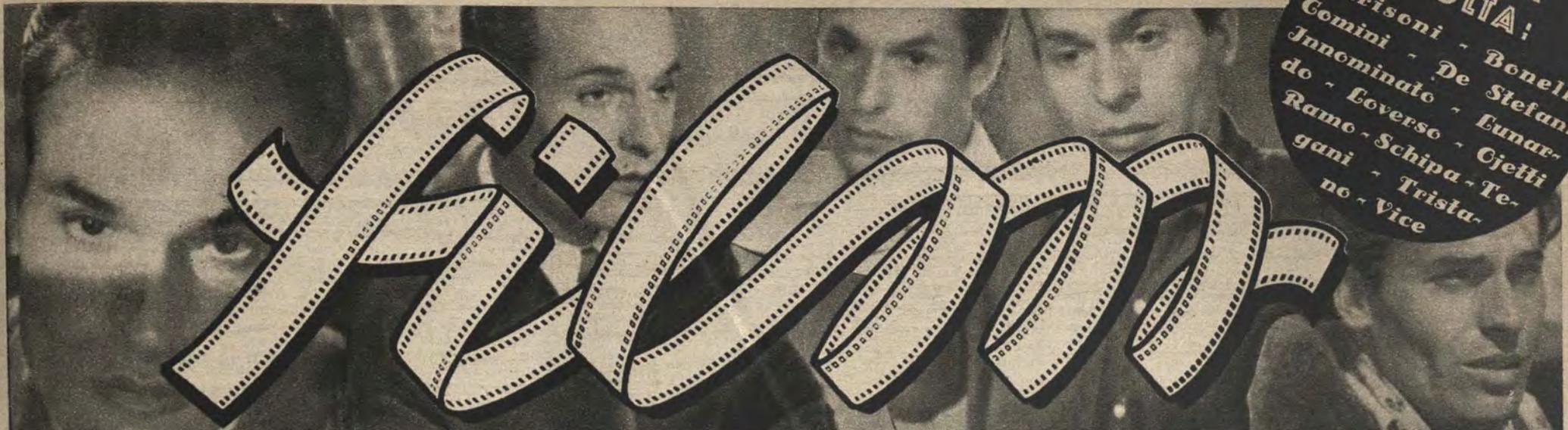


**QUESTA VOLTA:**  
 Barisoni - Bonelli  
 Comini - De Stefani  
 Innocinato - Lunar-  
 do - Loverso - Ojetti  
 Ramo - Schipa - Te-  
 gani - Trista-  
 no - Vice



# FOTOMONTAGGI

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

## DISSOLVENZE

**I.**  
 Definizione del primo colpo di manovella: una macchina da presa che gira senza pellicola. Definizione dell'aiuto-regista cinematografico: un tizio che ha l'incarico di accompagnare a spasso il cane della prima attrice. Definizione dell'aiuto-regista teatrale: un tizio che non fa nemmeno questo.

**II.**  
 Se andate a vedere *Sogni d'amore*, incontrerete una prima donna di rivista — Lia Origoni — che sa cantare. Finalmente una « rivista » con una prima donna che sa cantare! Un miracolo!

**III.**  
 — Per Pasqua voglio fare un numero di « Film » tutto buono, tutto dolce, addirittura serafico. Comincerò — con la bontà e la dolcezza — dalla scelta delle fotografie. Com'è noto, le attrici (e gli attori) non ci tengono affatto alle fotografie pubblicate (almeno così dicono); e se me ne mandano qualcuna, ogni tanto, lo fanno solo perchè io le tenga nel cassetto, si capisce... Ma, spesso, poi, si lamentano perchè le fotografie che escono sono « orrende »... Ecco, dunque, per il numero pasquale andrò dalle varie attrici e chiederò che esse stesse si scelgano le fotografie da pubblicare...

— Il guaio sarà questo: che l'attrice A., per esempio, se veramente le lascerai fare la scelta, ti indicherà una bella espressione sua, ma tenterà anche di indurti a pubblicarne qualcuna brutta dell'attrice B. E l'attrice B., a sua volta...

— Pazienza: sarò così serafico che cercherò di accontentare tutte, dall'A. alla Z. Poi, passando agli scritti, prenderò l'articolo di Lunardo e andrò dal noto attore Caio per vedere se lo approva o se per caso non troverà, invece, tra le righe un accenno che... E lo stesso farò con l'articolo di Gilberto Loverso (che prudenzialmente farò approvare anche dagli amministratori delle compagnie e dai direttori dei principali teatri).

— E con le « Dissolvenze » come farai?

— Ah, nel numero pasquale (tutto buono, tutto dolce, tutto serafico) niente « Dissolvenze ».

**IV.**  
 Sarà irriverente, ma debbo dirla (e, del resto, una piccola malignità nulla toglie a già largamente registrato successo dei « grandi spettacoli » al Nuovo). Le musiche e i cori dell'*Edipo re* facevano pensare ai « fuori-sipario » di uno spettacolo di rivista.

**V.**  
 Pensierino. Sì, non c'è dubbio: il cinematografo (come ambiente) è peggio del teatro. Ma non si può negare che il teatro è peggio del cinematografo.

**D.**



## TRENTA MESTIERI ROUSSEAU BURATTINAIO

di Ulderico Tegani

Sono almeno una trentina i mestieri che Gian Giacomo esercitò nel corso della sua tribolata esistenza. L'uomo che avrebbe forse voluto non farne nessuno li fece tutti, anche i più strani e i più umilianti. Colui che per sua stessa dichiarazione avrebbe gradito di trascorrere il suo tempo in un beato ozio contemplativo, come nell'isola di San Pietro, dovette arrabattarsi e faticare tutta la vita per lucrare il suo sostentamento, anche quando mutò di religione, anche quando s'imbrancò nella letteratura, ch'egli concepiva soltanto come missione o diletto, ma di cui gli toccò occuparsi invece per cavarne pane, sicchè l'idealista che spregiava i letterati di mestiere bisognò pur che s'acconciasse al mestier di letterato.

Di tutti quei mestieri si direbbe ch'egli abbia veduto in sintesi una specie di panorama premonitore, alorchè, ragazzo, tornato a Ginevra dallo zio Bernard, dopo il periodo della prima educazione ricevuta a Bossey dal pastore luterano Lambercier, si trattò di avviarsi a una carriera. Mentre si deliberava se far di lui un orologiaio come suo padre, o un procuratore o un ecclesiastico, egli col cugino Barnà Bredanna fabbricava gabbie, flauti, volanti, tamburi, case, cannoniere e balestre, guastava gli arnesi del nonno per congelare orologi, sfogava un suo gusto preferito per sporcar carte, disegnare, acquarellare, miniare e fare uno sciupio di colori. Visto il burattinaio italiano Gambacorta, si mise a fabbricar marionette e a scrivere commedie per esse, e, udito lo zio leggere un bellissimo sermone abbandonò le commedie e si diede a comporre prediche.

In quell'affastellamento di aspirazioni infantili c'era già l'embrione del suo affannoso e disordinato avvenire.

Il suo primo mestiere, se così si può chiamarlo, l'indicenne Rousseau lo intraprese quando fu posto presso il signor Masseron, cancelliere della città, per imparare quello che lo zio Bernard definiva « l'utile mestiere di grattacarta ». Lo trovò rivoltante e insopportabile, si dimostrò ignorante ed infingardo e finì con l'essere ignominiosamente licenziato per inettitudine e giudicato non buono ad altro che ad adoperar la lima. Questa sentenza, pronunciata dagli scrivani della cancelleria, parve determinare la vocazione del piccolo Gian Giacomo, che fu messo come apprendista nella bottega dell'incisore Ducommun, dove la

Roberto Villa che dopo i successi in cinematografo e in teatro, sta facendo un esperimento in rivista con Giulio Stival e Lia Origoni. Il fotomontaggio sotto la testata è il documentario di Attilio Dottasio.

(Continua nella pagina seguente)

# IL RACCONTO DI "FILM"

## Prima attrice giovane

di Eugenio Barisoni

Confesso che ho una illimitata stima per le attrici del teatro di prosa. Non vorrei con questa dichiarazione offendere le altre attrici, comprese quelle del « varietà » che sono sempre state le più diffamate. E' che le mie esperienze si sono limitate alle attrici di prosa le quali, nel tempo del quale discorro, si chiamavano artiste comiche. Prenderò sempre le difese di tali artiste, pronto a battermi non solo con la penna per il loro onore e la loro reputazione. Non ho mai capito perché una donna che calchi il palcoscenico deve essere di una razza e quasi di un sesso diversi dalle sue simili; perché una giovane che abbia vocazione per il teatro, o che sia nata per così dire sulle scene, o che per condizioni particolari abbia scelto l'arte drammatica debba appartenere alla specie delle cosiddette donne frivole e facili. Facili unorno...

Vivevo allora in un ameno paese della Brianza, là dove la pianura lombarda comincia a fare le rughe, a ondeggiare, a elevarsi dolcemente vestendosi di selvette e di pinete. La vita trascorreva placida e uguale senza avvenimenti degni di cronaca. Chissà da quanto tempo, quando giunse finalmente quella di cui discorro, non vi capitava una compagnia di comici. Qualche saltimbanco (uno sgangherato carrozzone tirato da un paio di cavallucci pelosi, un recinto fatto di magri paletti, quattro panche, il trapezio, un paio di lampade a acetilene, un pagliaccio dai lazzi sguaiaiti come il suo costume bisunto, una ragazza in maglia color carne), vi capitava, ma compagnie di teatro, a mia ricordanza, non se ne erano viste mai. Fu un avvenimento straordinario. Non si parlava d'altro in paese. Fino al segretario malcontento, il farmacista socialista, il maestro repubblicano che portava la cravatta nera a svolazzo, il cappello pure nero a larghe tese, e d'inverno il mantello da congiurato del *Ballo in maschera*; fino all'assessore anziano, popolare all'ultimo sangue che nella ricorrenza nefasta dei venti set-

tembre indossava l'abito di lutto con lo sparato il solino e i polsini di celluloido; tutta l'aristocrazia del paese accorreva al teatro come a un ritrovo di gran lusso. Le prime file di sedie, autentiche sedie — Guastalla — impagliate e variopinte, erano sempre occupate dal fiore della popolazione che vi prendeva posto con lo stesso sussiego con cui si sarebbe seduta in una poltrona della Scala. Io vi andavo in compagnia del segretario che essendo stato in gioventù, diceva lui, un elegantone frequentatore di tutti i « locali notturni », aveva promesso che mi avrebbe presentato ai comici con i quali era in confidenza per via delle agevolazioni che aveva fatto ottenere alla « compagnia » dal municipio. Faceva parte naturalmente della compagnia un'attrice giovane. Non era giovane ma giovanissima, una ragazzina quindicenne. Io avevo allora sì e no la sua età; forse qualche anno di più. Sapete che cosa vuol dire innamorarsi a sedici anni? Non era bella, povera creatura cresciuta tra le quinte, le camere promiscue delle locande, il trabusto dei viaggi affrettati, l'agitazione delle prove e delle recite, e la bolletta, la santa bolletta dei guitti di quei tempi. Non era bella neppure vestita da *Signora dalle Camelie*, tolti i grandi occhi luminosi e imbambolati, ombretti da lughissime ciglia brune che ne rendevano più palese il senso di stupore allorché fissavano i vostri, quasi di infantile e arcano spavento, come quelli pieni di smarrimento di un uccellino preso e stretto nel pugno; tolti i capelli nerissimi e folti che scendevano inanellati intorno al piccolo viso di ragazza viziosa. Io, ingenuo, fui subito preso da quell'impronta di patimento o di vizio, preso e colpito come l'usignuolo dallo sguardo magnetico della vipera. Non era viziosa, non era una vipera. Ma la creatura più semplice più

dolce più stupida che io, pensando anche dopo, quando avevo imparato a conoscere meglio le donne, dovessi mai incontrare.

Avevo capito fin d'allora che il pubblico ha molti pregiudizi sulla gente di teatro. Avevo capito che un'attrice è attrice sulle scene e è donna fuori del palcoscenico; donna che non ha nulla a che fare con le parti che rappresenta alla ribalta. E' un'altra persona, meglio un'altra personalità. Io non so dire se mi innamorai dell'artista o della fanciulla. Era tale il contrasto che presto mi venne fatto di rilevare tra l'una e l'altra, che finii per innamorarmi doppiamente. Dopo pochi giorni avevo libero ingresso non solo in teatro ma sul palcoscenico. Dietro la baracca una scaletta di legno ripida e breve adduceva al mistero del retroscena: un piccolo corridoio con i camerini degli artisti. I genitori di Albarosa (che nome fresco, profumato, rugiadoso...) i capocomici, mi accolsero subito come se fossi il fidanzato. Veramente non avevo mai accennato a propositi così seri con la ragazza, né mi era mai passato per il cervello il pensiero del matrimonio... A sedici anni... Il camerino di Albarosa stava a parete con quello di sua madre. Io ero il solo ammesso nell'intimità del camerino anche mentre la prima attrice giovane si truccava e si travestiva. Sua madre e una sorellina minore, un amore di bimba che recitava già le sue partecine con una passione incantevole, l'aiutavano. Io ingombravo, in quella nicchia già zeppa di abiti e di ninoli, ma rimanevo con l'aria disinvolta di chi è pratico dei camerini delle attrici. Albarosa, come un'attrice consumata, si occupava della sua

persona come se io non ci fossi. La madre, accondiscendente, qualche volta mi mandava fuori con tono scherzoso, ma in fondo gioiva dell'ammirazione che io dimostravo alla sua figliuola. E, frequentando il camerino della prima attrice giovane e degli altri comici, ebbi modo di scoprire un altro segreto ignorato dai più. Questi poveri guitti, artisti ciabattati che si trascinavano dietro la loro baracca e il fardello delle loro miserie da un paese all'altro, e recitavano commedie e drammi del vecchio repertorio dell'ottocento davanti a platee, salvo rare eccezioni, di contadini zoticoni e di razzamaglia turbolenta, professavano un amore della loro arte, una passione del loro mestiere, uno zelo e un impegno nel sostenere la loro parte, come se dovessero recitare nel massimo teatro del mondo, di nazi al pubblico più scelto, rappresentando tutte le sere una novità. Infatti anche delle commedie più vecchie che avevano rappresentato chissà quante volte rifacevano le prove con una diligenza e un'attenzione di cui io, che ero ammesso anche alle prove, non comprendevo la necessità. E in ciò il capocomico, il genitore della mia Albarosa, era di una intrasigenza quasi ridicola. Guai se gli attori non erano puntuali, se si dimostravano svogliati o stanchi, se non erano pronti alle battute. Faceva ripetere le scene, prodigava consigli, sostituiva nelle parti chi a suo giudizio non rendeva l'azione come lui l'intendeva. Il culto dell'arte che quei guitti professavano aveva il potere di trasformarli del tutto dal momento che ponevano piede sulla scaletta di legno che li innalzava di un paio di metri sul livello dei miseri mortali. La stessa Albarosa

che un momento prima, nella penombra complice a tergo del teatro dove già il pubblico tumultuava, si abbandonava ai miei abbracci, deliziosamente appassionata sebbene timorosa della sorellina che non ci lasciava mai soli (e forse era la stessa Albarosa che se la tirava sempre dietro) non era ancora entrata nel suo camerino che già era l'attrice, la prima donna, immedesimata nella sua parte, intenta a ripassare mentalmente il copione, lontana da me, estranea a ogni altra cura che non fosse la finzione scenica. Io l'ammiravo in un canto del camerino, seduto sopra un baule o una cassa; e ogni tanto lei mi rivolgeva i suoi grandi occhi attoniti e languidi con un moto di dolce sorpresa come se mi rivedesse dopo una lontananza; ma sono convinto che non mi vedeva.

Alcune sere andavo giù nella così detta sala, occupavo uno dei primi posti, felice di poterla ascoltare e applaudire con calore. Ma quantunque Albarosa qualche volta fermasse lo sguardo su di me con un lievissimo sorriso, io rimanevo scontento e triste. Avevo voluto che lei recitasse solo per me, rivolta a me solo, ignorando tutti gli altri, indifferente alle approvazioni del pubblico. Invece intendevo benissimo che Albarosa come tutti i suoi compagni era assorta e trasportata in un altro mondo, avvolta in un'atmosfera che la estraniava da tutto ciò che fosse terreno e materiale, intenta solo a identificarsi con quel modello ideale della perfezione artistica che era il fine unico e supremo del suo vivere. E un'altra verità mi fu scoperta. Nessun elogio che io avessi tributato alle sue illecebre femminili o alle doti del suo animo aveva il potere di commuoverla quanto l'applauso spontaneo delle platee, e più ancora una sola parola di lode del padre o di un compagno d'arte. Se io avessi avuto intenzione di recarle of-

fesa, dolce creatura che non meritava se non di essere amata e vezzeggiata, bastava che le avessi ricordata un'innocente papera che io neppure avrei notato se non me l'avesse confessata arrossendo e quasi piangendo lei stessa.

Già più di una volta i genitori di Albarosa mi avevano parlato delle loro strettezze finanziarie, senza però chiedermi nulla. Un giorno ricevetti un biglietto di Albarosa col quale mi sollecitava un prestito di qualche centinaio di lire, confessandomi che non avrebbe mai avuto l'ardire di scrivermi in quei termini se non fosse stata consigliata dai genitori. La richiesta era formulata in forma così ingenua e sincera da manifestare l'inesperienza della postulante.

Venne pure il giorno del distacco. La compagnia, di mano in mano che la stagione avanzava verso l'estate, migrava a tappe verso i luoghi più freschi e frequentati di villeggiatura. Ma non vi furono commiati patetici né abbracci irrorati di lacrime. Abbraccio vi fu ma a dire il vero ebbe una conclusione che non avrei immaginato. L'aria era tiepida, l'ombra galeotta, cantava un usignuolo. Divinamente. Tra il rabesco delle foglie filtrava il morbido chiarore della luna. Albarosa era triste, i suoi occhi più grandi e assorti del solito. Portava un corpetto di lana bianca a fiorellini rossi e azzurri, troppo attillato. Perché si era messo quel corpetto così attillato che io non l'avevo mai visto prima di quella sera? Le lascio i bellissimi capelli. Le accarezzavo le guance un poco emaciate, il collo scoperto e esile. Quel corpetto che io non l'avevo mai visto prima di quella sera, quel maledetto corpetto che designava le forme acerbe del busto, acerbe ma modellate da una mano prodigiosa, perfette e complete. Io guardavo quelle forme, era una notte incantevole, eravamo soli senza il nostro angelo custode in veste della piccola sorellina, nell'aria mille fluttuava un profumo acuto di rose. Le rose... Per associazione di idee mi tornò a mente ciò che D'Annunzio disse di un bocciuolo di rose delicato e sensitivo come il seno che teme la carezza. Albarosa con i grandi occhi imbambolati guardava in alto la trama delle frondi spruzzate dal lume lunare. Distrattamente la mia mano scese giù dall'uffusolato collo, scivolò sul petto... Perché Albarosa aveva indossato quel corpetto di lana così attillato? Come se avessi messo in moto il congegno di una bambola meccanica il braccio della fanciulla scattò come una molla in direzione del mio volto che si era chinato verso i fiorellini rossi e azzurri. Attaccata al braccio era la mano, una piccola mano asciutta e nervosa che incontrò la mia guancia sinistra percotendola in un modo che si sarebbe detto uno schiaffo. Uno schiaffo di donna è una cosa dolce e terribile. Può avere gravi conseguenze liete o tristi. Io pensavo: ora avvienne in lei la respicenza, il rimorso, mi chiede perdono, mi abbraccia, mi bacia, piange, si abbandona, io sto in contegno, imbronciato, non professo parola, mi lascio abbracciare, mi lascio baciare, lei si stringe a me, io mi stringo a lei, facciamo la pace. Paci deliziose struggenti deliranti degli amanti dopo i litigi... Albarosa, Albarosa, dove sei Albarosa? Albarosa era scappata, di corsa, come una farfalla notturna bianca di luna, aveva infilata in fondo al prato la scaletta del palcoscenico. Il capannone mi apparve chiuso impenetrabile severo come un antico castello.

Il giorno appresso il teatro ambulante fu demolito pezzo per pezzo. La compagnia levò le tende.

Eugenio Barisoni

Nel disegno: Hans Albers visto da Dario Sabatini.

brutalità del principale lo degradò sino alla più bassa marioneria, facendolo diventare ladro di asparagi per conto del compagno Verrat e di mele per conto proprio.

Disgustato del padrone e dell'ambiente, del bulino e di tutto, ecco la prima fuga di Rousseau, il suo primo vagabondaggio, col provvidenziale approdo di Annecy e la tutela, da principio soltanto materna, della signora di Warens. Oasi deliziosa, da cui si dipartì a malincuore per recarsi a Torino, all'Ospizio dei Catecumeni,

« ed esser istruito nella religione, per la quale gli si vendeva la sua esistenza ». Abituava per procurarsi un appoggio, per trovare una via; e la trovò in Strada Nuova, nel magazzino della bella mercantessa Basile, a curarne i libri contabili e innamorarsi di lei, suscitando la gelosia del primo commesso, che lo denunciò al padrone facendolo scacciare.

