di musica orchestrale da camera, sotto la direzione dei maestri Armando La Rosa Parodi, Nino Sanzogno, Bruno Boggioli e Leonello Forzanti; questi due ultimi hanno vinto l'ultima rassegna indetta dal Sindacato musicisti fra i giovani direttori d'orchestra.

* Il maestro Carlo Boccacini, premiato al concorso nazionale dei direttori d'orchestra a Venezia, ha diretto nella stagione popolare della Scala la sinfonia delle *Maschere* di Mascagni, il finale del secondo atto della *Forza del Destino* di Verdi, la *Quinta sinfonia* di Beethoven e il preludio del *Tannhäuser* di Wagner.

* Alle compagnie di prosa per l'anno teatrale 44-45 e gestione ultima saranno assegnati i seguenti premi: 4 premi per le migliori direzioni, 4 premi per le migliori messe in scena, 3 premi per il migliore repertorio, 2 premi per le compagnie che avranno rappresentato il maggior numero di lavori italiani in relazione alla qualità artistica, 3 premi per i migliori complessi di attori giudicati alla stregua delle qualità artistiche, dell'affiatamento, delle prove di disciplina, 1 premio d'assegnarsi alla migliore compagnia che riassuma in sé tanto il miglior repertorio, quanto la migliore messa in scena, la migliore direzione artistica, la più severa disciplina degli attori. Per quest'ultimo premio saranno prese in considerazione soltanto le compagnie che avranno, oltre al periodo delle prove, una durata di almeno sei mesi.

«vestiti e truccati» del *Re Lear*, idem tre del *Corsaro* di questi giorni) e quelle più che attuali della Compagnia di Sara Ferrati, della Compagnia di Giulio Stival, e chiedo venia alle altre attualità non contemplate nelle presenti eccezioni.

Ma in generale, come dico, le nostre prove «truccati e vestiti» esistono solo sull'ordine del giorno, in materia di Compagnie di prosa. Ecco un permesso speciale per assistere ad una prova generale, favorite, accomodatevi.

Non fate caso a quelle due poltrone collocate in prossimità della buca del suggeritore: esse non fanno parte dell'arredamento scenico: è mobili extra, destinato alla supervisione del capocomico-regista ed all'autore della commedia.

— E quel tavolino fra le due poltrone?

— Anche quello è un delicato pensiero del direttore di scena: vedete com'è stato gentile? Ha messo su quel tavolino persino un portacenere, in vista dell'incredibile numero di sigarette che l'autore della commedia fuma una dietro l'altra, durante le prove del suo capo d'opera: figuratevi alla prova generale.

— Ma non è proibito fumare, durante le prove?

— Tassativamente: ma non al capocomico-regista e tanto meno all'autore, che diamine... Ah ecco che la prova comincia. Scusate dimenticavo dirvi che questa non è la scena del primo atto, che adesso si proverà.

— Ah no?

— No, signore. Questo è lo scenario del terzo: quello del primo e del secondo, il macchinista non ha fatto in tempo a montarli, ma fa lo stesso. Al posto di quella veranda che dà sulla campagna ci sarà una porta che dà nello studio, e dove adesso vedete il camino ci sarà invece un pianoforte, anzi no, ci sarà addirittura una scala che mette al piano superiore. Ma sono piccolezze. Attenti che si comincia.

— Bene, son tutto occhi ed orecchi.

— Un ultimo avvertimento, signore, è per la vostra perfetta intelligenza della prova, scusate. La prima attrice verrà più tardi, ha mandato a dire che non può adesso perché andava dal calzolaio...

— Vedo: sicché non sentirò le sue battute?

— Le sentirete lo stesso, signore. Le dirà in sua vece il capo-comico-regista, seduto in poltrona. Ma non vi distraete, signore. Ecco hanno già cominciato.

Subito durante la prima scena, il capo-comico intrattiene amabilmente l'autore su certi particolari che pare interessino enormemente il chiaro comediografo.

— Ho dimenticato dirti, caro, che l'arrivo dell'automobile alla villa non si sentirà.

— Peccato: ci facevo molto assegnamento.

— Anche io: ma il trovarobbe dice che non ha trovato il *clacson*, non ce ne sono più in giro. Ma fa lo stesso, vedrai.

— Non si sarebbe potuto sostituire con un disco? Semplicissimo.

— Lo dici tu. Vai a parlare di dischi all'amministratore. Dice che bisogna arrangiarsi con quelli che abbiamo in dotazione in compagnia, che sono la marcia del *Lohengrin* e il *Danubio blu*.

— Pazienza. Dimmi però una cosa: non c'era un effetto di luce, alla levata di sipario, durante il primo dialogo?

— Ci sarà.

— Quando? Se non lo vediamo alla prova generale...

— Faremo gli effetti dopo. Ci mettiamo io e tu, senza al-

tra gente, e li stabiliamo con l'elettricista.

— Non avremmo potuto stabilirli adesso?

— Adesso l'elettricista è solo: i suoi uomini di cabina sono andati a

mangiare.

— Adesso?

— Com'è sancito. Sempre, alla stessa ora che si inizia una prova generale in questo teatro, gli aiuti-elettricisti vanno a mangiare.

— Non lo sapevo. E scusami se sono noioso, ma non s'era detto che per la parte dell'ispettore di polizia che non parla avreste scritturato una comparsa altissima, una specie di gigante come dice il copione...

— Hai ragione: ma l'amministratore odia le comparse. Ed anche io, sai, rovinano tutto. Sono dei malanni.

— Capisco: ma adesso come si fa? C'è proprio la battuta del servitore: «Signore, signore, al giardino s'è presentato un gigante...». Dov'è il gigante?

— Bisogna tagliare la battuta. Quell'ispettore me lo fa il direttore di scena. Adesso è occupato per la prova, ma stasera la farà. Non ti preoccupare di questi dettagli. Cos'è, ti preoccupi? Lascia perdere. Senti se vuoi ridere: una volta, in compagnia Ruggeri, ad una ripresa della *Resa di Berg-op-Zoom*, l'attore che doveva trovarsi, improvvisamente davanti ad un autentico gigante, al finale del primo atto, un gigante che poi deve portargli via il bastone, si trovò dinanzi (per economia di amministratore che odiava le comparse) al solito direttore di scena, un uomo qualunque, anzi meno di un uomo qualunque.

— Che successo?

— Ah niente. Non successo assolutamente niente, nemmeno agli atti seguenti, proprio non successo più nulla.

— Cioè?

— Ruggeri se ne andò all'albergo. Fu dovuto sospendere lo spettacolo. Lussi d'altri tempi, mio caro. Era il tempo che Ruggeri faceva abbassare il sipario a metà atto se uno spettatore entrava in teatro durante la rappresentazione, uno spettatore sempre disgraziatamente munito di scarpe sonore, scarpe con lo scrocchio. Vuoi una sigaretta?

Nessuno, signore e signori, vorrebbe essere nei panni di un autore, alla prova generale di una sua commedia. S'è detto e scritto, si è narrato e riferito, di autori alle prime rappresentazioni, del loro modo di comportarsi, delle loro abitudini, della loro vita e morte, e di quello che sta chiuso sbarrato nel camerino del primo attore, di quello che passeggiava nervosamente su e giù fuori la porta del palcoscenico, di quello che va spartitamente a confondersi con la folla del loggione (quando c'è folla ma non è detto), di quello che rimane a casa con un telefono a portata di mano, infine di quello che sta dietro le quinte a massacrare i nervi dei suoi interpreti, la pazienza degli scenotecnici, ed i propri capelli, a furia di mettervi le mani.

