

QUESTA VOLTA:

Comini - De Stefani  
Innominato - Loverso  
Lunardo - Martini - Mi-  
crofona - Cjelli - Pal-  
mieri - Rosada - Sac-  
chetti - San Se-  
condo - Schipa  
Tristano



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

# DISSOLVENZE

Trascrivo dall'orlo di una busta che mi ritrovo in tasca tutta spiegazzata, degli appunti scritti evidentemente in fretta e al buio (e non garantisco che la trascrizione di certe parole sia esatta). Ancora un poliziotto di buon cuore! Questo del *Processo delle zitelle* è brigadiere; l'altro (in *Peccatori*) era commissario. E, si badi: non si tratta di personaggi di fianco, di macchiette; si tratta di personaggi determinanti ai fini della vicenda. Si vede che i soggettisti, se non ricorrono a un poliziotto buono, non sanno come cavarsela. Poliziotti che mettono la mano in tasca, non per prendere le manette o la rivoltella, ma per prendere il denaro che servirà alle medicine di Elena Zareschi. Poliziotti che s'inteneriscono all'idillio di Roberto Villa e di Ondina Maris; poliziotti paraninfi. Nel *Processo delle zitelle*, poi, c'è, con quel brigadiere di buon cuore, un commissario che si occupa abbondantemente della pesca delle trote e si tiene gli ami, i vermi e le canne sulla scrivania. Ma, insomma, di poliziotti che facciano veramente i poliziotti non ce n'è, nei film. Per fortuna i film non sono la vita: se no, staremmo freschi.

Seguito del precedente.

— A quanto mi hanno riferito, il *Processo delle zitelle* si può dire che risale ad *Accadde una notte*.

— Sarebbe più onesto dire che discende.

Ancora. Al secondo atto di *Turbamento* (ripreso all'Odeon) Renzo Ricci, ad un certo punto mette la mano in tasca ed estrae un pacchetto di Macedonia extra. I casi sono due: o quelle sigarette erano lì da vari anni; oppure di Macedonia extra c'era solamente l'astuccio: dentro, le sigarette erano Nazionali. Sempre in *Turbamento*, la scena madre del secondo atto dovrebbe chiamarsi, con maggior precisione, scena padre.

(Idem). Quando un attore o un'attrice deve fare una parte di ragazzo, risolve tutto mettendosi le scarpe basse da tennis con la suola di gomma (vedi *Turbamento*; vedi *I giorni felici*).

(Ibidem). Voglio domandare a Giulio Oppi se è stata involontaria, o no la sua bellissima truccatura in *Turbamento*: sembrava Renato Simoni. E siccome si diceva con insistenza, in quei giorni, che l'illustre critico era stato visto a Milano...

II.

Giulio Donadio: io voglio bene solo a mamma mia. (Questa la troverete anche a pagina 3; ma soltanto per il fatto che Loverso me l'ha rubata tra un atto e l'altro di *Una strana notte di nozze*).

D.

## STORIA DEL "GOLDONI" UN TEATRO IN PARRUCCA

di E. Ferdinando Palmieri



Ella Franceschetti; in una delicata fotografia di Invernizzi, il fotomontaggio sotto la testata è il documentario di Anneliese Uhlig.

Piero de Pità ha composto un volumetto sul Teatro Goldoni di Venezia (1).

Così è: il teatro dove Carlo Goldoni sudd., come autore e regista, un gran numero di parrucche non possiede ancora una storia scritta. Carico di storia vissuta, il teatro dove si svolsero le prime degli *Innamorati* e del *Tàdèro* non possiede ancora una biografia stampata. Bizzarra distrazione dei dotti.

Il volumetto del de Pità ha dunque il merito di dare l'avvio. Se non provvede (il frontespizio, *Origini e curiosità del Teatro Goldoni*, denuncia subito i limiti dell'impegno), indica; se non si risolve in un racconto definitivo, nemmeno trascura le informazioni più opportune; se non è un viaggio, è un invito a viaggiare: a viaggiare fra quei titoli di commedie, quei nomi di autori e di attori, quei litigi, quelle smanie, quei trionfi, quelle burrasche.

Anno 1752...

« Con la presente privata scrittura, che per volere delle parti dovrà avere forza come pubblico istrumento rogato per mano di notaro di questa città, resta accordato e pattuito fra S. E. Antonio Vendramin fu de sier Alvise e il dottor Carlo Goldoni quondam Giulio quanto segue: che debba corrispondere il Nobiluomo al Goldoni ducati cinquanta da L. 6:4 per ducato ogni mese anticipatamente, principiando il primo giorno di quaresima dell'anno prossimo venturo 1753; dovrà esso Goldoni dare ogni anno commedie premeditate N. otto per uso della Compagnia de' comici di esso Nobiluomo per il di lui Teatro di San Luca; non potrà il Goldoni scrivere cosa alcuna per li teatri di Venezia comici, bensì averà arbitrio di scrivere per opere in musica, tanto serie che bernesche; non potranno li comici suddetti rappresentare azione, cioè opera o commedia d'altro poeta senza previo assenso del Goldoni; dovrà il presente accordo durare per anni dieci sempre susseguenti, che principieranno il suddetto primo giorno di quaresima e termineranno l'ultimo di carnevale dell'anno 1763; sarà obbligato il Goldoni a far per la Compagnia quelle introduzioni, ringraziamenti e cose simili comiche che necessarie fossero, come pure accordar, dotar e regular soggetti dell'arte secondo il bisogno del Teatro, come pure assistere alle prove, dirigere e concertare in Venezia; che solamente il primo e secondo anno il Goldoni sia obbligato a seguitare la Compagnia nelle piazze di terraferma a proprie spese non giriger

FILM

ed assistere come sopra; sia in libertà del Goldoni potere stampare le commedie che averà fatte per il Nobiluomo tre anni dopo che saranno state in Venezia recitate e non prima...».

E' il famoso contratto (rivelato da Dino Mantovani in un lontano volume) che lega, tirchiamente, al leggiadro edificio una gloria prodiga; è il celebre vincolo che permette a un teatro già centenario di diventare, giovanilmente, la palestra della nuova Commedia italiana.

Con l'aiuto del mio immaginario taccuino di appunti, mi ricordo benissimo — io, amico personale del conte Carlo Gozzi ma tifoso dell'arte di Goldoni — mi ricordo benissimo, nella sala dorata, le prime del *Campello*, dei *Rusteghi*, delle *Baruffe chiozzotte*. Che sere, lettori miei! Che baronada, davanti all'ingresso! Dame e damazze, ricchi e poveri, gondolieri e servitori, apologisti dal viso beato e avversari dalla smorfia dura... Mi ricordo le ciacole del ridotto, i diti-rambi e i biasimi, Simoni che gridava: «el xe un genio!». Loverso che rispettosamente sogghignava, la procuratessa Dolina che gorgheggiava: «capolavoro! capolavoro!». Bonelli che abbracciava De Stefani: «gli è un tuo discepolo, gli ha letto il tuo *Manuale!*». De Stefani che brontolava: «porca miseria, è più bravo di me!». Mi ricordo i lumi a olio della ribalta, la messinscena a quinte e a fondali, il civettare dell'«ingenua» e lo sculettare del «mamo»: gli sputi lanciati dai gentiluomini; dei palchi sui domestici e i barcauoli in platea, le bautte e i ventagli, i nei e le pulci, le fogge muliebri alla moda de Franza e il cronista galante Raffaele Calzini.

Chiassetti e spassetti della fantasia e della meraviglia! Era tutto vero, là alla ribalta, e tutto falso: vero come la vita, falso come il teatro. Aveva capito il trucco, il dottor Goldoni, aveva mangiato la foglia magica. Il teatro è una realtà impossibile: la realtà delle case di carta, degli incontri improvvisi ma prestabiliti, dei contratti preformati ma elaborati. Personaggi, non uomini; personaggi, non donne: un'umanità, cioè, col suggeritore e la scena generale. Atto primo, scena prima... Non un'avventura misteriosa ha inizio — la nostra avventura quotidiana — ma una commedia della quale Felicità e Lunardo, donna Pasqua e Zorretto, Cecilia e Cristofolo già sanno le parole, gli intrighi, le sorprese... Goldoni aveva mangiato la foglia: la foglia di un mondo senza la quarta parete; e scriveva per il teatro, non per la vita.

Poi... Poi, quel martedì grasso del '62: addio del poeta a Venezia e partenza per Parigi.

Mestissima recita di *Una delle ultime sere di carnevale*, vicenda allegorica. Regia di Alberto Colantuoni: la medesima regia che, nell'anno 1938, Co-

lantuoni offrì — con gli attori Baseggio e Micheluzzi — al nostro sbalordimento accresciuto. Un miracolo di ritmi e di colori.

Addio a Venezia: mentre sul palcoscenico del San Samuele il mio amico personale Carlo Gozzi si arroventa — antigoldonista acerrimo — nella polemica delle *Fiabe*.

Ah, il dialogo allusivo di *Una delle ultime sere di carnevale* ascoltato nella malinconia di quell'ultima recita. Narrava, l'avventura, il dolore di un commiato; e noi... Noi, col cuore strazato: stracciato. Giuseppe Ortolani piangeva sul trionfo di Domenico Varagnolo; Varagnolo si asciugava le lacrime nel tabarro di Gasparo Gozzi, direttore della *Gazzetta veneta*; Gasparo non aveva nemmeno il fiato per sospirare...

Partito Goldoni per Parigi, cala il sipario sulla Venezia teatrante del Settecento; e comincia la gloria del Teatro di San Luca. Che diventerà nel 1833, Teatro Apollo. Il primo teatro, in Italia, con l'illuminazione a gas: nel '44. Ci informa un giornale: «la sala si potrebbe con tutta proprietà intitolare al sole, e veramente la sua luce è in tanta copia che la sera pare ridotta allo splendore del meriggio». Nel '53, un altro stupore giornalistico: dovuto alla vaghezza dei restauri. «Il pittore Ferrari domandò al gotico stile le svelte sue forme e ne compose ad arco acuto le logge con bella varietà di trafori e di intagli a ogni ordine... Tutto il disegno è in rilievo bianco e oro e si stacca su un fondo lievemente verdognolo; solo il basamento della platea è a chiaroscuro...». Seguono le lodi alle «cortine celesti dei palchi», al «cielo dell'edificio composto di un ampio rosone dorato e a traforo cui fanno cerchio altri rosone minori», alla «decorazione del proscenio», all'arco d'ingresso, alla «tenda della scena che è di velluto, con due cortine che si aprono nel mezzo...». E' l'interno, conclude il de Pittà, che «si ammira ancor oggi».

Il Teatro Apollo non è un teatro originale: appartiene a tutte le Compagnie e a tutti i repertori del secondo Ottocento, non alla fertilità inventiva di un solo autore e di un solo gruppo di commedianti; appartiene alla consuetudine, non alla novità di una riforma. Ritrovo nell'accurato libretto di Piero de Pittà un elenco di nomi che splendono su tutte le superstiti ribalte italiane.

Finalmente (eh sì: finalmente, o Venezia immemore) lo scrittore Goldoni sostituisce nell'insegna il non scrittore Apollo: e l'aria cambia. Aria — e arte — delle commedie di Riccardo Selvatico e di Giacinto Gallina nella recitazione di Angelo e Marianna Moro-Lin, di Emilio Zago, di Ferruccio Benini; significato di una letteratura che nel ripetere il sorriso paesano delle *Massere* e delle *Morbino*, accoglie, dall'epoca sopraggiunta, l'ombra inquietudine.

Vi dicevo che la cronachetta diligente e pittoresca del de Pittà è un invito a viaggiare: e io, a mio modo, ho viaggiato. Ma si vorrebbe, adesso, che la preziosa serie dei volumi dedicati ai remoti teatri veneziani di un'altra storia si adornasse: l'illustrissima — e completa — storia di quella ribalta in parrucca e velada che udi Carlo Goldoni — non retribuito nelle «piazze di terraferma» dalla taccagneria del patrizio impresario — concertare la rappresentazione della *Casa nova*.

**E. Ferdinando Palmieri**

(1) Con diciannove illustrazioni fuori testo. Venezia, Arti Grafiche Imperia, 1945 - Lire cinquanta.

\* In seguito alla indisposizione di Memo Benassi, Emilio Baldanello ha sostituito quest'attore nella parte del protagonista del film *Cines Trent'anni di servizio* che Mario Baffico sta dirigendo negli stabilimenti dei Giardini a Venezia.



Theo Lingner regista. Com'è noto, il divertente attore ha diretto di recente «Notte di follia» e «L'avventura di Butterfly». (Film Unione).

## IL RACCONTO DI "FILM"

# PASSA ROSITA BELFIORE

di Rosso di San Secondo

Quando si seppe in paese ch'era giunta Rosita Belfiore, tutti gli uomini ringalluzzirono. Le mogli tennero d'occhio i loro mariti, le fidanzate i fidanzati, le madri i figli giovanotti. Nata in paese venticinque anni prima, da fanciulla Rosita aveva subito fatto parlar di sé, per lo spirito piuttosto libero che aveva manifestato. S'era fatta cacciare dalle suore che aprivano la scuola e insegnavano lavori femminili, s'era messa a dirigere una filodrammatica locale, aveva fatto girare la testa a tre o quattro giovani che s'erano scazzottati in malo modo più volte per lei ed alla fine se n'era fuggita con un'infima compagnia teatrale soffermatasi per qualche rappresentazione in paese. Di lei non s'era parlato più per qualche anno, finché eccola d'un tratto comparire sullo schermo. I giornali, inni all'attrice cinematografica Rosita Belfiore!

Ora, perchè tornare? — dicevano le più equilibrate signore del paese. — La sua strada è certamente grandiosa e gloriosa, ma molto lontana da noi. Nei grandi centri abiterà in grandi alberghi, avrà una villa propria, automobili e servitori; potrà anche fare il suo comodo e nessuno le dirà nulla. Ma qui, in paese, tutti gli occhi su di lei naturalmente e la sua presenza porterà del male.