Solo, sperduto nella capitale straniera, poté considerarsi fortunato d'essere accolto come lacchè nella casa della contessa di Vercelli (dove servì per tre mesi, fin ch'ella morì) e di passare poi dal conte Govone, primo scudiero della regina e capo dell'illustre casa dei Sciaro; indi dall'abate, suo figlio cadetto, sempre come domestico, ma insieme come allievo e ancor più come segretario, con la prospettiva di far carriera nelle ambasciate. Invece perde la testa infatuandosi per l'antico camerata e capo scarico Bacle, e scappa con lui alla ventura sperando di guadagnare tesori con la « piccola fontana d'Hieron », un giochetto che non giovò a null'altro che a dargli fastidio e che per fortuna si ruppe dopo poche esibizioni nelle osterie della Savoia, ripercorsa per tornare ad Annecy sotto il tetto ospitale della signora di Warens, a farle un po' da segretario... e a farsi un po' mantenere da lei.

Ma bisognava pur scegliere qualcosa di meno parassitario. Gli suggeriscono di darsi alla Chiesa. Egli entra in Seminario e ne esce bocciato e bollato « come un individuo che non è buono nemmeno per fare il prete ». Dice egli stesso: « Ero destinato ad essere il rifiuto di tutte le professioni ». Allora si dedica alla musica, con poco profitto, ma scaldandosi la te-

sta per il venturiero Ventura che si spaccia per musicista parigino. Bella idea, che presto imita a Losanna, ove, sotto l'anagrammato nome di Vausore, si spaccia anche lui per maestro di musica di Parigi e si mette a fare il compositore e ad insegnare ciò ch'egli stesso non sa. « Eccomi maestro di canto senza saper decifrare un'aria... ».

Passa poi con miglior fortuna a fare il maestro a Neufchâtel, e lì diventa segretario e interprete dell'archimandrita di Gerusalemme, incaricato di una questua in Europa per il restauro del Santo Sepolcro; gira con lui e per lui perorandoli al Senato di Berna. Ma a Soletta il marchese di Bonac, ambasciatore di Francia, lo stacca dal vescovo, lo tien seco, indi lo manda a Parigi dal colonnello Godard, che voleva farne un domestico senza salario, o piuttosto un attendente per suo nipote. Egli se la svigna e, nelle tappe del ritorno verso il fido ovile, fa il copista di musica a Lion e l'impiegato del catasto a Chambery, ove compie e supera i vent'anni di età e si rimette a fare il maestro di canto, dando concerti e lezioni e studiando, oltre la musica di cui è tuttora alquanto digiuno, la scherma e la danza e un pochino di botanica.

L'enciclopedico ginevrino maturava in sé, senza saperlo, il futuro enciclopedista.

Dopo l'intervallo agreste delle *Charmettes* (che lo videro mezzo contadino) e il tradimento di lui con la signora di Larnage e della signora di Warens col biondo parrucchiere Vintzenried, il disperato Gian

Giacomo si trasferisce a Lion, precettore dei figli del gran prevosto o capo dei birri, signor De Mably, e ci sta un anno con scarsi risultati a causa dell'indisciplinatezza degli allievi e dell'incapacità del maestro. Poi inventa un nuovo metodo di scrittura musicale a base di cifre e va a Parigi a proporlo all'Accademia, che gli rivolge molti complimenti, ma non conclude nulla. Si fa editore d'un trattato che vorrebbe divulgare il meraviglioso sistema con cui sognava di diventare ricco e celebre ed è una delusione di più. Così la sua seconda « fontana d'Hieron fu di nuovo fracassata ».

Per diciotto mesi, tra il 1743 e il '44, è segretario dell'ambasciatore di Francia a Venezia, l'ignorante e stravagante conte di Montaigu, e se la cava benissimo imparando e parlando il veneziano, oltre l'italiano. Tornato a Parigi, fa l'operista, completando e trasformando una sua opera giovanile che ribattezza *Le muse galanti* e che gli procura la gelosia di Rameau. Aggiusta *Le feste di Ramiro*, dello stesso Rameau su libretto di Voltaire. Fa pure il comediografo, e se il vecchio *Narciso* non è accolto alla « Commedia », ha buon successo in campagna un altro suo lavoro: *L'impegno temerario*. Poi diventa segretario a un tempo dell'aspirante chimico signor De Francueil e dell'aspirante letterata signora Dupin, che lo stipendiano per fargli copiare i parti dei loro studi e della loro fantasia. Passa quindi cassiere del ricevitore generale delle finanze, ch'è lo stesso De Francueil, ma non ci si raccapezza; si dimette e dopo il successo letterario-filosofico, che di colpo lo rivela nel 1750, per rendersi indipendente e vivere del suo

lavoro si rimette a copiar musica.

Ciò non gli impedisce di riprendere anche la composizione musicale creando quell'*Indovino del villaggio* che ottiene un vero trionfo alla Corte di Fontainebleau e all'Opera di Parigi e gli procaccia da vivere per alcuni anni; e ci sono poi i proventi letterari: quelli della *Nuova Eloisa*, del *Contratto sociale*, dell'*Emilio*, che gli fruttano migliaia di franchi, anche se l'ultimo libro è causa della sua rovina.

Nel 1762, ormai cinquantenne, profugo a Motiers-Travers nella Contea di Neufchâtel, non volendo più scrivere, per ingannare la noia si mise a far dei nastri da busto, portando seco i suoi attrezzi nelle visite che faceva o piantandosi a lavorare sulla porta di casa chiacchierando coi passanti! Del tutto solo, vagante nell'isola di San Piastro, si diede invece a raccogliere erbe per una sua *Flora petriularis*. Infine, dopo le tormentose peregrinazioni in Inghilterra e in Francia, ristabilitosi a Parigi e fissatosi nella soffitta di via Platière, riprese a fare il copista di musica, convinto che fosse quella la sua naturale vocazione e quello il suo vero mestiere, anche se lo faceva male e se fra tanto e così vario affaticarsi avesse dimostrato di possedere un certo tal quale talento e di saper fare benino qualcosa d'altro...

Ulderico Tegani

\* Entro la prima quindicina di marzo entrerà in lavorazione, negli stabilimenti Cines del Giardino il nuovo film *Vi saluto dall'altro mondo*. Esso sarà diretto da Dino Hobbes Cecchini che è autore del soggetto.

VENEZIA - ANNO VIII - N. 10  
10 MARZO 1945 - XXIII

**FILM**

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO  
TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

Si pubblica a Venezia ogni sabato in 12 pagine.

Prezzo edizione italiana: L. 6

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

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

ABBONAMENTI: Italia, anno L. 268; semestre L. 134; trimestre L. 77.

Fascicoli arretrati L. 7

Per abbonarsi inviare vaglia o assegni 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"**

MANUALE DELL'AUTORE DRAMMATICO

# Vecchie e nuove leggi

di Alessandro De Stefani

La smania di voler codificare il modo per comporre un'opera teatrale è antica quanto il mondo: una volta c'è stato, al mio posto, un signore molto autorevole, adorno il mento d'una barba lunga e lo stato civile d'un nome altrettanto lungo: Aristotile. Costui, sollecitato dai varj Benedetti del suo tempo, estrasse dalle opere allora esistenti tre leggi, che si riducono a tre unità, le quali vanno appunto sotto il nome di unità aristoteleiche. Unità di tempo, di luogo e d'azione. Un'opera teatrale deve cioè svolgersi entro un ipotetico lasso di tempo ristretto, di modo che le due tre ore di finzione scenica non abbraccino più di un giorno; l'azione non deve spostarsi di luogo in luogo ma deve svilupparsi sempre nella stessa sede, e dev'essere unica cioè attorno ad un solo intrigo che abbraccia tutti i personaggi che in essa e per essa si agitano.

Per molti secoli queste tre leggi sono state giudicate sacre ed inviolabili. E ad esse andavano aggiunte altre, meno assolute ed autorevoli, ma che facevan da corollario alle prime: che la tragedia dovesse sempre avere un linguaggio lirico, cioè che la forma impiegata fosse il verso; che il nucleo tragico avesse sempre a protagonisti dei re (se non erano re, mancava l'essenza augusta della tragedia), che il finale fosse sempre catastrofico, necessitando cioè la morte di tutti i protagonisti. Solo la commedia poteva prendere a prestito personaggi e favella meno aulici, affondar le mani in qualcosa di più popolare e quotidiano, adoperar parole più comuni.

Erano leggi davvero tassative? Erano fatte dagli uomini — come le tragedie e le commedie, del resto — e perciò gli uomini, come le avevano create, potevano modificarle. Ma perchè qualcuno osasse tanto, ci vollero molti secoli, e ci volle soprattutto molto coraggio.

Tanto coraggio lo ebbe, quasi all'improvviso, un altro uomo con barba ma piccola e corta costui. Shakespeare, il quale buttò all'aria questo piccolo codice veneratissimo e fece la rivoluzione a modo suo infischiosandone delle tre unità e degli annessi corollari. I tradizionalisti fedeli del classicismo gridarono al sacrilegio, allo scempio, alla barbarie trionfante: ma ormai il tempio era crollato. Shakespeare aveva dimostrato vittoriosamente che si poteva far benissimo a meno di questi tre comandamenti imperiosi: che un'azione poteva allungarsi nel tempo, comprendere anni, decine d'anni, e non perdere per questo d'interesse, poiché la convenzione ottica della scena permetteva alla fantasia di spaziare a piacer suo; e così per il luogo. Macché stabile: variatissimo. Una scena in Egitto, una a Roma scavalcando terre e mari in un batter d'occhio. E al posto di un'azione, due, tre, innestate le une alle altre, aggraviate, commiste, prendenti forza l'una dall'altra.

Dopo la venuta di questo terribile innovatore, tutto fu da rifare nella codificazione del teatro. Ci furono ancora coloro che risalirono al vecchio Aristotile mantenendo le sue regole (Alfieri per esempio), ma la maggioranza dei drammaturghi accettò il nuovo modo libero da costrizioni troppo rigorose, e si diede a spaziare liberamente su palcoscenici esenti da schiavitù. Ma al posto delle vecchie unità infrante sorsero altre leggi, meno precise e meno ristrette, tuttavia assolute ed a queste, fino ad oggi, se si vuole fare opera di teatro, bisogna attenersi.

Non le chiamerei nemmeno leggi perchè non impongono limiti, ma esigono solo rispetto. Son quindi più che leggi, norme di lavoro, scopi da raggiungere, mezzi da usare. E sono sei. Sono le sei colonne essenziali sulle quali poggia tutta l'opera teatrale.

1. Personaggi; 2) chiarezza;
3. interesse; 4. attendibilità;
5. architettura; 6. stile.

Si può dire che queste sei leggi, non sono state dettate dagli uomini e perciò non hanno la transitorietà delle prime tre: comprendono cioè tanto le opere antiche quanto le moderne, sono state seguite dai greci, come da Shakespeare, abbracciano la tragedia come la commedia, sconfinano dal racconto scenico per comprendere ogni altra forma di narrazione, sono cioè eterne ed assolute. Ma se sono comuni al romanzo come al teatro giova dire che in teatro trovano la loro applicazione pratica più immediata perchè qui basta l'osservanza o la debolezza di una sola di queste colonne perchè tutto vada a catafascio, mentre nel romanzo la narrazione può sopravvivere anche con limitata chiarezza o con scarso interesse o con poca attendibilità. In teatro invece, dove un pubblico è raccolto a giudicare con voto immediato e senza possibilità di meditazione, il risultato catastrofico passa dal palcoscenico alla platea con rapidità fulminea. Ora per chi voglia fare del teatro è necessario studiar bene ed imparare la forza di queste sei leggi e su di esse poggiare positivamente. Sono esistiti ribelli anche a queste sei leggi, esistono tuttora ribelli che vogliono buttare all'aria anche questa codificazione desunta da secoli di esperienza, ma nessun d'essi era Shakespeare e per ora i risultati pratici non sono stati tali da infirmare nessuna delle sei norme elencate, per cui esse resistono più solide che mai e c'è da credere che resisteranno a lungo, nè c'è da illudersi di poter sgattaiolare fra l'una e l'altra giocando a rimpiattino per scroccare un successo di sorpresa come qualcuno ha tentato. A teatro i giochi di prestigio sono presto scoperti e non portano fortuna a chi li tenta.

In merito ai personaggi, s'è già tenuto un discorso abbastanza chiaro — e Benedetto mi pare se ne sia convinto — tanto che ora non è il caso di insistere. I personaggi devono essere vivi al di fuori delle situazioni. Devono essere « anormali », per malattia, per vizi o peccati, per rimorsi, per passioni eccessive, per ipersensibilità, per colpe proprie o altrui, per contrasti tra il di fuori e il di dentro, per età, per incidenti, per modo di essere, atteggiamenti, abitudini bizzarre. Il personaggio deve essere caratteristico, inconfondibile, non assomigliare a nessun altro e tuttavia a tutti, un po', cioè deve contenere qualcosa che giace e sonnecchia in tutti gli spettatori, e rappresentarla ed esprimerla in modo definitivo e « suo ». Creare il personaggio significa creare l'uomo, cioè compiere l'atto più completo della stessa divinità: ed è compito primo e massimo dell'artista. C'è poco da aggiungere a queste direttive: il resto lo fa qualcosa d'oscuro e di prepotente che esiste — o non esiste — nell'artista creatore e che nessun manuale può suscitare.

Meno misteriose sono le altre cinque leggi che fanno appello più all'intelligenza che alla genialità e che perciò possono venir utilmente indicate, studiate e applicate. Tuttavia non sono meno importanti e necessarie della prima: questa rientra nel campo stesso della creazione, le altre invece toccano il modo pratico della sua realizzazione.

La chiarezza ha due facce. Prima è la chiarezza interna. Bisogna che l'autore sappia chiaramente quello che vuol dire. E' una chiarezza di concezione più che di attuazione. Parrebbe cosa talmente ovvia che spendere parole per illustrarla può sembrare pleonastico: eppure non è così. Abbiamo visto infiniti casi, in arte, nei quali le prime nebbie erano proprio nell'idea, nell'intenzione, nel cervello dell'autore. Costui sedotto da un fantasma impreciso s'è buttato a



Dall'album di Geleng: Silvio Bagolini.

SI VEDE SOLO AL CINEMA

## 21. - LACRIME

di Tristano

La diva piange. Dolcemente, silenziosamente. Nasce nelle sue iridi un tremolio di luci riflesse: luci che prendono corpo nello spuntare di una lacrima all'angolo delle ciglia. Un simbolo liquido della malinconia.

Grossa lucente densa, quella lacrima. S'apre un varco nella rinforzata diga delle ciglia; e scorre lentamente sulla guancia, lasciando una lucida untuosa traccia del suo passaggio: come una screpolatura sul ben levigato viso d'una bambola. E' placido, maestoso, l'andare di quella lacrima verso la metà delle labbra che la ricevono con un fremito: pare il mortorio di ogni speranza e di ogni gioia.

Invece... Invece è di glicerina.

Lacrime cinematografiche, lacrime di glicerina: dolore col contagocce, desolazione o comando. Il tormento di Luisella passa, proiettato dallo stesso aggeggio — una fiala ricoperta da un cappuccio di gomma — negli occhi di Doris: o fa brillare quelli di Luisa. Le dive piangono, e in platea la gente di buona volontà si commuove. Nell'oscurità lo spettatore cerca la mano della sua compagna, ma non la trova perchè quella sta brancicando nella borsetta, alla ricerca del fazzoletto. Si piange, anche in platea; sul serio. Lassù sullo schermo, il dolore è ridotto a un comune

denominatore.

C'è un'estetica, al cinema, anche nel pianto. E' permesso, anzi è utilissimo sdilinquirsi in lacrime. Ma con gusto. Le smorfie sono vietate, com'è vietato socchiudere gli occhi fino a farli divenire una sottilissima fessura. Al cinema si piange ad occhi aperti, in modo che il luccichio delle lacrime giovi alla bellezza dello sguardo. La bocca non prende parte alla manifestazione. E nemmeno il naso, che non ha mai bisogno di essere rumorosamente soffiato.

Vorrei tanto vedere un « bel » pianto: un pianto lagnoso e rabbioso, con gli occhi pesti che lasciano sgorgare lacrimoni meno densi e più elastici di quelli sintetici, con le labbra allargate in una brutta smorfia, col naso adorno di... moccia. E vorrei, infine, che le lacrime, scorrendo lungo il viso lasciassero la nera traccia del « rimmel »: tanto da continuare, cessato il dolore morale che le ha smosse dalle loro ghiandole, per effetto del bruciore dato dal cosmetico. Ma queste sono vane speranze: con mia (e vostra) buona pace, le stelle continueranno a piangere solo con gli occhi, e senza sporcarsi di nero. Cioè continueranno a far finta di piangere.

Tristano

realizzarlo senza conoscerlo bene, quasi sperando che durante il lavoro provvedesse da sé a chiarirsi. Errore capitale. La chiarezza in primis deve esistere proprio nel fantasma ancora fluido e senza parole che s'agita per prender corpo. L'autore deve esercitare la propria pazienza e la propria vigilanza in questo stadio di elaborazione interiore: deve attendere che tutto gli sia chiaro dentro prima di cominciare a scrivere ed a dar vita a un'opera teatrale. Non si potrà mai esser chiari nell'esporre se non si vede chiaramente quel che c'è da esporre. Dentro il cervello dell'autore tutto dev'essere in ordina assoluto, con una chiarezza rigorosa, assoluta, precisa. Chiare le intenzioni, chiari i personaggi, chiaro l'intrigo, chiara la conclusione. Solo partendo da quest'ordine prestabilito si potrà giungere a un risultato positivo. Quando si legge di esegesi critiche per illustrare quel che un autore abbia voluto significare o raggiungere con una determinata opera d'arte, quando c'è confusione tra il pubblico, significa che esisteva confusione in partenza, nel cervello dell'autore non tanto perchè egli abbia insufficientemente espresso le proprie idee, ma perchè queste idee non erano mature, chiare, precisate nello stadio di preparazione dell'opera. Quindi l'autore, per essere chiaro, bisogna che sappia chiaramente quel che vuol dire. Sia questo profondo o leggero, tanto o poco, deve essere sempre chiarissimo. Nella lirica, in poesia, è forse ammessa un'indeterminatezza vaporosa, una fluidità che lascia al ritmo, alle immagini, il compito di suscitare stati d'animo, sensazioni vaghe e tuttavia suggestive: ma in teatro no. E' una forma di comunicazione che non consente tale nebulosità. Tu mi puoi opporre che esistono tuttavia autori — e grandi — che hanno adoperato anche in teatro il sistema dell'indeterminato, dell'impreciso, e sui quali ancora oggi si discute per scoprire se volessero dir bianco o nero. Verissimo: ma è teatro di nebbia, dove l'autore, timoroso d'essere scoperto forse per paura che la luce svelasse la sua meschinità, ha giocato a rimpiattino: è teatro destinato a scomparire presto o tardi. Non ha solidità di contenuto e di realizzazione. Può aver trovato credito in tempi di incertezza generale, di disorientamento. Non date retta a tali formule: nascondono il trucco e possono giovare a chi non sente in sé forze sufficienti per imporre le proprie idee nette e chiare.