Ma perché mai nessuno vi ha parlato dell'autore alle prove generali, dell'autore ch'è seduto in poltrona sul palcoscenico, o giù in platea, nell'ombra, ombra fra le ombre, solo in cospetto di Dio e della propria creatura innocente, quando è innocente?

Innocente era la *Gibigiana* di Carlo Bertolazzi (recentemente riportata sulle scene dalla compagnia Città di Milano diretta da Giuseppe Adami) eppure c'è chi ricorda Bertolazzi alla prova generale di quella sua gran bella commedia. Bertolazzi dietro le scene. Bertolazzi sotto pressione. Bertolazzi inchiodato come un martire ad un pilastro del retropalco, il cuore pronto a scoppiare, le orecchie tese nello spasmio. Giù in teatro, amici e critici, conoscenti ed ignoti, la consueta piccola o grande folla dei presenti a questa prova generale, a que-



PRODOTTI DI BELLEZZA

Leda

LEDA S.p.A. - MILANO

GIOIETTA trousse pratica ed elegante indispensabile alla donna moderna. Completa di: pettine, portasigarette, portacipria, portarosso, portabaretto e specchio. - Confezioni in perfetta imitazione pelle, resistente, durevole, L. 125.-, in pelle vera L. 415.-, in tartaruga imitaz. L. 700. Richiedetela con cartolina vaglia a Via Calabria, 18 - Telefono 696071 - MILANO **OR-VE-CO**



Dentifricio jodont

BIJODICO RETTIFICATO

CHIOZZA & TURCHI - MILANO

CASA FONDATA NEL 1812



SENO

RASSODATO - SVILUPPATO - SEDUCENTE

si ottiene con la

NUOVA CREMA ARNA

A BASE D'ORMONI

Meraviglioso prodotto che vi darà le più grandi soddisfazioni rendendovi attraenti

In vendita a L. 25 presso le Profumerie e Farmacie



ste prove generali alle quali è stabilito che non deve assistere nessuno, si è detto « nessuno », così hanno ripetuto fino all'esasperazione il direttore, il capocomico, l'autore, il proprietario del teatro. Sicché, la solita folla.

Che sentono ad un tratto le povere orecchie di Bertolazzi, che cosa arriva al suo cuore in procinto di scoppio? Al momento in cui Bertolazzi dovrebbe ascoltare:

— Quanti tavolitt ch'inn preparada!...

Egli ascolta terrorizzato: — Quanti preparitt ch'inn tavolida...

Giù, in sala, l'improvvisa, feroce, implacabile, ingenerosa risata degli amici e affezionati clienti, che Iddio li fulmini.

Su, in palcoscenico, il matire si schioda dal pilastro e, preso da infrenabile moto propulsore, lo stesso che assale il gatto inferocito, corre mugolando, ansante, a testa bassa, verso una scaletta di ferro, la scaletta perpendicolare per i servizi di soffitta, vi si attacca, vi si inerpicia, proprio ratto e furibondo come un gatto a coda in combustione, e su in un lampo, su in soffitta, ad abbattersi sul graticciato, più morto che vivo, per lo sforzo muscolare compiuto e più per la ferita immeritata al suo cuore malfermo...

Tragedie ignote, signore e signori.

E quella, più ignota forse, di cui fu protagonista Giuseppe Giacosa, così mi hanno raccontato e così vi riferisco, alla ultima prova della sua più bella commedia, *Come le foglie*. Così non la pensarono, i critici e gli amici più intimi convenuti quella sera fatale, quella sera che il più dolce fra i critici presenti, il più affezionato fra gli amici convenuti, sentenziò, terminata che fu la prova generale:

— Ahimè, persino il titolo di questa commedia vi dice quale sarà la sua sorte...

Il caro amico voleva intendere che la commedia sarebbe irrimediabilmente caduta, come una foglia. E' vero che taluno salì sul palcoscenico a riferire la barbara profezia? E' vero che ci fu taluno, persino, il quale andò a suggerire all'autore (udite udite) di cambiare titolo alla commedia, di cambiarlo con un altro, meno «menagramo»? Mi raccontano, e vi riferisco, che Giacosa visse quella sera, quattro fra le ore più angosciose della sua vita, largamente compensate, per fortuna nostra più che sua, dall'immediato, travolgente, inattaccabile successo di quel capolavoro.

Ah gli amici delle prove generali! Ah i consigli, gli avvisi, i suggerimenti assolutamente disinteressati di questi cari amici, di questi tesori ambulanti che gli autori si portano dietro, da cui essi non sanno staccarsi, e che sentenziano, giudicano, tengono cattedra, danno lezioni, svolgono corsi gratuiti di recitazione, regia, scenografia, arte del costume, moda femminile eccetera, personaggi importantissimi, di primariissimo ruolo, nella tragedia segreta che è ogni prova generale...

Ma sapete che dicono, che dicono sempre i nostri comici, che hanno sempre detto, da epoche storiche a queste nostre? Dicono: quando va male una prova generale, va bene la commedia, e viceversa.

E' bensì vero che se uno si mette a prestar fede a quanto dicono e ripetono i nostri bravi comici, felice notte. Eppure questa no, questa è una cara verità, controllata da secoli, e per quel che ci riguarda, da decenni di esperienza personale.

La prova generale della *Passione di Cristo* di Alberto Colantuoni al Palazzo dello Sport di Milano, il primo spettacolo di masse avanti-lettera del nostro tempo, toccò, come sanno gli storici di questo ultimo ventennio, il vertice della scala-dispiaceri per la quale ascende un autore drammatico. Quella fu l'ultima stazione del calvario percorso dal no-

stro commediografo. Cristo ed il Cireneo di quelle prove furono effettivamente non già Capozzi e l'attore generico del tempo, ma l'autore ed il vostro umilissimo servo.

Mancava tutto, a sentire Colantuoni: quasi tutto, a sentire il Cireneo. Mancava quasi niente, in realtà, e assolutamente niente a giudizio di occhi ed orecchi profani, ammessi in buon numero a contemplare la mirabile visione e ad ascoltare la prosa desunta dai testi. Ma dietro le quinte che non c'erano, la tragedia c'era.

— Dov'è la porta di accesso alla piazza di Gerusalemme? — si chiedeva ansante Colantuoni. — Dov'è? A me le folgori, ch'io le scagli! A me la porta!

— Ci sarà — una voce rispondeva in funzione di bromuro — ci sarà domani.

— E dove l'ampolla col «nardo pistico», e gli unguenti e le bende, dove? — quegli ruggiva, le mani mordendosi, le mani già lacerate dalle unghie di proprietà.

— Ci saranno — quella voce balsamica impetrava — ci saranno domani.

— E hai visto Giuda? Dimmi che l'hai visto, animo! E sorreggimi, poi che anch'io l'ho visto, e quello non è Giuda, capisci, non è Giuda, come s'è truccato, come s'è denudato, come s'è combinato alla Anna Fougez!