Le meno equilibrate non stavano tanto a ragionare. Vedendo che il marito ordinava al sarto un vestito nuovo, che rientrava con una cravatta comperata allora, o che il figliolo maggiore se ne stava a radersi ogni momento, aprivano la stura contro Rosita Belfiore:

— Questa svergognata! Una donna che mostra sempre le gambe nei film! E fa le parti di civetta! Proprio qui è venuta a far la civetta! Fini-

remo per legnarla!

In altre case, anche il capo di famiglia era impensierito, avendo figlie da marito, che non trovavano marito e che, con l'esempio di Rosita Belfiore davanti agli occhi, cominciavano ad accarezzare l'idea di darsi al cinema.

— Una parola il cinema! — tuonavano i padri in queste case. — Se tutte le ragazze fossero buone a fare il cinema, il mondo sarebbe tutto un cinematografo! Invece, su mille, ne riesce una. A Rosita Belfiore è riuscita! Se la goda! Ma guai a pensare di poterla imitare! Sarebbe lo stesso che volere rompersi il collo!

Ma quella Rosita! Lo faceva apposta? Aveva fatto credere di esser venuta perchè, in seguito ad una malattia, le era stata consigliata un po' d'aria natale; se n'era andata ad abitare nella villetta d'una vecchia zia, appena fuor del paese: bella vista e aria balsamica. Ma non le era venute in mente di mandare a chiamare l'unico architetto del paese per fargli rimodernare la villa della zia? E poi, chi non aveva mandato a chiamare? Aveva mandato a chiamare tutti! Le servivano un cavallo da sella ed un maestro che l'accompagnasse per equitazione; un pianoforte ed un maestro di pianoforte; il segretario comunale perchè le spiegasse certe questioni relative alla proprietà della zia; la sarta perchè le eseguisse certi lavori. Aveva persino voluto far visita alle suore, le quali avevano dovuto riceverla. Come non ricevere una grande artista, decantata dai giornali? Quando, poi, s'era saputo che Rosita, uscendo dall'istituto, aveva lasciato mille lire per le orfane, s'era cominciato a dire che, per quanto attrice, era una santa donna.

Dopo un mese di perma-

nenza alla villetta, Rosita poteva disporre a piacimento di tutto il paese. Certe signore soltanto e certi padri resistevano accanitamente. Ma la rivoluzione era avvenuta. L'Avvocato che s'avviava in pretura, incontrando l'architetto, gli diceva: — Hai veduto oggi Rosita? Fammi il piacere, dille che di qualunque cosa abbisogni, disponga di me.

Il sarto non aveva tempo per rifinire tutti i calzoni da cavalcare che gli venivano ordinati. I giovanotti si precipitavano da lui: — E' pronto il mio calzone? Oggi compagno io Rosita!

E il parrucchiere: — Ho servito Rosita. Sapete cosa mi ha detto? «Date punti ai parrucchieri di città». E allora io subito: «Posso pretendere all'onore di una vostra fotografia con la firma?». E lei, gentilissima: «Ecco la fotografia».

In pochi giorni, tutti i negozi del paese, si ornarono della fotografia di Rosita con la dedica. Nelle insegne, fu stampato: «Fornitore della grande artista Rosita Belfiore».

Nelle case, come nei negozi, d'un tratto: «Passa Rosita!». E tutti alla finestra.

Quando si seppe che l'attrice partiva, per tornare a Roma, dove era scritturata per un gran film, l'intero paese si riversò alla stazione. Ma dov'era il posto per tutti? La maggior parte rimase sullo spiazzale esterno e quando giunse Rosita, echeggiò un fragoroso applauso.

Nessuno ebbe voglia, allontanatosi il treno, di tornare al lavoro. Negozi ed uffici rimasero chiusi in paese, come per lutto.

E ce ne volle perchè la gente, senza Rosita, si togliesse di dosso un terribile, accidentoso senso di malinconia e tornasse al solito umore.

Rosso di San Secondo

SI VEDE SOLO AL CINEMA

## 23. - SI PARTE

di Tristano

Si parte, anche al cinema. Si va verso l'amore, si va verso il dolore, si va in mille posti: ma si parte in fretta. Immancabilmente, quando il divo o la diva decidono di partire, c'è qualcosa che determina un acceleramento dei tempi. Non si cerca per tutta la casa, senza trovarlo, l'orario delle ferrovie; non si telefona all'ufficio informazioni della stazione per chiedere se quel treno è stato soprappreso (cosa assai difficile da sapere, perchè il telefono è occupato in permanenza); non si domanda alla vecchia zia se ha qualche commissione per una altrettanto vecchia sua compagnia di collegio che risiede in quella tal città. Si parte: semplicemente. Dopo aver fatto le valigie.

Le valigie. In ogni casa, anche in quella di un modesto operaio, ci sono valigie costellate di etichette multicolori, valigie di ogni formato e di ogni dimensione. E quanto è grande la perizia dei divi del cinema nel fare le valigie! Voi ed io ci affanniamo, quando ci capita di dover andare a passare due giorni presso il nonno di Gonzola, a piegare minuziosamente ogni capo di vestiario, affinché non prenda troppe pieghe; ci preoccupiamo che tutto sia in ordine: le pantofole, il pigiama, lo spazzolino da denti, il sapone e il rasoio, e tutte quelle altre cose che è necessario portar con sé, quando si

parte. E apriamo tre o quattro volte la valigia — ma sì, confessatelo anche voi — per vedere se, putacaso, manca ancora qualche cosa o se quella tal bottiglia d'olio da recapitare sia chiusa a dovere. Oppure cambiamo di posto agli oggetti perchè non si riesce a chiudere la valigia neanche facendoci

sedere in terra. E allora, Cesira che in quanto a posteriore sta bene.

I divi del cinema, invece sono bravissimi. Aprono la valigia e la mettono sul letto. Poi vanno presso un cassetto, e ne estraggono gli oggetti e gli indumenti più eterogenei: e comincia il lancio. Volano i calzini, inseguiti dalle comicie e

dal pennello da barba; volano le scarpe, implacabilmente tollonate dalle cravatte. E tutto ricade, con precisione meravigliosa nella valigia. Dopo di che, non c'è da far altro che rinchiodare il coperchio, e partire, con la sicurezza matematica che il treno attenderà cortesemente che il divo sia giunto. A volte, invece, il convoglio è già in moto: ma, non temete, è fatto apposta, per l'eventuale effetto comico. Per lo stesso motivo, è consentito che una cravatta o un calzino spunti fuori dal coperchio della valigia: il vedere che il divo dà di piglio a un paio di forbici, e zac, è sempre una cosa molto divertente.

Eppoi, scusatemi se riprendo un tema che ho sfiorato la volta scorsa, i divi del cinema trovano sempre posto in treno, beati loro. A loro non capita mai di trovarsi di fronte ad uno di quegli ineffabili tipi che occupano un posto col cappello, un altro col soprabito, un terzo coi guanti, e il quarto con la propria persona, allo scopo di distendersi a schiacciare un pisolino (parlo d'altri tempi), allorché il convoglio si mette in moto. A loro non capita mai di dover fare le acrobazie per mettere a posto la valigia, visto che la reticella è gonfia da scoppiare. A loro non capita mai di dover stare in piedi nel corridoio, avendo pagato il posto in prima classe, che, viceversa, è occupato da qualcuno che talvolta non ha nemmeno quello di terza. Ah, se rinascio bello, voglio fare il divo del cinema, credetemi: è così comodo!

«Partire è un po' morire». Evidentemente, l'ideatore di questo motto non è mai stato al cinema.

Tristano

VENEZIA - ANNO VIII - N. 12  
24 MARZO 1945 - XXIII

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, 3 MARZO n. 2059 A. Telefono 23.490

PUBBLICITÀ: Concessionaria esclusiva Unione Pubblicità Italiana S. A. Milano, Piazza degli Affari, Palazzo della Borsa, telefono 7451.7, e sue succursali.

ABBONAMENTI: Italia anno L. 268, semestre L. 134, trimestre L. 77, Fascicoli arretrati L. 7

Per abbonarsi inviare vaglia o assegno all'Amministrazione.

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

SOCIETÀ EDITRICE "FILM"

# Passeggiata mattutina

Amo, ve ne sarete accorti, le passeggiate mattutine. Cioè, precisiamo, amo uscir di casa all'alba delle undici, per andare a godermi quel solicello così tepido che ha ormai cancellato il gelido grigiore dell'inverno. I banchetti delle fioraie, ricolmi di garofani e giacinti, diffondono nell'aria tersa delicati effluvi, e invitano il passante alla sosta: ma guai a chi cede all'invito, perché corre il rischio, nell'udire il prezzo d'un solo garofano, di vedere dileguare intorno a sé l'incanto della primavera e di sentire un brivido di gelo percorrerli le ossa. Questo, a un dipresso, era anche il pensiero di un signore alto, dagli occhietti a lama di coltello messi a cavalcioni di un naso gaigliardo, che vidi, l'altra mattina, soffermarsi voglioso dinanzi ad una alente piramide di fiori, presidiata da una ciabattante donnetta. Udi la cifra, posò con reverente delicatezza il mazzo sul banchetto, e si tolse il cappello: muto omaggio ad un desiderio defunto. Fu in quel momento che, giungendogli accanto, gli misi una mano sulla spalla. Era Renato Mariani.

Non aveva ancora trovato lavoro, mi disse. E dalle sue palpebre sempiternamente socchiuse filtrò uno sguardo addogliato, oraco per l'amarezza. « Possibile — aggiunse — che vent'anni di proficuo lavoro debbano essere sciupati da un solo errore, determinato poi da un complesso di circostanze sfavorevoli? »

Non gli risposi; e che potevo dirgli che non aumentasse la sua pena? Lo salutai, e ripresi il mio vagabondare. E pensavo che questo attore — il migliore caratterista comico delle scene italiane di rivista e operetta — sconta fin troppo duramente l'errore commesso allorché volle tentare il passo, inadeguato alle sue lunghe gambe, di andare a prendere il posto che Dapporto aveva lasciato libero accanto a Wanda Osiri. Voi obietterete che l'ambizione si paga: d'accordo; ma, scusatemi, chi avrebbe resistito al fascino di un invito di tal genere, nel quale era insita la possibilità di un lancio in grandissimo stile? Mariani aveva piena fiducia nei propri mezzi, e quella proposta gli parve un munifico dono celeste. Non si soffermò a pensare — qui sta l'errore — se le sue qualità di caratterista comico s'attagliassero alle esigenze di un « genere Dapporto », e cioè alla necessità di un piacevole conversare, infiorato di lazzi e di furbeschi ammiccamenti, fuori dal sipario, fra un quadro coreografico e l'altro. Volle evadere dal chiuso delle sue parrucche e dei suoi nasi finti, dall'oleografia delle « macchiette » per indossare la marsina e gli abiti da passeggio con cravatte floreali. E si vide in scena un signore molto distinto, che raccontava con garbo barzellette e lanciava non senza buon gusto qualche strale imbevuto di umorismo; ma era l'ombra del lepido irrisistibile Mariani dalle lampeggianti calvizie e dalle scarruffate capigliature color carota, che sbalestrava sull'uditorio i suoi cichinni e le sue chioce faezie. Il pubblico, che pur lo amava, non lo riconobbe più; e non prese gusto all'arrampicatura sui vetri di quel signore dall'aria un po' mesta. Mariani, fra l'altro, è un attore che la sua comicità l'arricchisce di sera in sera, lentamente, ora ricavando un effetto da un gesto strambo, ora avvivando la parte con un intercalare o la deformazione di qualche parola. Vincolato alla così detta piacevole conversazione — e non provvisto di una autentica « spalla » che gli desse modo di « soggettare » a suo piacimento — ebbe netta la sensazione che il successo gli sfuggiva; e da questa sensazione nacque un senso di scoramento che gli impedì di ritornare la corrente, cosa che sarebbe stata forse possibile se egli si fosse prodigato nel tentativo di riempire la parte a suo modo. Il resto vi sarà noto. Lasciata la compagnia Osiri,

sono ormai diversi mesi che Mariani non lavora: una cosa che non gli era mai accaduta, in vent'anni di carriera. Effetto dell'insuccesso, evidentemente. Ma è giusto, poi, questo cerchio di disistima che nell'ambiente rivista si è stretto intorno all'attore? La mia modesta opinione è che non è giusto. Se in quel genere, che chiameremo il genere Dapporto, Mariani è mancato parzialmente all'attesa (e bisogna anche aggiungere che nel frattempo al pubblico era diventato troppo caro l'originale per poter apprezzare la seconda edizione: avvertimento, questo, che può essere utile al giovane Tognazzi), non è men vero che, nel « suo » genere, Mariani resta un elemento di primissimo piano: anzi il migliore in linea assoluta. V'è qualcuno che abbia dimenticato la creazione di quello stupendo « Zio Daniele » di Zizi o quella, meno rilevante ma ugualmente pregevole, del « Colonnello » nel *Diavolo nella giarrettiere*? Questo è il vero e rispettabile Mariani, che ha diritto di tornare al suo posto; quel posto conquistato attraverso lunghi anni di ottimo ed applaudito lavoro. Ma che oggi si cerchi di svalutare, sulla base di un insuccesso, dovuto solo, ripeto, a un errato cambiamento di rotta, tutta una decorosa carriera, ebbene mi pare cattivo; anzi spietato.

Proseguiamo — volete? — la passeggiata. Ecco San Babila con la sua chiesa di mattoni rossi, ecco il Corso con tutti i suoi negozi nuovi, dalle stucature fresche e dalle vetrine scintillanti, nati come l'araba fenice dalle ceneri dei negozi vecchi, bruciati nel triste agosto di due anni or sono. Una vetrina di profumiere: una graziosa donnina intenta a frugare con lo sguardo nell'ordinatissimo disordine delle fiale e delle boccette esposte. Mobilissimi, gli occhi grigi dagli strani riflessi verdastri, soppesavano ogni fiala: e pareva volessero toglierne le capsule. Quale il

(Tesi le gambe e la poltrona divenne letto: un signore vestito di bianco si chinò su di me e mi sbottonò la pancia).