Ammettiamo dunque che un autore abbia raggiunto la voluta chiarezza interiore. E' a questo punto che deve mettersi all'opera tenendo presente che la sua chiarezza deve giungere, inalterata, e altrettanto chiara al pubblico, perchè l'autore drammatico, in definitiva, altro non è che un tale che racconta una favola bella a gente ignara che lo sta ad ascoltare. E' uno che sa una storia e la comunica a chi non la sa. Deve quindi comunicarla nel migliore dei modi, cioè deve far sì che ciascuno degli ascoltatori, dopo, la conosca bene quanto lui e sia in grado, almeno a parole, di ripeterla ad altri. Per far questo adopera il mezzo teatrale: la costruzione scenica, i personaggi, il dialogo. Adopera in primo luogo, la chiarezza. L'autore deve essere chiaro nel suo racconto, non lasciare zone d'ombra o d'incertezza. Esprimere con perfetta lucidità fatti e sentimenti: esporre problemi, risolverli. Chiaro nel raffigurare il dolore, il piacere, la passione, il vizio, i contrasti. Sempre chiarissimo. Anche qui vi sarà chi può obiettare, citando autorevoli esempi, che una tecnica teatrale moderna ha adoperato invece largamente le zone d'ombra o di silenzio lasciando al pubblico il compito

di integrare con la sua fantasia quanto non era detto. Attenzione! Qui cadiamo in un terreno sdruciolevole. In teatro dev'esser detto tutto quanto è necessario. Può quindi accadere che

certe reazioni, certi sentimenti siano talmente evidenti da non aver bisogno di ulteriori sviluppi dialettici: e allora aggiungere parole sarebbe superfluo cioè nocivo all'economia, dato che la chiarezza è già raggiunta. Ma è vera chiarezza? Perchè sia così, bisogna che queste zone d'ombra apparente non si prestino ad interpretazioni dubbie o anche soltanto varie. Quel che non è detto deve essere sottinteso, senza possibilità di equivoci, e deve partire da presupposti già espressi, per i quali anche il silenzio è già espressione precisa. La chiarezza ha una sua logica necessaria per cui esige che nulla venga detto più del necessario. A volte per timore di non essere inteso, l'autore cade nel difetto opposto: ripete, per martellare in testa al pubblico il proprio concetto, credendo il pubblico più ottuso di quanto non è. Il pubblico è invece, sempre, intelligente. Può essere tardo od ottuso lo spettatore singolo: la massa degli spettatori ha sempre una sua facoltà collettiva di comprensione che parte dall'istinto più che dal cervello. Quindi l'autore che presuppone scarsità comprensiva nel pubblico e perciò si attarda per ripetere i propri concetti per paura di non essere stato chiaro abbastanza, erra come colui che tace il necessario facendo affidamento su facoltà integratrici del pubblico, facoltà che il pubblico non deve avere, o se le ha, che finiscono col alterare profondamente l'intenzione stessa dell'autore. Quindi non troppo poco né troppo: si può peccare per abbondanza o per scarsità. La chiarezza esige un equilibrio assoluto e costante. Nella chiarezza si comprende anche l'economia. La retorica, ad esempio, è già una sovrabbondanza che nuoce alla chiarezza appesantendola senza necessità, a meno che la retorica sia un mezzo incidentale messo in bocca a un personaggio per chiarire che esso, in tal modo, vuole palesarsi insincero e nascondere la propria verità. Possono esistere, in teatro, personaggi oscuri, oscuri nel loro eloquio, nelle loro azioni: ma dev'esser chiaro che era intenzione di farli oscuri, non perchè l'autore non li conoscesse e non sapesse come realizzarli, ma perchè questa loro oscurità obbedisce a una legge di chiaroscuro, voluta, che serve di contrasto e che si spiega, drammaticamente, nello sviluppo dell'insieme.

Capita molte volte di sentire un autore dire dopo l'insuccesso d'un suo lavoro, o di sentire degli amici ripetergli a conforto: il pubblico non ha capito. Diffidare di questi lenimenti occasionali: il pubblico capisce sempre. Possono esistere fatti esterni incidentali che alterano questa intelligibilità collettiva: ma se il pubblico non capisce, tieni sempre per certo che la colpa è stata dell'autore che non è riuscito a farsi capire, cioè che ha sbagliato. E' compito suo, se porta un'opera davanti al pubblico, di farla tale che il pubblico la debba capire. I sentimenti, elementari o complicati che siano, devono giungere al pubblico, sorprenderlo prima e persuaderlo dopo.

Sorprenderlo. A teatro uno degli elementi vitali è la sorpresa. I fatti che si svolgono sulla scena devono essere logici, ma inattesi. Guai se il pubblico riesce a precedere l'autore e a prevedere quanto sta per seguire. Il racconto ha perduto ogni interesse. Tuttavia la sorpresa dev'essere tale che, svelatasi, il pubblico abbia a dire: è giusto, doveva essere così: non me l'aspettavo. E questi due elementi costituiscono le due successive colonne dell'opera teatrale: interesse e attendibilità.

(5 - Continuo)

Aless. De Stefani

(Testo desunto dalla versione stenografata da Wally).

ORSA MAGGIORE

# Fra il dire e il "dire"

di Leon Comini

Giacomo Leopardi fu seviziatamente esaltato alle ore 20,35 del 14 febbraio 1945. Nella mensa collettiva di guerra dove io stavo consumando la cena un apparecchio radio andava profondando trasognate musiche di violini che sul fumo della minestra di pasta e fagioli prendevano a un dipresso il sapore del formaggio grana. Musiche toniche, ricostituenti. Ma all'arrivo della «frittata», l'annunziatore di Radio San Marco segnalò imminenti dizioni poetiche. Alle 20,35, appunto una voce femminile cominciò a sfilare le parole del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. La luna fu a quella voce aggredita con l'accento di una portinaja che scopra un visitatore clandestino sulle scale di casa. «Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, silenziosa luna?». I delicatissimi, accorati, amari versi del *Canto* venivano ripetuti con la sola attenzione e la sola vibrazione della punteggiatura: con simile accento si poteva anche arringare un uditorio di massaie rurali o martellare nelle teste di una scolarecchia distratta le eccezioni alla terza declinazione dei sostantivi latini. I commensali, che avevano levato l'orecchio alla voce, se n'erano subito distratti e infastiditi: un cameriere diplomatico già scendeva a voce alta le parole «verze, cavoli, patate» dei suoi contorni.

Un signore che mi stava di fronte aveva cominciato ad agitarsi in modo curioso: come chi si contorce negli spasmi improvvisi d'un atroce male di stomaco. Dietro i suoi grossi occhiali aveva occhi smarriti e contristati; la linea breve dei suoi baffetti, rifugiati tutti sull'orlo del labbro superiore, man mano che la dizione procedeva, ondeggiava e balzava come il filo di una frusta, e la punta acuminata del suo mento si spingeva in avanti con le stesse regole e con gli stessi movimenti di uno scontro di scherma.

Era un signore distinto, e soffiava visibilmente. D'improvviso mi disse:

— Recitare Leopardi è molto difficile.

Io soggiunsi:

— Più difficile ancora è resistere alla tentazione di dire le sue poesie davanti a qualche microfono compiacente...

Il signore allargò le braccia in un atteggiamento sconcolato; ma subito si riprese e contenne, tentando di pescare qualche consistenza di pasta nell'acquoso torbore della sua fondina.

— La verità è che ci sono pochissimi dicitore veramente bravi, veramente capaci. Molte volte gli interpreti di poesia sono degli interpreti improvvisati, o gente di altra arte, di arte scenica voglio dire, o di arte oratoria...

Il discorso mi pareva interessante, e lo divenne due volte quando, in seguito alla nostra reciproca presentazione, seppi che il mio commensale era il dottor Arnaldo Ferriguto, ordinario d'arte scenica e recitazione poetico-drammatica nei Conservatori di Stato di Parma e di Venezia.

— Vedete — io dissi apposta per stuzzicarlo — qui a Venezia c'è, di questi tempi, una vera e propria infazione di poesia. Alla radio, all'Ateneo Veneto, nelle Sale Apollinee della Fenice, non si fa che dire versi, che recitar Dante, che promuovere incontri di poesia... Ci sono persino dei rivenditori di giornali che si raccolgono a dire «La vispa Teresa» in dialetto.

— Lo so, lo so.

— E non mi pare, tuttavia, che il concorso del pubblico, tolti i pochi appassionati, gli amici dei dicitore e gli sfaccendati in cerca di stanze riscaldate, sia proprio commovente.

— Voi esagerate. Anch'io, data la mia attuale permanenza a Venezia, e per le ragioni specifiche del mio insegnamento, frequento volentieri (da spettatore, naturalmente) quelle manifestazioni. Le intenzioni sono lodevoli fuor di dubbio. Ma, vi ripeto, il guaio è che vi sono in circolazione pochis-

simi dicitore. D'altro canto, vorrei sovvenirvi, «dire» non è facile affatto.

— Scusate, maestro (piano piano, dalla memoria, ci torna in mente il suo nome: nome d'un dicitore raffinato ed egregio, nome d'un autore di libri sulla recitazione lirica della lirica), scusate: già che siamo in argomento, vogliamo parlarne un po'? Quale distinzione fate voi nel giudicare i vari modi di ripetere a voce alta le parole scritte? Cioè, voglio dire, la «difficoltà» viene da ragioni solamente artistiche, od anche deriva da avvedutezze «tecniche»? Vi dispiace che vi faccia queste domande?



Riccardo Diodes

— Affatto. Per me la dizione deve dividersi in quattro branche, o maniere, o «parrocchie», come le volete chiamare; e per ciascuna di queste occorrono accorgimenti ed orientamenti particolari. Non sempre a questo proposito si fanno le debite, necessarie distinzioni. Le qualità «innate» che un interprete della parola deve possedere in grado rilevato vanno immancabilmente corrette ed aumentate con lo studio, la preparazione, il «provando e riprovando» che era motto e ragion d'essere delle clamorose scoperte di Galileo. Solo da molte saggiature, da molti tentativi, da molte fatiche viene, finalmente, l'in-

La nemica di Dario Niccodemi ha ottenuto, al Goldoni, un successo straordinario. Sette, otto teatri esauriti e lo scatenarsi di un vero entusiasmo, ogni sera: ecco gli indici di questo eccezionale favore del pubblico di cui il merito va, senza dubbio, agli attori, ma anche — e, questa volta, in gran parte — al dramma. Non dico questo perché l'interpretazione mi sia parsa mediocre: tutt'altro. Ma è, a mio avviso, quell'atmosfera di guerra che investe all'improvviso il dramma verso la fine e che coincide con quella che respiriamo ad esercitare una così potente attrazione e a determinare una così unanime commozione. Si trattasse d'un'opera occasionale, scritta oggi, per questo conflitto, le cento ragioni negative — sconvenienze, diffidenze, reticenze... — che scongiurano sempre di portare sul palcoscenico la tempesta stessa che infuria nell'animo dello spettatore, sarebbero d'ostacolo al consenso pieno ed unanime. E' noto che lo spettatore si entusiasma quando, vedendo riflessi nello specchio teatrale le proprie passioni, può essere ben certo che assiste a un dramma altrui. Il dramma di Niccodemi soddisfa completamente questa esigenza: si riferisce alla guerra passata, si svolge in Francia, eppure sentiamo che il cuore dei suoi personaggi palpita all'unisono col nostro cuore e ne apprezziamo l'attualità come un fenomeno che ci seduce.

Tra l'altro, quel dramma è mirabilmente costruito da un uomo che s'era impadronito dell'arte ed era un vero «autore dell'arte» come Goldoni, come Molière, allievo di Scaramuc-

interpretazione buona. «Provando e riprovando»: non è così anche per i buoni scrittori? Vi sono delle cose facili, che si prestano ad essere dette «di getto» (per esempio quasi sempre, D'Annunzio); altre più difficili, o, come la poesia di Leopardi, difficilissime. Le «parrocchie», in ogni modo, sono queste: la recitazione della lirica (la più ardua); la recitazione scenica, la recitazione cinematografica, la recitazione occasionale entro le opere musicali.

— Vogliamo fare, maestro, una rapida «visita pastorale» nelle diverse parrocchie?

— Volentieri. La parola è meno impegnativa che altrove nella dizione inserita nelle opere musicali. Quivi essa perde la pienezza della propria espressione in quanto è soverchiata dalla forza trascinante della melodia. Il «parlato» in musica non fu sempre adottato: fu caro ai musicisti fiorentini del '600, a Calzabisi, a Guck, e riemerge nelle opere di alcuni autori più moderni, alcuni dei quali, anzi viventi. Di solito, tuttavia in questi casi il vocabolo galleggia in mezzo alla marea dei suoni come le tavoie di una nave infranta: serve essenzialmente a suggerire il motivo che la musica viene dichiarando; più che il motivo, dirò meglio, lo spirito («L'amore è un dardo...», «Piena di fior...», «Corro a morir...» e via esemplificando). Mi spiego?

— Perfettamente.

— Un po' più rilevata diviene la recitazione nelle occasioni cinematografiche. Ma qui ancora essa conserva un valore puramente complementare, essendo appunto l'arte cinematografica un'arte eminentemente di immagini. In cinematografo conta la maschera, la mobilità del volto, l'espressione visiva dei sentimenti. Il cinema rende possibile delle mimiche le quali sono impossibili sul palcoscenico; sfumature, allusioni, sottintesi appariscentissimi in primo ed in primissi-

mo piano. La parola è ancora in secondo piano: rimane elemento subordinato ed integratore. In cinematografo sono essenziali volti belli o molto caratteristici, ricchi di possibilità espressive, capaci di manifestarsi più a moti che a parole. Queste ultime, semmai, hanno il solo compito di sottolineare e di «appoggiare» l'espressività dell'immagine.

— Nelle pellicole invece — manco a farlo apposta — si parla sempre troppo...

— Già. Ma il cinema è ancora così giovane... In teatro, invece, la cosa si fa diversa. Qui la parola diventa importante, anche se per la sua efficacia espressiva essa abbia bisogno di sposarsi all'atteggiamento di tutta la persona, il quale atteggiamento qualche volta la limita o la integra o la sostituisce. Grande importanza, in ogni modo, ha la parola nella recitazione teatrale. Non mi riferisco naturalmente, alle commedie cosiddette «borghesi», le quali sono — artisticamente parlando — di un livello inferiore in quanto si basano sull'«azione» e sull'imprevisto del racconto più che su quello che dice l'attore. Ma nei lavori di classe, nei «capolavori», appare evidente — con la forza didascalica delle battute e con i loro significati umani che sanno così spesso di eterno — una interiore e tutta fervida loro «musicalità».

— Per esempio? — Per esempio Goldoni. Le *Baruffe Chiozzotte* sono una sinfonia di alti e di bassi, di tempeste e di bonacce, la cui funzione è quella di esprimere, sopra tutto e innanzi tutto, il senso vasto del mare. Ora, nell'esecuzione delle *Baruffe*, si ha spesso il torto di badare più alla «visione scenica» che all'intima natura della commedia. Volete altri esempi? Se le *Baruffe* sono una sinfonia, *I rusteghi* sono un quartetto, mentre il *Campicello* è tutto un merletto di musico sillabiche le quali esigerebbero, per una esecuzione perfetta, la direzio-

ne di una sensibilità musicale superiore. D'Annunzio, a mio avviso, sotto l'aspetto della recitazione della parola è quasi sempre interpretato troppo fragorosamente. Dev'essere per questa ragione, suppongo, che Zandonai è stato indotto a placare e a contenere musicalmente la *Francesca da Rimini*... Gli attori non sempre hanno questa capacità di «continenza»; non è vero, infatti, che il forte venga fuori solamente dall'urlo: il «forte» veramente espressivo si rievola di preferenza dal chiaro-scuro, cioè dalla presenza del «piano» che gli si alterna. Pirandello è un altro incomprenduto. Egli voleva (ecco un «caso») che i



Sergio Russo

protagonisti dei suoi *Sei personaggi* comparissero in scena mascherati. In ciò egli aveva ragione da vendere in quanto essi sono imprecisi, fantastici, suggeriti e non «vivi», ma sul palcoscenico questi «personaggi» invece vengono presentati a tutto tondo, e questa irriverenza produce alla fin fine quei tali disorientamenti nel pubblico di cui si conoscono fin troppo le conseguenze. Convien che i grandi autori di teatro siano studiati a fondo. E taccio Ibsen, taccio Shakespeare.

— Esatto.

— Nella dizione lirica le cose peggiorano ancor di più. Qui è la parola sola a domi-

nare, e i concetti — quando si tratti di grandi poeti — non sono affatto peregrini ed occasionali. Convien al dicitore d'essere contemporaneamente «chiaro» ed «espressivo» e non è facile affatto come sembrerebbe, specie se si tratti di esprimere della lirica «densa» quale è in poeti come Dante e come Leopardi. Molti dicitore, purtroppo, tendono istintivamente a dare al pubblico il senso «fisico» della propria pienezza vocale, così come i tenori puntano sui «do» di petto per strappare l'applauso. Ora, come la musica non è affatto costituita da una serie di «do» di petto, così la dizione lirica non può essere fondata su pretesti ed atteggiamenti esteriori sibbene e sempre sulla sola ed esclusiva «intimità» poetica dell'autore. Io penso che la dizione ideale sia proprio quella radiofonica, in quanto la voce dell'interprete si libera anche dalla presenza del corpo del dicitore: è vera e sola «voce pura». Niente di più perfetto, a questo modo, potrebbe esservi nella interpretazione della poesia e dei poeti. Avete sentito adesso una dizione di versi leopardiani che io non desidero giudicare. Non è facile, non è facile. Sono molti anni, per esempio, che io vengo invitato a dire poesie in giro per l'Italia. Ebbene: Leopardi è sempre stato uno dei poeti più difficili ad interpretarsi in quanto la sua lirica è profondamente interiore, e il suono delle parole, pur sempre così armoniosamente e dolcemente e sonoramente concatenato nella mirabile fluidità dei suoi versi, ha valore pressoché secondario agli effetti della maggior bellezza dei concerti, espressi o suggeriti che siano. Ebbene, fino ad oggi, pur dopo tanti anni d'esperienza, io mi sono sempre trattato dal «dire» la bellissima *Sera del dì di festa*. «Provando e riprovando» ho concluso ch'essa non può essere che musica, e che i suoi concerti tematici sono difficilissimi a cogliersi se non a patto di ricorrere a una necessaria pienezza di contrappunti e di riferimenti che soltanto nell'armonia musicale trovano giustificazione e conferma. Stamenti a sentire. L'inizio della poesia (io sono andato a studiarla a suo tempo, il manoscritto custodito nel Museo di Napoli) non ha che due virgole. «Dolce e chiara è la notte e senza vento, - e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti - posa la luna, e di lontan rivela - serena ogni montagna». Due sole pause. Ora la semplice lettura di questi versi non dà affatto, con due sole pause, il senso espansivo che è in tutto lo squarcio: qualche cosa che si spalana sempre di più: tetti, orti, montagne. «Provando e riprovando», ulteriori esperimenti di dizione mi hanno fatto avvertito sulla necessità di pause aggiuntive le quali hanno valore soltanto logico, di distinzione, non affatto «esecuzivo». Le «e» — ecco la spiegazione e la rivelazione — invece di congiungere, dividono: fra pausa e pausa i settori di parole si fanno sempre più vasti, in modo che i suoni si allargano sempre di più in corrispondenza diretta con l'allargarsi dell'idea. Gli stacchi delle sillabe, se provate a pensare a questi versi, aumentano in armonica progressione: due, tre, quattro, cinque, sette, dieci, quattordici: l'orecchio allora avverte finalmente l'espansione, che conferma passo per passo l'espansione del significato e della scena. Non vi pare?

— Mi pareva. Gli occhi di Arnaldo Ferriguto, mentre la sua voce si manifestava, splendevano dietro i grossi occhiali di assai vivo fervore. La radio, intanto, dopo una frettolosa interpretazione d'uno squarcio della *Figlia di Jorio*, s'era rimessa buona buona a trasmettere canzonette. I clienti della mensa di guerra contemplavano sopra il piatto il microscopico tondino d'una mela cotta. E senza accorgermene, io avevo fatto una preziosa conoscenza e perfino un'intervista.

AUTORI, ATTORI, COMMEDIE

## Palcoscenico

di Luigi Bonelli

cia, come il capocomico Shakespeare... Per questo la scemenza sfrontata dei cosiddetti critici giornalistici lo ha classificato «mest'erante», ed opere come *La nemica* lo chiama «plateali» perché entusiasmano la platea. E per che cosa si va a teatro se non per cercare, se è possibile, d'entusiasinarsi? E per chi è fatto il teatro vero se non per la platea? Bisogna battere continuamente su questo chiodo perché si deluda alla fine quel gruppetto di pedanti, di sfaccendati, di cosiddetti esperti e di cosiddetti critici che hanno creduto per tanto tempo che il teatro fosse fatto per loro, esclusivamente per loro, ed hanno considerato il pubblico come una classe di deficienti da educare e il popolo come un intruso, a teatro, un villanzone di cui bisogna sorvegliare i gesti perché non faccia malanni in un ambiente non adatto per lui e le cui risate fuori posto, le cui intemperanze, le cui incomprendizioni disturbano e infastidiscono.

\*\*\*

Laura Carli, ancora così giovane e così giovanile, ha, sulla scena, un formidabile temperamento materno: compone delle madri stupende. Ho già avuto occasione di lodare quanto meritava quella creata da lei per *Stefano*: questa «nemica» niccodemiana, applaudita ogni sera con tanto calore, è una nuova prova del suo raro e prezio-

so talento d'interprete.

Benassi, che deve ringiovanirsi per quanto la Carli s'invetera, ha reso in modo toccante lo spassimo d'un uomo che la fortuna rende infelice. Tutti gli altri han diritto a una parte di battimani: la Galvani Cruicchi così brava, il Martelli così preciso, la Bottini così ardente, la signorina Paul, uscita per un momento dall'Accademia d'arte drammatica, che compone con grazia una leggiadra figurina, il Toniolo che ha il solo difetto di farsi chiamare «Eminenza» portando un abito appena appena da seminarista. L'attore appassionato sa che il costume è uno degli elementi — e non l'ultimo — della interpretazione e non si appaga, se li trova inadatti, dei panni che gli presentano. In passato i comici facevano sacrifici, anche grossi, per procurarsi un particolare, una rifinitura del costume che dovevano indossare... s'informavano, perdevano tempo in meticolose ricerche... E' vero che oggi ci sono i registi e i comici hanno perso l'abitudine di pensare all'interpretazione col proprio cervello!