— Domani, domani — la buona voce mediatrice soccorreva — domani gli parlo io, lo trucco io, lo ricopro io...

— E domani la proiezione di Gesù ascenso in Cielo, non è vero? Domani le colonne del pronao di Pontio Pilato? Domani il rialzo del trono di Erodè? Domani le voci del gallo, all'unisono col terzo rinnegamento di Pietro. Era un gallo cantante quello di stasera, o tacchino presago di sacrificio natalizio? Domani? Ma domani qui troverete la mia salma, sciagurati quanti ne siete, e non ci sarà barba di Capozzi che possa resuscitare questo Lazzaro, per quanti *veni foras* in genovese egli possa proclamare... Ah lasciatemi morire!

Così, come dico, la tragedia interna, la rappresentazione non troppo sacra che avea luogo alle spalle dell'altra, svolgeva regolarmente le sue scene, una più impressionante dell'altra, e la gran musica di Lorenzo Perosi quella tragedia ignota e quella palese accompagnava, con la stessa emotività di accento, degne ambedue di così ispirato commento.

Ma più della musica sacra, coi suoi temi e le antifone, i suoi mottetti ed «esultate», una musica più comune ed «interna» risuonò per quella tragedia, come per tutte le tragedie di cui qui si narra. E' la solita musica, signori e signore, la solita musica costituita dalla parola domani, il leit-motif che ricorre, come tema obbligato, in ogni suonata di prova generale. Domani. Lo faremo domani. Lo avremo domani. Ci sarà domani. Provveremo domani. Metteremo a posto domani. E domani ci sarà tutto. Domani tutto andrà bene. Domani...

Ah è vero, signori. Domani c'è sempre tutto. Domani non manca assolutamente niente. Domani è il miracoloso, sorprendente, sbalorditivo domani di ogni più tragica prova generale, poiché le ore che passano tra questa prova ed una prima rappresentazione sono «ore di distensione» diciamo noi vecchi topi, o vecchi lupi, o vecchie volpi o altri roscanti o semplici onnivori di palcoscenico.

Quelle ore, voglio dire, durante le quali gli attori riposano, le attrici attendono il turno dal parrucchiere, il direttore si fa intervistare, l'autore va a spasso ed i suoi amici più cari vanno riferendo in giro ed annunciando che sarà un disastro, un massacro, un vero macello.

Ecco: s'io fossi autore drammatico...

Ma che sciocchezze vado dicendo?

Luciano Ramo

armonia

di eleganza e bellezza per l'eleganza: l'originalità del modello per la bellezza: gli insuperabili prodotti

ellereta

rossi per labbra - ciprie - creme - lozioni - belletti

crema dentifricia

filodont

(l'amico del dente)

F.I.L.E.A. Milano



PRODOTTI DI BELLEZZA

farrico

MILANO



L'INNOMINATO: STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

QUESTA VOLTA... Questa volta ho parlato con Lia Zoppelli. Voglio dire la verità, non ho parlato proprio con lei, ma con un suo vestito, un suo costume, quello che la nostra Lia sta per indossare (o ha già indossato quando mi leggerete?) nella Bisbetica domata.

Un gran bel costume, tutto bianco e rosa, o tutto bianco e crema adesso quasi non ricordo più, ma insomma tutto chiaro dolce gradito agli occhi come al gusto, proprio così, quasi da mangiare, ecco. Era, con tutti gli altri costumi della commedia scespiriana (oggi allo studio della compagnia di Giulio Stival) attaccato in mostra ed in attesa, ed io sono andato a vedermele, per mio vecchio non domato amore di queste cose, di queste cose che parlano tuttora al cuore del vecchio costumista in ritiro, e sicché ci siamo parlati, ci siamo detto un sacco di cose, quella gioia di costume ed io, soli soli, senza altri occhi ed orecchi profani nelle adiacenze.

Ciao, Bianca — così ho parlato a quel raso bianco-crema, a quel raso lucente, decorato in oro antico, a lunghe pieghe lisce, fluenti, un poco terminate a strascico, com'è l'abito della Bianca nella Bisbetica, la dolce sorella dell'amara Caterina —. Eccoti pronta ad esser tutta una cosa con la più bella creatura della nostra scena di prosa. Devi essere superba, no?

Quelle lunghe pieghe hanno ondeggiato: quella lucentezza di raso si è fatta più viva. Anche mi è sembrato che alla sommità del vestito, là dove il vestito ricopre il seno, il raso decorato in oro-vecchio, si mettesse a palpitar.

Ho preso fra le mani le estremità delle lunghe maniche: i grandi sbuffi costruiti a reticella incrociata, a sbuffetti quadrillati come in certi ritratti del Ghirlandajo si sono gonfiati ancora di più, proprio come se tutto il costume di Bianca palpitasse all'idea di Lia...

Sicuro — mi è parso di sentire fra la trama ed ordito di tutto quel raso rosa — io rivestirò fra poco quelle candide spalle, quel petto fiorentino, quelle care braccia, tutto quel dono del buon Dio che è Lia Zoppelli, e tu, vecchio saggio, puoi comprendere e giudicare della mia vanagloria.

Ma non è vanagloria la tua — ho sovrainito — non è atto di superbia volgare, ma invece orgoglio di raso d'anteguerra, vecchio raso d'epoca non contingente, che dev'esser ben lieto d'aver sopravvissuto abbastanza per poter continuare i suoi giorni si vantaggiosamente, come a te è toccato dalla sorte.

Infatti... O le felice, sai, che andrai a far più bella ancora la Nostra, che andrai ad associarti ed intonarti, tu vecchio rosa, con quel giovine rosa, tu oro antico con quell'oro del tempo nostro ch'è nascosto nella chioma di Lia. Ma una cosa voglio dirti, che tu non sai, non puoi sapere. Che sotto quella chioma zecchino, sotto quel casque d'or, pure un aureo cervello si nasconde, un cervellino non tanto piccolo, sai, ma invece ben sviluppato e ricco, pieno di giudizio, pieno di buoni desideri, pieno di sacro fuoco, un fuoco che ha già dato grandi faville, e che divamperà, stai certo, poi ch'è alimentato da una volontà di ferro, da un orgoglio ch'è meno vano del tuo, lasciamelo dire, poi che tu non sei che una stoffa, una leggera stoffa e niente più, mentre Lia è una donna, e...

Dimmi — E una donna sicura di sé, per giunta, che sa quel che vuole, e sa pure dove vuole arrivare, ciò che non è, abitualmente, nei progetti di tutte le donne. — Io non m'intendo di queste cose, io... — Tu non sei una vetrina, lo so. Tu non sei che la forma. Degna di belle forme, perdona il bisticcio. Ma tutte cose che oggi non devono bastare più, almeno sulla scena di prosa. E' già troppo che bastino davanti ad una macchina di presa...

● NELLI' BIONDA TREVIGIANA (TREVISO). - Certo, una partecipante al Concorso, non prescelta una prima volta, può partecipare ad un susseguente concorso. Conosco gente che si è fatto stampare sui biglietti da visita: « partecipante a vari concorsi, abbonato al tram, antico utente d'acqua potabile » eccetera.

● GIGLIOLA (MONTEBEL-LUNA). - Abbiamo pubblicato già cinque o sei fotografie di Giulio Oppi, mi pare. Ma poi io non c'entro e non voglio che io rinnovelli.