Il meditare richiama il sonno ucciso da *Macbeth*.

E volli buttare carta asciugante nella voce di Giulio Stival.

Renzo Ricci saluta con la mano ogni battuta che se ne va.

Giuseppe Adami conduce a passeggio le gote rubizie che gli ha lasciato in custodia Renato Simoni.

(Mi parve d'essere appeso per l'ombelico al lampadario).

I denti bianchi di Tino Carraro si chiusero irrimediabilmente sulla parola stroncandola alla vita.

Fernando Farese aveva dimenticato di prendere il fazzoletto. Allora mise in tasca la mano e ve la tenne sempre.

(Non riuscivo a capire se mi rammendassero a punto croce o punto erba).

Gli aggettivi di Lina Volonghi sapevano di vongole.

(Una ragazza vestita d'az-

## PALCOSCENICO MINORE

di Microfono



Dall'album di Geleng: Fanni Marchiò.

profumo più adatto alla sua personalità?

Giudicatene voi? Liliana Canzi è una danzatrice: più precisamente una prima danzatrice, forgiata artisticamente dalle abili sicure mani di una maestra e coreografa classica di vaglia: cioè Anita Bronzi, la quale ha trasfuso nella sua allieva prediletta, andata a lei ancora bimba, il meglio della sua esperienza. E la bimba di allora, una bimba morbida e raffutella, è diventata oggi una donnina senza spigoli, dalle piccole espressivissime mani: una donnina dall'espressione un po' malinconica che sa ammantare di plastica morbidezza ogni atteggiamento, una donnina che parla sempre a bassa voce; e par timida. Poi si tuffa nel fascio di luce dei riflettori, si riscalda nell'inseguire il ritmo della melodia; e si anima, vibra. V'è qualcosa di pigramente felino nelle ondulazioni del suo corpo sulla cadenza di una lenta melopea orientale; e v'è una calda vemenza in quel suo abbandonarsi al ritmo trascinante di un'accesa danza spagnola: come una recondita insospettata sensualità che si riveli inconsciamente, smossa dal calore della musica che penetra a viva forza attraverso l'involucro di un carattere restio all'espansività.

Quale, dunque, il profumo che si addice a Liliana Canzi?

Andiamo avanti. Galleria del Corso: vale a dire il quartier generale del palcoscenico minore. (Ovverosia il punto di concentramento degli artisti di rivista). Qui l'impresario trova di tutto: dalla subrettina al giocoliere, dal suonatore di sassofono al comichetto da avanspettacolo, dal fantasista alla ballerina. Si chiacchiera: bene di sé, malissimo degli altri. Ma tra una chiacchiera e l'altra, sbottano fuori, di tanto in tanto, notizie interessanti. Non sai, è vero, dove finisca la verità e dove incominci il serpente di mare; ma, facendo la tara, si giunge pressap-

poco ad avere delle notizie abbastanza attendibili.

Qui, nella Galleria del Corso, gli incontri non si contano più. Dovunque visi noti e sorridenti, dovunque saluti cordialissimi (e magari, fra i denti, una maledizione per l'ultima stroncatura). Odo in un crocchio il nome di Wanda Osiris. Mi si rizzano le orecchie. Sapete che la stellissima avrebbe dovuto ripresentarsi ne *L'isola delle sirene*. E sapete anche — ve lo avrei annunciato la settimana scorsa, se non mi fosse mancato lo spazio — che c'è stato, improvvisamente, un cambiamento di rotta. Il perché nessuno lo sapeva; o meglio nessuno voleva dirlo.

Quelle quattro parole udite a caso mi hanno permesso di sollevare un lembo del velo. E' accaduto che Bracchi, autore con Dansi del copione, ha deciso, un certo giorno, di ritirarlo. E allo stesso modo, ha fatto macchina indietro Guberri, che dello spettacolo avrebbe dovuto essere l'organizzatore. Il motivo sarebbe questo: che i finanziatori avrebbero voluto nominare un super-revisore non accetto. Chi sia questo super-revisore non so, ma ritengo che, per quel che riguarda la linea artistica dello spettacolo, il regista (specialmente nel caso che sia anche autore, come è il caso di Bracchi) debba essere lasciato con le mani libere. Solo così lo spettacolo potrà avere quella coerenza che, invece, da tempo, manca a molte riviste. Dove ci sono molti galli a cantare, dice un vecchio proverbio, non fa mai giorno: e posso assicurarvi che è vero.

Chi rappresenterà, dunque, *L'isola delle sirene*? Credo di potervi dire anche questo: Carlo Dapporto, il quale, si susurra, avrebbe al suo fianco una stella dalle dotiquisite, della quale si tace ostinatamente il nome. E l'esordio? Al Lirico, nel mese di aprile.

In quanto a Wanda Osiris, c'è da aggiungere che non s'è sgomentata. Scomparsa la possibilità di un viaggio all'isola delle Sirene dirige ora il suo vascello verso le isole... Marchesi.

Come vedete, le mie passeggiate sono sempre proficue.

Microfono

## BREVE PARENTESI

# DALLA POLTRONA N. 47 AL LETTO 21 BIS

di Gilberto Loverso

zorro mi spinse e camminai di lei, Diana Torrieri.

Fu un medico igienista a dar consiglio a Giulio Stival di risciacquarsi la bocca con le parole dei copioni?

(Adesso il lampadario era diverso; ma gli stavo ancora appeso per l'ombelico).

Eva Magni rincorre una farfalla e piange che le è sfuggita.

Con la mano larga Guido Lazzarini dà vento al fornello.

Nel pomo d'adamio Renzo Ricci rinchiuse la propria voce.

(Aprirono la porta ed ebbi un brodo).

Salvo Randote barcolla ubriaco di battute.

Insomma, la voce più grande

di lei, Diana Torrieri.

(Aprirono la porta ed ebbi un altro brodo).

Ha mangiato la foglia, Laura Adani; e allappava Luigino Visconti, suo capocomico, comperò un dentifricio giovemme.

(Aprirono la finestra e vidi che era già sereno. Allora cominciai ad aspettare di muovere ancora le gambe).

Come si diverte Antonio Gandusio ad acchiappare e pungero i palloncini colorati che gli sfuggono dalle labbra.

Giulio Pacuvio regista appena cominciò a lavorare era già stanco.

(Una ragazza vestita d'azzurro mi chiese come avessi dormito).

Non si riusciva a capire co-

me mai Ettore Novi non avesse ancora ottenuto il permesso per fare spettacoli al teatro « Nuovo » dalle 21,30 alle 5.

(Un piccolo gatto stava ataccato con le unghie alla mia pancia).

Sara Ferrati era molto gentile con tutti eppure nessuno ci credeva.

Uno legato alla catena vicino alle pile del controllo; l'altro libero ed abbaiente a condurre il gregge in platea; il terzo accucciato a custodire il tesoro. Sono Raspantini, Bossi e Papa dell'Odeon.

(Il signore vestito di bianco gli tagliò le unghie e il gatto cadde).

Molte parti vanno un po' strette di spalle a Vittorio Gassman.

E' lui a tremare, Piero Carnabuci, sotto l'impeto delle passioni che esprime.

Tatiana Pavlova e Memo Benassi, in considerazione della gran somiglianza, decisero di

interpretare *Le sorelle Materassi*.

Ernesto Calindri remigò qualche istante con le braccia a disperdere la nebbia; poi sorrisse agli alberi.

Mi dissero che Luciano Ramo aveva fatto una regola e volli andare.

Mino Doletti ritirò nel più profondo dell'orbita gli occhi e non volle vedere che Giuseppe Bevilacqua gli mostrava l'ottantaduesima lettera ricevuta per *Monica*. Peppino Somma alzò più volte il sopracciglio sinistro poi disse di essere sostanzialmente d'accordo. Lepore era più alto ma Petriccione parlava più forte; Giovaninetti chiede cos'è avvenuto; Palmieri allargando la bocca spiega che sono tutti e due d'accordo ma ancora non se ne sono accorti. Comincia il terzo atto e io mi affretto a sistemare il monocolo prima che venga il buio. Voglio sì sappia che lo uso e non lo ostento; però lo mostro. Il terzo atto finisce e Spinelli chiede a Nivellini dove si potrà trovare qualche chilo di patate.

Giulio Donadio mi prese in disparte e mi disse: « Io voglio bene solo a mamma mia ».

(Allora mossi le gambe e decidemmo che mi sarei alzato l'indomani).

Gilberto Loverso

VII.

MANUALE DELL'AUTORE DRAMMATICO

# Il doppio volto della verità

di Alessandro De Stefani

Benedetto, che fin qui era stato puntualissimo, ora si faceva aspettare. Io chiacchieravo con Wally quand' ebbi entrato un po' animante.

— Scusatemi, — mi dice. — Ma mi è accaduto qualcosa d'imprevisto. Un amico... Tutta una storia. Oh, un magnifico argomento teatrale. Oramai il mio allievo era diventato un segugio sempre all'erta di possibili situazioni drammatiche: tutto gli pareva fonte di intrighi, di scene, di atti. Lo feci sedere.

— Racconta, — gli dissi.

— Figuratevi che il mio amico X (taccio il nome per discrezione) era da tempo l'amico della signora Y. Lo sapevano tutti. Una relazione che dura da qualche anno. Ebbene questo mio amico, forse stanco, forse curioso d'altre sensazioni, s'è incapricciato ora d'una signorina: può darsi che ci sia in aria sentore di matrimonio. Ebbene ieri è stato aggredito dal marito della signora Y, il quale lo ha rimproverato di questo tradimento; lo ha perentoriamente invitato a non rompere la promessa fedeltà invitandolo a riprendere il suo posto in seno alla propria famiglia...

— Assurdo — osservai io.

— Ma vero: ho le prove. La certezza.

— Non dico che la cosa non sia vera. Nella vita può accadere questo e altro. Ma è assurdo teatralmente. La cosa che, del resto, ha già fornito materia a più d'un romanzo (per esempio *Le mari pacifique*) non può fornire materia di commedia.

— Ma se io creo i personaggi autentici...

— Non basta. Esistono, come ti ho già detto, delle inverosimiglianze sceniche, delle situazioni che il pubblico non tollera. Una delle regole fondamentali delle quali ti ho parlato è l'attendibilità. Ebbene un fatto del genere non è attendibile: supera quel confine di tolleranza che le convinzioni teatrali impongono.

— Possibile che si debba per sempre restare schiavi di queste convenzioni?

— Non so se sia per sempre, se un giorno anche questi confini non possano venire spostati, allargati: ma per ora, credi a me, non devi farti illusioni e devi rassegnarti ad accettare questa servitù. La prospettiva scenica dà un'idea tutta sua della vita ed a quella devi attenerti. Bisogna che il pubblico creda a quello che succede sul palcoscenico.

— Ma allora come può credere a dei morti che parlano? A cose ben più inverosimili ed assurde?

— Perché questo è creato in un clima che lo consente. Il pubblico può credere a fantasie quali morti o animali che parlano, al soprannaturale, fate, mostri e via dicendo, ma quando questo sia messo in un mondo irreali che abbia una sua armonia logica. Se fai una commedia borghese, che abbia l'apparenza della verità (dico l'apparenza, nota bene) e vi inserisci a un tratto un fantasma, o una fata, sarà difficile che il pubblico lo accetti. Ma se fai una fiaba vera e propria, tutto diventa accettabile. Quando Goldoni fece la sua riforma teatrale andando a scovare i suoi personaggi in mezzo al popolo, Carlo Gozzi per amor di polemica — e per dimostrare che era possibile l'inverso — scrisse le sue fiabe, *l'Angelin Belverde* e *l'Amore delle tre melarance* — piene di avvenimenti chimerici e il pubblico applaudi queste fiabe allo stesso modo che applaudi le commedie di Goldoni. Gli era che il clima era ottenuto. Non avrebbe applaudito certamente un miscuglio fatto da un pezzo di Goldoni e da uno di Gozzi. In teatro tutto è soggetto alle proporzioni. Le proporzioni consentono alla fantasia di spaziare liberamente nei regni più irreali: ed è in virtù di queste proporzioni che puoi vedere un personaggio avere una testa d'asino e provocare ugualmente l'amore d'una bella donna. Che puoi vedere lo spettro del padre d'Amleto o le appa-

rizioni del *Macbeth*. Tutte le commedie son piene d'incontri casuali, incontri che la vita ben raramente consente, e che tuttavia vengono accettati senza diffidenza; son piene di somiglianze prodigiose, fra madre e figlia, padre e figlio, o addirittura di sosia perfetti; son piene di monologhi, di riflessioni fatte ad alta voce e che gli altri personaggi fanno finta di non udire, mentre nella vita sarebbero da una sola di queste parole illuminati; e poi ci sono altre cose: dalla durata di un atto (mezz'ora che diventa tre quattro ore) alla convenzione che consente passino anni, o anche decine d'anni nel breve spazio d'un intermezzo d'un atto. Ecco che ti appare chiaro come il teatro pretenda, per la sua stessa essenza, una sua verità speciale che se anche parte da quella della vita, non è più quella della vita. Dall'osservazione del vero bisogna giungere a quell'apparenza del vero che è il teatro.

— Si può comunque fare appello all'intelligenza del pubblico...