\*\*\*

Si aspettava *La città morta* per compiere, dopo la *Fiaccola* e dopo il *Più che l'amore*, una specie di ciclo dannunziano che avrebbe avuto il pregio di presentare il poeta in tre stadi della sua attività d'autore drammatico. Si è avuta, invece, una

ripresa de *Gli spettri*. Il vecchio dramma nordico costituisce sempre uno dei migliori spettacoli che Benassi possa offrire al suo pubblico fedele: con esso egli porta ancora sul palcoscenico un riflesso vivo della grande arte d'Eleonora Duse. Fece Osvaldo per la prima volta con lei: la cera tenace del suo ricordo porta l'impronta precisa d'una figura modellata da quella mano straordinariamente sensibile, di quei palpiti sofferti come lei sapeva soffrire ed è impresa quasi disperata trovare una nuova forma che combaci con quella gloriosa impronta. Laura Carli, con il temperamento di cui ho parlato or ora, ha potuto tentare il miracolo e si è fatta ancora una volta materna di fronte a un Benassi filiale, è riuscita il meglio possibile, — ma, insomma, dello sforzo compiuto dalla Duse per trasportare il dramma sulla madre non poteva rimanere e non è rimasto che il figlio: quell'impronta di fuoco sul personaggio del figlio.

Chi sa perché l'Alzelmo, attore sempre efficace e colorito ma, di solito, vigile nell'arte di contenersi, ha calcato con mano così pesante la figura del falgname: come stridono le sue entrate! Olio, olio in quei gangheri! E buon gusto nella truccatura: non si maschera un volto all'uso dei pagliacci, in una opera simile. Che torni anche qui il discorso fatto per la tonaca di Toniolo? Che l'incalzare della regia disabitui gli attori dalla responsabilità per la composizione della propria maschera? Sarebbe un bel guaio.

Luigi Bonelli

Leon Comini

MILANO: LA POLTRONA N. 47

# Macbeth, nubi e folgori

di Gilberto Loverso

Un giorno, con maggiore calma e soprattutto più ampia conoscenza, bisognerà decidersi a rifare il punto su Voltaire. E, probabilmente, sarà il teatro a dargli dei dispiaceri nel nostro gusto. Forse quel giorno scopriremo che, in definitiva, *Candide* è una *Manon Lescaut* non riuscita: maggiore spirito, minore armonia.

Certo, è almeno meravigliante che Voltaire, dopo avere «inventato» in Francia Shakespeare, si opponesse con tanto vigore alle traduzioni che voleva farne il Letourneur. Giuseppe Baretta, che non si lasciava impressionare dalle voci alte e irose, nel suo *Discours* ci propone un grave dubbio sulla morale di Voltaire; che, forse, temeva dalle traduzioni di Shakespeare qualche sensazionale rivelazione circa le fonti delle proprie tragedie.

Ma forse — quanti forse — il francese attua una sua autarchia drammatica temendo, a ragione, che la scoperta dell'inglese portasse a rapido scadimento il teatro di Francia. Disposto ad elogiare un grande autore presso che ignoto o conosciuto per frammenti, dubitava che quelle opere, giunte per intero, muovessero il nuovo gusto dei pubblici. E allora, in questo, bisogna dargli atto di un attaccamento nazionale che è altrettanto amore quanto ottusità.

Ancora una volta non valse chiudere gli occhi: le traduzioni vennero e Shakespeare vinse. Così da noi, brutte o criticabili che fossero le prime versioni, per inesperte o infedeli che apparissero, per rimanegiate o contorte che uscissero, è pur certo che alcun danno poterono fare.

Gli scrupoli dei traduttori non hanno ragion d'essere con le opere di Shakespeare. Non v'è un testo qui da riprodurre; non nacquero queste opere nella meditazione tormentata: ognuno vi può mettere le mani e per quanto possa sfuggire nel travaso, per quante impurità o purità vi si aggiungano o tolgano, l'opera non perde mai la sua fisionomia precisa.

E' una creta magica che ognuno può modellare quanto gli garba; ha una sua elasticità che la riporta al disegno primitivo. Shakespeare non è un autore, è un avvenimento e le sue opere sono fenomeni di natura.

Chiunque dipinga un cielo, sia esso verde o rosso o blu-di-prussia, avrà comunque dipinto un cielo. Chiunque s'attenti a segnare una nube in quel cielo e il folgorare di un lampo, per inesperta che sia la sua mano e incerto il suo colore, ove appena s'intraveda nuvola o folgore, avrà dipinto questo.

Come avvenne qualche settimana fa di avvertire quanto l'avvenimento greco trasparisse dal rifacimento gotiano, così avviene ad ogni incontro con Shakespeare. E gli scrupoli del «folio»; le ansie delle lezioni; i tormenti a scovare il contaminato, l'interpolato, il rimaneggiato; lo studio di riprodurre con fedeltà; le titubanze di esprimere una sintassi o ripetere una metrica, son fatiche perdute. Da ogni traduzione Shakespeare risorge, da ogni rifacimento si ripresenta con una scrollata di mantello. Uno sfoglio e via. Giusto temeva dunque Voltaire per sé; inutilmente dunque si angustiano i traduttori.

E inutilmente si arrovellano i critici a scovare significazioni e rapporti; a segnare versi e riferirli per un ordine superiore di armonia; a indagare pensieri occulti, intenzioni inesprese. Il suo dramma è un fenomeno di natura come la pioggia, il vento, la nebbia, il tremare delle stelle, il sorgere del sole; una necessità urgente dagli uomini come il bere e il mangiare. Non vi è un poeta che inventò una favola e la trasmise in versi o in prosa; v'è un traduttore, Shakespeare; un traduttore di tempi anzi che di parole; che trasferisce a noi fenomeni umani stabiliti da chi creò il mondo e gli uomini in esso.

Così mi pare che ogni sua

tragedia si possa rivoltare come una calza; tagliare, ricomporre, mutilare, rifare, nulla si perde. Togliere Ecate, che fu aggiunta, o lasciarla, sopprimere le streghe o mantenerle, far apparire o no lo spettro di Banco, mostrare o meno la testa di Macbeth, mutare scene ad ogni passo o convenzionalmente ridurre tutto a scena fissa; far muovere gli alberi o tenerli dipinti sul fondale: tutto si può. Il fenomeno resta: cielo con nubi e folgori.

*Macbeth*, che oggi viene proposto, non è una tragedia dunque. Pianta, forse; forse collina, forse appunto cielo con nubi e folgori.

Indagare sulla tragedia è compito faticoso e agevole: tragedia dell'ambizione, *Macbeth*, o della paura? del rimorso o del deitto e castigo? della insensibilità o della lotta fra bene e male? del destino o della barbarie? potenza soprannaturale o angoscia? tragedia di amore o libero arbitrio? della donna o intenzione teologica? è Satana che appare? o il peccato originale? o la superstizione? E' tutto quanto i critici scovarono e tutto quanto scovarono; e tutti hanno ragione e ognuno ha merito. *Macbeth* è tutto quel che si vuole; quel che si pensa; che si suppone.

Così ho ragione anch'io; e per me *Macbeth* non è niente di tutto questo.

E' una storia inventata dagli uomini che vissero intorno al 1050 i quali non sapevano di scrivere una tragedia, ma soltanto avvertivano di vivere e forse avrebbero voluto opporsi alla propria esistenza. Shakespeare, istrione, la racconta dal suo teatro e vi dipinge attorno la scena, con cielo e nubi e folgore e dà parole alle figure evocate; Shakespeare, regista di *Lady Macbeth* le suggerisce il sonnambulismo; regista di *Macbeth* gli dà l'ausilio delle streghe e degli allucinamenti; regista di *Macduff* gli concede moglie e figli trucidati dal tiranno per consentirgli una scena di rilievo e un possibile applauso; regista delle streghe inventa l'apparizione dei re e il gioco attorno al caldaione; e al pubblico che ama anche divertirsi dà il portinaio e le battute del figlio di *Macduff*, e, perché non cali mai l'attenzione quando la tragedia rischia di scoprire la fine, inventa il bosco che si deve muovere e dà a *Macbeth* la sicurezza che nessun uomo nato di donna potrà ucciderlo; così, regista bellico, inventa il mimetismo degli alberi che nascondono i soldati e — in fine — rivela a *Macduff* la possibilità insospettata d'essere stato anzitempo scucito dal ventre della madre: la profezia si avvera, il disegno conchiude, e *Macbeth* può morire; regista dell'orrido inventa il colpo finale della testa sulla picca.

Da queste realtà per gli studiosi nascono tutte le possibili illusioni. *Macbeth* è un vento; un alito rosso di vento che sorge dalla stirpe umana. Il giorno nel quale — dove il mondo finisce — m'incontrerò con Dio, so di dovere io pure dare motivo dell'uccisione di *Duncan*. E, con me, voi. E anche di tutti gli altri uomini che furono uccisi dagli uomini e che saranno uccisi dagli uomini. Ma so anche che saremo perdonati perché fummo uomini.

*Macbeth* non è una tragedia, è un rimprovero.

\*\*\*

*Macbeth* ci è stato raccontato nell'ultimo dei «grandi spettacoli» con la regia di Giulio Pacuvio. E vi mancò il cielo, mancò la nube, non ruggì la folgore.

Ma non per questo l'invenzione registica di Shakespeare si attenuò a illanguidire; poté infatti trovare nell'aderenza degli attori quella vita umana che è la tecnica della scena non aveva saputo tradurre. In troppi momenti la rappresentazione si è scardinata con le monotone del palcoscenico gire-

vole, perdendo ritmo, e biascicando carte dipinte così da mostrare troppi cordami. Vento non poté urlare rosso; cielo non sovrastò: nube non apparve; folgore non scese.

Forse vi fu troppa fedeltà, ma certo anche troppa luce e tutta mal disposta e senza fantasia. Shakespeare dalla buca suggeriva ma l'attuale regista non ebbe nervi per intendere o tempo per meditare. Il suo passo fu perduto al primo avvio e la camminatura rallentò.

Ebbi l'impressione che ad ogni procedere della rappresentazione Shakespeare galoppasse via con gli attori trascinandolo la regia come un impaccio. E il meccanismo scenico sferragliava inciampando e ansimando non potendo tenere il ritmo, sicché la tragedia giunse a stagliarsi sola sul cielo con nubi e folgori mentre a valle ancora si raccoglievano le luci per gli effetti, le idee per le invenzioni.

Così mi parve che Renzo Ricci dovesse tutto affidarsi a Shakespeare per non vedere lo spettro che Pacuvio gli mostrava carnoso con il corpo vivo di Oppi (Banco) e immaginare di non scorgere quel che proprio lui solo scorgeva. E mi parve che Sara Ferrati distruggesse la scena e ingoiasse le luci quando sonnambula *Lady Macbeth* aveva trovato nel proprio cielo quell'ansimare poderoso e vibrato che diventava nube e folgore e ci portava a raccoglimento intorno a lei, chiusi gli occhi per non disperderci nella generica piatta regia.

Il mutare continuo della scena faceva spazientire non tanto noi del pubblico quanto le parole urgenti in gola ai personaggi.

Ma dopo il primo lottare Shakespeare gridò l'insella e gli attori via con lui e noi con loro.

Renzo Ricci e Sara Ferrati dunque assumendo ognuno la realtà storica e l'invenzione poetica non stabilirono un confronto fra sé e i personaggi ma fu come se assumessero con la voce e col gesto anche il diritto di vita e non fu più per noi credere a un'interpretazione ma piuttosto incantarci a una favola. Il vento rosso nacque dal volto di Sara Ferrati e si trasmise dalle sue dita agili a vibrare nell'aria e sconvolgere i capelli e il cuore di Renzo Ricci. Nei loro occhi era il segreto e nel corpo il cielo e nella mente la nube e nella voce la folgore.

E cielo nube e folgore fu in Carnabuci che finalmente trovò la misura e il ritmo per la significazione incisiva e contratta di *Macduff*. E vento gelido giunse a spegnere il Banco di Oppi ch'era vissuto corposamente limpido; e mosse Colli, e liberò Ciapini e Cassoli e tutti; svani nelle ammanierate streghe che non ebbero appigli di fantasia; e sorprese la *Lady Macduff* di Eva Magni nitida e solitaria in attesa della morte ignara col figlioletto cui Franca Viglione diede assai abile disegno.

Così Shakespeare che Voltaire non seppe frenare, che nessuna traduzione sa incidere, sfuggì a Pacuvio e allo scenografo Zimeili: uno dei quali ha la colpa — se non tutti e due — delle piante sfrondate dipinte per il bosco di Birnam.

\*\*\*

Si concludono così, con una quindicina di morti (più i cadaveri degli antefatti) i quattro grandi spettacoli al «Nuovo». Un crescendo mortuario — mi si lasci condurre lo scherzo — dalla *Ifigenia in Tauride* dove appare soltanto un matricida il cui delitto appartiene al passato, alla *Figlia di Iorio* dov'è un parricida a scenaperta e un'arsa viva dopo la fine, all'*Edipo re* parricida e incestuoso, fi-

no ai nove morti di *Macbeth*.

Quattro grandi spettacoli tuttavia (di cui solo il secondo non mi piacque) che hanno mostrato il segno di una forte volontà a superare forse troppi ostacoli. Un impegno tremendo di organizzazione, di realizzazione, di esecuzione. Impegno che qualche volta si è perduto ma spesso ritrovato. Impegno per il quale bisogna ritornare al «prescindere o non prescindere» della mia «prefazione» a queste critiche drammatiche. Io prescindo. Non concedo attenuanti poi che le voglio ignorare. E così di questo ultimo grande spettacolo ho rilevato quelle che per me furono le deficienze registiche anche se conoscevo le difficoltà. Esse fanno parte del lavoro. Dell'operare fanno parte; occorre assumerselo e risponderne. Considerare anche per un solo momento gli ostacoli che si sono opposti al direttore Giulio Pacuvio, agli scenografi, alla compagnia, basterebbe per dare ordine di coniare vasti medaglieri. Ma questo non è il compito del critico. Non sta in me misurare la strada compiuta; ma raffrontare la distanza fra il termine raggiunto e la meta che ognuno sceglie di volontà e d'elezione. Così non m'è mai avvenuto di far parole dei costumi. Sapevo anche troppo come Emma Calderini soffrisse di dover riadattare costumi già esistenti senza tuttavia distruggerli, e trovare in essi di che rivestire i nuovi personaggi. Valga per lei una lode per il costume d'*Ifigenia*, per quello d'*Edipo* e questi di *Lady Macbeth*. Tre costumi disegnati e realizzati dal panno. Non ritagliati.

L'impegno si conchiude e il pubblico ha mostrato di piangere molto e molto applaudire: è un consolo per chi soffre a certi altri troppo compiacenti applausi.

Fine.

\*\*\*

Diceva Hoffmann: «Dove la lingua tace, la musica comincia».

Non è una frase facilmente accomodabile con l'opera lirica. E tuttavia ci si ritrova molto spesso a convenirne: quando la musica abbandona lo strumento e diventa voce la parola si perde.

Viene allora da pensare che se gli uomini avessero appreso a parlar per musica i vocabolari sarebbero inutili e il mondo si sarebbe capito con minore fatica. E non è così poi che parole e musica nacquero insieme. Le parole si separarono a divenire dialetti incomprensibili e la musica mantenne la sua chiarezza comune.

La musica forse è ancora un'ingenuità primitiva.

Occorre ora prendere il treno in corsa degli spettacoli scaligeri al «Lirico».

Non capirò mai perché questo tocchi a me.

Occorre dunque risalire all'inaugurazione con *Aida* e ricordare che diresse Marinuzzi e cantò la Castellani, tutta dipinta di nero. E ballò Ria Legnani tutta scòpita di eleganza.

Durante un intervallo pensai che forse era giusto ritrovare il sapore burattinesco dei costumi e le inverosimili comparse.

Nell'intervallo seguente venni di avere torto. Ma le comparse erano tuttavia sempre inverosimili. L'ottocento grava fatalmente su scene e costumi, su gesti e movimenti. Ma dove la lingua tace comincia la musica.

Così passò il primo spettacolo e non andando al secondo, ch'era l'*Andrea Chénier* il mio cuore era tranquillo poi che non supponevo mai di doverne un giorno rendere pubblica ragione.

E uscendo dopo il terzo, *Yris*, con la certezza che non m'interessava questo linguaggio

gioco musicale, rivolgevo un pensiero a Mascagni per chiedergli perdono. Era un pensiero chiuso in cuore ed ora palese; ma neppure mi interessa il gioco dello scopone o il fumo del toscano: di tutto questo Mascagni credo mi perdonerà.

Poi venne la *Salomé* di Strauss. E qui proprio mi venne di abbracciare Hoffmann: dove la lingua tace la musica comincia. E la lingua di Wilde dovrebbe tacere sempre. Rimangono bensì a noi la meditazione di *Salomé* e la sua danza; ma troppe cose vengono dette a inzeppare di gli putrescenti i fogli della Bibbia. Oscar Wilde se non per la vita meritò per la *Salomé* la prigione. Palmieri l'ha definita «un'estetista».

Fu *Salomé* l'Oltrabella e vorrei averla saputa apprezzare da esperto così come sinceramente l'ho applaudita nei difficili giochi del pentagramma astruso. E ho immaginato, signora Oltrabella, il vostro disgusto davanti al piatto con la testa del Profeta.

Wilde ebbe un solo momento di lucidità: quando al fine della tragedia dà ad Erode le parole per ordinare l'uccisione di *Salomé*. Similmente avrebbe dovuto fare con Oscar il padre suo.

Antidoto venne il gran ballo *La Tagliani*; soggetto di Giuseppe Adams, musiche di Vitadini, coreografie di Rosa Piorella-Ansaldo. Puntuali acrobazie della Martignoni; disinvolute espressioni di Ferni Faraboni e spiritose intelligenti movenze della Sciacaluga.

Alla testa del Profeta il pubblico mostrò di gradire assai di più la ruota di lampadine colorate nella scena del «Prater». Come dargli torto dopo tanti anni di oscuramento. Solo viene da pensare che nell'altro seccò in certi gran balli sprizzavano fuochi d'artificio. Fu giusta misura limitare: il pubblico avrebbe invaso il palcoscenico.

Tre gli autori: tre gli apporti: fantasia, gusto, intelligenza. Se si dividano o se si scambino. Però non vi unisco aggettivi.

La corsa ansimante termina. Siamo alla pari con l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea. Aggettivo d'uso per quest'opera è «gentile». A me pare piuttosto intelligente e sensibile; poi che troppo spesso in arte gentilezza è risciaccatura. Ciò non toglie che Wilde non sia gentile e neppure intelligente.

Il diabolico Scribe non risparmiò i colpi della sua fantasia e inventa i veleni tra le foglioline delle violette a far morire Adriana proprio quando pare che tutto stia risolvendosi per il meglio.

Ecco l'opera propormi un'interprete, Mafalda Favero, che dimentica le parole e diviene musica; che ha un volto docile ed esperto; una voce che non teme; il gestire libero e preciso.

Mi commuovo d'amore. M'illumino d'immenso. E il mare è Mafalda Favero.

Altro colpo di scena degno di Scribe: la regia dell'opera è di Giulio Pacuvio. Pacuvio ch'è mio amico — e spero rimanga tale — mi spiegherà un giorno in che consista la sua regia. Masse non v'erano da muovere; il balletto filologicamente sulla guida delle coreografie della Colombo, il tenore non perdettero di vista neppure per un istante il direttore maestro Berrettoni che da parte sua non lo perdè mai di vista; gli altri cantarono movendosi e si mossero cantando. Forse la regia fu appunto di studiare il muoversi della Favero. E in questo caso riconosciamo un vivo merito specialmente al terzo atto.

Dio mi perdoni per tutto quello che ho detto.

Dio mi comprenda per tutto quello che non ho detto.

E' certo uno strano avvenimento questo recensire.

«Ammazate quel cane! E' un censore!».

Chi urla così?

Giovanni Wolfgang Goethe.

Gilberto Loverso



Hilde Krhal; Gretl Schörg; Willi Birgel. (Ufa-Tobis-Film-Union)

XII.

TITO SCHIPA RACCONTATO DA TITO SCHIPA

# VIAGGI E CANTI

Il debutto a San Francisco e a Los Angeles - La stagione lirica nell'America del Nord - I trionfali successi - Napoli nel Texas.

Ed eccomi scritturato in California, terra fertilissima, clima meraviglioso, landa solatia, coronata da bellissime montagne. La prima volta che vi andai per concerti, fui scritturato da un impresario di S. Francisco, città per un buon quarto abitata da italiani, specialmente nei paesi e nelle piccole città limitrofe; del resto, tutta la California è abitata per buona parte da nostri compatrioti. A S. Francisco ed a Los Angeles, altra incantevole città, di italiani se ne trovano più che in qualunque altra città della California. Il mio successo fu tale che l'impresario mi scritturò per un giro completo di tutta la California, e dovunque fu un succedersi di trionfi, ai quali contribuiva anche l'entusiasmo degli italiani, che accorrevano in grandissimo numero. Ed erano più i bis che dovevo concedere, dei numeri programmati; per esempio in programma figuravano, di solito, tre pezzi classici, arie di opera, canzoni moderne, ed infine canzoni napoletane e spagnole, 12 pezzi divisi in tre gruppi di quattro; ed i bis che dovevo concedere non erano mai meno di 15 o 16!