● FRATE SOLE (TORINO). - Sì, signore. Milano è in ripresa cinematografica, al Palazzo dell'Arte. Voi vedete che si ricomincia bene, artisticamente, almeno come palazzo.

● OROLOGIO A CUCU' (MILANO). - Vi piace la prosa di

irreparabili. Posso anche dirvi che durante la stagione di riapertura, se non addirittura alla serata inaugurale, verrà rappresentato un nuovissimo ballo, soggetto di Giuseppe Adami, musica di Franco Vittadini, intitolato *La Tagliani*, che riporterà sulla scena Vienna dell'epoca, e suppongo anche Milano eccetera, con tipi ambientati episodi amori e cabale, balletti e cembali, delizie e triboli di quell'età.

● MANTOVANO CON GIUDIZIO (BOZZOLO). - Sì, ma le onorificenze sono abolite, ed il mio « comm. » che avete letto non so dove probabilmente si riferisce al commerciante, che attualmente sono, in colonnini di cui avete sott'occhio il campionario ed in attesa di gradito vostro riscontro passiamo distintamente a salutarvi.

● STUPIDERA (S. GIORGIO DI NOGARA). - No: Ricci non alloggia in alcun albergo. A Milano è ospite di amici e lasciato in pace, Dio misericordioso.

● ALDO R. (MILANO). - Grazie caro delle tue parole, e sei veramente troppo buono e no, ma che dici, il merito non è affatto mio, ma tutto di quelli che mi sono stati e mi sono intorno, in questa nuova fatica. Ora è un anno, ricordi, in un'altra fatica fummo assieme, tu ed io, assieme e vicini, che è molto di più, perchè veramente, oltre alla comunanza di lavoro, ci uni una comunanza di sentimenti e di affetto che non so dimenticare, come tu non hai dimenticato, che non certo. E che maestro, che maestro vai dicendo, Aldo. Qui abbiamo sempre e tutti da imparare, giorno per giorno, minuto per minuto, e guai a quelli che sanno già tutto, che non hanno più niente da sapere, da imparare, perchè che se ne fanno della loro vita, dimmi Aldo, e che gusto c'è di più, fai il piacere! Invece non è bello coricarsi la sera e dirsi oggi ho imparato

un'altra cosa, come sono contento? Ouiffa chi sa che barba che malinconia dirsi tutte le sere anche stavolta niente di nuovo per me, tutto come ieri. Peggio poi quando uno dovesse dirsi, come tanti maestri miei amici e tuoi, ma che lezione ho data oggi e come sono bravo e come tutti mi guardavano sbalorditi e come stavano a sentire. Vuoi scommettere che in quel momento stesso, quelli che sono stati a sentirlo e lo guardavano sbalorditi, si vanno dicendo, più sbalorditi che mai, ah beh! che quello fosse scemo a questo punto chi poteva immaginarlo?

● NOMETANA 21 (MILANO). - Potete scrivere al Teatro Nuovo, è più comodo. Quanto all'indirizzo privato non so, non rientra negli attuali miei compiti. E poi Lilla Brignone non mi pare, fra le altre cose, che abiti in città: credo che quando non è a lavorare in teatro, sia in Villa.

● UMBERTO S. (VARESE). - Male, male, giovanotto. Mai lasciarsi trasportare dall'ira, sempre meglio da un tram, in ora non troppo di punta. E invece questi impulsi dell'ira funesta, che infelici addusse tutti agli Achei, come forse sapete. E poi sapete che anche Socrate faceva di tutto per dominarsi nei suoi eccessi di nervi, perchè era nervosissimo, colerico, un castigo di Dio. Però si dominava, come vi ho detto. Un giorno che un suo schiavo gli ne combinò una proprio grossa, sapete che gli disse nell'atto di brandire un bastone? Gli disse: guarda se non fossi in collera, ti darei tante di quelle botte.

● A. CIPOLLONI (TRIESTE). - Mai sentito nominare, neppure fra assi del microfono, che come assemblea di pinchi pallini non è male.

● NICOLETTA V. (PORDENONE). - Ho già detto di no, che non posso, che il suo nome non apparirà per mia iniziativa, fino allo scoccare della

mezzanotte di mercoledì 22 novembre, giorno di Santa Cecilia, patrona del bel canto. Solo allora Santa Cecilia gli perdonerà, ed io con lei.

● B. USIGLIO (MILANO). - Suppongo a Venezia. Provate presso « Film ».

● BUONA MEMORIA (MILANO). - Ma no, mio caro, io credo che siate in errore: quel marchio reclamistico, un bollo rosso tipo ceralacca, stampato sulla pubblicità murale di un grande spettacolo milanese di questi giorni, è una trovata assolutamente originale, inedita, mai immaginata prima d'oggi. Anche la scritta che vi è impressa: « Questo è uno spettacolo... », io che vivo da trent'anni a Milano, non l'ho mai letta prima d'ora, e con me, suppongo che mai nessuno ha visto e letto qualche cosa di

to che egli definisce una stupida posa e nient'altro.

● FINALE TERZO (LODI). - Sì, caro: ha ispirato tanti anni fa un libretto di melodramma, ad Alberto Colantuoni. Presiamente intitolato *Fanfulla da Lodi*. Ed un dramma ad Edoardo Nulli, anch'esso intitolato proprio *Fanfulla*, e rappresentato a suo tempo da Ermete Zacconi. Poi, in questi ultimi anni, ha ispirato persino un comico di varietà, il nominato comico Fanfulla. Che volete di più?

● CORTIGIANO, ECCETERA (INVERIGO). - E perchè non cercate di lavorare? Non ci avete pensato mai? Provate: il lavoro ha, tra gli altri, il vantaggio di accorciare le giornate e di allungare la vita, secondo Diderot.

● GALLO E GALLINA (VENEZIA). - Luigi Bonelli è a Venezia, ed è facilmente riconoscibile particolarmente nelle giornate piovose, poichè in quelle giornate il nostro Luigi adopera due ombrelli.

● TRISTIS HORA (ERBA). - E' il primo verso della orazione *De Arte poetica* che si inizia precisamente con quelle sospire parole *hoc erat in votis*, questo era nei miei desideri... Poi il poeta vi dice quali erano questi desideri suoi, che in verità non erano niente di esagerato nemmeno a quei tempi. Oggi poi farebbero ridere addirittura, figuratevi, a cominciare dai poeti.

● G. BALSAMO (MILANO). - Sono esattamente del vostro avviso economico, intendo dire del vostro parere sull'inutilità e peggio di certi sprechi. Ma chi darebbe ascolto a me, e scusate la confidenza, a voi?