— Questo è insito nell'opera stessa di teatro. Recitare è già un fare appello all'intelligenza del pubblico. Però ricorda che deve essere molto semplice lo sforzo che chiedi a questa intelligenza. Il pubblico è come un fanciullo, pronto a lasciarsi sorprendere, pronto ad illudersi, ma incapace di complicati ragionamenti. La fiaba piace al fanciullo ma quando sa che è fiaba: si irrita invece se vuoi spacciargli per autentica una bolla nella quale scopre il trucco in modo che non se ne accorga. L'opera lirica, ad esempio, è ben una fiaba: personaggi che soffrono cantando, che muoiono cantando. Ma nessuno bada a quest'incongruenza. Va a teatro sapendo che sul palcoscenico si svolgerà una storia incorniciata a questo modo e non chiede altra illusione se non quella che gli dona la musica. Altrettanto dicasi della pantomima dove tutti i personaggi sono muti. Una delle inverosimiglianze più difficili da superare, è quella

che mette in scena dei grandi uomini. Distinguo fra grandi uomini storici e grandi uomini inventati nuovi di zecca. Esistono molte opere teatrali che raffigurano personaggi illustri. In questi casi una certa suggestione (iniziale) si ottiene con la semplice enunciazione del nome del personaggio: Beethoven, Michelangelo, Napoleone. Il pubblico è immediatamente incuriosito e ha una certa soggezione. Ma questo non basta. Superato questo labile effetto di presentazione, il personaggio

blico, per crederci, ha bisogno di assicurarsi in qualche modo che esista realmente la pretesa genialità e grandezza di questo protagonista. Ad esempio, se è un pittore o un musicista, non puoi certo mostrarle le tele od eseguire una sua composizione: ma devi accontentarti di esprimere il suo pensiero. Convenzione anche questa, perchè molto spesso gli uomini grandi in un ramo dell'attività, son poi chiamati a parlar di sé o a vivere una vicenda — borghesi, normali se non anche meschini.



Kristina Söderbaum.

Ma a teatro questo non ti è consentito, perchè ti sfuggirebbe ogni consistenza di grandezza, non avendo altri dati su cui basarti. Devi fabbricarlo, il grand'uomo. E qui ti manca il terreno sotto i piedi. Perchè, in queste condizioni, devi cominciare per esser tu, autore, un grande uomo, capace di importi con un pensiero una frase un sentimento. E se non riesci, il pubblico non ti crederà. Per tutto questo, io consiglieri sempre di evitare sulla scena la raffigurazione di grandi personaggi, vuoi storici che immaginari. Provocano sempre più delusioni che soddisfazioni. Sempre per la legge dell'attendibilità che essi, più d'ogni altro, sono propensi ad infrangere: quell'attendibilità magari fittizia ma che è necessaria al clima teatrale.

— Io non ho nessuna voglia di occuparmi dei grandi uomini: preferisco i piccoli, gli umili, gli oscuri, — osservò Benedetto.

— Non esagerare nemmeno in questo. Il pubblico è fatto di umili, di oscuri, di anonimi.

Perciò desidera vedere sulla scena non se stesso, ma qualcuno di superiore. Il povero desidera vedere la vita del ricco, non viceversa. E così in teatro.

— Ma se mi dite che devo lasciar stare i grandi uomini...

— Sì, perchè i grandi, che pur interesserebbero i piccoli, diventan quasi sempre piccoli, visti da vicino, perdono molto del loro alone, e il pubblico non ne è contento.

— Questo per i grandi « storici »?

— E alla grandezza degli altri crede poco e difficilmente. Diffida.

— Comunque per creare quella verosimiglianza che voi predicate dovrò far perno sulla logica.

— Si capisce. Ed ecco un altro punto di differenza con la vita. La vita è ben raramente logica. O almeno è apparentemente illogica. La sua logica deve essere evidente. Tieni presente, a questo proposito, che le oscillazioni illogiche, o almeno quelle che non hanno bisogno di una logica assoluta, son più facili nella donna che nell'uomo, nel giovane che nel vecchio. Però, per poco logiche che siano, queste reazioni devono essere sufficienti a giustificare l'atto inconsequente e « sorprendente » che il personaggio compie.

— E l'amore che è il sentimento più illogico, vasto, universale...

— E teatrale!

— Mi dà modo di applicare queste vostre teorie?

— Prendiamo pure l'amore. Nella vita l'amore nasce in modo misterioso, magnetico, irragionevole. Non ha bisogno di spiegazioni. A teatro non può accadere altrettanto. O due personaggi son già innamorati all'inizio, e allora non hai bisogno di spiegar nulla: o devono innamorarsi. E allora in teatro occorre dare un motivo, una scintilla, una causale. L'uomo deve compiere un gesto che colpisce la donna, o viceversa. O devono trovarsi in una situazione che faccia sprizzare la fiamma. Come vedi, il contrario della vita. Inoltre il teatro ha

un suo lato ipocrita.

— Ipocrita?

— Per forza: quello imposto dalla quarta parete che ti ho detto. Metti due personaggi soli, apparentemente chiusi in una stanza isolata. Non potranno mai parlare e agire come due persone che si trovino davvero chiuse in camera. Quei due personaggi non possono prescindere dal fatto che cinquecento, mille persone li stanno osservando. E questo impone un'ipocrisia convenzionale, che mutua gesti e parole. In amore, poichè parliamo di questo, il fattore fisco ha un'importanza grande. Non parlo della donna « bellissima » che poi è magari impersonata da un'attrice vecchia e brutta. Il pubblico può anche passar sopra a questo, sulle ali della fantasia; ma parlo di tutti quegli elementi materiali che contano almeno per il quaranta per cento in amore. In teatro questo quaranta per cento va ridotto, dall'ipocrisia della quarta parete, al quattro o cinque per cento. Gli innamorati a teatro sovrabbondano di spiritualità, arrivano al massimo al bacio e non vanno oltre, non palesano disgusti, stanchezze, appetiti, curiosità, deviazioni, nulla di tutti quei problemi sessuali che Freud ha messo alla base dei rapporti umani. Freud ha forse amplificato, tuttavia è innegabile che tali problemi esistono. Ma a teatro non esistono più, o son ridotti a proporzioni tantissime che sono inverosimili. Però l'amore ha egualmente una sua verosimiglianza...

— Tutta convenzionale.

— Fa parte, e parte preponderante, di quel complesso ideale per cui lo spettatore vuole vedersi sulla scena, non quale esso è ma quale vorrebbe essere. Quindi vorrebbe « amare così » come amano i personaggi, i quali non amano affatto come amano gli uomini e le donne nella vita. L'autore abile può tuttavia con destrezza accennare a molti di questi settori delicati, senza offendere la suscettibilità del pubblico, eludendo questa legge dell'ipocrisia teatrale. Ma ne riparleremo quando saremo alla pratica.

— Non si può già?

— No. Hai ancora molto da imparare prima di arrivare a questo. Ti voglio accennare ora a un altro elemento che nella vita ha una grande funzione: il bambino. I bambini nella vita vera hanno un'importanza pratica enorme, di commozione, di legame, di responsabilità. A tutto questo puoi accennare in teatro, ma il rappresentare i bambini sulla scena è sempre un pericolo. Molti lo affrontano, ripromettendosi grandi risultati emotivi, ma corrono grandi rischi. Il bambino è raramente spontaneo: difficilissimo farlo parlare, farlo agire. La sua psicologia è la più oscura. Le sue reazioni le più impensate. Quindi, se anche si vuol usare di questo mezzo, bisogna usarlo sempre con parsimonia e discrezione. Tieni inoltre presente che nella vita non vi sono limiti alla comicità come all'orrore. Le catastrofi possono moltiplicarsi ed essere vere. Non sono più verosimili a teatro. Metti ad esempio un personaggio al quale capitino una dopo l'altra cinque sei disgrazie terribili: nella vita fa piangere di commiserazione. Sulla scena la cosa appare così inverosimile che suscita le proteste del pubblico, o magari il riso, perchè egli non accetta questo moltiplicarsi delle sciagure. Siamo nel campo delle proporzioni che devono sempre essere osservate a teatro e mantenute in una cornice di armonia, che la vita ignora totalmente. Infine ricorda che il personaggio, presto o tardi, a teatro deve « spiegarsi » per essere creduto: nella vita l'uomo non ha nessuna necessità di spiegarsi. Vive e gli basta. Tutto questo forma quella regola della verosimiglianza scenica che è una legge di prospettiva ottica che devi sempre tener presente, e conoscere a fondo, se vuoi fare del teatro che sembri vero.

— Tutta convenzionale.

— Fa parte, e parte preponderante, di quel complesso ideale per cui lo spettatore vuole vedersi sulla scena, non quale esso è ma quale vorrebbe essere. Quindi vorrebbe « amare così » come amano i personaggi, i quali non amano affatto come amano gli uomini e le donne nella vita. L'autore abile può tuttavia con destrezza accennare a molti di questi settori delicati, senza offendere la suscettibilità del pubblico, eludendo questa legge dell'ipocrisia teatrale. Ma ne riparleremo quando saremo alla pratica.

— Non si può già?

— No. Hai ancora molto da imparare prima di arrivare a questo. Ti voglio accennare ora a un altro elemento che nella vita ha una grande funzione: il bambino. I bambini nella vita vera hanno un'importanza pratica enorme, di commozione, di legame, di responsabilità. A tutto questo puoi accennare in teatro, ma il rappresentare i bambini sulla scena è sempre un pericolo. Molti lo affrontano, ripromettendosi grandi risultati emotivi, ma corrono grandi rischi. Il bambino è raramente spontaneo: difficilissimo farlo parlare, farlo agire. La sua psicologia è la più oscura. Le sue reazioni le più impensate. Quindi, se anche si vuol usare di questo mezzo, bisogna usarlo sempre con parsimonia e discrezione. Tieni inoltre presente che nella vita non vi sono limiti alla comicità come all'orrore. Le catastrofi possono moltiplicarsi ed essere vere. Non sono più verosimili a teatro. Metti ad esempio un personaggio al quale capitino una dopo l'altra cinque sei disgrazie terribili: nella vita fa piangere di commiserazione. Sulla scena la cosa appare così inverosimile che suscita le proteste del pubblico, o magari il riso, perchè egli non accetta questo moltiplicarsi delle sciagure. Siamo nel campo delle proporzioni che devono sempre essere osservate a teatro e mantenute in una cornice di armonia, che la vita ignora totalmente. Infine ricorda che il personaggio, presto o tardi, a teatro deve « spiegarsi » per essere creduto: nella vita l'uomo non ha nessuna necessità di spiegarsi. Vive e gli basta. Tutto questo forma quella regola della verosimiglianza scenica che è una legge di prospettiva ottica che devi sempre tener presente, e conoscere a fondo, se vuoi fare del teatro che sembri vero.

— Tutta convenzionale.

— Fa parte, e parte preponderante, di quel complesso ideale per cui lo spettatore vuole vedersi sulla scena, non quale esso è ma quale vorrebbe essere. Quindi vorrebbe « amare così » come amano i personaggi, i quali non amano affatto come amano gli uomini e le donne nella vita. L'autore abile può tuttavia con destrezza accennare a molti di questi settori delicati, senza offendere la suscettibilità del pubblico, eludendo questa legge dell'ipocrisia teatrale. Ma ne riparleremo quando saremo alla pratica.

— Non si può già?

— No. Hai ancora molto da imparare prima di arrivare a questo. Ti voglio accennare ora a un altro elemento che nella vita ha una grande funzione: il bambino. I bambini nella vita vera hanno un'importanza pratica enorme, di commozione, di legame, di responsabilità. A tutto questo puoi accennare in teatro, ma il rappresentare i bambini sulla scena è sempre un pericolo. Molti lo affrontano, ripromettendosi grandi risultati emotivi, ma corrono grandi rischi. Il bambino è raramente spontaneo: difficilissimo farlo parlare, farlo agire. La sua psicologia è la più oscura. Le sue reazioni le più impensate. Quindi, se anche si vuol usare di questo mezzo, bisogna usarlo sempre con parsimonia e discrezione. Tieni inoltre presente che nella vita non vi sono limiti alla comicità come all'orrore. Le catastrofi possono moltiplicarsi ed essere vere. Non sono più verosimili a teatro. Metti ad esempio un personaggio al quale capitino una dopo l'altra cinque sei disgrazie terribili: nella vita fa piangere di commiserazione. Sulla scena la cosa appare così inverosimile che suscita le proteste del pubblico, o magari il riso, perchè egli non accetta questo moltiplicarsi delle sciagure. Siamo nel campo delle proporzioni che devono sempre essere osservate a teatro e mantenute in una cornice di armonia, che la vita ignora totalmente. Infine ricorda che il personaggio, presto o tardi, a teatro deve « spiegarsi » per essere creduto: nella vita l'uomo non ha nessuna necessità di spiegarsi. Vive e gli basta. Tutto questo forma quella regola della verosimiglianza scenica che è una legge di prospettiva ottica che devi sempre tener presente, e conoscere a fondo, se vuoi fare del teatro che sembri vero.

— Tutta convenzionale.

— Fa parte, e parte preponderante, di quel complesso ideale per cui lo spettatore vuole vedersi sulla scena, non quale esso è ma quale vorrebbe essere. Quindi vorrebbe « amare così » come amano i personaggi, i quali non amano affatto come amano gli uomini e le donne nella vita. L'autore abile può tuttavia con destrezza accennare a molti di questi settori delicati, senza offendere la suscettibilità del pubblico, eludendo questa legge dell'ipocrisia teatrale. Ma ne riparleremo quando saremo alla pratica.

— Non si può già?