L'anno seguente, l'impresario, maestro Merola, volle scritturarmi per una stagione di opera, che egli tentava per la prima volta nell'immensa sala dell'Auditorium di S. Francisco, che poteva contenere comodamente sedute 14.000 persone tra platea, prima e seconda galleria. La sala era priva di palcoscenico, perché adatta solo per concerti, quindi si dovette costruire un palcoscenico provvisorio: infatti il palcoscenico fu costruito su di un fondo della sala, di forma ovale. Naturalmente più di un terzo dello spazio dovette essere sacrificato per la costruzione; però vi erano sempre a disposizione per la vendita tra posti di platea, palchi, costruiti appositamente in platea dopo una trentina di file di poltrone, prima e seconda galleria, per lo meno 9.000 posti. L'esito fu tale che più volte, quando cantavo o in *Manon* o in *Traviata*, compagno della non mai abbastanza rimpianta Claudia Muzio, la sala non solo si gremita fino all'impossibile; ma per dare adito a centinaia di persone che non avevano potuto trovare posto, si escogitò una vendita singolare, ma prima adottata in nessun teatro. Si misero in vendita, cioè, dei posti a due dollari ciascuno, usando della prima e della seconda galleria, che erano state sacrificate per la costruzione del palcoscenico; in altri termini tutti i posti di galleria dietro il palcoscenico. Quindi questa gente di buona volontà sentiva cantare, rassegnandosi a non vedere, perché le scene glielo impediva.

Lo scrittore Carlo Dossi — un ottocentista — aveva un debole per gli accenti, le virgole e le due-virgole. Osserverete: « eh, le due-virgole? ». Già: le due-virgole. Il Cielo mi guardi dal sopporre non informate le mie leggiadre lettrici: a ogni modo, con tal nuovo segno — una virgola sopra l'altra — « si verrebbe a indicare un distacco tra l'una e l'altra proposizione, minore di quello della virgola accoppiata al punto, maggiore della semplice virgola, e ciò servirebbe principalmente per allacciare, senza fonderle, le frasi incidentali, sia verso l'antecedente, sia verso l'ussequente ». Rigori squisiti di un pedante, diciamo la verità, non privo di capricci: raffinatezze puntigliose — o, se preferite, virgolose... — delle quali la nostra disinvolta modernità artistica sorride. Ma considerato che la nostra disinvolta modernità scrive, come in un recente articolo sul povero Achille Beltrame: « i suoi quadri erano una festosa gioia di colori... » (esisterebbero, a quanto sembra, anche le gioie non festose), via, se sorridiamo — magari con festosa gioia — abbiamo lievemente torto.

Sono un appassionato ammiratore del Dossi. Purtroppo, sfornito come sono di talenti letterari, dalla prosa dei Dossi nulla imparo, e invano tento di rifare, nelle mie paginette, quelle grazie, quella sintassi così mobile, quegli arcobaleni... Potessi, oh potessi, apprendere il segreto di uno stile sì originale e amabile... Invece non ho appreso che il segreto della

tà dista, credo, solo 10 chilometri da Beverly Hills. Oltre a numerosi locali, tra salotti, sala da pranzo, camera da letto, vi è un giardino, anche questi di stipe italiane con in mezzo due filari di alti pini, con roseti, agrumeti, fitte piantagioni di fichi, e in fondo, guardando dalla terrazza contornata da arcate fiorentine, si vede una grande piscina d'acqua fresca dolce, che un apposito motore cambia continuamente: insomma, un vero incanto.

Mi si domanderà: perché due ville? Ecco. Quando acquistai la prima per 75.000 dollari,



Le concorrenti prescelte per il provino al concorso di « Film »: Vlasta Novak, di Trieste.

non pensavo di acquistarne un'altra, però un giorno, facendo una passeggiata in automobile ed essendomi spinto fino a Beverly Hills per visitare le dimore delle stelle, mi si mostrò quest'altra villa, che era in vendita. Per curiosità la visitai e ne rimasi preso, e siccome in quell'epoca gli affari di « Real Estate » (mobiliari) erano in auge, si comprava e si vendeva con facilità, anch'io pensai di disarmarmi della prima villa già comperata e di poter acquistare quella che visitavo allora. Così il giorno dopo

conclusi col signor Bertolotti il contratto al prezzo di 110.000 dollari; ma ne pagai solo 70 mila, avendo il Bertolotti stesso acquistato in permuta un altro mio terreno, che possedevo nella Florida, e che mi valutò per 40.000 dollari. La mia prima villa, dunque, doveva essere venduta; ma, ahimè!, neanche a farlo apposta una settimana dopo vi fu il famoso crack borsistico a Wall Street: naturalmente anche il tanto in auge « Real Estate », si arrestò di colpo, e di conseguenza la progettata vendita della mia prima villa rimase un pio desiderio. Meno male, perché tanto la prima quanto la seconda villa le potei affittare, ricavandone un reddito mensile dal 750 agli 800 dollari.

L'impresario della bassa California, Behymer, mi scritturò una volta a S. Diego, bellissima città, che dista da Los Angeles circa 4 ore di automobile; cosicché decisi di partire il giorno stesso del concerto, dopo colazione, per arrivare a S. Diego un'ora o due prima del concerto; infatti ci mettemmo in viaggio verso le 14, io ed il mio pianista Echaniz, che sostituisce il Longas, andato in Spagna per sposarsi. Arrivammo a S. Diego circa alle ore 19 e mancava una ora e mezza per il concerto; ci recammo in un albergo, ed entrato nella stanza tutto allegro e fischiettante, mi accinsi ad aprire la valigia per deporre sul letto l'abito da indossare per il concerto; tolgo la camicia inamidata, il gilet bianco, la giacca, le scarpe... e mi accorgo con orrore che mancano i pantaloni. Come fare? I magazzini erano tutti chiusi a quell'ora; Los Angeles era così lontana da non potervi mandare qualcuno che tornasse in tempo. Come fare? Pensai di

indossare i pantaloni del mio pianista; ma Joe era un po' panciuto ed almeno un palmo più alto di me. Pensai anche di usare quelli dell'impresario, che aveva presso a poco la mia statura; ma il guaio era che egli era zoppo avendo la gamba destra più corta della sinistra. Non vi era tempo da perdere per decidersi: o indossare i calzoni dell'impresario zoppo od uscire in palcoscenico in abito da viaggio. Metto al corrente della cosa Behymer, mi faccio prestare i suoi pantaloni, li provo: ahimè!, la gamba destra era più corta almeno di nove centimetri...

Dovetti indossarli lo stesso, cercando di rimediare al guaio nell'unico modo buffo che potessi: quando uscivo dalle quinte, uscivo in fretta ben disinvolto, e nessuno del pubblico badava alla mancanza dei nove centimetri del pantalone destro; rientrando, per evitare che, voltando le spalle al pubblico, questi si accorgesse del difetto e si sbellicasse dalle risa, non voltavo le spalle; mi irrigidivo un poco indietro, giravo con le gambe ben attaccate l'una all'altra! Ma il giorno dopo il pubblico seppe come erano andate le cose; ed i giornali si bizzarrirono sul piccolo infortunio capitato, suscitando l'ilarità generale...

Chi ha visto il mio film *Vivere* ricorderà certamente quando, recatomi nel collegio a rievare mia figlia Paola, mi avvio con la direttrice verso la cappella, dove le educande stanno provando all'harmonium una « prece ». Questa preghiera mi ricorda la mia infanzia trascorsa in Seminario, quando cantavo nelle chiese del mio paese; e l'episodio del film risponde perfettamente a verità. Sentendo cantare detta prece, ed invitato dalla direttrice ad

entrare in cappella, mi entusiasmo, mi commuovo, e finisco col prendere parte al coro delle educande, le quali, sentendo la mia voce, tacciono e rimangono solo a finire il brano. Bene, qualche cosa di simile mi capitò nell'America del Nord, al confine tra il Texas ed il Messico.

Ero a S. Antonio del Texas per uno dei miei concerti, ed il concerto seguente dovevo cantarlo a Dallas, altra importante città del Texas, due giorni dopo, e potendo recarmici in auto in due o tre ore, decisi di andare con degli amici, che mi avevano invitato, al confine



Le concorrenti prescelte per il provino al concorso di « Film »: Liana Ferri, di Alessandria.

messicano, dove si poteva passare una serata divertente, gustando delle specialità messicane, e bevendo un buon bicchiere di vino che negli Stati Uniti allora era proibito. Arrivammo proprio all'ora di colazione, e questa la consumammo in una trattoria molto nota per le sue specialità culinarie, esclusive della terra degli Atzechi. Avevamo appena cominciato a mangiare, quando quattro suonatori ambulanti entrarono e, come se fossimo a Napoli, cominciarono a suonare delle melodie popolari: un vio-

lino, un clarinetto, una chitarra; il quarto non faceva nulla, perché era il cantante, proprio come a Napoli da « A Bersagliera ». Suonate un paio di melodie, il quarto si acciugò a cantare niente meno, quel gioiello che è « O sole mio ». Non so cosa si sia verificato in me: mi ero accorto che i quattro suonatori ambulanti erano ciechi, ed il cantante, poverino, faceva del suo meglio, per arrivare, con la sua voce piuttosto graziosa, agli acuti del noto ritornello: « ma n'atu sole », eccetera. Mi alzai, e con voce tutta spiegata proseguì « o sole mio sta in fronte a te » e finì la celebre canzone tra un uragano di applausi di tutti gli astanti, che non si aspettavano un tale cantante sconosciuto tra i commensali. Appena sentita la mia voce spiegarsi nitida ed alta, così il cantante come i tre accompagnatori erano rimasti immobili, ed io avevo continuato solo. Ma quando i quattro ciechi seppero chi ero io, si avvicinarono e vollero stringermi la mano, abbracciarmi e dirmi che erano italiani.

Erano quattro napoletani ricoverati in un Istituto di ciechi di quella città di confine, e tutti i giorni avevano il permesso di uscire per procurarsi qualche soldino, sfruttando le loro cognizioni musicali. Dovetti promettere fotografie e dischi a questi miei quattro compatrioti, che piangenti e commossi non sapevano più che cosa fare per dimostrarmi la loro gioia. E con gioia non minore io mandai poi da S. Antonio le fotografie ed i dischi promessi, nonché una somma cospicua per l'Istituto. Come vedete, mi sono anche improvvisato cantante ambulante o « posteggiatore », come dicono a Napoli.

Un'altra volta andavo in autobus in un'altra piccola città per tenere un concerto, insieme col pianista Longas e col mio segretario Cahille. Di fronte al mio posto, era un signore che mostrava per chiari segni di voler attaccare discorso e di essere uno di quelli che non hanno pace se non scocciano il prossimo. Cahille, che era un ragazzone, mi fece cenno con l'occhio di tacere, e rivoltosi a quel tizio, gli fu: — Conosce lei Tito Schipa, il cantante che gira da queste parti per dare concerti? E l'altro: — Se lo conosco! Siamo amicissimi, siamo stati tante sere insieme a bere ed a ballare. — Ah lo conosce? Fortunato lei! E, mi dica, che tipo è? alto, magro, grasso? — Sì: è alto e magro; peccato che con la vita che conduce, presto si rovinerà la voce: capirà; locali notturni, balli, liquori, donne... — Già: peccato!

E l'altro impertentito sorride e continua a raccontarmi sul mio conto di tutti i colori. Dopo un'ora di siffatta conversazione alquanto stucchevole, arriviamo a destinazione e scendiamo dall'autobus: Cahille per primo, dopo Longas, ed infine io, che porgo la mano a quel mio presunto amico di gozzoviglie, dicendogli: — Mi permetta: Tito Schipa; contento di fare la sua conoscenza.

E scendo, mentre Cahille e Longas ridono da pazzi, e quello sfacciato, divenuto pallido ed avvilito non sa che cosa dire né fare, per nascondere il suo stupore, nonché il suo rammarico di essersi fatto conoscere così odiato.

(12 - Continua)

**Tito Schipa**  
(Servizio esclusivo di « Film »).  
Proprietà riservata. Riproduzione vietata.

\* Mercoledì 21 febbraio è entrato in cantiere, negli stabilimenti Cines al Giardino di Venezia, per la regia di Mario Biondi, *Trent'anni di servizio*. Esso ha a protagonista Memo Benassi, un personaggio di alto livello, una personalità di alto livello. Accanto a Benassi vedremo Luisa Begli, Bianca Dorina, Teresa Franchini, Margherita Seglin, Augusta Binami, Carlo e Leo Micheluzzi, Cesco Baseggio, Tino Bianchi, Zago, Conti, Cavalieri, eccetera.

## LO SPETTATORE BIZZARRO

# IL DOSSI

di Lunardo

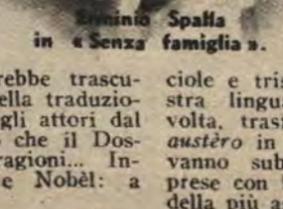
svirgolatura; e mi sfogo:... Mi accadde di ripensare a Dossi nell'ascoltare, sere fa, in un teatro milanese la nuova commedia di Hjalmar Bergman *Il premio Nobel*. Premio da noi chiamato, di solito, con l'accento sull'ò: Nòbel; e là, alia ribalta, stranamente pronunciato da un attore — uno non tutti — con l'accento sull'e: Nòbel.

« Babbo, te lo daranno il premio Nòbel? ». « Spero, mi sembra di meritartelo il premio Nòbel ». Nòbel da una parte. Nòbel dall'altra: un dilemma. (E una recitazione affiatata).

Il Dossi, che curava l'accentatura con ogni scrupolo, che provvedeva ogni parola di segnali acuti o gravi (una specie di semaforo...), non avrebbe trascurato, se autore della traduzione, di sciogliere gli attori dal dubbio; ma dato che il Dossi, per ovvie ragioni... Insomma: Nòbel e Nòbel: a scelta.

Io, in fatto di accenti, lascio correre. Vigile, e sentimentale, in fatto di virgole, io sono, in fatto di accenti, distratto e remissivo. Capitò a Giuseppe Parini di confondere, in un endecasillabo, le *coltrici* con le *coltrici* e di irritare, per lo sbaglio, i saputi; ma a me la vicenda non avrebbe dato pensiero. D'accordo: la mia ignoranza è ampia... Figuratevi: arrivare, la mia ignoranza, alla mia età brizzolata e scambiare il premio Nòbel col premio Nòbel.

Ci voleva, per colmare la grave lacuna, un attore. I nostri attori sono bizzarri. Non preoccupati davanti alle parole piane, semipiane, tronche, semitronche, sdrucchiole, bisdrucchiole e trisdrucchiole della nostra lingua (ho udito, una volta, trasformare l'aggettivo *austero* in *àustero*), gli attori vanno subito in cerca, alle prese con le lingue forestiere, della più assoluta esattezza. Il



Mimmo Spalla in « Senza famiglia ».

vocabolo straniero è il grande — e candido — impegno, la grande — e ingenua — civetteria dei nostri commedianti: che persuasi di porgere una raffinata cultura si sprecano — nelle opere francesi, poniamo, — in brillanti virtuosismi sull'è nasale e sugli accenti circolari. (Non recitano Sardou, i nostri interpreti, ma un manualetto di conversazione; non recitano Ohnet, ma un esercizio alla lavagna).

Insensibili alla sorte di *lubrico* (che diventa, quasi sempre, *lubrico*), di *cattiveria* (che diventa, sempre, *cattiveria*), di *caustico* (che diventa, spesso, *caustico*), della parola veneziana *stival* (che diventa *giulios-tival*), i nostri attori, giunti, per esempio, di fronte alla prima e di bohème — o bohème, — si fanno attentissimi e risolvono il quesito con briosa precisione. Si tratta, ripeto, di una civetteria: dedicata ai fini poliglotti della platea: quelli che dicono: stasse, dassé, vadi.

Ed ecco, nella recita di una commedia di ambiente svedese intitolata *Il premio Nobel*, ecco un attore dipingere su Nòbel un accento, forse, indigeno: e Nòbel trasformarsi in Nòbel: per la meraviglia dei poliglotti che dicono: Goethe, Ifigenia, Sofocle.

Ma io, torno a dire, in fatto di accenti sono remissivo, Nòbel o Nòbel, velòdro o velòdro, utensile o utensile, stival o stival, io non sono un pedante austero, né possiedo uno spirito caustico.

Lunardo

PALCOSCENICO MINORE

COME NASCE UN FILM

# "SOGNI D'AMORE"

di Luciano Ramo

Sono stato a vedermi « la rivista di Lia Origoni e di Stival » parecchi giorni dopo la prima rappresentazione. Un sistema di prim'ordine che consiglio sinceramente a quanti ancora hanno voglia, di tanto in tanto, di gustarsi uno spettacolo in perfetta serenità di spirito.

Come difatti sapete, subito dopo la prima rappresentazione, e non parliamo dopo cinque, sei, otto rappresentazioni, allo spettacolo non assistono più in massa, come al debutto, amici dell'autore, compagni dei comici, colleghi del capocomico, giornalisti musicisti coreografi e che so io, tutto il bel Portogallo (ma badate che talvolta gli amici i compagni i colleghi si pagano fior di biglietto, acquistano intere file di poltrone) diciamo allora tutto il fior fiore della clientela fissa d'ogni prima rappresentazione del genere.

No: dopo una settimana dalla « prima », comincia il vero pubblico d'uno spettacolo di rivista: un pubblico spassionato come si dice, indipendente, padrone del proprio giudizio, non disposto affatto a lasciarsi influenzare, anche perché ormai manca ogni bacillo d'influenza. Così io, l'altra sera: mondo di ogni bacillo son rimasto a vedermi tutta « la rivista di Stival ».

Già: noi amici di Giulio, diciamo senz'altro « la rivista di Stival », come quelli di Lia Origoni dicono « la rivista della Origoni ». L'altra sera, invece, la maggior parte del pubblico parlava di « rivista de' Mediolanum ». Comunque, da nessuno, l'altra sera, ho sentito parlare di « rivista di Mac », e mi è parsa una vera ingiustizia.

Perché, francamente parlando, a me la rivista di Mac è piaciuta. Non so se possa interessare a qualcuno, ma a me piacciono precisamente riviste fatte così. Belle scene, bei costumi, due o tre trovate intelligenti, attori puliti, attrici graziose che sappiano dire tre parole senza tradire origini plebee, e che altro? Ah! possibilmente riviste senza troppi comici, senza troppe sottigliezze come si chiamano, senza troppi scaloni, senza troppi Listz, Schumann, Bach, Vivaldi e a momenti Perosi. Sì, perché ecco: s'è cominciato e poi continuato, per discutibile gusto di qualche rivistaiolo meridionale, ad abusare di pagine di Listz (e pagine illustrate per giunta), intercalate, fra sipario e sipario, da pagine molto meno spirituali, così che più d'una rapsodia sceneggiata, mimata e danzata ha preceduto talvolta strofette da Sor Capanna « fatto a vino », o ha seguito più spesso avansipari a base di buchi di serrature, osservati da « assi della risata ».

Niente di tutto questo in *Sogni d'amore*: *Sogni d'amore* è uno spettacolo che Mac ed i suoi compagni hanno creato principalmente per Giulio Stival per Lia Origoni, per Lilla Brignone, e per Roberto Villa, col contorno dei bravi Aldo Pierantoni, Alberto Manfredini, Eli Franceschetti eccetera, eccetera.

Ha voluto o saputo approfittare Stival della occasione che gli si è offerta, lui che alcuni anni fa apparve assaiatamente delizioso, in una commedia musicale brillantissima (si cantava, suonava e danzava tutta la sera) che s'intitolava *Un bacio e nulla più*? Sì: diciamo la verità, Giulio ha saputo approfittarne. All'ultimo momento (al momento di toccare la scena voglio dire) non gli è mancato il coraggio del passo decisivo ed è entrato in scena, ed ha continuato ad entrarvi tutte le sere con l'aria di chi compie una visita gradita. La sua presentazione (ottimamente recitata, sfolgora) la scena rostandiana (bello sforzo per un attore delle possibilità di Stival) le poche altre sue esibizioni... di favore, confermano in Giulio uno spirito squisito ed elegante.