● PAOLO B. (MILANO). - Ma davvero? Ah che peccato, ed io che pensavo, presumo, m'illudevo che almeno lui, Doletti, ci tenesse a conservare a questi colonnini quel minimo d'interesse, come giustamente dite voi, derivante quasi esclusivamente dall'anonimo, dall'innominato estensore. Avete proprio ragione: con la sua « dissolvenza » il direttore ha dato il colpo di grazia al Castello, a questo castello di carte che m'ero andato pazientemente fabbricando in mesi e mesi di dure giornate e più dure veglie notturne. Un cattivo servizio, implacabilmente insistete voi, ed io non posso che darvi ragione, essere al fianco vostro, fraternamente, nel piangere e nel compiangere. E adesso? Eh ma adesso, amico mio, son io che devo dare ancora un dispiacere a voi: no, caro, non cantate vittoria, nel proclamare che ormai l'incanto è rotto, che la curiosità è finita se Dio vuole, e tutto si riduce a niente, così sghignazzate, dacchè l'anonimo non esiste più e il nome rivelato è di quelli, eccetera. Ma certo, mio caro, certo, sicuramente: così sarebbe se... se Doletti avesse fatto sul serio, ma dovette sapere che non è così. Doletti ha voluto ancora una volta mettermi in cattiva luce con un collega di questo giornale, ha approfittato ancora una volta del suo potere, e il suo è un abuso d'autorità, ecco tutto: conoscendo i rapporti di buona colleganza che mi legano a Luciano Ramo, gli ha rifilato (udite udite) la paternità di questi trovatelli colonnini, immaginandosi che Ramo pigliasse cappello, e insomma succedessero spiacevoli incidenti, di quelli che tanto rallegrano la sua ora di ricreazione, dalle due alle tre, che è l'ora di Falstaff e di Doletti. E invece non è successo niente di niente: l'amico Ramo non si è per nulla inalterato. S'è messo a ridere come ho fatto io; ci siamo visti, lo stesso giorno, siamo andati assieme da Doletti, e non vi dico il naso del Direttore quando ci ha visti comparire uno vicino all'altro, più amici di prima. E adesso, voi supponete che Doletti ha finito? Ma che, ma che! State a vedere che alla prima occasione riprenderà la sua opera disgregatrice (che cosa poi ci trova di divertente non capisco) e affibierà la tutela di questi orfanelli colonnini a Bevilacqua, a Leon Comini, a Umberto Folliero (con Tabarrino non scherza, perchè conosce il brutto carattere di Tabarrino) e lasciamolo fare. Per conto mio sono e rimango il vostro affe-



Lia Zoppelli.



Franco Volpi.

Donadio? Come no, come no, Donadio è uno dei primi nostri scrittori, e alfabeticamente parlando viene quasi subito dopo Doletti, almeno sulle pagine di « Film ».

● MAURIZIO F. (OLEGGIO). - Ed io che posso farci, se dopo l'Innominato, adesso c'è pure l'Azzeccagarbugli, su queste pagine? Non disperate, sapete, di trovarci fra breve Padre Cristoforo, il Cardinal Federico e la Monaca di Monza. Ah quel ramo... del Lago di Como!

● FATEBENEFRATELLI (MERATE). - Sì, ho visto qui a Milano Doris Duranti. Le ho parlato, beninteso, ma non metto i suoi progetti, le sue cose, gli affari suoi in piazza. Particolarmente in piazza Fontana (Eugenio) suo produttore.

● ORIONE (?). - Sì, mio caro. E' il titolo di un'opera teatrale, una tragedia di Ercole Luigi Morselli, autore del *Glauco*.

● FURLAI B. (MILANO). - In quel mio corsivo alludevo, parlando del Barone di Münchhausen, al protagonista dell'omonimo film. Hans Albers, che mi onora della sua amicizia, e che ci trovate di straordinario? Avessi vantato di conoscere personalmente Antonio Centa o Massimo Serato, caprei tanto « senso di malcelata invidia » come dite precisamente. Ma Hans Albers!

● CORIOLANO 1944 (BRESCIA). - Avete ragione, ma prima di voi, Voltaire giudicò che il pubblico di teatro è asino quando ascolta, pappagallo quando commenta, scimmia quando applaude, serpente quando fischia. Siete contento?

● FRANCO MOLteni (BERGAMO). - Già fatto. Da Nino Berrini, autore precisamente di un dramma *L'ultimo zar*, mai rappresentato, non ricordo esattamente per quali ragioni, cioè le ricordo benissimo, ma dico così per non riaprire una piaga nel cuore di Nino.

● MONELLA VICENTINA (VICENZA). - Precisamente.

● LAZZARO (MILANO). - La Scala si riaprirà quasi certamente nel prossimo febbraio, completamente ricostruita nel soffitto e riparata di tutti gli altri danni, per buona sorte non

I FILM NUOVI 7 GIORNI A VENEZIA di Paola Ojetti

Luisella Beghi si è data all'ippica. L'avevamo lasciata, in *Gran Premio*, su un campo di corse. La ritroviamo, nella *Moglie in castigo*, su un campo di corse. Questo sia detto senza offesa per Leo Menardi, regista della *Moglie in castigo*, che, tra i filmetti a stampo fisso prodotti a getto continuo dalla vecchia cinematografia italiana è indubbiamente tra i più simpatici.

Abbiamo già detto altre volte che questi film è assurdo giudicarli con intendimenti critici perchè la critica comporta un punto d'arte che in certe opere non esiste. Infatti il cinematografo è arte quando è pensiero, non quando è commercio. Nel caso nostro è solamente commercio e tutto ciò che è commercio ha da essere giudicato con cifre alla mano, non con impressioni, raffronti, ammonimenti.

La moglie in castigo ha una piccola variante su molti film del suo stampo: invece di essere fidanzati, i due giovani protagonisti sono coniugi, coniugi giovanissimi, con una bambinetta di cinque anni (ma devono averla avuta quando erano in fasce). E Luisella moglie è altrettanto simpatica e persuasiva quanto Roberto sposo: una coppia veramente deliziosa, fresca, gioviale, spontanea. Scapati e spensierati, questi coniugi ne combi-

nano di tutti i colori, ma sono così lievi e disinvolti nella loro spudorata scapataggine da farsi perdonare a cuore aperto. Il padre burbero ma benefico non è né Barnabò né Gandusio (e anche questa è una variante) ma Baseggio, bravo e misurato. La « distribuzione » delle parti dà qualche sorpresa, insomma, e son tutte sorprese buone perchè la Orlandini, la Dubbini, la Leda Gloria sono tutte adatte ai loro personaggi.

Ripetiamolo: *La moglie in castigo* non è un bel film, non è un film d'arte ma è un film simpatico e con piacere abbiamo veduto il pubblico veneziano, del San Marco, godere e ridere e applaudire. Vi sono alcune graziose trovate di sceneggiatura, non vi sono trovate di regia, ma se a questo modo tutti dovessero essere dei Machiavelli moriremmo dal mal di capo e mi pare che non sia il momento di ingombrarci il pensiero con tante angosce posticce.

Paola Ojetti

* Negli stabilimenti cinematografici della Bavaria Film a Monaco è stato appena condotto a termine il film giallo *Il colpevole è tra noi*.

* Fernando Cerchio ha ultimato la lavorazione di *La buona fortuna*. Il film è stato interpretato da Maurizio D'Ancona, Egidio Olivieri, Gualtiero Isnenghi ed Anna Bianchi.

simile. Io credo che abbiate sognato, ecco tutto.

● F. MALINVERNI (PADOVA). - Era il Cinema Ambasciatori, nome che assumono spesso grandi alberghi, locali di lusso, circoli mondani ed altre cose di pregio frequentate dall'alta società. Forse perchè in origine, insieme all'alta società vi convenivano pure ambasciatori e simili, così presumo. Ricordo che quel cinematografo era stato battezzato San Carlo, in omaggio alla omonima Chiesa cittadina lì di fronte, ma poi, essendo stato inaugurato, se non faccio errore, con il film *La carne e il diavolo*, fu opportunamente affacciato il dilemma: o cambiare film, o cambiare nome al locale, voi capite. S'intende che fu cambiato nome al locale.