— No. Hai ancora molto da imparare prima di arrivare a questo. Ti voglio accennare ora a un altro elemento che nella vita ha una grande funzione: il bambino. I bambini nella vita vera hanno un'importanza pratica enorme, di commozione, di legame, di responsabilità. A tutto questo puoi accennare in teatro, ma il rappresentare i bambini sulla scena è sempre un pericolo. Molti lo affrontano, ripromettendosi grandi risultati emotivi, ma corrono grandi rischi. Il bambino è raramente spontaneo: difficilissimo farlo parlare, farlo agire. La sua psicologia è la più oscura. Le sue reazioni le più impensate. Quindi, se anche si vuol usare di questo mezzo, bisogna usarlo sempre con parsimonia e discrezione. Tieni inoltre presente che nella vita non vi sono limiti alla comicità come all'orrore. Le catastrofi possono moltiplicarsi ed essere vere. Non sono più verosimili a teatro. Metti ad esempio un personaggio al quale capitino una dopo l'altra cinque sei disgrazie terribili: nella vita fa piangere di commiserazione. Sulla scena la cosa appare così inverosimile che suscita le proteste del pubblico, o magari il riso, perchè egli non accetta questo moltiplicarsi delle sciagure. Siamo nel campo delle proporzioni che devono sempre essere osservate a teatro e mantenute in una cornice di armonia, che la vita ignora totalmente. Infine ricorda che il personaggio, presto o tardi, a teatro deve « spiegarsi » per essere creduto: nella vita l'uomo non ha nessuna necessità di spiegarsi. Vive e gli basta. Tutto questo forma quella regola della verosimiglianza scenica che è una legge di prospettiva ottica che devi sempre tener presente, e conoscere a fondo, se vuoi fare del teatro che sembri vero.

LO SPETTATORE BIZZARRO

## FATTO PERSONALE

di Lunardo

salterà sulla sedia, chiuderà, iratamente, l'albo dei francobolli e, trovata nella folta corrispondenza la lettera opportuna, si sfogherà, in una risposta, contro la mia affermazione. Pazienza).

Il mondo degli attori è strano. Gli attori sanno che la prima attrice si manda i fiori, ma la certezza non basta a frenare l'invidia; e invidiano i fiori che la prima attrice si manda. Gli attori sanno che il primo attore si scrive, ogni giorno, una decina di biglietti ammirativi, ma la certezza non basta a frenare l'invidia; e invidiano i biglietti ammirativi che il primo attore si scrive.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.



Antonio Gandusio.

le che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

Maestro, la posta.

— Le solite donne. Mi lasciassero in pace.

— Gli attori sanno che l'attore, il quale arriva alla prova con un libro sotto il braccio, non leggerà mai — mai — quelle trecento pagine; ma invidiano l'aria di affaticato intellettuale che l'attore si dà. Gli attori sanno che la prima attrice si finge tormentata dall'emicrania per rendersi « interessante »; ma invidiano l'emicrania che l'attrice non ha per l'interesse che la medesima falsa emicrania suscita in quegli ignari giovanotti che frequentano i camerini in cerca di autografi e — sotto sotto — di complimenti. (« Voi si che avete la stoffa del critico! ». « La volete, un'aspirina? ». E i giovanotti inghiottono gli autografi e le aspirine). Gli attori sanno che l'attrice giovane, ieri sera, ha recitato benissimo; ma il giusto parere del recensore chi sa cosa nasconde... Fatti personali, fatti personali.

matissimo sul nome e cognome di ogni acquirente).

« Gli ho rifiutato una commedia... ». E' incredibile il numero delle commedie che i critici scrivono. Ogni attore stroncato ha rifiutato una commedia dello stroncatore. In più, è incredibile il numero delle brutte — e rifiutabili — commedie che i critici hanno l'abitudine di offrire agli attori. I quali, poi, rappresentano le belle commedie che tutti sappiamo).

« Mi porta rancore. Cinque anni fa, a Venezia, accadde... Basta, meglio tacere ». (E tacete: misteriosamente; malignamente; tetramente. Cinque anni fa, a Venezia, non accadde nulla; ma è meglio tacere).

« Non mi perdona la scenataccia che, una volta, a proposito di una recensione... ». (Naturalmente, non ha mai visto la faccia del recensore).

« E' un mantaco. Ha sempre bisogno di sfottere. Adesso, tocca a me... ».

E nessuno si sogna di confidare a un amico: « ho recitato da cane ». (Ma l'amico risponderebbe: « scherzi? Hai recitato benissimo ». E penserebbe: « sei un cagnaccio »).

Questo, a ogni modo, non è un mio fatto personale. (Non dimeno, diranno: « con chi se la prende? Forse, se la prende con... ». Invece me la sono presa con...).

Lunardo

\* E' entrato in lavorazione negli stabilimenti Cines del Giardino, il nuovo film *Vi saluto dall'altro mondo*, diretto da Dino Hobbes Cecchini che è autore del soggetto.

(7 - Continua)

Aless. De Stefani

— E' pronto l'articolo?  
 — No.  
 — Ma allora come facciamo? Domattina all'alba parte un'automobile per Milano: un'occasione d'oro. Ci avevate promesso un'«Orsa» per questa settimana, e Doletti probabilmente l'attendete...

— Lo immagino, e so bene che il Direttore, rigido e severissimo com'è in queste cose, adesso mi fulminerà.

— Eh, sì, press'a poco...

— Il guaio è che Doletti non sa una cosa: che è più facile trovare un passaggio gratis in automobile da Venezia a Milano e viceversa che riuscire ad ottenere un appuntamento con un attore cinematografico.

— Beh, questo, poi...

— Volete saperlo? Io cerco da mesi di intervistare la signora Milena Penovich, ma la signora è introvabile, i telefoni non funzionano, la signora non abita più al Lido, la signora è uscita, la signora sta lavorando al Cinefonico, la signora non c'è. Sono riuscito a bloccarla un giorno, insieme al marito Piero Ballerini, nell'atrio del cinema San Marco. Ha detto di sì senz'altro, mi hanno anzi ringraziato tutt'e due, ha soggiunto che m'avrebbe saputo dire dove e quando ci si sarebbe trovati, Ballerini ha preso addirittura diligente nota del mio numero di telefono. Poi... silenzio. Passano i giorni, passano le settimane, e una mattina chi incontro in Frezzeria? Il regista Piero Ballerini. Gli dico, con timida cortesia, che sto sempre aspettando la telefonata per l'appuntamento. Ah, sì, già, l'articolo per «Film». Ma è successo un guaio: egli ha perduto quella tale annotazione con il mio numero di telefono: non ha potuto proprio rintracciarmi. Ma c'era l'elenco telefonico, c'era anche — volendo — la sede e la redazione di «Film». Sicuro, sicuro: non ci aveva pensato. Tira fuori una graziosissima agenda, annota, di nuove, coscienziosamente, il numero. Dice che telefonerà nel pomeriggio, o magari il giorno dopo. Tanti saluti, tanti piccoli inchini, tante strette di mano. Poi, passano i giorni, passano le settimane... Silenzio di tomba. Io sto sempre aspettando la telefonata.

— Sì, sì, capisco; ma insomma... Non dovevate per caso intervistare anche l'attore Carlo Micheluzzi?

— Certo, ma nessuno sa dove stia di casa. Chi riesce a starlo ora che non recita?

— Io vi avevo suggerito di passare al Goldoni...

— Ci sono andato, ma alla biglietteria di quel teatro c'è un signore — il quale è sempre molto nervoso. Mi ha detto che lui non fa il tutore di nessun artista, e che nemmeno è un'agenzia di informazioni. M'ha consigliato, molto spiritosamente, di mettere un avviso sul giornale...

— Forse avrà sospettato in voi la presenza di qualche creditore, ignorando il dabben uomo che Carlo Micheluzzi non ha avuto mai debiti e che comunque, di questi tempi così fruttiferi per gli attori in genere, tutti i gloriosi debiti del buon tempo dell'arte sofferta e macerata sono nuvolette del tutto fuori dall'orizzonte.

— Tant'è. Ma intanto io non ho niente di cui scrivere. Me ne dispiace... Sapete cosa pensavo di fare? Di intervistare un certo burattinaio che da qualche giorno delizia i bambini dentro un cinematografo popolare.

— Un burattinaio? Siete matto? Cosa volete che c'entri un burattinaio con il cinematografo?

— Centra, c'entra... Io anzi credo che, in materia di rappresentazione scenica, ci sia sempre da imparare. E dappertutto.

— Beh, insomma, esagerando...

— Pensate: qui la finzione è sempre ridotta all'elemento istintivo. Pochi movimenti; e battute crude, categoriche, senza «problemj centrali»... Voi pensate che sia facile? Si tratta di ammagare e di commuo-

vere, di interessare e di divertire il più difficile dei pubblici: quello dei bambini. E poi, e poi non bisogna dimenticare anche un'altra cosa, molto importante.

— Che cosa non bisogna, scusate, dimenticare?

— Che anche noi, che tutta l'umanità cosiddetta «matura» è fatta, in fin dei conti, di ragazzetti. Bambini ingranditi fin che volete, ma sempre e ancora bambini.

— Io, per esempio, al teatro dei burattini non mi divertirei.

— Perché avete bisogno di un palcoscenico più grande, o di uno schermo più adatto. Perché non sapete più tornare all'ingenua purezza della vostra infanzia. Perché vi siete fatta l'abitudine ai problemi ed alle situazioni — per esempio — amorose, così indispensabili, se non addirittura essenziali, in ogni racconto che si rispetti. Perché siete vittima di una consuetudine vecchia come il cucco e non meno inutile di quella, sempre per esempio, che vuole la frutta al termine del pasto, e non prima, e non fra l'una e l'altra portata. Mi spiego?

— Abbastanza. Ma questo fatto non risolve per nulla il problema che mi interessa, e che è quello del manoscritto da spedire domattina a Milano.

— Già. Sentite: ho un'idea. Faccio un'intervista a Doletti. La immagino. Ricostruisco le molte cose, i molti pareri, le molte battute, le molte «discipline» verbali che ho sentito uscire dalla sua bocca. Sì, sì: intervisto il Direttore. E' una trovata.

— Senza dubbio. Ma giungete leggermente in ritardo. Tutto questo è stato già fatto.

— E da chi?

— Dall'Innominato, che diamine. O non leggete «Film»?

— Certo che lo leggo. Ma qui a Venezia arriva sempre con tanto ritardo... E perché non potrei intervistare allora, l'Innominato? E' un mio caro, un mio illustre amico, sapete. Io mi ricordo di quando lavoravamo insieme a «Film»-Quotidiano in quella bolgia ch'era allora la tipografia dove si stampava il giornale. C'era anche Bevilacqua: dev'essere da lì che gli è venuto fuori il titolo di quella sua fortunata commedia, *Quinta bolgia*, sapete... L'Innominato era il più tranquillo di tutti. Levava le mani sopra i pacchetti del piombo con gesti ieratici, da guardatore di ferite, da pacificatore di moltitudini, da incantatore di serpenti. Era tanto paziente; tutto andava rilento; gli operai non si muovevano nemmeno a mettergli sotto le scarpe dei petardi; stagnava il grande scirocco di Venezia settembrina; la spedizione perdeva i treni... Capitavano tutti lì, nell'angoletto che ci avevano lasciato, con i peggiori titoli, dentro quella fumigosa tipografia. Dino Falconi anfanava sulle bozze dei suoi «assalti»; E. Ferdinando Palmieri veniva a mettere una virgola nel suo articolo polemico contro Luigi Bonelli; improvvisi piccoli turbini di vento di suoni irosi e di pagine di «menabò» denunciavano d'un tratto la crepitante apparizione del Direttore, e Doletti strillava e sacramentava contro i tipografi, contro di noi, contro gli orari, i ritardi, gli impegni, gli elzeviri, i corpi trentadue fantasia corsivi maiuscoli... Gli operai stavano a guardarlo con occhi imbambolati e innocenti, come si guarda una cosa viva piovuta direttamente dal pianeta Marte; Giuseppe Bevilacqua fissava allora la propria attenzione intorno a un invisibile punto del soffitto; Falconi soffiava sempre sopra le bozze; Palmieri — ripensandoci meglio — tornava a togliere la virgola; l'Innominato rimaneva impassibile, sotto la squassata, nella positura educatamente indifferente di un compitissimo ufficiale d'ordi-

ORSA MAGGIORE

INTERMEZZO

di Leon Comini



Willi Birgel e Anneliese Uhlig come li vedremo in un nuovo film Ufa-Film Unione. Sotto: nel camerino di Renzo Ricci: sono visibili i pezzi di sughero bruciato che servono all'illustre attore per la truccatura in «Otello».

IN PLATEA

RIVISTA

di Guido Rosada

\* Per assistere a uno spettacolo di rivista bisogna possedere uno di questi tre requisiti: una amicizia influente tra i componenti della Compagnia, un biglietto da cinquecento lire da spendere o un paio di solidi polpacci e un collo di giraffa.

\* Nel primo caso vi recherete dall'amico influente e, dopo avergli offerto una sigaretta, lo pregherete di farvi assegnare di imperio una poltronissima (a pagamento, s'intende) per lo spettacolo di prossima programmazione.

\* Nel secondo, dopo aver appreso che le prenotazioni per lo spettacolo che avrà luogo il giorno 20 si accetteranno al botteghino dal giorno 15 alle ore 9, vi recherete alle 9 e due minuti al botteghino stesso dove, arrivato il vostro turno, vi sfodererete sotto il naso una pianta zeppa di croci fino all'inverosimile.

Dopo aver chiarito alla signorina che non desiderate affatto prenotare una tomba di famiglia al Monumentale ma una semplice poltronissima a teatro, ella vi risponderà che si tratta precisamente della pianta del teatro e che le croci indicano appunto le poltrone già prenotate. Tutto esaurito, insomma. Insistete. Mostrate l'orologio.

— La pianta è arrivata così — vi risponderà la signorina. E finirà per offrirvi, in via del tutto eccezionale, l'unico posto rimasto miracolosamente libero, proprio dietro a una colonna grossa così. Voi rifiuterete, na-

turalmente, e non vi rimarrà che ritirarvi in buon ordine. Senonché, mentre state riponendo in sacoccia il portafoglio che troppo ottimisticamente avevate già estratto, vi si avvicinerà un Tizio, il quale — trascinatovi con i cenni e mossetine in un angolo — vi offrirà una magnifica poltronissima in terza fila, dietro pagamento di lire cinquecento (se il bagarino, si intende, è onesto).

\* Nel terzo caso acquisterete un semplice ingresso e assisterete allo spettacolo in piedi, confidando sulla resistenza dei polpacci e sul vostro collo di giraffa.