E Lia Origoni? La nostra Lia incendiaria se l'è preso tutto, il suo successo personalissimo: già, poche volte, da che pratico scene ribalte retro-

sipari e compagnia bella ho visto sfruttato con maggiore intelligenza e gusto decorativo, un motivo scenico come quello degli Uccelli, vecchio e strutto Dio sa quanto, da Aristofane a Respighi, da Rostand a Maeterlinch, dai *Black-Birds* alle Dolly Sisters. Ebbene Lia Origoni è proprio un sogno d'amore, un amore di sogno, in questa sua presentazione: e tra la gabbietta che la dischiude, e il sogno di Mimi (per quale s'ella chiede in prestito la musica di Puccini, paga poi moneta sonante con il suo tesoro di voce, degno di astrale avvenire, questo è certo) ecco, sia subito detto, un'attrice da grande rivista che fa tipo a sé.

Ho accennato più su, a Lilla Brignone: scusate, bisogna ch'io ritorni a Lilla per concludere in letizia la cronachetta (che v'aspettavate, una critica? Da me? State freschi) di questi sogni di un pomeriggio di quasi primavera. Ebbene questa quasi primavera ci ha portato un fiore di rivistaiola: e non poteva essere diversamente. Che brio, che spirito, che ginger, che mordente, che capo-fia di Jorio: altro che mensa di guerra. Che condimenti d'altri tempi, amici miei. Io personalmente poi, mi son sentito di colpo tornare meno vecchio d'una quindicina d'anni. E mi son ritrovato (sognando ad occhi aperti nell'ultima fila di poltrone al Mediolanum) sul palcoscenico dell'Olimpia, a mettere in scena le riviste di prosa con De Sica, Melnati, Pilotto, la Rissonne, Besozzi, Coop, e addio del passato bei sogni ridenti.

Ah perché mi ci fate pensare?

Luciano Ramo

\* Si è formata a Vicenza una compagnia di prosa diretta da Ernesto Zanon. Nel repertorio, oltre ad alcuni capolavori goldoniani quali *I quattro rusteghi*, *La locandiera*, *Sior Todaro Brontolon* e *a I Fratelli Castiglioni* di Colantuoni, sono incluse alcune novità di giovani autori.

Un fatto di cronaca è il primo film realizzato negli stabilimenti veneziani ai Giardini. Ha segnato il primo risveglio dell'attuale cinematografia italiana. Pensato da Corrado Pavolini su un soggetto di Vanni, sceneggiato da Pavolini, Ballerini e Paola Ojetti, diretto da Piero Ballerini e interpretato, per le due parti principali, da Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, aveva tutti i cosiddetti presupposti di un'opera d'arte. E, bisogna dirlo, in alcune inquadrature, in alcuni particolari, in alcune battute l'opera d'arte è rimasta. Ma una incredibile lentezza nella realizzazione, alcune lacune nel racconto (dovute



Le concorrenti prescelte per il provino al concorso di « Film »: Andreina Paul, di Venezia.

forse al tempo perso dal regista nelle passeggiate di questi lenti attori, nemiche acerrime del ritmo del film) e un deppaggio che, essendo il primo fatto nell'Italia Settentrionale, è il più deficiente di quanti mai ne siano stati fatti, compromette l'esito del film. Valenti e la Ferida hanno lottato sempre



Memo Benassi in « Trent'anni di servizio » che si sta girando a Venezia. (Cines). Sotto: Lia Origoni, che ha avuto un vivo successo in « Sogni d'amore ».

# 3. - GLI ATTORI

di Paola Ojetti

Ecco un altro episodio della nascita del film; ed ecco altre rivelazioni — suggerite dall'osservazione diretta — sulla tremenda confusione e sulla pavorosa, incredibile abitudine del « vada come vuole andare » che imperversano nel campo cinematografico. Diremo di più: questo articolo, pur nei gravi sintomi che rivela, è perfino troppo indulgente... Parla di direttori di produzione che hanno il « cuore d'oro », parla di riconoscenza, lascia intendere che alla preparazione del film presiede, pur nei casi meno peggiori un filo di logica... Bè: sono tutte rosee e indulgenti contraffazioni della realtà. Io, di direttori di produzione che hanno il cuore d'oro debbo ancora incontrarne mezzo (e sì che ne conosco parecchi!); e di organizzazioni produttive che seguono il filo della logica ne ho viste ben poche! o meglio: siccome la logica intenzionale costa poco, essa (intenzionale, però) in principio c'è sempre; ma, strada facendo, si perde e va a finire chi sa dove. Del resto, è divertente apprendere — ammesso, ripeto, che il cuore d'oro ci sia — che alla scelta degli attori (e sia pure dei minori) presiedono il cuore d'oro o i debiti di riconoscenza del direttore di produzione? Stiamo freschi, allora! E l'arte? E le « esigenze » delle parti? Misteri del cinematografo! E se, poi, ai debiti di riconoscenza dei direttori di produzione si aggiungono quelli dei produttori (o protettori) verso le « protette » allora tutto va ancora meglio...

D.

Nei film dalla vita (cioè dalla nascita) normale, accade un bel giorno che l'opera da realizzare sia tutta scritta. Se la sceneggiatura è stata fatta a dovere, questo momento si può paragonare a quello che è per il musicista la fine di una partitura; adesso al direttore di orchestra spetta dirigerla. In cinematografo, il direttore di orchestra, cioè l'esecutore, cioè il regista, salvo rari casi nei quali, a nostro avviso, l'arte non ha nulla a che vedere (sono i registi che fanno un film al mese e lavorano soltanto per far collezione di milioni, senza alcuna ambizione), collabora alla partitura, cioè alla sceneggiatura. E vi collabora non solo segnando i colori (indicando, cioè, la distanza alla quale postare il suo obiettivo, che poi metterà dove riterrà, su' momento, più opportuno, a seconda di come sarà stato costruito l'ambiente, a seconda delle luci e a seconda della immagine che gli attori in posa gli suggeriranno) ma anche delle trovate. Non spetta a lui

scrivere; basterà che dica: « qui voglio un esterno nel quale... », eccetera; o « qui bisogna inframmezzare due scene che... », e gli sceneggiatori, se hanno un grano di sale in testa, immagineranno la scena che a lui piace. Inoltre a lui spetta indicare agli sceneggiatori con quali colori intende

Vice

I FILM NUOVI

# 7 GIORNI A VENEZIA

di Vice

per salvare la loro arte, sommersa anche da una fotografia che le cause contingenti hanno reso buia e monotona, mentre Attilio Dottesio ha saputo assai bene disimpegnarsi.

La donna della montagna è il terzo film di Renato Castellani al quale si deve *Un colpo di pistola* e *Zazà*. Esso si inizia con una sequenza stupenda, quella del funerale in montagna, degna dei maggiori registi non solo d'Europa. Ma il soggetto, che Castellani ha rifatto su una trama di Salvatore Gotta e che può essere avvicinato a quello di *Rebecca*, ci presenta dei personaggi così falsi, così fuori di ogni principio d'umanità, che il pubblico si è ribellato (almeno nella visione veneziana) beccando dalla prima all'ultima parola due attori che, diretti da un regista di così vivo e giovane ingegno, stavano dando il meglio di loro stessi a due personaggi tanto più ardui da interpretare perché mancanti di verità: parliamo di Amedeo Nazzari, bravo e simpatico come da tempo non era più stato, e di Marina Bertì che in una parola si può definire incantevole per la sua grazia, per la sua eleganza, per la sua espressione. Marina Bertì è una vera attrice, forse la più attrice tra le giovani « dive » dello schermo italiano. La fotografia, specie negli esterni di monta-

gna, è mirabile; merito di Massimo Terzano.

Theo Lingen ha diretto e interpretato una brillante commedia che diverte il pubblico col fuoco di fila delle sue trovate. *L'avventura di Butterfly*. Elfie Mayerhofer ha qui la sua rivelazione come attrice e come cantante. Essa, infatti, riesce, con un abile strattagemma, a farsi credere una famosa cantante, interprete della *Butterfly*. E, naturalmente, s'innamora del suo ex maestro, ora celeberrimo tenore Johannes Riemann la corteggia e la ama molto garbatamente, a dispetto di Margot Hielscher, una complicata principessa che si serve dell'ammirazione del tenore per raggiungere il suo scopo: uno scandalo che la divide per sempre dal Principe che la Principessa le aveva affibbiato come consorte. E certamente la prima volta che *Madama Butterfly* fa ridere invece che piangere e il pubblico, sedotto anche dalle notissime romanze cantate dalla Mayerhofer e da Riemann (quest'ultimo, però è doppiato), si diverte dalla prima all'ultima inquadratura, stancandosi solo un pochino quando la commedia diventa troppo smaccatamente una farsa e il piccolo intreccio si complica tanto da richiedere un'attenzione troppo forte per chi è andato soltanto a divertirsi.



Le concorrenti prescelte per il provino al concorso di « Film »: Bruna Leccardi, di Pavia.

scrivere; basterà che dica: « qui voglio un esterno nel quale... », eccetera; o « qui bisogna inframmezzare due scene che... », e gli sceneggiatori, se hanno un grano di sale in testa, immagineranno la scena che a lui piace. Inoltre a lui spetta indicare agli sceneggiatori con quali colori intende

dipingere un personaggio perché esso sia diverso dagli altri.

Il lavoro di sceneggiatura (lavoro già da noi illustrato) avviene quasi contemporaneamente alla scelta degli

attori. Mano a mano che la sceneggiatura va avanti, il regista dice: — No, La Trombetti non può più fare questa parte: qua occorre un'attrice, non solo una bella donna. — E si affretta ad avvertirne il direttore di produzione. Siccome, poi, accade che durante la sceneggiatura personaggi immaginati da soggettista siano uccisi (ma non sempre perché inutili o vuoti o falsi) e siano sostituiti da altri, vitali per l'azione, il regista avverte il direttore di produzione: — Bada che oggi Giorgio è stato ucciso. Però è nata Maria Pia. — E il direttore di produzione si mette a fare le capriole per persuadere il suo amico Moretti che purtroppo la parte per lui non c'è, ma che se vuole ce ne sarebbe una per la sua figliola.

Quando parlavo della sceneggiatura, dicevo i salti mortali che devono fare gli sceneggiatori quando avviene il caso inverso e il direttore di produzione avverte che invece di Mariù Pascoli ha dovuto scritturare Emma Gramatica e si deve trasformare il deus ex machina che era la sorellina del protagonista in sua madre...

La scelta degli attori è veramente una specie di gioco di parole incrociate. Una volta i guai accadevano perché nessun attore era libero, i film ai quali partecipava erano uno in fila all'altro, e trovare quindici o venti giorni liberi in cui farlo lavorare per un nuovo film era più difficile che trovare uno spillo in fondo al mare. Ora i film sono molto meno numerosi, ma in compenso gli attori sono pochissimi e per trovare, ad esempio, un giovanotto piacente occorre lambiccarsi il cervello per settimane e settimane di seguito. I film, dicevo, sono pochissimi e quindi anche il lavoro degli attori è poco. Ma gli attori hanno da campare. E allora? E allora gli uffici dei direttori di produzione sono gremiti di piccoli generici, di piccoli « divi » locali, di piccole « divette » che hanno fatto la comparsa una volta e già arrogano dei diritti; tutti vogliono la loro parte nel film che quel direttore di produzione sta organizzando. Un film con trenta attori e sessanta generici è troppo poco popolato per loro; ma un film di dieci attori e venti generici è già un impazzimento senza nome per il suo organizzatore.

I direttori di produzione, cioè gli organizzatori del film, hanno poi, di solito, sempre un bellissimo difetto: un cuore d'oro. Non sanno dire di no. Da un film all'altro (parlo, si intende, di chi ha organizzato decine di film e può veramente chiamarsi organizzatore, sapendo a menadito il proprio mestiere) si legano ai loro attori, contraggono con essi dei debiti di riconoscenza (è molto facile fare un piacere al direttore di produzione: basta rinunciare a una prorata, basta dire una parola gratis al doppiaggio, basta non farsi pagare la posa se si è stati per una volta chiamati inutilmente in teatro) che poi desiderano, in piena buona fede, di pagare. Il loro buon cuore la loro coscienza di debitori impedisce loro di dire: — No, caro, in questo film non c'è una parte per te. — E infatti, in ogni film, c'è una parte per tutti (purché si contentino), basta che il regista « veda » quel personaggio con la faccia di quell'attore. Non possono tradire il segreto professionale e dire: — Mi dispiace, ma il regista dice che sei una bestia, o che sei un cane, o che hai una faccia da schiaffi, o i denti da coniglio, o la voce da soprano, o la grazia di un elefante. Tutt'al più potrebbero dire che il produttore, il signore che ha loro affidato una certa cifra da amministrare durante la lavorazione del film, non intende aumentare di un centesimo la cifra destinata nel preventivo all'interpretazione; ma è un discorso pericoloso perché quel-



## VERA WORTH

la fine e deliziosa attrice del cinema,  
della prosa e della rivista usa soltanto

Cipria *carbelle*  
Smalto per unghie brillante *carbelle*  
Brillantina *carbelle*  
Smagliante rosso labbra *carbelle*

PRODOTTI DI BELLEZZA

*carbelle*

Via Piotti de Bianchi 20 - MILANO  
Telefono 55431

Nelle  
migliori  
profumerie  
e farmacie

# giessè

profumeria  
degli artisti

PIAZZA DIAZ  
ANGOLO RASTRELLI

...ma uno solo si distingue!

Dentifricio  
del Doll. **Knapp**

l'attore che deve mangiare, probabilmente dirà che è pronto a « venire incontro » ai desideri del produttore, dirà che magari lavorerà gratis, purché in quei giorni gli diano da mangiare. E allora? E allora, non sapendo a quale santo votarsi, dicono: — Vediamo, in sede di sceneggiatura, se viene fuori qualche cosa per te. — Siccome in « sede di sceneggiatura » è molto più probabile la morte che la nascita di un personaggio (meno bocche da far parlare, meno azioni « essenziali » da inventare, per quei pigroni di sceneggiatori...), il povero attore rimane pieno di fiducia e dopo quindici giorni, avendo indirettamente saputo che la sceneggiatura è finita, si presenta al direttore di produzione: — C'è niente per me? — E quel disgraziato, che con tanto cuore, con tutto il cuore, affiderebbe a lui, suo amico, suo creditore di riconoscenza, magari la parte del protagonista, è costretto a mentire di nuovo: — Non lo so, ripassa fra due o tre giorni. — E quello ripassa sicuro, fiducioso, avendo magari fatto un debito su quella per lui sicura scritturatura. Non già aveva, il suo amico organizzatore, detto, alla fine dell'ultimo film: — Noi lavoreremo sempre insieme? Ripassa, il poveretto, telefona, ritelefono; ma il suo amico, che intanto si strappa i capelli per il disappunto anche se nessuno gli crede più, si nega al telefono, si nasconde dietro la scrivania per far credere di non essere in ufficio. E i giorni passano, e il film comincia. Finalmente quel piccolo attore, così fiducioso, comincia a vedere la delusione che si avvicina. Va dal regista, desolato, però di scavalcare, così, il suo irreperibile amico. — Scusate, dottore (si dice sempre « dottore », al regista che forse ha da dare una partecina...) il vostro direttore di produzione mi aveva detto che ci sarà forse una partecina anche per me. — Il regista lo guarda, anzi lo squadra da capo a piedi, cade dalle nuvole. — Per voi? Ma io non sapevo nemmeno che foste libero. — Il poveretto se ne va, con un debito (i soldi della scrittura li aveva, lo abbiamo detto, già spesi) e un atroce dubbio in più: — Chi avrà mentito? il « dottore » o l'amico? — Forse tutt'e due, forse nessuno dei due... Il giorno dopo, incontra sulla propria strada, uscendo di casa, l'amico direttore di produzione. Quello, appena se ne accorge, scantona. E così il fiducioso attore ha perso una parte (che forse non avrebbe mai avuto) e un amico (sul quale credeva, in buona fede, di poter contare fino alla morte e che adesso, forse, farà tanti film senza di lui...).

Non bisogna credere, badate, che per i protagonisti, per i cosiddetti divi, la cosa sia più liscia. La fortuna del film dipende, come è facile capire, dalla scelta dei protagonisti. I protagonisti, se scelti inopportuno, possono essere la rovina del film. La scelta di questi « attori principali » è veramente drammatica per un povero direttore di produzione. Bisogna che egli concili le esigenze del « divo » con quelle della « diva » o viceversa, cerchi di evitare un « divo » debuttante quando già c'è una « diva » novizia, e così di seguito, fino al totale ingrullimento del povero martire che deve conciliare la pazzia cumulativa di tutti con il suo pia-

\* Anche quest'anno, malgrado le sempre maggiori difficoltà imposte dalle condizioni d'emergenza, il « Comunale dell'Opera » di Genova, erede delle gloriose tradizioni del « Carlo Felice », organizza una stagione musicale che si protrarrà fino al 10 maggio. Il nuovo Sovraintendente, maestro Gardenio Botti, già del « Massimo » di Palermo e succeduto a Corrado Marchi, ha preparato un degno programma, comprendente un ciclo di concerti sinfonici e lirici da svolgersi a Palazzo Ducale, e una serie di rappresentazioni che avranno luogo in un teatro locale, essendo completamente distrutto, come è noto, il « Carlo Felice ». Sono in cartellone le seguenti opere: *Barbiere di Siviglia*, *Bohème*, *Madama Butterfly*, *Werther*, *Maria Egiziaca* di Respighi, *Pagliacci* e *Cavalleria*. Dirigeranno i concerti e le opere, Gino Ma-

no di lavorazione. Se l'attore è di grande fama bisogna cercare di evitare la concorrenza delle altre organizzazioni che lo hanno scritturato o lo stanno per scritturare. Perché l'attore preferisca venire con lui anziché con l'altro, bisogna che induca il regista a dare una buona parte al marito o alla moglie o alla persona cara, o alla compagna più mite o al compagno più devoto di questo « divo » o di questa « diva ». Dovrà, inoltre, far sì che il truccatore vada a genio a lei e a lui, che l'operatore sia di loro fiducia, e possibilmente, già conosca i difetti dell'uno e dell'altra sapendo anche, prima di vederli, quali luci avrà da evitare perché quel difettuccio del naso schiacciato, o del collo corto, o della mandibola pronunciata o delle labbra carnose, o delle braccia lunghe, o del mento a punta dell'uno o dell'altra siano attenuati. E', insomma, una specie di continuo gioco di prestigio: orario, operatore, truccatore, e poi sarta, e poi parrucchiere e poi pubblicità e poi fotografo. Non si finisce mai. Tutte cose che, in certi casi sono specificate anche contrattualmente ma che, comunque, sono sempre decise prima perché il direttore di produzione sa bene che se una di esse mancasse quel « divo » o quella « diva » riprenderebbero le loro carabattole e scomparirebbero dall'orizzonte. Naturalmente il « divo » e la « diva » vogliono sempre conoscere il copione, se no non s'impegnano. Certi « divi », poi, si piccano di saperne di regia e di sceneggiatura e, sul più bello, prima di firmare il contratto, vogliono apportare all'opera già finita e sistemata certe piccole modifiche che loro « sentono » indispensabili: modifiche, s'intende, che scardinano tutto l'edificio. E se, per le parti secondarie, la concorrenza è una questione « di pane », per le parti principali è una questione di prestigio, assai più crudele, dunque, di qualsiasi altra questione. I « divoni » considerano un sia pur vaghissimo invito del produttore a « leggere la parte » o a fare un provino con una certa truccatura come un impegno formale, perché i pettegoli, al corrente del fatto che essi hanno letto il copione e fatto quel provino, hanno già messo in giro la voce che la parte è loro e quindi, se quel provino è un fallimento (e, talvolta anche l'attore più conosciuto può fallire se una certa truccatura, indispensabile al carattere del film, non gli si addice) essi strepitano, minacciano vendette atroci, giurano di essere stati formalmente invitati e non ammettono di essere soppiantati. E' una lotta a coltello, che il direttore di produzione combatte con calma, pacificamente, pazientemente, lentamente, con le armi della sua cortesia e della sua... menzogna. (Vi sono naturalmente, i direttori di produzione che alle bugie uniscono la vilania, ma di essi non vogliamo nemmeno parlare, perché se al grande garbuglio dell'organizzazione di un film aggiungiamo l'eventuale scortesia degli organizzatori, perdiamo la tramontana).

Una lunga lotta, questa della scelta degli attori, una lotta che, unita a tutta la preparazione del teatro di posa, conduce al faticoso giorno del primo giro di manovella.

**Paola Ojetti**

rinuizi, Franco Ghione, Angelo Questa, Mario Cordone, Rolf Rapp e Primo Casale, uno dei giovani vincitori della recente rassegna di Venezia, maestro del coro Vittorio Ruffo; maestri per i concerti: il pianista Carlo Vidusso, il violinista Riccardo Brendola e la danzatrice Nives Polj. Fra i cantanti, figurano Mafalda Favero, Augusta Oltrabella, Cloe Elmo, Tito Schipa. Antenore Reali, Gino Vanelli, Magda Piccarolo, Zoe Laghiù, Antonio Salvatore.