● UNO DEI TRE (ROVIGO). - No, il suo nome non è Rosso: è Piermaria, cioè Pietro Maria, poi vengono tutti i cognomi, cioè Rosso e di San Secondo.

● TRIVELLINO (TRIESTE). - Direttamente all'Amministrazione di « Film », Venezia.

● SOLITARIO NELL'OBLIO (LAVENO). - Io invece se fossi in voi, cercherei oblio nel solitario: un solitario con carte da gioco, voglio dire.

● ALBERTO C. (MANTOVA). - Non mi pare che ce ne siano molti, di Bianchi in teatro, almeno di questi tempi. Pare impossibile, ma per esempio io ne conosco uno solo, ed è Tino Bianchi, attualmente nella compagnia di Sara Ferrati. Se ce n'è qualche altro, non si sa mai, alzì la mano. Adesso vedrete che alza la mano Gino Bianchi, che fu noto comico di operetta, qualche anno fa, e sono rovinato.

● G. DURANDO (PIOBESI). - L'attrice Neda Naldi è a Roma, e non saprei dirvi altro.

● CORBEZZOLI (MILANO). - Sì, scrivo a macchina, ma non per questi pedestri colonnini, sembrandomi anche anacronistico, data la firma. Qui adoppo penna d'oca, inchiostro nero (capoversi in rosso) e carta pergamena, con grave disappunto del Direttore che continua a maltrattarmi per questo fat-

zionatissimo Liborio Rossi fu Ambrogio.

● **PELIKAN 1929 (BUSTO A.)**. Vi servirò alla prima occasione e mi auguro che l'occasione arrivi di galoppo. Così scrisse, ma sul serio però, in un famoso corsivo, il direttore della *Sera*, una sera di venticinque anni fa, o presso a poco: «Giulitti aspetta al varco Sonnino, ed il varco arriverà di galoppo».

● **LAPIS COLORATO (STRADILLA)**. - Il concorso? quale concorso? quello di «Film»? Ma è chiuso, è chiuso, è chiuso. E a momenti si riapre.

● **NUNZIO F. (VERONA)**. - Suppongo a Firenze, a casa sua.

● **ORE DIECI (VENEZIA)**. - A Roma, presumo.

● **FINALE CON RAZZI (VENEZIA)**. - Nel film *Salvator Rosa*, al fianco di Gino Cervi, di cui ella era già stata compagna d'arte sulla scena, al tempo della Compagnia Stabile del Teatro Eliseo. Credo sia stata quella la migliore interpretazione cinematografica di Rina Morelli, almeno nella mia non troppo felice memoria. Se mi sbaglio, a voi sassi a piacere ed ecco lapidatemi senza pietà.

● **VIA CON LA PIOGGIA (SCHIO)**. - No, perchè lessi solamente trecentocinquante pagine di quel romanzo, poi fui raccolto da alcuni passanti (ricordo che leggevo e passeggiavo al tempo stesso) e quando ripresi i sensi, il romanzo era stato pietosamente sottratto da mani ignote, suppongo da mani di fata, insomma da mani amiche e questi sono i miei rapporti con quelle pagine.

● **DIANA (COMO)**. - Perchè la somma delle cifre che formavano l'anno 1943 era precisamente 17; numero pernicioso, numero mortale, secondo la cabala del mio paese. Ridete? C'è poco da ridere, cara, ed io vi sfido a provare che questo maledettissimo numero 17 coincida con avvenimenti lieti o semplicemente innocui della nostra esistenza.

Non parliamo del semplice sette, per carità. Dico per me. Ascoltate. A diciassette anni doveti lasciare l'Università di Napoli per tragici eventi familiari; a ventisette scrissi un lavoro di teatro per il quale il più dolce fra i critici milanesi cominciava la sua recensione con le parole: *Offelée fa el to mestèe* che voleva dire chi te lo ha fatto fare? A trentasette corsi serio pericolo di morte violenta (dall'assassinio al suicidio) durante la direzione di una stagione teatrale alla quale partecipavano contemporaneamente Benassi e Biliotti, Milly e Spadaro, Viviani e sua sorella. A quarantasette scrissi il soggetto di un film per Armando Falconi di cui non rimane che una lettera di Armando. «Io ti ho sempre voluto bene» così cominciava la lettera «e non riesco a capacitarmi che l'ho fatto di male, eccetera». A cinquantasette firmi un contratto con l'Eiar per un corso di conversazioni alla Radio, ma proprio in quei giorni si era scatenata una campagna contro le scemità di certe trasmissioni di quei tempi e la direzione dell'epoca corse ai ripari annullando tutti i contratti in corso, il mio a capofila. A sessantasette, avendo come ho narrato, percorso tutta quanta la via crucis di teatro, cinema e radio, coi brillanti risultati che vi ho riferito, trovai per caso teatro cinema e radio tutto assieme riuniti su questi fogli ed abbracciai così la carriera giornalistica e Doletti, ma vi pare che quel dannato sette poteva lasciarmi sperare in qualche cosa di buono? Era scritto di no, mia cara. Il sette, il mio sessantasettesimo anno di età non era ancora compiuto che Doletti, in considerazione dei miei limiti di età, mi mandò in pensione, voglio dire mi confinò in questo Castello dove ora mi trovo, lontano da tutti ma vicino al sette finale, alle soglie del mio settantesimo anno, badate bene, col quale si inizierà, ne son certo, l'ultimo fatale immane irrimediabile declino. Scusatemi, che vi stavo dicendo? Ah si parlava del 1943, l'anno del diciassette, l'anno del diavolo che se lo porti. Sia maledetto, una volta per tutte, quell'anno maledico, quell'anno fottutissimo scusate il termine, quell'anno jettatore. Voi non credete alla jettatura? Ah come avete torto mia cara e frattanto vi accludo un corno d'avorio strofinato undici volte fra pollice e indice, un soldo pa-

palino e un chiodo di ferro di cavallo, insieme coi più cordiali saluti.

● **STUDENTESSE MILANESE (MILANO)**. - Scrivetegli presso «Film».

● **DORINA (VERCELLI)**. - Avete fatto molto bene, durante l'allarme, a rifugiarsi col pensiero, come mi narrate, fra queste paterne braccia. Vi siete sentita più tranquilla, dite la verità. Queste sono braccia anticrollo, braccia costruite a regola d'arte, particolarmente quando io le porto con tutto il resto, giù nei sotterranei, perchè il rifugio del Castello è in roccia, come potete immaginare, e munito di pochi ma sereni conforti, in massima parte spirituali. Dite la verità, non è forse lo spirito sereno il conforto più vero e maggiore, una protezione di sicurezza di primissimo ordine?