\* «Pubblico da rivista». Ecco una frase che non ha più ragione d'essere. Oggi il pubblico da rivista è il medesimo del teatro di prosa, di Sudermann e di Hennequin, del cinema e della commedia musicale. Ho incontrato lo stesso signore al Mediolanum e all'Edipo re, alla Ragazza indavolata e al cinema Corso, al Lirico e al Gerolamo. E rideva, rideva sempre. La sera, ci scommetto il sale della mia tessera, parla tanto di teatro. E si assopisce, beato, sull'ultima pubblicazione teatrale dell'editrice Rosa e Ballo.

\* «Sogni d'amore», fantasia in due tempi di Mac & C. Mac... Mac... Mac... Strano verso. Quasi di chi tenta di pronunziare una parola e non vi riesce. Un difetto di pronunzia, insomma. Ed è C? Già, ma anche la rivista, in fondo, non è che un «Fuori programma».

Guido Rosada

nanza... Che tempi! Quasi quasi raduno dentro un'«Orsa» tutti i maggiori collaboratori del giornale, per un discorso in famiglia. Un'idea, ma è tanto tempo che non li vedo. Chi sa se saranno cambiati, chi sa come li avrà trasformati la guerra. Paola Ojetti, credo, è la sola «impassibile» di tutto il clan: la cara signora Paola che, in fatto di collaborazioni, sceneggiature, scritti, critiche, saggi, soggetti e via dicendo, sta dando ora dei punti persino ad Alessandro De Stefanj ed a quell'altro infaticabile «scrivi-sempre» ch'è Marco Ramperti...

— E poi?

— E poi, cosa?

— Sì, dico, e poi, dopo aver fatto parlare i collaboratori di «Film», siete sicuro di conservarvi la loro amicizia e la loro stima?

— Avete ragione, non ci pensavo.

— Pensate, invece, per favore, a un soggetto.

— Eh? Cosa? Un soggetto? Il soggetto d'un film?

— Ma no! Il soggetto d'un articolo. L'automobile, l'occasione d'oro vi ripeto, parte domattina all'alba. Un soggetto, un tema, voglio dire, qualcosa che abbia attinenza con la natura e con lo spirito del giornale...

— E' una parola!... Sentite: volete che vi scriva un racconto? Una volta, quando avevo vent'anni, scrivevo novelle. Non pare nemmeno vero. E il bello è che me le pubblicavano. Volete che vi scriva un racconto? Un racconto, magari, d'ambiente cinematografico? Ecco, per esempio. «Lei» e «lui» vanno al cinema: «lei» smania perché vorrebbe diventare diva, e rimprovera «lui» di non interessarsi sufficientemente al riguardo. «Lui» allora, per farla contenta, va a parlare con un amico aiuto-regista, e l'aiuto-regista, gli dice che potrebbe presentare l'aspirante attrice al regista ma lo avverte che il regista, per la scelta delle sue divette, è solito proporre ed esercitare un suo personale e privatissimo diritto amoroso, una specie di *ius primae noctis*: se la ragazza gli piace, la assume, ma ad un certo patto... E non c'è scampo: questo è sempre il pedaggio. Ciò non ostante, «lui» porta «lei» dall'amico aiuto-regista e l'aiuto-regista porta «lei» e «lui» dal regista, e il regista strizza l'occhio, dice: «va beh, siete assunta: stasera ceniamo insieme?», e «lui» allora esce rassegnatamente dalla stanza, con il pianto sulle guance ma con il sorriso nel cuore... Vi va? Titolo: *Più che l'amore*.

— Eh, eh: troppo banale, troppo verosimile, troppo consueto...

— Ma allora, se è per questo, io posso anche complicare la cosa. Faccio così. «Lui» esce, sì, ma niente affatto rassegnato, e la sera spia la coppia, la segue, la insegue, arso dal demone della gelosia, bruciato dal demone della vendetta. E, facendo irruzione nella casa privata del regista giusto in tempo per evitare il «saldo» del contratto, ammazza il regista e si porta via «lei» fra le braccia, redenta e ravveduta. Questa soluzione mi pare migliore. Titolo: *La forza del destino*.

— Ah, ah! qui siamo nel genere «giallo». Ma c'è un guaio, tuttavia: si capisce troppo chi è l'assassino, e poi il morto scappa soltanto in ultimo, mentre il cadaverone dovrebbe comparire, invece, fin dappriincipio.

— Proviamo in un altro modo: entriamo, se non vi dispiace, nel romantico, nel passionale. Ecco qui: «lui» s'ammazza, invece. Poi passeggia in abito da fantasma dentro la stanza dove l'amorosa scena fra il regista e la giovinetta viene avanti con passaggj sempre più acalorati. Il fantasma passeggia nervosamente e di-

ce: «Mi faccio vedere o non mi faccio vedere? Li terrorizzo o non li terrorizzo? Questo è il problema. Ma, in fin dei conti, io morto sono e morto rimango. E allora?... Forse è meglio che vada a prendere una boccata d'aria»; ed esce dalla comune. Bello, no? Titolo: *Amleto*.

— Uh, uh: lugubretto, mi pare.

— Ma disinteressato. E, in fin dei conti, ottimista. Ma io scherzavo, figuratevi. Vorreste che mi mettessi a scrivere certe cose alla mia età, io, padre di famiglia? Scherzavo, scherzavo. Facevo apposta per guadagnare tempo, solamente per tastare nel buio del mio cervello e se non avessi incontrato, per caso, la sporgenza ancora informe d'un qualche argomento...

— Mi par di vedervi!

— E' come il gioco della mosca-cieca. Si cammina, si inciampa, si tocca qualcosa... «Sei tu, Carletto?». No: non è Carletto: è la vecchia zia Adelaide. Anche nel gioco dei grandi, del resto, succede la stessa cosa: si crede, per esempio, d'afferrare l'amore, e non è che una moglie... Be', non divaghiamo. Un soggetto, dicevate? Che ve ne pare, allora, fra tanti personaggi illustri e meno illustri della produzione cinematografica, d'una bella intervista, per esempio, con... la segretaria di produzione? Anche lei veste «strambo», anche lei — laccata di rosso sulle unghie e sull'ingresso delle gengive — fuma pessime «Serraglio» in fondo a lunghissimi bocchini di falso avorio, anche lei accavalla le gambe alla spavalda, grassocce gambe cariche di calze «esili come il respiro».

«Scusate, signorina: vedo che avete una bella matita e un poderoso quaderno fra le delicatissime mani, fra le vostre esemplari mani così lievi e così pallide, come se ne vedono solamente nei disegni pubblicitari della penultima pagina di «Film». Scusate ancora, a che servono quelle carte? Scusate, sempre: è davvero importante codesto vostro lavoro?»

«Altro che importante, giovanotto! Qua, se non ci fossi io, mica andrebbe avanti la baracca». «Oh, interessante. E non andrebbe nel senso...?». «Nel senso che tutto quanto viene fatto, provato e ripetuto deve essere rigorosamente segnato qui: solamente, da questi appunti, quindi è rilevabile tutto l'andamento della giornata, della produzione, delle competenze...».

«Produzione, produzione: ma non vi sembra, questa, una parola alquanto difficile per la vostra così fresca giovinezza, signorina?».

«Sentite, se fate per pigliarmi in giro, è bene che vi spieghiate subito. Mica so' scema. Che credete, che qua si stia, per caso, a cianciare di modellini di primavere? Qua si lavora sodo. Ho tutte le mie carte in regola, io, caro voi. E un'esperienza anche, che levati!».

«Mi devo levare?».

«Ma no: dico per dire. I contratti, le spese, il programma della lavorazione...».

«Ho capito, ho capito. C'è da diventar matti. Vieni fatto di pensare che l'autore del film non è il soggettista, e nemmeno il regista, ma la segretaria di produzione». «Ah, be', quanto a questo, non faccio per dire, ma in fondo...».

— Vieni molto lunga, scusate, codesta vostra intervista?

— Macchè, macchè. Mi veniva in mente, ecco, un'idea: tutto lì. Ma se non vi piace, io smetto senz'altro.

— Sentite, caro amico. Non è che a me piaccia o non piaccia una determinata cosa: è che qui stiamo a perdere tempo tutt'e due, e non è certo il caso che insistiamo a contarcela per telefono senza nessun costrutto in questo modo. Io, semplicemente, vi volevo dire, ecco tutto, che domattina parte per Milano...

— ...l'occasione d'oro: lo so. Ma non ci posso proprio far niente. Come faccio a scrivere un «pezzo», e un «pezzo» che vada, se non ho proprio nulla, quel che si dice nulla, da raccontare?

Leon Comini

XIV.

TITO SCHIPA RACCONTATO DA TITO SCHIPA

# Le donne e l'amore

Consentitemi, adesso, di intercalare al racconto delle mie scorribande qualche considerazione più direttamente intima. La biografia di un artista, che, come me, ha la soddisfazione ma anche porta il peso di una noia, debbo convenire che sarebbe monca, se passasse sotto silenzio taluni accenti, almeno, relativi alla personalità dell'autore, deludendo così la maggiore aspettativa dei lettori e specialmente delle lettrici. Non vi nascondo che di siffatti accenti farei a meno volentieri; ma, poichè la convivenza sociale e specialmente le autobiografie, che vogliono essere sincere e complete, impongono taluni obblighi (non diciamo leggi, perchè non è proprio il caso!) a cui non ci si può sottrarre, bisogna ch'io faccia di necessità virtù, e alzi il velario sulla mia vita per mostrare alle luci della ribalta uno scenario che avrei preferito lasciare nell'ombra.

Cominciamo dal mio carattere. Fatta la somma del bene e del male, senza la cui mescolanza è impossibile concepire un'anima umana, vi assicuro di essere rimasto in fondo un bonaccione, a cui la nativa ingenuità, diminuita col passare degli anni ma non potuta eliminare, ha causato e continua a causare frequenti delusioni e qualche dispiacere. Essere bonaccione ed ingenuo significa essere un sentimentale: lo sono; e per questo ho sempre perseverato nel desiderare e nell'accettare con gioia le amicizie, considerandole tali, mentre l'antipatica realtà mi ha convinto che non poche di esse erano relazioni più o meno interessate o che, comunque, non avevano una solida base nel cuore: e la delusione, in questo campo, rinnovatasi parecchie volte, ha anche modificato il mio carattere, rendendomi più chiuso di quanto non fosse voluto dalla mia indole. D'altra parte, il mondo di noi artisti di canto, il quale a chi non lo conosca bene, può sembrare vario ed immenso, è invece alquanto monotono e circoscritto, e si ripete, direi, quotidianamente, anche quando si presenta sotto forme apparentemente nuove: in tale mondo io ho sempre vissuto bene, tenen-

domi in perfetto equilibrio, con la sincerità del metodo, con la correttezza più assoluta e con la più evidente cortesia dei modi; e soprattutto con una non facile e perciò infrequente comprensione degli uomini, dell'ambiente, delle cose. Per questo, le beghe ed i pettegolezzi, tutt'altro che rari nel mondo in cui noi viviamo, non mi hanno mai coinvolto, grazie alla vigile volontà di tenermene sempre lontano; e quelle pochissime volte che mi hanno ghermito di sorpresa o sono stati tali da doverli prendere in considerazione, sono sempre riuscito a liquidarli con la mas-



Marisa Maresca.

sima rapidità, facendo prevalere la giustizia, che in effetti era niente altro che buon senso. La nostra carriera, poi, ci impone inevitabilmente di partecipare alla così detta «vita mondana». Che dirvi di questa? È tutta formale: un miscuglio di coreografia e di esibizionismo, in cui domina la figura dell'artista e rimane nascosta od ombrata la personalità dell'uomo. Ma io, fuori del palcoscenico, ho cercato sempre di fare prevalere la sostanza sull'apparenza; ed anche nella vita mondana, pure non potendo non indulgere a ta-

lune esigenze di essa, sono riuscito a comportarmi ed a mettermi in evidenza più come uomo che come artista; e per questo mi è stato argutamente detto di essere «non un tenore, ma un uomo con la voce di tenore». Giacchè sentire di essere soltanto un tenore significa mettere di banda tutte le caratteristiche di pensiero e di sentimenti proprie dell'uomo, per ridurre tutte le attività a quella dell'artista, facendo convergere unicamente su di essa le molteplici espressioni della vita, che ne rimane rimpicciolita ed umiliata. Delle esteriorità, che ho dovuto accettare, io meno vanto, ridete con me, di una sola: credo di portare assai bene, forse meglio di un figurino da vetrina, il frack! Vi meraviglia? È una debolezza innocua, che potete perdonarmi.

Ma voglio anche dirvi che la mia è una vita di sacrificio, che non tutti i miei colleghi d'arte sono capaci di seguire con l'assiduità e col rigore necessario; e questo spiega perchè non pochi di essi, che la natura aveva dotato di bellissima voce e che avevano già riportato notevoli successi, hanno perduto più o meno presto quel gran dono ed hanno dovuto rinunciare ad una carriera così larga di promesse. In questo campo la mia volontà è stata assoluta, inflessibile, continua: niente fumo, tranne qualche rarissima volta durante lunghi periodi di riposo; non parlare per tutto il giorno quando la sera devo cantare; nutrirmi con cibi leggeri e moderatamente; eliminare i liquori, e via dicendo: sacrifici che a chi non deve farli possono sembrare di lieve entità, e che invece in molte occasioni esigono da noi di essere sempre presenti a noi stessi e di esercitare sui nostri desideri umani una forza di volontà, che può anche turbarci e stancarci.

Carattere sentimentale ma chiuso - Partecipazione alla «vita mondana» - La sostanza vince sull'apparenza - Il lavoro lotta con l'amore - Le ammiratrici e gli artisti - Un rinfresco mancato e una fidanzata perduta.