\* Gilberto Govi, rinunciato per varie ragioni alla parte di protagonista in *Trent'anni di servizio*, è ora in trattative con una casa torinese per partecipare ad un film che si varrebbe in quella città. Prattanto, non è improbabile si prepari qualcosa per lui proprio a Genova, dove si starebbe costituendo una Società cinematografica con seri propositi.



# Dentarium

Potente dentifricio gengivario  
Fontanelle  
MILANO

**Nevisia** SUPERCREMA POLIVALENTE  
CONTRO TUTTE LE ALTERAZIONI DELLA PELLE

**Nevisia** E PIU' CHE UN DENTIFRICIO  
CREMA DODONTIFILIA ALLE VITAMINE DI FRUTTA

**Florival**

DOPPIAGREMA SUPERGRASSATA  
A BASE DI ORMONI E DI VITAMINE

LAB. SCIENT. FLORIVAL VIA DEL CORNAGLIA 3 MILANO

Utilizzate gli **AVVISI ECONOMICI**  
PUBBLICATI OGNI SABATO NEL  
SECOLO SERA DELLA DOMENICA

# STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

L'INNOMINATO:

● DANTE GUERRINI (GAZZANIGA). - Avete fatto molto bene a scrivere ancora, ragazzo mio, e si sappiate che mi piacciono i vostri sfoghi, le vostre confessioni, i vostri voti, la semplicità vostra, il vostro ragionare assennato e sano, che non è affatto da enigmista tascabile, come sentenziano i sapientoni di cui mi dite, e che vi raccomando di spedire al diavolo, con ricevuta di ritorno. E sì, la vostra conoscenza del teatro è poca, ma buona, e badate che si scrive *Giuletta* e *Romeo* e non come scrivete voi, ma questo non importa. E poi devo dirvi che l'avvicinamento fisico che voi fate tra il povero Gianfranco Giachetti ed il povero Angelo Musco è un poco arbitrario. Gianfranco era alto e magro, delicato (sapete: la sua aureola di capelli s'ingrandiva ch'egli aveva meno di quarant'anni); Angelo Musco era piccolo, tarchiato, tutto nervi e scatti, e quella selva di capelli tra ricciuti e crespi era soltanto di color pepe e sale come si dice: e insomma tutta un'altra cosa. Anche artisticamente parlando, avete torto a dire che erano vicini. Forse avete visto troppo poco di loro per giudicare. E infine, non mi pare che Ada Negri sia stata poco ricordata e celebrata, in occasione della sua morte. Avete letto l'articolo di Raoul Radice sul *Corriere della Sera*? Credo di no: cercate di rintracciarlo, leggetelo piano piano, gustatelo, rileggetevi i periodi che vi sono piaciuti di più alla prima lettura, poi ditemene qualche cosa.

● GERONTE (SEREGNO). - Ma è semplicissimo: scrivendomi agli uffici di «Film» a Milano, via Visconti di Modrone 3.

● FRANCA MILANESE (MILANO). - Non saprei dirvi con matematica precisione quale ordine viene usato nella stesura del cartellone scaligero? così come voi mi chiedete, ma presumo a occhio e croce che debba trattarsi di un bellissimo ordine, un ordine che non faccio per dire vorrei avere io, che maledizione non ho mai un ordine da usare per mio conto e devo usare ordini come mi capitano, neanche se fossi il figlio della serva. E quanto a Nora Ricci, la lilliale evanescente Nora Ricci, ebbene si la Nora dagli occhi che non possono nemmeno immaginarsi, è proprio la figliola del nostro Renzo, e la consorte del nostro Gassman, beati loro.

● CATERINA M. (ODOGNO). - Ah per carità, per carità non mi parlate di traduttori o così detti riduttori, in nome del Cielo! Voi portate vasi a Samo (Samo potrei essere io, l'ho già detto altre volte) e le solite note ad Atene, tanto per dire una cosa nuova. Ah ma voi non sapete, in tema di traduttori di commedie (ma no, di riduttori scusate) di cosa essi siano dunque capaci: a quali vette possa assurgere la loro ciclopica ignoranza ed allora permettete che io spulci tra pagina e pagina del mio archivio riservato personale, ad edificazione vostra e d'altri eventuali clienti di questi colonnini... E non sapete dunque che un bel giorno il nostro Gandusio, seguendo fedelissimamente come sempre fa, il testo di una commedia in prova (si trattava, vedi caso, della traduzione di una produzione francese) fa entrare un po' di follia in scena, perché così esattamente indicava la didascalia: «Ecco la folla... la folla...». Ad un tratto si avvede che quella folla, benché ridotta per organico di compagnia al macchinista, al trovarobe, alla sarta e ad alcuni altri tecnici di fortuna, si avvede dico che quella folla non ha nulla da fare o da dire: né Gandusio riesce a capire quando è che quella

QUESTA VOLTA... Questa volta ho parlato con la Taglioni.  
E' stato nel camerino scaligero di Rosa Piovella Ansaldo, dove mi ero recato a salutare (ed anche ad abbracciare, perbacco) la cara amica e la applaudita coreografa di questo nuovo ballo di Adam e Vittadini. Veramente non era stata applaudita ancora, giacché la visita avvenne la mattina della prova generale, ore nove. Ma alle ore nove di quella mattina, di prova generale si parlava solo sull'Ordine del giorno. Nel camerino della maestra e coreografa, non ne avvertivate il più lieve sentore. O come mai?  
- I costumi - spiegò subito Rosa - non sono ancora arrivati, e qui come vedi c'è Maria Taglioni che aspetta per lo meno i suoi...  
Mi volgo verso la protagonista, e chiedo scusa ad Edda Martignoni di non averla seguita subito: è che la Martignoni, fuori dell'allestimento scenico di Nicola Benois, è una semplice meravigliosa creatura in gonnellino grigio e giubbotto di lana rossa, gli splendidi capelli neri quasi in libertà, gli occhi ardentissimi in perenni lampi di attesa, volti fra porta e specchio, specchio e porta, e l'evidente argento vivo che le brucia addosso.  
- Come andrà, come andrà? - chiedono le sue labbra leggermente già messe-in-scena da lei personalmente, e frattanto le sue chiare floreali mani di prima ballerina si mettono a croce sul giubbotto e un poco

comprimono il seno, dalla parte del cuore.  
- Un trionfo, mia cara, questo sarà, come volete che vada? - sentenza sereno, assolutamente sicuro di sé questo antico compagno di ogni vigilia di Adam - Stasera i milanesi ricanteranno per voi sul motivetto d'un secolo fa.  
«...non darel nemmeno un dito della Taglioni per la Cerrito...»  
e sarà detto, si capisce, senza nessuna offesa per la Camilla Garzia, che vi è compittrice e compagna quest'oggi...  
- Voi dite?  
- E mantengo.  
Anch'io porto una mano al giubbotto di lana, al mio badate, ed ho poco da comprimere diciamo la verità, quanto a seno e cose del genere. Sul vecchio cuore presago sì, premo e giuro, sul cuore che non falla mai, e come poi avete visto non ha fallito.  
Allora, in attesa dei costumi annunciati per le ore nove (prova generale) ed arrivati puntualmente alle ore undici, e perciò in attesa della suddetta generale la figliuola di papà Taglioni e il vecchio Innominato si sono messi a chiacchiere, a contarsi un sacco di cose, a viverci un'ora loro, strettamente artistica e confidenziale ad un tempo.  
E del papà milanese si son messi a dire, il scior Taglioni dell'ultimo settecento, del primissimo ottocento, allora direttore di ballo alla Corte di Svezia, in quella Stoccolma dove nacque Maria, centoquarant'anni or so.

no. E dei primi allori suoi, gli allori parigini nel Guglielmo Tell ed in Roberto il diavolo, perchè a quei giorni, Maria principalmente nell'opera, nei balletti delle opere, esibiva le straordinarie sue grazie fino all'esordio solenne nel balletto vero e proprio, La Sifide prima, La Figlia del Danubio poi, che annunziarono al mondo l'avvento della più grande danzatrice del secolo.  
- E i miei successi in Russia, e i miei trionfi a Vienna...  
Dice veramente i «miei» successi, i «miei» trionfi e le braccia superbamente belle si innalzano ad anfora, incorniciano divinamente a fregio il bellissimo volto della milanese in piedi dinanzi allo specchio di Rosa Piovella, che se la mangia con gli occhi, con gli occhi di maestra voglio dire.  
Poi Rosa, che ci ha ascoltati, fa una buona provvista di erre, se le fa salire su dall'anima alle labbra e ce le serve calde, ben arrotate come a lei si conviene.  
- Sarebbe ora di darcene un taglio con questo ritardo, vera? Ma che corrano, si sbrighino, cosa l'è questa roba, come faremo a star pronti per le tre, per le tre, per le tre?  
Ah che il quasi raucò suon delle tartaree trombe di Rosa, improvviso riconduce ai nostri giorni il tricentenario ch'io sono e la Taglioni di cent'anni fa...  
Fu in quel momento che in fondo al corridoio del primo piano del Lirico apparvero i primi costumi con i costumi. Erano come ho detto, le ore undici. Il resto è noto.

vevano sul prato...  
- O incendi del «Castello di Milano» - brillar di mine, rosseggiar di fuoco, - e sempre ci pareva troppo poco - quel protecneggiare neroniano... - E vispe bombe-razzo, e più vezzose - bombe a cascata, a fiore a mulinello, - e pluri-detonanti bombe a ombrello, - a canocchiale, a mille ed altre cose...  
- O bombe bimbe, bombe fanciulline, - care bombette innocue e sempliciotte, - costituiscono il gaudio della notte - quando le notti eran senza cantine... - E Giancarli e Ginette ogni momento - intravedevi illuminati a giorno - satollarsi di baci con contorno - proprio nel meglio d'un bombardamento...  
● FINALISSIMO (VOGHERA). - No: per quanto io mi sappia, quella rivista è stata sospesa, né saprei darvi alcuna indicazione al proposito.  
● A. A. (STRESA). - In quel film, al fianco di Fernandel, è l'attrice Michele Simon.  
● TINA LA BELLA (MILANO). - Ho passato la vostra domanda, e la giusta richiesta, al Direttore: e sono sicuro che Doletti terrà presente l'una cosa e l'altra, e questo è quanto ho potuto fare: io come vedete sono agli ultimi posti nella graduatoria delle firme di «Film», tanto che firmo per ultimo, quasi sempre.  
● LIA R. (VARESE). - Chiacchiere poco gradite le vostre? Ah so ben che scherzate, e vi assicuro che ad immaginarvi mentre declamate Dante, è un paradiso per me, parola d'onore. Un po' meno godo nel figurarvi intenta alla declamazione del *Beffardo*, mentre chissà come si imporporerebbe di gioia l'autore, magari a sentirvi ripetere un po' di Cecco Angiolieri firmato Nino Berrini... No, scherzo Nino, siamo amici no? E guarda, guarda che c'è ancora al mondo chi si ricorda d'un *Beffardo*, perbacco, e te lo declamano in casa, visto che a nessuno passa nemmeno per la testa di recitarlo sulla scena, come fosse stato sconsigliato dal dottore... E quanto a voi, cara amica, grazie per Nino e per me, voglio dire per vostro obolo filatelico, e sono il vostro innamoratissimo.  
● QUEL DI GAMBER (MILANO). - Ah scusate, scusate la mia papera, e come no, come no, l'autore di *Il delitto di Via Spiga* non è Enrico, ma Guido Bertini, suo cugino, suo cugino pittore e commediografo. Volete dirlo a me? A me fra i più corazzati in fatto di milanerie, e storie vissute del *nost Milan*? Ah Guido Bertini, che talvolta, in surrogato di asciugamano a spugna, adoperava il proprio gatto, proprio così, un gatto addomesticato perfettamente a cosiffatti strofinaggi autarchici avanti lettera. Ve ne cito una fra le mille, delle bertinerie del nostro Guido, tanto per gradire...  
● FRA' CRISTOFORO (MILANO). - Grazie, fratello, e la pace sia con voi.  
● CANARINI A. T. (TORINO). - Ah sospensione, sospensione, e non per colpa mia: ma indirizzo di dive, semidive, quasdive, zerdive e via dicendo, non fia mai!  
● L'OPERAIO CARLO (MILANO). - Fra pochi giorni è San Giuseppe, e so di farvi piacere ricordandovi che quella era una giornata di festa, di festa grande, per la nostra cara città lontana. Ah San Giuseppe, a Napoli! Il caro San Giuseppe della nostra fanciullezza, la giornata delle «pazzelle» diciamo noi, la giornata del giocattolo napoletano, e la gran giornata delle «zèppole», le care buone fragranti saporose dolci zèppole di «pasta cresciuta», semplici



Emilio Baldanello.

gente debba andarsene fuori dei piedi. Resta un po' indeciso, poi pensa di consultare il testo francese, il testo originale. E che vede, che legge il nostro Gandusio? Ah niente po' po' di meno che questo: «Voilà la folle! La folle!». La pazzia, capite, la pazzia! Si trattava di quella matta di primatrice con la quale Gandusio svolgeva un lungo dialogo, di natura tale badate, che non dico una folla, ma nemmeno una terza persona avrebbe potuto ascoltare senza arrossire... E che dirvi di Armando Falconi che, a seguire l'indicazione di un traduttore (ah maledizione volevo dire di un riduttore) sarebbe dovuto andare a sposarsi all'Albergo della Città, invece che al Municipio, cioè all'*Hôtel-de-Ville*? E infine infine, come spiegarvi il caso di una certa commedia di Wilde, nota in Italia col titolo di *L'importanza di chiamarsi Ernesto*? Ebbene nessuno si è mai chiaramente spiegato il perchè di quel curioso titolo se non chi, un po' al corrente delle origini, sa che quell'Ernesto è bensì la traduzione dell'origi-

nale Ernest (*The importance of being Ernest*: l'importanza di essere Ernesto), ma sa pure che, nella lingua di Wilde Ernest ha la medesima pronuncia di Earnest, che significa forte, audace, vigoroso, eccetera. Di qui il bisticcio, nella lingua originale, tra il nome del protagonista e l'aggettivo della stessa pronuncia, bisticcio assolutamente latitante in lingua nostra. O allora? Che avrebbe dovuto fare un vero traduttore, diciamo un vero riduttore, cambiare il nome del protagonista, questo doveva fare. Come? Ah, io, per esempio, avrei tradotto il titolo *L'importanza di chiamarsi Leone*, ecco fatto. Ma io non sono un traduttore, e meno che mai un riduttore, figuriamoci. Voglio dire che non oserei mai e poi mai di mettermi a tradurre una commedia, per carità. C'è gente illustrissima, per cose come queste, gente specializzata, maestri del genere, professori in materia, con tanto di nome sul manifesto, e quel che più conta, sul bollettino della Società Autori...  
● SALARIATO (MILANO). - Perdonate, ma non mi intendo di quistioni del genere: e poi vi pare questo il luogo, abbiate pazienza?  
● ERRANDO DISCITUR (CREMONA). - Sì, la sospensione servizio indirizzo dive e divi è prorogato d'autorità fino al 15 aprile corrente anno.  
● A. M. (MILANO). - L'attrice che recita al fianco di Gaby Morlay nel film *Il bosco sacro* è la rumena Elvira Popescu, che fu notissima sulle scene parigine di prosa, e credo lo sia tuttora, anche come compagna di arte e consorte dell'attore-commediografo Louis Verneuil, col quale ha pure svolto un breve corso di rappresentazioni in Italia, sette otto anni fa.  
● RAFFAELLO BISANZIO (CERNOBBIO). - La gelosia, e quindi la maldicenza, la calunnia, la diffamazione eccetera, fra attori ed attori, fra attrici

ed attrici, prova modesto riscontro solamente fra quella che avvelena la vita degli artisti di Belle Arti. Poca gente, badate, è feroce quanto i pittori, per esempio. Non ve l'abbiate a male: ho frequentato e frequentato molti pittori e so quel che mi dico. Certo che, al contrario dell'attore, il pittore rimane artista anche nella maldicenza, persino nella ferocia. Forse saprete, per citare un esempio, la ferocia del grande Degas, davanti ad un'opera del non meno grande Meissonier, un quadro raffigurante un corazziere. «Come vi pare, maestro?», gli fu chiesto. E Degas: «E' tutto di ferro, salvo la corazzina...».  
● LINOTIPISTA MARCO (MILANO). - No, avete composto bene voi, e l'articollista ha sbagliato. Quanto al correttore, ebbene non inerte su piaghe mie personali, siate buono. E insomma, dormite sonni tranquilli, amico mio, bisogna dire e scrivere il suocero. E chi dice e scrive lo suocero, è capace di scrivere e dire lo sigaro, ma poi volete scommettere che dice e scrive il specchio, il zio, e delicatezze del genere? Chiudete un occhio, poi tutte due le orecchie e canta che ti passa.  
● MARGHERITA A. (VARESE). - Credere al malocchio, alla jettatura, ah fate il piacere! Vi sembrano cose queste? (A me non sono mai capitate disgrazie in seguito ad influssi di menagrami, anche perchè da anni immemorabili non mi separo mai da un corno in tartaruga, di rispettabili dimensioni, che porto cucito in un sacchetto e legato al collo, fra la maglia di lana e quella di ferro, sotto il panciotto di cuoio, benedetto dai Cardinali Federici).  
● IL SOLITO AMBROSIANO (MILANO). - Al tempo di Spettacoli all'Arena - con i famosi fuochi artificiali - quelli eran passatempi senza eguali - quando s'usava uscire dopo cena... - La festosa piròfila Milano - prendea d'assalto i «mezzi»



Edoardo Toniolo.

cittadini - oppure a piedi, armata di cuscini - correvano alla battaglia... in via Legnano! - Gli alberi torno torno eran stipati - (c'erano ancora gli alberi, a quei tempi) - ricchissimi di fiori senza esempi - ossia di portoghesi appollaiati - E le Ginette coi Giancarli appresso - o i bimbi avanti e i genitori dietro - a conquistar moveano il mezzo metro - della «tribuna con il solo ingresso»... - Prima che lo spettacolo iniziasse - splendea l'Arena in ogni lampadario - poiché allora non era necessario - che chi avesse una luce l'oscurasse! - Fatto il bujo, seguiva il gran programma - con il lancio di bombe colorate - graziose bombe, placide, educate - delizia d'ogni bimbo e d'ogni mamma... - Belle bombe esplodenti, incendiarie, - crateri di faville gialle e blu - che scoppiavano in alto, e tosto giù - discendevano in pioggia ornamentarie... - O grandi bombe a scoppio ritardato - che filava pel cielo a serpentina - poi s'aprivan nel mezz'ora, e una dozzina - di bombette pio-

## OZONIZZATE LA VOSTRA BOCCA!

LA Pasta dentifricia

# OZON

VIVIFICA - OZONIZZA

...creando un fulgido alone protettivo a difesa dei denti • L'ozono, questo nuovo elemento che si manifesta come ossigeno esaltato, ha peculiari virtù imbiancanti, vivificatrici, disinfettanti e sviluppa emanazioni che avvolgono lo smalto del dente impedendo il formarsi di quella patina che da origine al tartaro ed alla carie • Stimolando la circolazione sanguigna alle gengive le preserva da piorea e gengivite • Ozonizzate la vostra bocca per garantirle salute e bellezza

PRODOTTI "OZON", DI BARBIERI E GAZZONI • Via Vanvitelli 10 • MILANO



Prodotti *Linini* di bellezza

# Caccodente

Ditte *Linini*, Corso Vitt. Emanuele, 8 - MILANO - Tel. 84907

## pasta dentifricia Chlorodont

*sviluppa ossigeno*

RISORGE IL FASCINO DELLA GIOVINEZZA

CREMA DI BELLEZZA

# Dolly

Dentifricio **Jodont**

BIODICO RETTIFICATO

CHROZZA - TURCHI - MILANO

CASA FONDATA NEL 1812

o con la crema, con lo zucchero o senza, calde o tiepide, piccole o grosse zéppole, gonfie, bionde, inanellate, attorcigliate, talvolta candide zéppole, degne di posti e di storia! E le tielle friggono, su per tutte le case, giù per tutte le strade, le grandi tielle nere, unite, arroventate, ove le zéppole appena impastate e infarinate cascavano a nuotare nell'olio bollente, a due, a tre per volta, e una mano pronta e sapiente, armata di forchettoni, faceva « arrosolare », e poi sollevava, e faceva « scolare » e poi deponeva nella carta grossa, a degersi, pronte per la inzuccheratura o la canditura, o la crematura finale... E montagne e montagne di zéppole nelle vetrine di Denozza e di Pintauro (le pasticcerie di lusso, le pasticcerie di Toledo e di San Ferdinando non espongono zéppole, ohibò) e su nei vicoli di Montecalvario, la salita del Museo, via Costantinopoli, Foria, via Duomo, là sì, là dove era la nostra Napoli più vera, più sincera, più napoletana, là era il regno della zéppola, la più napoletana delle specialità dolciarie. Oh ditemi, ditemi, operajo Carlo, già marinaro Carlo, ditemi che sbarcate qualche volta a Napoli, vicino San Giuseppe, ditemi che la vostra anima milanese, giustamente piena del ricordo del « tortel », fiera di questi « tortelli » di quassù, non disdegnò accomunare quel suo ricordo al sapore, al gusto della zéppola di laggiù, e siamo tutti fratelli, operajo Carlo, zéppole e tortelli, scusate, napoletani e milanesi volevo dire, e orfani per momento, così di tortelli che di zéppole, ma che vuol dire?