In alto passa la Morte, rombando, ma giù, giù dove noi siamo con il nostro spirito rivolto a Dio, il nostro fisico può tremare, per quell'istinto di conservazione al quale nessuna fra le creature di carne può sottrarsi, ma la nostra anima no, non il nostro cuore. Ecco, noi dobbiamo dire, siamo pronti come il Vangelo ammoni, *parati sumus*, pronti al volere del Signore, se il Signore così vuole. Questo soltanto dobbiamo chiedere alla Bontà Divina: il tempo necessario a ricordare i maggiori nostri torti, tutto quel male che possiamo aver fatto, per impetrarne il perdono, da Dio e da coloro cui nuocemmo; il tempo di compiere, sia pure sommariamente, un esame della nostra coscienza, una confessione in *extremis* a noi stessi; poi di raccoglierci, intenzionalmente mondi, spiritualmente puri, come veramente aspersi dell'issopo del Signore, e biancheggiare *super nivem*, per dirla col sacro versetto. Ah non vi ridete di me: che pensate? Qui non è il convertito vecchio peccatore che vi parla, non l'Innominato reduce dalla visita a Federico Borromeo: è il modesto, disinteressato, discreto consigliere confidenziale al quale avete richiesto un po' di rifugio in luogo del solito indirizzo di Doris Duranti, una parola di fede e di amore, invece del manuale per diventare attrice. Che voi siate benedetta.

● **A. MONZAMBANO (SONDRIO)**. - Sì, la censura postale è stata ancora buona con me, ed ha lasciato passare i vostri francobolli acclusi alla lettera. Ma che dire a voi, anche più



Sopra: Gli attori Tino Bianchi e Silvio Bagolini. - Sotto: «L'assoluzione dell'adultera», affresco cinquecentesco di Rocco Marconi.

buona con me, della censura stessa? Siete un angelo. E cordialmente vostro.

● **A. BERLENDIS (VERONA)**. - Mi dispiace, della vostra sciupata gita a Venezia, dove vi hanno detto che il Direttore non c'era ma che lo attendevano di ritorno da Milano, da un momento all'altro. Anche noi, qui a Milano, sempre aspettiamo Doletti di ritorno da Venezia da un momento all'altro, sicché tutti, milanesi e veneziani, presumiamo, siamo indotti a pensare, a supporre, che Doletti alla faccia nostra, viva beatamente sulla Milano-Venezia e ritorno, lieto ed ilare come un fringuello svolazzante fra pali e pali telegrafici, tetti e campanili, pioppi e gelsi del Lombardo-Veneto, di null'altro pensoso, il burlesco, che della sua libera ascensione e svolazzata su per Adige e Brenta, Naviglio e Laguna. Sicché, veniamo purtroppo a noi ed ecco le monosillabiche risposte alle domande vostre che Iddio vi perdoni (Campanini e Stoppa a Roma?) Sì. (Macario dorme?) No. (Roldano Lupi a Venezia?) No. (Alessandrini sempre regista?) Sì. (Anche Gentilomo?) Sì. (A Venezia si gira anche senza Malasomma?) Sì. (Siete sicuro di non essere M.?) Mah!

● **UGO E MINO BUTTAFAVA (CESANO M.)**. - Chiedetelo direttamente alla Eiar, dove esiste un ufficio apposito per cose e richieste del genere. Io non ce l'ho, un ufficio come quello, figuratevi.

● **2 SCOMMETTITORI (VIGEVANO)**. - Il fu calciatore Pastore ha partecipato, fra gli altri, ai film *Io, suo padre*; *Sotto la Croce del Sud*; *Senza cielo*. Delle altre sue esibizioni sullo schermo non ho esatto ricordo, e dunque non vorrei compromettere me, e la vostra scommessa. Ma voi scommettete su cose di questo genere? Ah me poveretto.

● **MARIA LUISA (BARZANO)**. - Al vostro papà ed a voi va tutto il mio animo grato, per tanta buona cortesia filatelica a mio riguardo. Potete immaginare con quanta riconoscenza ho ricevuto il dono, con quanta sincera commozione ho aperto la cartina sapientemente chiusa dalle vostre mani: quelle erano mani vostre, Maria Luisa: le ho riconosciute. Permettete che ve le baci, anche se siete una bambina, anche se l'etichetta non vuole? Grazie.

P'Innominato

CONSIDERAZIONI SU UN CAPOLAVORO

Dalla tela allo schermo

di Renzo Sacchetti

Per un non mai spento afflato romantico, che mi sollecita a frugare nei luoghi del passato donde mi scende nell'anima il convincimento dei loro sempre più precisi rapporti con l'avvenire secondo la luminosa dottrina vichiana dei corsi e ricorsi storici, salivo sul cadere dell'agosto una fra le tante stradicciole mulattiere di semplicità e profumo manzoniani che ancora s'inerpicano sulle rive del Lario sgusciano fuori da ville sontuose, grevi di essenze floreali fino a saziarvi della loro bellezza, e che non più s'intoriano con i barconi a pergolato, ormai pressoché scomparsi quando non si siano fatti frastornare da un motorino fuoribordo appiccaticcio e brontolone. Eran barconi a pergolato cullanti, come le stradette a scale, sotto le capaci tende gli amori del tempo di Renzo e Lucia nel pulviscolo d'oro dei meriggi e nella frizzante breva della sera.

Mi colse, mentre ero per raggiungere un santuario tutto a pietre grigie proiettanti suggestive penombre sul sagrato, la voce di un amico che, sorto dell'incontro, mi invitava ad una sterzata dal mio trasognato turismo: — Veni con me, dove ho scoperto un capolavoro del Cinquecento veneziano. È un quadro fino ad oggi ignorato dal pubblico ed anche dai competenti delle più gustose ricerche artistiche: un'Adultera

di Rocco Marconi mandata a rifugiarsi quassù perchè sfugga ai pericoli delle incursioni aeree.

Rocco Marconi? Mi tornava sì nella memoria il nome del pittore, innamorato come sono di quel secolo da quando Arturo Graf, alto sulla cattedra dell'Ateneo torinese per le buone fortune della letteratura italiana, mi ci avviò affidando poi le sue lezioni all'aureo libro *Attraverso il Cinquecento*. Ma mi tornava così confusamente quel nome da non potere indurre nel mio spirito alcun chiaro pensiero. Nè era la mia confusione troppo diversa dalla indifferenza con cui, nel campo delle indagini erudite, la personalità del Veneziano si era anneghittita e quasi dispersa a contatto con il vicin suo grande, il Giambellino, e con lo stesso Giorgione, dei quali il Marconi ha sentito l'ingegno e vissuto il colore. Si vuole, anzi, che Giovanni Bellini abbia portato a termine un quadro di lui, la *Deposizione di Cristo*, che è nelle Reali Gallerie a Venezia.