Non è il caso quindi che io vi parli di miei gusti e di mie predilezioni particolari, perchè riguardano cose che in gran parte sono costrette ad eliminare. Saltando da palo in frasca, vi faccio sapere che mi piacciono molto, moltissimo, le scimmie, così intelligenti, così umane, e così buffamente graziose; anzi, io usavo portarne, di piccolissime con me, nei miei viaggi. E molto soffersi, quando, in una delle mie tenute, per la sbadataggine del cuoco che lasciò aperto un cancello, una di queste scimmie, che era la mia prediletta, fu selvaggiamente sbranata da uno dei miei cani di guardia.

Vengo, infine, all'argomento che certamente interessa in modo particolare la curiosità delle lettrici: donne ed amori! Questa rubrica, ormai, può essere considerata da me come quasi chiusa. Non mi pare che sia già venuto il momento di tirare addirittura i remi in barca, come suol dirsi: no; ma questi benedetti remi occorre già adoperarli.

Comincio col dirvi che la passione per l'Arte, quando è sincera, intensa, profonda, smorza notevolmente le fiamme amorose dei dongiovanni, convincendoli che gli amori muliebri, messi a confronto con l'amore per l'Arte, perdono gran parte della loro forza di presa e di suggestione, nonché quasi tutto il loro significato ed il loro valore. Nel *Don Giovanni* teatrale io ho mietuto immensi fasci di alloro; ma nella vita un «dongiovanni» io non sono stato mai. Non mi ha mai soverchiamente lusingato, ma non mi è mai dispiaciuto, lo confesso, essere corteggiato; già, perchè nel nostro mondo la consueta norma è capovolta: sono le ammiratrici che, in generale, corteggiano l'artista; il quale,

perciò, non fa quasi mai in tempo a corteggiare lui qualche donna che gli è anche un'altra ragione che sempre mi ha reso guardingo e talora finanche indifferente nel campo così desiderato e conteso dell'amore: sapere, cioè, tener presente che queste donne sono quasi sempre vittime di un equivoco: in realtà, esse sono spesso sinceramente innamorate, ma non dell'artista, bensì della sua voce; e perciò confondono senza saperlo nel volerlo, il fascino della voce con quello di chi la possiede, e solo tardi si accorgono del grave equivoco. Vittime esse, ma vit-



Gianni Santuccio.

tima anche il protagonista, il quale, non ignorando, a priori, siffatto equivoco, sa già in precedenza che la delusione sarà fatalmente sicura e non lontana: in quanto il fascino della voce diminuisce sempre più con l'abitudine troppo uniforme e monotona, fino ad estinguersi nella inevitabile sazietà; e se manca il fascino dell'uomo, in sé e per sé, l'amore dilegua o si tramuta in una miserevole finzione. Queste, non all'artista, ma all'uomo, taglia le ali offrendogli un flirt e non un amore, e mettendolo davanti a un semplice e passeggero ca-

priccio e non ad una vera e durevole relazione affettuosa. Comunque, conoscere qualche episodio su questo delicato argomento, sarà, immagino, cosa assai gradita alle mie lettrici.

Vi feci sapere a suo tempo come durante la difficile e squattrinata vita milanese dei miei primi anni di studioso debuttante, perdetti una vera propria fidanzata, per non averle potuto offrire un modesto rinfresco in un affocato pomeriggio estivo. Ebbi poi un'altra «fidanzata»; ma qui la parola va intesa con una certa approssimazione. L'avevo conosciuta a Milano: si chiamava Maria; ed era, anche qui approssimativamente, una compagna d'arte. La feci scritturare con me in una delle stagioni liriche a Buenos Ayres come comprimaria, e poi anche al S. Carlo di Napoli. Mi aveva già dato segni inequivocabili della sua gelosia; ma io continuavo ad essere indulgente e longanime, sia perchè in questo campo credo che sia opportuno, e non soltanto per la pace familiare, indulgere al gentil sesso quanto sia possibile.

Ma la gelosia di questa donna assunse una forma addirittura morbosa durante quella stagione napoletana. Cantavo in un concerto con la Ferraris, una bella donna ed un'ottima artista, con la quale i miei rapporti di colleganza artistica rimasero sempre tali e non li varcai mai, neppure col pensiero o col desiderio. Invece, osservandomi da un palco, Maria chissà a quali fantasie si sbrigliò e credette; così, quando andai, poi, a trovarla, mi fece una scenata di gelosia così inopportuna e violenta da farmi trascorrere. Ed io, che, vi assicuro avevo in cima ai miei pensieri soltanto l'Arte e la libertà necessaria per conquistarla, non esitai un solo momento a dire addio alla mia amica: e mantenni la parola.

(14. - Continua)

Tito Schipa

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

V.

MEMORIE DI UN CRITICO

## GIACOSA MI CONFIDA...

di Renzo Sacchetti

Nella seconda puntata delle mie memorie («Film», numero 49 del 1944) rievocando *Come le foglie e il più forte*, le due ultime creazioni di Giuseppe Giacosa, morto il 1° settembre 1906 a meno di sessant'anni, commentavo nostalgicamente la sua morte immatura con queste parole: «Chissà quali altri lavori ci avrebbe dato per le buone fortune della scena drammatica italiana».

Rimpianto estetico, oltre che di filiale amicizia, il mio, ma con rispondenza in un ricordo concreto. L'anno prima di chiudere la sua esistenza terrena, il Giacosa mi sbazzava, durante una passeggiata pasquale nel suo bel Canavese, il nuovo dramma che gli si era fatto luce nella mente e che la salute, già allora malferma, non gli consentì di foggare poi in un testo preciso per chiedere il giudizio del pubblico. Perché a me e non ad altri accadesse quella gelosa primizia, potrà spiegare un antefatto di cui vi dico subito.

Costava il Giacosa, nel 1897, che Costantino Nigra (l'insigne finissimo diplomatico prediletto dal Conte di Cavour, l'uomo che salvò a Parigi cavallerescamente l'imperatrice Eugenia, bella fra le belle, dagli artigiani della Comune, l'umanista studioso di lettere, d'arte e di folklore nei canti popolari del Piemonte, nei drammi della Passione, sbocciati all'aperto anche lungo i declivi canavesani sui sagrati delle chiese) si disponeva a far rivivere sulla scena il dramma dei «tuchini». Erano i tuchini (parola italianizzata dal dialetto locale *tucc un*, tutti uno) alpini e contadini insorti contro le vessazioni dei feudatari, che nel secolo de-

cimoquarto, dopo centocinquanta anni di lotta, ebbero il sopravvento e spensero il Tuchinaggio nel sangue; a quel modo che di là delle Alpi, con storico sincronismo e simmetria di sommosse, eran finite nel sangue le *pacqueries* dei contadini guidati da «Jacques bon homme».

All'orecchio del Giacosa era anche venuto il racconto che il Nigra già provava scene d'insieme del tuchinaggio intorno alla torre Cives, avanzo di un baluardo nel comune di Vidraco, dove i tuchini erano caduti. E poichè io conoscevo personalmente il guardatissimo Ambasciatore dello statista piemontese, il poeta mi aveva fatto questo discorso:

«Tengo da tempo nella scrivania appunti sui tuchini, alla sanguinosa avventura dei quali avrei voluto ispirare un mio dramma in versi (un ritorno alla poesia dopo i *Tristi amori* e altre mie commedie borghesi). Ora sento che il Nigra è già in atto su questa stessa via e penso che sarebbe utile una collaborazione. Il Nigra, potrebbe forse accettare la collaborazione che gli offro, lusingatissimo se potessi associare il mio nome a quello di tanto uomo. Egli sa che io sono il suo... contrario: un praticone di scena, voglio dire, e un fantastico non sempre zelante di vera storia. I nostri due temperamenti potrebbero così integrarsi e fondersi in uno solo. Vuoi tu farti messaggero della mia proposta?»

Costantino Nigra, ricevendomi, ebbe un primo gesto di sorpresa e di diffidenza, ma si placò subito:

«Venga il Giacosa dopodomani qui sotto la torre Cives, dove io muovo la mia folla contadina, e si vedrà».

Era il dopodomani un estivo pomeriggio di solleone. Senza preamboli il Nigra stese il suo canovaccio sotto gli occhi attenti del Giacosa e riprese a far muovere i suoi contadini intorno ai due protagonisti, una montanina e il fidanzato, duro uomo dell'Alpe pur esso. Aveva settant'anni l'Ambasciatore ma seguiva l'andirivieni degli improvvisati attori con dinamismo giovanile, mentre l'obesità sudante dava parecchio fastidio al poeta sotto il sole e dentro una nube di polvere che la massa sollevava scalpicciando nell'arsura della strada comunale e portando nemi del rosso terriccio su su nel prato fino alla torre Cives. Ma non questo inconveniente gli fece muovere obiezione di sorta, bensì la scena durante la quale il Nigra disponeva venissero drizzate autentiche forche per fingere l'impiccagione dei ribelli. Il Giacosa arrischiò allora un suo timido parere:

«Non sarebbe più estetico, scenicamente parlando, che i ribelli venissero condotti via e non si vedessero le forche per non urtare l'occhio sensibile degli spettatori e più delle spettatrici?»

Al che il Nigra prontamente e con mal celata crudeltà:

«Non so se l'estetica ne guadagnerebbe, certo ne sarebbe falsata la storia!»

Su queste parole, che cadde nel discorso come un colpo di scure, la collaborazione finì. Il Nigra, per urgenti impegni sopravvenutigli, non portò a compimento la drammatica ricerca sulla storia dei tuchini e il Giacosa a sua volta (reverenza per l'ambasciatore o timidità per aver proposto una conclusione errata?) mise definitivamente a dormire i propri appunti.

Avevo ricordato, nella passeggiata primaverile del 1905, quel precedente sul quale i nove anni trascorsi si erano distesi con un velo di dimenticanza e di comicità, quando il Giacosa mi si voltò di scatto: «Ma non mi fu inutile l'incontro: anzi lo scontro. Perché, se ho messo a dormire gli alpini miei conterranei del Quattrocento, ora penso e sento nell'orbita delle mie nuove ricerche fra gli uomini di popolo che si fanno da sé nelle sudate fatiche sulla terra, nelle officine e con l'andare lontano a veder paesi, di trarne un dramma che abbia l'alone della mia adorata Prealpe e l'intelligenza operante di tutta la gente italiana».

Puoi accontentarmi con qualche più particolareggiata notizia di queste già così preziose, che mi dai? Hai svegliato

la mia curiosità e ti prometto di dimenticarmi che sono giornalista: non ne parlerò con anima viva prima della rappresentazione.

«Va bene, tengo la tua promessa. Lo spunto mi è dato da una autentica cronaca della regione. Questa: il fattore, di un benestante eporediese (aveva anche lui, il fattore, di suo una piccola vigna e qualche po' di altra terra al sole, produttrice di varia frutta estiva e autunnale) vide partire per le Americhe, con un istinto a un tempo di speranze e di timori, il suo primogenito, bel figliolo illetterato, con appena lo stento di qualche nozione avuta alle scuole elementari. Ma quando l'emigrato tornò in patria, era tutt'altro uomo. Sapeva di spagnolo, di francese e fin d'inglese, con quella facilità con cui apprende la nostra gente di popolo. E la maschia bellezza, portata su dalla compiutezza fisica dei suoi trent'anni ma allo stesso tempo ingentilita dai contatti avuti nel mondo, fu davvero una rivelazione, oltre che per gli estranei, per il padre. Per la madre poi, che otto anni prima aveva versato tante lagrime sulla sua partenza! Accadde che la figliola del benestante d'Ivrea se ne invaghì. Contrasti paterni: e non solo dalla parte dell'innamorata; perfino il padre dell'appena tornato dall'oltre Atlantico se ne inalterò, sia pure per un opposto pensiero. Mettere gli occhi su di una signorina di borghesia, appartenente ad una società così decisamente superiore! Fu allora che accadde l'imprevisto. I due giovani, guardati a braccetto e fuori da

ogni prevenzione sociale, erano una coppia stupenda e tutt'intorno conoscenti dell'alto e del basso nella cerchia ristretta delle due famiglie li presero talmente in simpatia che le nozze si fecero e furono privatamente lietissime. Non pubblicamente, perchè l'imprevisto continuò nelle persone dei contadini meno addentro alle due famiglie che vivevano la vita terriera intorno a loro. Nuova e aspra lotta per debellare questo contrasto. Finché la sposa, venuta a vivere esemplarmente una vita proporzionata al piccolo vigneto fu ormai sul punto di aver ragione delle ultime diffidenze. Nell'alto Canavese un nuovo mondo si formava intorno alla coppia con una graduale ascensione verso un avvenire di migliori speranze per la gente tutta. Ma un amico del marito, innamorato della giovane donna di lui e non ritenendo nei suoi intenti, imbarstisce una sommossa terriera contro le due famiglie».

«E allora?»

«E allora avrai compreso che sono già passato dal fatto di cronaca al mio tormento di scrittore, quantunque non abbia ancora messo in penna neppure una parola. Ma non saprei per ora aggiungerti se non questo: che il dolore, sugli sfondi di una gente irrequieta e abilmente capeggiata da un demagogo, molto incisivo nella felicità delle due famiglie senza riuscire a sopraraffarla. Il mio conclusivo ottimismo è l'ottimismo della terra canavesana, forte del suo lavoro e del suo amore».

«Omnia vincit amor».

«Ecco».

Renzo Sacchetti

(5. - Continua. I precedenti articoli di questa serie sono stati pubblicati nei n. 43, 49, 8, 9 di «Film».)