● **ARCITUTTO (VIGGIU')** - Nel tredicesimo dei miei ormai imminenti volumetti di ricordi e primizie: *Renzo Ricci passato allo stacco*.

● **GIUSEPPE A. (MILANO)** - Ah dunque avete preso Gabriele d'Annunzio in castagna, come si dice? E non è la prima volta, sapete, che il fattaccio si verifica, ma peccato che Lui non c'è più, come ai tempi che, preso in castagna, ei sapeva liberarsene con tale autorità e superiorità, da levare la pelle al malcauto che aveva osato incastagnarlo. Ma veniamo a noi. Voi dite: come mai nella *Figlia di Jorio* Lazzaro confonde la carrareccia con la carreggiata? Lazzaro, parlando di Mila, dice ad Aligi che « la carrareccia della strada maestra assai meno delle coste vergogne è battuta... ». Ebbene sì, io penso che abbiate ragione: la carrareccia, anche per testimonianza del Petrocchi è, precisamente « una strada incomoda, una strada appena da carri ». Ma è chiaro che d'Annunzio, parlando di Mila di Codro, allude non già ad una strada, sibbene al solco che, sulla strada maestra, vien lasciato dai carri, dunque alla carrareccia. Per tornare alla testimonianza del Petrocchi, sappiamo infatti che la carrareccia è precisamente « la traccia o il solco che le rotelle dei veicoli lasciano sopra una strada molto battuta ». E che il poeta pensasse al solco, alla traccia e non già alla strada, è chiaro dalla frase completa « La carrareccia della strada maestra ». Chiaro. E chiara la svista, secondo voi. E, fino a prova in contrario, secondo me. Naturalmente né voi né tanto meno io, pretendiamo saperne più di Gabriele d'Annunzio che francamente ne sapeva sempre una più del diavolo, per carità. Ci limitiamo, voi a prendere il poeta in castagna, fino a nuovo ordine, io a segnalare la cosa sui colonnini qui presenti. E aspettiamoci lezioni, tirate d'orecchi, ingiurie e lettere anonime. Se poi non saranno anonime, tanto di guadagnato per voi, per me e chissà, anche per i colonnini.

● **AMORI PITTORI (MILANO)** - Grazie della segnalazione, e naturalmente la passo a chi di dovere, giacché le segnalazioni mie personali dovete sapere che non valgono gran che. Anzi! E quanto alla foto del piccolo Arturo Testa, la depongo sulla scrivania del Direttore, senza dire ad anima viva che sono stato io. E non lo dite nemmeno voi, mi raccomando.

● **ALBERTO DURER (MILANO)** - Scusate se do come sorpassata tutta la prima parte della vostra lettera: sorpassata dagli avvenimenti, voglio dire, giacché quando mi leggerete, la rivista con Stival sarà giunta sicuramente alla ventesima replica. Or dunque? Rispondo all'ultima domanda, e vi dirò che no, né Benassi né Tito Schipa passeranno alla storia della Letteratura Italiana come scrittori di grandi autobiografie, o di autobiografie pure e semplici, questo è poco, ma sicuro. Ma è pure vero che, tanto Schipa quanto Benassi, dei quali avete letto autobiografie sulle colonne di questo giornale, hanno amici giornalisti assai bravi e pratici di cose del genere. E anzi, nel caso di Schipa, il giornalista bravo e pratico s'è persino rivelato con una premessa, fin dalla prima puntata delle

memorie: Andrea Gustarelli. E adesso vorreste un'autobiografia mia? Ah ma davvero? Ebbene incaricherò Tito Schipa oppure Memo Benassi di scrivermela, perché io non saprei proprio come fare a cavarmela, dovete credermi.

● **GIACOMO CAMPARI (MILANO)** - Scusate, ma una risposta privata, eh no non mi è consentita dal regolamento, dal mio regolamento personale, al quale sono legato da giuramento. E quanto al mistero che vorreste da me svelato, ebbene anche quello mi è ferocemente inibito da un altro giuramento, non meno compromettente del primo: ed è che ho solennemente promesso a me stesso di non permettermi il minimo atto di familiarità con i film di Trenker: quei film sono troppo in alto per me: la mia proverbiale bassezza è troppo povera cosa perché io possa soltanto parlare di quelle altezze là. E come vorreste allora che io vi riveli in quali località sono stati girati i quadri di *Monte Maracolo*? E' come se uno si mettesse a discutere un dogma, proprio così. I film di Trenker si accettano ad occhi chiusi, senza discussioni, senza domande, senza curiosità, senza dubbi o incertezze. Ad occhi chiusi, dico, come i miei, come i miei quando vado (oppure quando andassi) a vedere i film di Trenker. E questo è tutto.

● **GENOVEFFA T. (MEINA)** - A Roma, presumo.

● **CAMILLO M. (CESANO M.)** - Idem, con patate.

● **F. VINCIGUERRA (MALNATE)** - Se io sono mai stato musicato? Eh, come no, come no, per bacco! Voglio dirvela tutta: sono stato musicato nientemeno che da Amilcare Ponchielli, lo stesso che musicò la *Giocanda*, immaginatevi. Memo giocanda apparve però un'altra sua partitura, quella dei *Promessi Sposi*, in occasione della quale, il sottoscritto Innominato fu rivestito di note. E che note, Dio misericordioso! Anche il libretto, però, non era da meno. Di chi era il libretto? Ah di un altro innominato, di un innominato qualsiasi, di uno che volle prudentemente, e fece bene) conservare l'incognito. Al momento di dare il via alle bozze di stampa di quel suo libretto, egli però, scrisse precisamente quest'avvertenza: « Il romanzo del celebre Manzoni suggerì il concetto di questo libretto: ma poiché le esigenze del teatro non lo permettevano, non vi si vede sviluppata tutta la tela ond'è ordito quel racconto. Anzi, si limitò il numero dei personaggi, si unirono le circostanze, di tempo e di luogo, dando talvolta maggiore risalto a cose di cui nel romanzo è appena fatto cenno... ». Nel libretto dei *Promessi Sposi* infatti musicato da Ponchielli, non c'è Don Abbondio. C'è Renzo (tenore), don Rodrigo (baritono), Fra Cristoforo (basso), l'Innominato (semplice comprimario, c'era da aspettarselo), Lucia (soprano), Agnese (contralto) e via via. Eccoli, per diletto personale l'invettiva del basso Fra Cristoforo al baritono Don Rodrigo: « Trema, sciaurato, il turbine - sul capo tuo già romba - ti schiuderà la tomba - il fulmine del Ciel! ». Né voglio defraudarvi della romanza dello stesso Don Rodrigo, appena è assalito dal sospetto di aver contratto la peste: « M'avrebbe colto il morbo? Rio pensiero - lungi da me! Per questa doglia acuta - le membra m'ha costretto... - Ma qui l'aere è denso... - l'afa, l'ardore immenso... - Già di cader pavento... - Ah! ch'lo respiri, soffocar mi sento... ». Occorre dirvi che mentre don Rodrigo si torce fra questi ed altri atroci dolori, il coro, intorno a lui, proclama: « Le cure bandite, fuggati i pensieri - cerchiamo alla vita novelli piaceri! - La gioia dell'oggi trascorre a domani - sarebbe da insani temere il morire!... ». Con la quale vi saluto, distintamente.

● **MONELLA (CANTU')** - Beh, ma son cose che non vivono più di una stagione, come le farfalle: laddove le aquile vivono ottant'anni, i cavalli venti, i topi cinque, il salmone cento, la tartaruga trecento. Salvo imprevisti, s'intende, caccia, pesca e disgrazie simili.

● **N. O. (GENOVA)** - Grazie delle foto invernali e accidenti che freddo mi fai tornare addosso, Iddio ti perdoni, con quei paesaggi da orsi bianchi. E il saluto filatelico era quel lo sulla busta? Sprecone!

● **I SETTE ASSEDI (CUNEO)** - Si suppongo che il film *Aeroporto* si svolga nell'ambiente da voi immaginato: ma non potrei giurarvelo, e credo che nemmeno il regista o il produttore sarebbero al caso di farvene giuramento.

● **VILNA CARON (SESTO S. G.)** - Dispiacentissimo, ma per indirizzo divi e dive, c'è sospensione sospensione e prego figuratevi.

**ROSSETTO NIZAM**

**Il rossetto NIZAM**

fa brillare le labbra come il suo astuccio in PLEXIGLAS

**NIZAM** PRODOTTI DI BELLEZZA ARTICOLI PLEXIGLAS

**MILANO - Telefono 85128**

*Belmana*

La vostra piccola farmacia è completa!

Con la previdenza che distingue la donna avveduta, voi avrete certamente nella vostra casa un angolo o un mobile per raccogliere oggetti, asettici, bende o, in una parola, il corredo di pronto soccorso necessario per i casi urgenti. Ma questa vostra farmacia domestica non può dirsi completa se in essa manca *Belmana*. Infatti, se vi siete premunita contro mali imprevedibili, come non predisporre un rimedio efficace contro i disturbi che la natura fisiologica della donna comporta e che ricorrono, inevitabili, ogni mese?

Per questi disturbi *Belmana* non è soltanto un rimedio, ma il rimedio più pratico. Chi lo conosce potrà confermarvelo. Si tratta di un assorbente confezionato secondo le più rigorose norme igieniche: facile da applicare e da togliere - di minimo volume e leggero tanto da non far avvertire la propria presenza e da lasciare la più completa libertà alla persona. Anche sotto un costume da bagno è invisibile; non deforma non pregiudica l'estetica.

Con *Belmana*, oggi la donna può veramente dimenticare le inclemenze della natura, anche perché la razionalità di questi assorbenti, le consente di accudire alle sue abituali occupazioni, di dedicarsi a esercizi sportivi, se è sportiva, di esplicare serenamente il suo normale lavoro. Consigliatevi con chi li adotta.

PER LA DONNA

**Belmana**

ASSORBENTI IGIENICI

**L'Innominato**

MANIFATTURA ARTICOLI IGIENICI - ANM - MILANO, CORSO DEL LITTORIO, 1 - TEL. 7154-7157 - 5149 - MILANO-PARMA-ARTIGIANI



*Molte vorrebbero, ma....*

Solo in rare occasioni Voi applicate il cosmetico sulle ciglia, perchè temete che coli, che Vi irriti gli occhi e sciupi le ciglia.

Per evitare questi inconvenienti FARIL ha creato un nuovo cosmetico che non brucia, non cola, non decolora le ciglia, e che Vi consente di praticare tutti gli sports, compreso il nuoto.

Questo preparato è impermeabile all'acqua, può raddoppiare la lunghezza delle ciglia senza irrigidirle, ed è stato appunto studiato per dare maggior fascino allo sguardo.



**FARIL**

*Il cosmetico senza difetti*



Luisella Beghi  
che sta girando a Venezia "Trent'anni  
di servizio". (Cines; fotografia Miani).



Karin Hara  
memorable interprete di "Ragazze viennesi",  
in una recente fotografia Ufa. (Ufa Unione).

"FILM" PRESENTA:

# Fuori programma N. 7

di G.

Ringrazio tutti coloro, che, cabalisti dilettanti o professionisti, hanno avuto la bontà di farmi pervenire i numeri da giocare in dipendenza dello strano sogno che vi raccontai la settimana scorsa. Purtroppo, le mie modeste sostanze, sulle quali già incidono in misura disastrosa quelle poche « nazionali » che ho la malaugurata abitudine di fumare ogni giorno, non mi hanno permesso di seguire i numerosi consigli. Ben me ne ha incolto, del resto, perché, molto pudichi, quei numeri sono tutti restati nell'urna. Sono gratissimo, comunque, del pensiero gentile.

Anche stavolta ho fatto un sogno, e ve lo racconto subito. Ero sul palcoscenico del teatro Nuovo a Milano, e volevo recarmi a far visita a Renzo Ricci, quando, all'improvviso, mi ritrovai senza memoria. Giravo, giravo, giravo: e non riuscivo più a trovare il camerino dell'illustre attore. Stranissima cosa. Desolato, stavo per andarmene, quando, levando in alto lo sguardo vidi guizzare, fra le corde e i graticci, una cometa. Pensai subito alla leggenda dei Re Magi, e feci segno alla cometa che mi precedesse, come d'uso. Non aspettava che quello. Scodinzolando, la buona cometa si mise a precedermi. Mi condusse fino al camerino numero uno, ed io già stavo per bussare alla porta, quando la cometa fece un brusco voltafaccia, conducendomi fino al camerino numero due. Strano. Sulla porta c'era proprio il nome di Ricci. Be', ma allora chi c'era nel camerino numero uno? Volli sincerarmene, e pregai la cometa di attendermi: ciò che essa fece, mettendo la coda fra le gambe. Seppi così che quel camerino era riservato al regista. Ma il nome non era quello di Renato Simoni.

Strane cose che accadono in sogno. E non nella vita. Figuratevi se Renzo Ricci cede il camerino numero uno a qualcuno!

Forse direte che nel mio corpo alberga l'anima di un Torquemada, ma devo confessarvi che da qualche tempo — esattamente undici settimane, al momento in cui scrivo — m'è venuta una voglia incontenibile di comperare un biglietto di prima fila per il prossimo concerto di Tito Schipa... Be', e poi? Calma: non ho finito. Siederò compostamente in poltrona, mi delizierò col melodioso canto del famoso tenore, e poi... Poi estrarrò dalla tasca una enorme chiave e mi metterò a fischiare con tutte le mie forze. Avrò torto, lo so: torto marciò. Ma mi caverò così la soddisfazione di costringere l'illustre cantante a scrivere, una volta tanto: « A Milano, nel 1945, sono stato fischiato ». Probabilmente, Schipa aggiungerà: « Ma si trattava di un demone del tutto ignorante dei pregi del bel canto ». Non importa: la cronaca di quel fischio, isolato ma sonoro, romperà la litania dei « successi », dei « successoni », dei « trionfi », delle « ovazioni ». E i lettori, se non Schipa, me ne saranno grati.

Giulio Stival è passato temporaneamente dalle scene di prosa a quelle di rivista. Ma non ha voluto saperne di andare in passerella a raccontare le barzellette. Male: è come andare in giro in abito da passeggio e col cilindro in capo. Si decida: visto che ha lasciato l'abito da cerimonia, adotti il cappello floscio.

Dice: « Ma io non sono Dapporto, e nemmeno Navarrini. Le barzellette non le so raccontare! ».

Tante grazie a tutti! Vi racconto un altro sogno - Il camerino di un regista - Al concerto di Tito Schipa - Le barzellette di Giulio Stival - Sbadigli a un commediografo - Lina Volonghi si sposa? - Un po' di surrealismo non guasta - Dramma medievale - Il "barbone" di Laura Adani - La "fila" di Jorio - Bonino vi saluta.

Non è vero. Ascoltate. Ascoltate questa:

— Un mio collega, di cui non faccio il nome, altrimenti dicono che noi attori siamo delle male lingue, ha ricevuto dal suo sarto una lettera così concepita: « Ci stupiamo molto di non aver ancora ricevuto il denaro che ci dovete... ». Ed ecco la risposta: « Egregio signore, mi sarei molto stupito se aveste ricevuto del denaro, perché non mi sono mai sognato di mandarvelo ».

Oh, Dio! Non è una barzelletta ai fulmicotone. Ma quando Stival avrà preso più pratica...

Sta per formarsi, lo sapete, una compagnia nuova, che fa capo a Diana Torrieri e a Salvo Randone. Quest'ultimo, in una nota pensione di artisti di via del Lauro, a Milano, riceve l'assalto di un suo amico, affetto da... commediografite acuta. E, volente o nolente, deve finire per assoggettarsi ad un'audizione.

A un certo punto il giovane autore chiede a Randone:

— Ebbene, mi ascolti?  
— Certo, carissimo. Continua.

— Ma tu sbadigli continuamente!

— Appunto perché ti ascolto! (Il commediografo in questione non era Massoni).

A proposito... Della compagnia Torrieri-Randone avreb-

be dovuto far parte anche Lina Volonghi. Ma pare che vada a far parte di un'altra compagnia, i cui contratti non si firmano al Sindacato, bensì davanti all'ufficiale di Stato Civile. Se è così, complimenti a lei, condoglianze al pubblico.

Siete restati male? Cercherò di rallegrarvi con un dramma medioevale, che porta un promettente e decorativo titolo:

*L'arciere dai denti cariati.*  
Atto primo: *La fidanzata crudele.*

L'ARCIERE: Eccomi di ritorno dalla guerra.

LA FIDANZATA: Nessuna ferita.

L'ARCIERE: Purtroppo, sì. Quattro molarì bucati dalle frecce nemiche.

LA FIDANZATA: Allora, mi spiace, non posso più sposarti. Chi mastica male, soffre di stomaco. Chi soffre di stomaco ha un cattivo carattere. Non saremmo felici. Addio.

Atto secondo: *Dal dentista.*

L'ARCIERE: Dottore, dovrete impiombarmi questi quattro molarì che, come vedete, sono bucati.

IL DENTISTA: Spiacente, ma siamo nel 1400 e l'impiombatura non è stata ancora inventata.

Atto terzo: *All'assalto del bastione.*

IL CAPITANO: Avanti, miei prodi! Andiamo a conquistare il bastione della Morte, che poi si va a colazione!

Gli arcieri si lanciano, ma il nemico rovescia su di loro un uragano di frecce. Tutti battono in ritirata, ad eccezione del nostro eroe, che vuol morire a tutti i costi. Giunto sotto il bastione, egli apre la bocca per gridare alle truppe nemiche: « Arrendetevi! », ma nello stesso momento, dall'alto della fortezza, gli assediati lanciano, secondo l'uso dell'epoca, una caldaia di piombo fuso. L'arciere lo riceve in bocca).

L'ARCIERE: Viva la guerra! Potrò sposare la mia fidanzata! I miei quattro denti sono impiombati... impiombatissimi!

(E, grazie al Cielo, cala la tela).

Ohè, ma è incredibile! Be', non siate pignoli: un po' di surrealismo non guasta. Avete pure accettata, a suo tempo, la storia dell'«oliva pallida», no?

Laura Adani ha un barbone nero... Si chiama « Mio » e non è molto socievole. Pochi giorni fa è scappato di casa ed è andato a finire — forza dell'abitudine! — nel camerino di Sara Ferrati. Evidentemente si ricordava di esser stato in quel camerino con la sua padrona. Trovatosi di fronte a un'estranea, il povero « Mio », mortificatissimo, non trovò nulla di meglio che mettersi ad abbaiare rumorosamente, dandogli non poche preoccupazioni nella Ferrati, che non sapeva di dove fosse sbucata quella minacciosissima bestia. Basta: tutto finì nel migliore dei modi, con l'uscita un po' vergo-

gnosa di « Mio » dal camerino. Il giorno dopo, però, ecco di nuovo il cane presentarsi a Sara Ferrati. Con due rose in bocca. Sistema molto carino per farsi perdonare l'intrusione. (E qui la storiella sarebbe finita. Ma Laura Adani insiste nell'affermare che « Mio » è andato spontaneamente da Redaelli a comperare i fiori).

gnosa di « Mio » dal camerino.

Il giorno dopo, però, ecco di nuovo il cane presentarsi a Sara Ferrati. Con due rose in bocca. Sistema molto carino per farsi perdonare l'intrusione.

(E qui la storiella sarebbe finita. Ma Laura Adani insiste nell'affermare che « Mio » è andato spontaneamente da Redaelli a comperare i fiori).

La figlia di Jorio. Avete fatto caso che Mila fa rima con « pila », oggetto molto in uso ai giorni nostri. Ma che diavolo ci fa, Mila, con la pila? La saprete presto. Vi annuncio, per uno dei prossimi numeri: *La fila di Jorio.*

(Proto: dev'essere scritto proprio così. *La fila di Jorio.*)

C'è una bella signora che subisce il fascino delle tempie argentee di Piero Carnabuci, e di recente, al teatro Nuovo, durante le recite dell'*Ifigenia in Tauride*, una dolce conversazione s'iniziò fra i due, in camerino.

— Ditemi, Carnabuci — sospirò la signora — avete mai vissuto un romanzo d'amore?

— No, signora — rispose l'attore. — Un romanzo non l'ho mai vissuto: tutt'al più qualche volume di novelle!

Ho incontrato Vera Worth, la quale...

Basta. Tutti in coro. Sì, buona donna...

Chiusura. Il nostro « Microfono » incontra Ernesto Bonino.  
— Ciao, ca-carò, co-come va?  
— Be-benone, ma ve-vedo che-che anche tu stai be-bene!  
— C'è po-poco da sfottere!  
— E' qu-quello che di-dico anch'io.