Entra con l'amico nel rifugio lariano. Rocco Marconi mi venne innanzi con una fulgente presentazione. Di quella tela nulla più si sapeva perchè di generazione in generazione la famiglia proprietaria se la tramandò per legittima discendenza nel chiuso geloso delle sue stanze. Ci volevano le in-

curSIONI aeree a snidarla e a farla fuggire quassù a cercare una nuova oasi di quiete. E ben si può dire che anche l'autore torna in piena luce per i profani con questa creatura, se così poco critica e buongustai d'arte si sono occupati di lui, pur essendo la complessa opera sua accolta nei musei, nelle gallerie e nelle collezioni private d'Europa, segno ineccepibile del suo valore. Rocco Marconi ha quadri a Venezia nella Galleria dell'Accademia, nel Palazzo Reale, nelle Chiese dei Santi Giovanni e Paolo e di San Pantalon; a Brescia nella chiesa di Sant'Andrea; a Bergamo nell'Accademia Carrara; a Roma nella Galleria Sterbini e nella Galleria Nazionale d'Arte Antica; (dove una *Cena in Emmaus* si giudica divida con l'*Adultera* d'altre sedi il primato fra le creature del Marconi) a Säftaholm (Svezia) nella collezione del conte Bonde, a Strasburgo, a Monaco di Baviera, a Berlino, a Leningrado nell'Eremitaggio. Non pretendo di aver messo in elenco tutti i luoghi. E però non basta affermare che, stando il Marconi in amore d'arte tra il Giambellino e il Giorgione (quest'ultimo per il tramite di Palma il Vecchio), troppo i due Maestri gli si sarebbero addossati in luce così da nascondere come il sole le stelle. Ma il pittore, nato forse a

Treviso non si sa in quale anno (tutte ombre che concorsero all'oblio d'oggi) e presente in Venezia intorno al 1504, mi è qui caro per certo mio ragionamento, che mi vorrebbe indurre ad una sua resurrezione nell'ambito della cinematografia. Ed ecco come.

In questa riscoperta *Adultera*, che tanto sovravanza per virtù rappresentative le sorelle sue, repliche o copie che siano, pur apprezzatissime così da farle accogliere, anche se non firmate, da gallerie di grido, per esempio dalla Galleria dell'Accademia a Venezia, ogni figura prende potentemente il tono di una *dramatis persona* per la vivacità di gesto e di luce con cui si sprigiona dalla tela. E quantunque l'amico che mi accompagnava abbia una sua signorile competenza meritamente conferitagli dall'essere titolare di

una cattedra universitaria per l'arte medievale e moderna, così da non mi lasciare alcun dubbio sull'autenticità del quadro firmato in modo inconsueto a mezza colonna sulle teste dei personaggi, l'azione ch'è in esso mi venne innanzi direttamente e con rara eloquenza. Il Cristo che sta in mezzo agli ascoltatori nella compostezza di una bontà ultraterrena difende l'adultera soffusa dalla soavità del pentimento, mentre il coniuge in corruccio vorrebbe dal figlio di Dio una sentenza di condanna. Tutte le altre *dramatis personae* agitano pur esse nel quadro il dibattito a seconda dei propri sentimenti con una evidenza che tiene dell'arte drammatica.

Mi fu pertanto facile il tramutarsi del mio pensiero dalla tela ad una Sacra Rappresentazione fra quelle uscite, dopo la notte medievale, dal chiuso delle chiese ad iniziare sui sagrati all'aperto la rinascita in Italia del teatro drammatico. L'azione, latente sì nel quadro ma agevole da intuire, potrebbe trovare uno sviluppo sullo schermo, cui è accordato dalle sue possibilità un amplissimo ambito per la esaltazione dell'arte italiana.

Occorrono, evidentemente, a questo fine cinematografico quadri d'insieme come l'*Adultera* e non opere che presentino singole figure. Ma la loro ricerca dovrebbe essere un pegno d'onore per i cineasti del nostro Paese: fare di un'arte per un certo verso morta (sia detto con la massima compunzione reverenziale) un'arte viva a rivendicazione di capolavori come l'*Adultera*; donde l'Italia ripete la sua grandezza e da proiettarsi con accresciuta fama nel tempo.

So bene che non scopro la polvere parlando di Sacre Rappresentazioni passate dalla scena drammatica allo schermo. Ma ora si tratterebbe di dare ad ogni film la premessa preietata di un quadro d'insieme uscito dal pennello di un grande e poi sulla stessa pellicola fatto seguire da un conveniente sviluppo scenico affidato a noti cineasti. Una galleria in azione, di cui una Casa cinematografica potrebbe insignirsi con caratteristica signorilità, l'*Adultera* del Marconi è certamente fra i quadri del tempo (tutti capolavori nella pleiade) che possono offrire una fedeltà di richiamo per far rivivere nell'attenzione del pubblico gli scenari, i costumi, le luci del gesto e delle voci, quali il secolo d'oro dell'arte italiana elevò alla immortalità. E me ne accrese il convincimento, oltre che la personalissima presentazione delle figure quasi scintillanti, tanto sono mosse, di rimanere sulla tela nel quadro dell'*Adultera*, il fatto che il Marconi venne nel 1526 eletto a reggere in Venezia il Sindacato dei Pittori. Fu dunque anche un antesignano delle organizzazioni di classe, un agitato che, c'è da scommettere, darebbe così volentieri il «via» oltre la tela alle sue creature!

Di più: lo schermo fughebbe le ombre della ingratitudine profana oggi addensatisi nelle ahimè troppo poco frequentate e sovente così fosche sale dei musei.

Renzo Sacchetti

* Si è iniziata a Torino la lavorazione d'un altro film. Esso è prodotto dalla Dora Film e si intitola *Si chiude all'alba*. È diretto da Carlo Borghesio e interpretato per le parti principali, da Mino Doro e Oretta Fiume.



BELLEZZA E SALUTE

Carnagione fresca e colorita, forza, vigore, nervi calmi, sonni tranquilli, digestioni facili, appetito e bell'aspetto col

"TONOL"

Tonico Generale e Stimolante della Nutrizione

Potentissimo e rapido rimedio per INGRASSARE

Anche una sola scatola produce effetti meravigliosi

In tutte le farmacie L. 23,45 le scatole


**TINTE CONSIGLIABILI
ALLE SIGNORE:**

BIONDE	chiaro	PRIMULA O NATURALE
acolorito:	rosato	CORALLO
	bruno	RUBINO O LACCA
CASTANE	chiaro	GERANIO
acolorito:	rosato	RUBINO O PRIMULA
	bruno	LACCA
FULVE	chiaro	NATURALE O PRIMULA
acolorito:	rosato	GRANATA
	bruno	LACCA
BRUNE	chiaro	LACCA O CORALLO
acolorito:	rosato	GRANATA O RUBINO
	bruno	FUCSIA

**LE LABBRA SEMPRE LUCIDE
SONO SINONIMO DI FRESCHEZZA E DI GIOVENTU'**

Molte signore sono solo graziose, mentre potrebbero essere affascinanti, se accordassero maggior attenzione alla qualità e alla tinta del loro rosso per le labbra. FARIL ha creato un rosso modernissimo con nuove prerogative per un perfetto ritocco.

DISEGNO - impeccabile e omogeneo senza sbavature.

PASTA - morbida e protettiva, una vera difesa contro l'avvizzimento e le screpolature delle labbra.

COLORI - luminosi e tenaci, in armonioso accordo con i coloriti chiari e bruni.

Oltre a queste qualità il rosso per labbra FARIL ha la dote eccezionale di donare e fissare sulle labbra una lucentezza satinata.


FARIL
il rosso lucente per labbra
FARIL - prodotti di bellezza - MILANO




Doris Duranti
protagonista del nuovo film "Rosalba".
(Scalera; fotografia Giacomelli).



Maria Holst
(Wien Film - Film Unione).



Lia Zoppelli
prima attrice della Compagnia
di Giulio Stivali.



Nada Fiorelli
in "Senza famiglia".
(Scalera; fotografia Giacomelli).