# 5.-In teatro di posa

COME NASCE UN FILM

Verrà giorno, ne sono certa, in cui uno dei tanti sconosciuti che affollano i teatri di posa del mondo scriverà le sue memorie. Il cinematografo sarà allora una vecchia arte e tra i tanti ambiziosi avrà anche qualche santo uomo che, noncurante di far carriera, avrà preferito specializzarsi. Esistono, infatti, nel teatro lirico, dei vecchi maestri sostituiti, impareggiabili nel riportare le battute, nel preparare i cantanti, addirittura insuperabili concertatori ai quali i direttori, carichi di lavoro, affidano l'istruzione degli artisti e dei cori fino alla prima prova d'insieme. Essi, umilmente, non hanno mai voluto figurare, ma si sono accontentati di aumentare le loro pretese finanziarie e non hanno mai voluto affrontare la presenza del pubblico e diventare anch'essi illustri maestri (pur avendo doti che molti illustri maestri non hanno), forse consci che il direttore d'orchestra ha da avere quel cosiddetto spolvero che è un dono divino non in possesso di tutti gli artisti. In cinematografo non esistono vecchi aiuti-registi perché l'aiuto-regista, un bel giorno, attratto dal miraggio dei pazzi guadagni, abbandona la sua «specialità» e, a costo di fare il generico, vuol essere qualcuno: attore, sceneggiatore, direttore di produzione, o addirittura produttore, o addirittura regista. Finché, dunque, non esisterà un aiuto-regista con venti anni di aiuto-regia sulle spalle, non avremo queste memorie che pur sarebbero tanto divertenti. Solo l'aiuto-regista conosce, infatti, se è intelligente e curioso, certi retroscena del «meccanismo cinematografico» occultati perfino al regista. Egli, poi, potrebbe descrivere la diversità tra un regista e l'altro, le manie di questo o di quello, le debolezze di Blasetti e le fisionomie di Camerini, le pretese di Castellani, le superstizioni di Capra e i «punti fermi» di Renoir. L'aiuto-regista, al giorno d'oggi, si attacca come un'ostica a un regista, assiste il lavoro di questi in tre, quattro, cinque o magari (sono eccezioni da cercare col lanternino) sei film, poi si sente capace di fare da sé e si lancia, noncurante dello «spolvero» e della «comunicativa» che, se fosse maestro sostituito e volesse diventare direttore d'orchestra, dovrebbe preoccuparsi di possedere prima di affrontare il giudizio del pubblico. Infatti, la poca stima che gli uomini hanno sempre (o almeno in generale) del lavoro degli altri è tale che anche chi in teatro di posa ha vissuto e ha veduto «girare» un sacco di film e non ha capito in che cosa consiste il lavoro del regista, si considera lo stesso capace di diventarlo di punto in bianco.

Il vero regista, invece, è un uomo nato con la missione della regia nell'anima. La regia cinematografica è una specie di vocazione. Questo non esclude che la vocazione capiti in dono a un cretino, perché anche tra i registi veri vi possono essere benissimo dei cretini; ma la vocazione è indispensabile perché, oltre al « mestiere » che in questo è necessario quanto in pochissimi altri lavori, occorre una dose così grande di pazienza che solo una passione illimitata, un amore sconfinato possono raccogliere. Il regista ha delle grandi soddisfazioni ma ha anche tutte le colpe del film: se il soggetto è brutto si dirà sempre che il regista poteva fare a meno di realizzarlo; se la sceneggiatura non sta in piedi, si dirà sempre che il regista poteva correggerla; se gli attori sono cani, si dirà sempre che il regista non ha saputo guidarli. Se, però, gli attori sono bravi, pochissimi saranno coloro i quali diranno che sono bravi perché il regista li ha saputi manovrare. Il regista è, nella maggior parte dei casi, anche sceneggiatore e quindi è giusto che colpe e meriti della sceneggiatura gli ricadano sulle spalle, ma molto spesso attori ottimi con lui risultano cani con altri. La sua pazienza ha da essere esercitata in mille occasioni quando il produttore non si decide ad acquistare il soggetto; quando gli sceneggiatori cambiano parere a ogni calar di sole; quando il produttore rifiuta il piano finanziario presentato dal

direttore di produzione e impone al regista di sacrificare tutte le scene sulle quali egli puntava di più per verità, per grandiosità, per eleganza; quando deve con le trovate del suo ingegno supplire alla miseria della produzione; quando deve far capriole col cervello per adattare certi attori a certe parti, in assoluto contrasto con quello che era il suo piano iniziale; eccetera. Esercitate tutte queste forme di santa pazienza, fatti i pro-vini (una bella pazienza anche per questi), il regista si mette al suo lavoro vero e proprio, cioè inizia la regia del film (pronto ad esercitare il quadruplo almeno della pazienza esercitata fino ad allora). Per un regista appassionato questo è certamente il più bel giorno della vita. Infatti, ogni volta egli pensa di giocare la carta più importante della sua carriera, di fare il film proprio come lo «vede» lui; ma purtroppo i compromessi saltano fuori presto, e crudelissimi, addirittura micidiali per il suo «credo» artistico.

I direttori di produzione hanno, l'ho già detto, quasi tutti, un cuore d'oro e a piene manciate offrono mari e monti ai loro collaboratori. Essi sanno che il più bel regalo che possano fare a un regista è quello di farlo «girare» tutto di fila, cioè dal principio del film alla fine. Si faranno, sì, gli «esterni» dopo (o prima, ma tutti insieme), ma gli ambienti saranno costruiti e gli attori saranno scritturati in modo che il regista non debba girare prima la scena 50, poi la scena 1, poi la scena 20, poi la scena 60, poi la scena 25, eccetera. Il regista, a sua volta, vuole ricompensare il direttore di produzione rimanendo nel «piano di lavorazione» da lui stabilito e si sforza di esaurire giorno per giorno il programma, liberando un «ambiente» prima di passare nel seguente. (Com'è noto, gli «ambienti» vengono costruiti in teatro dagli architetti e vengono subito demoliti — per far posto agli altri — appena le scene che vi si svolgono sono finite). Inoltre, per non perdere tempo tra una inquadratura e l'altra (rinuncerà, magari,



Film di prossima proiezione: Arletty in «L'amante di Borneo»  
Sotto: una scena di «Matrimonio d'amore».

a qualche sigaretta da fumare nel cortile ma non metterà il direttore di produzione, suo caro buon amico, nei pasticci) non farà spostare la macchina da presa da quell'angolo e farà prima tutte le inquadrature viste da una parte e poi tutte quelle viste dall'altra, riservandosi di alternarle, poi, al montaggio.

Se il regista è bravo e se gli attori di teatro scritturati per quel film sono pazienti, tutto andrà a gonfie vele ma se il regista è poco pratico l'intarsio delle inquadrature andrà in malora e se gli attori di teatro non saranno pazienti ne andrà di mezzo l'interpretazione. L'attore di prosa, infatti, segue sempre la linea della scena, vuole «montarsi» a quel punto, «affiosciar-si» a quell'altro, e via dicendo; quando deve saltare da un punto all'altro sbuffa e solo se è docile si lascia guidare dal regista che gli indicherà l'intensità dell'intonazione da prendere o da lasciare.

Pazienza — dicevo — missione, vocazione, abnegazione. La pazienza del regista ha da essere quasi mostruosa. Gli accade, talvolta, di dover lavorare senza che uno degli attori principali sia presente perché questo si è ammalato, o ha un precedente impegno con un'altra casa produttrice, o recita in teatro. E così non solo va all'aria la generosa intenzione del direttore di produzione che voleva far lavorare il regista «tutto di fila», ma va all'aria ogni più elementare condizione di lavoro ordinato. Il gioco degli scacchi, il bridge, il calcolo infinitesimale, la disintegrazione dell'atomo, la teoria di Einstein diventano quisquiglie in confronto delle acrobazie alle quali il regista deve in queste circostanze sottoporre il proprio cervello. Non si tratta qui di fare il *Quo vadis?* senza vedere mai Cristo o il 1860 senza vedere mai Garibaldi, ma si tratta di piazzare la macchina in modo da potere, poi, quando quell'attore sarà guarito o avrà finito i suoi impegni con l'altra casa o con il teatro, girare le inquadrature da alternare a queste in cui gli altri personaggi rispondono al

suo o lo interrogano in modo verosimile. Bisognerà, dunque, che le intonazioni siano «intonate» tra di loro anche se gli interlocutori hanno parlato oggi e riceveranno una risposta dopo mezza giornata o dopo tre giorni (memoria auditiva, dunque, oltre che pazienza); bisognerà che il suo volto corrisponda alle intonazioni dei suoi assenti interlocutori (memoria visiva, dunque, oltre che pazienza); bisognerà che egli sia piazzato in modo da non occupare, sulla scena, il posto occupato dai suoi interlocutori se no, invece di una sequenza, al montaggio salterà fuori una seduta spiritica.

Per quest'ultimo problema, che è meccanico, ci sono gli aiuti che finalmente dovrebbero servire a qualche cosa. Ma se l'errore salta fuori al montaggio la segretaria di edizione e l'aiuto-regista prenderanno una sgridata, ma essa non rimedierà all'imbarazzo del regista che non potrà montare le scene senza rischiare di farsi prendere in giro, poi, da tutti, amici e nemici. Gli aiuti e i segretari circondano sempre il regista in più o meno fitta schiera. Essi sono divisi in due categorie: quelli che «ci sanno fare» e i raccomandati. I raccomandati non sono sempre degli «imposti» o dei «segnalati» ma spesso dei bravi giovani i quali, pur di entrare nel cinematografo, farebbero «qualunque cosa» e si danno anima e corpo alla loro missione, finché il direttore di produzione e il regista si comuovono e li accolgono nel gruppo degli aiuti, essi, poverini, non sanno nemmeno che cosa sia un «ciac», stanno pensierosi dietro alla macchina da presa, a cinque centimetri dal regista, seguono i movimenti di lui, (che, magari, in fondo al loro cuore, disprezzano con tutte le loro forze), lo chiamano «dottore» e pensano che un giorno si metteranno anche loro un bel paio di stivaloni o una bella giacca a vento, che un giorno avranno anche loro la sei cilindri alla porta e la moglie «diva» e l'amante intellettuale, e, ogni tanto, tanto per redimersi, si precipitano fuori con la scusa di chiamare un attore e tornano dopo mezz'ora perché ne hanno approfittato per andare al bar a bere un «peroncino» o nel cortile a fumare una «nazionale» (pensando, naturalmente, che presto berranno anche loro un americano e fumeranno anche loro una «R6») o nel camerino di una generichetta a flirtare (pensando che l'anno venturo la prima attrice sarà loro). Quelli che invece «ci sanno fare» possono avere — l'ho detto all'inizio del mio articolo — la stessa importanza che nel teatro lirico hanno i maestri sostituti. Essi pensano a far venire gli attori in teatro cinque minuti prima del momento di girare la loro inquadratura, a indicare loro gli abiti da indossare, a suggerire loro le battute da dire a ricordare loro i particolari dell'inquadratura immediatamente precedente e immediatamente successiva, affinché badino ai particolari del vestiario, della recitazione, della trucatura, degli accessori necessari appunto a questa o a quell'inquadratura. Un aiuto-regista che si rispetti deve offrire al regista la pace della creazione, dargli il modo di «pensare» e «vedere» l'inquadratura senza nessuna preoccupazione extra-artistica. Spesso il lavoro dell'aiuto-regista viene diviso dall'assistente alla regia (film di lusso hanno un aiuto-regista e un assistente alla regia) e dalla segretaria di edizione che, quando l'aiuto-regista zelante sta correndo per il teatro alla ricerca di un attore o di un oggetto, deve alzare gli occhi dai suoi fogli e dal suo copione, dai suoi appunti e dalle sue note per vedere che nulla manchi. La segretaria di edizione è quella che si preoccupa del «poi», cioè dell'edizione, di quella che sarebbe la stampa di un libro, cioè il montaggio e la stampa del film. Domanderà, perché poi al montaggio i conti tornino, quanti metri di pellicola sono stati impressionati, indicherà al ragazzo che batterà quell'aggeggio di legno detto «ciac» strillando il numero dell'inquadratura e della ripresa.

VARIAZIONI

## RICORDO DI UN MAGO

di Carlo Martini

Il Mago lavorava a specchio del Canal Grande. E voi sapete che quest'acqua di silenzio e di poesia, musica segreta di palagi superbi, è la più favolosa via del mondo. Fatta per i poeti. Per i loro sogni.

Sotto il sole è un miracolo d'oro e d'opale: la luce canta di felicità: è la luce di Paolo Veronese. Nelle notti di dolcissima luna è... (Ma non fatemi cadere nella retorica. Non permettete che io m'invigliachisca nel luogo comune. Voi tutti sapete che cosa sia Venezia sotto il favoloso dominio lunare. Dunque, basta solo accennare alla cosa: «Nelle notti di dolcissima luna è...». Il resto lo sapete a memoria).

Per poco in una di quelle poetissime notti il canale non divenne la mia tomba. Ero in gondola. Tepida era la sera. L'acqua era l'acqua di un altro paese: acqua d'una terra di sogno. Una voce di sirena — una donna tremante di luna — mi aveva fatto dimenticare la terra. E io mi piegai sull'acqua, attratto da un lembo argenteo caduto dal Paradiso. Mi piegai, mi piegai... E tanta era la bellezza del sogno tentatore che se un braccio amico non mi avesse trattenuto tempestivamente sull'orlo della gondola gonfia di notte veneziana, io sarei precipitato nel cuore freddo del Canale.

Ma io non vi devo parlare di me stesso. Le mie sognerie non vi interessano.

Vi debbo parlare del Mago.

Il padre era un grande pittore. Gloria dell'arte spagnola.

Un raro artista che frugò la difficile Bellezza in ogni suo segreto. Patì la Bellezza come una necessaria pena per salire: per arricchire gli uomini di luce e di armonia. Non fu un vano esteta. Non si accontentò di voluttuosamente accarezzare l'epidermide dorata della misteriosa statua Bellezza; ma l'aperse e si tormentò per scrutarne l'intimo segreto: per carpirle qualche sillaba, qualche linea, qualche palpito. (Che è, in verità, l'ansia angosciata di ogni vero artista).

Mori giovanissimo: era nel colmo mattino dei 36 anni. Generò Mariano. E a lui trasmise, oltre il sangue, la sua profonda sensibilità, la sua nobile inquietudine.

Anche Mariano figlio fu un sensibile alunno della Bellezza.

E studiò, studiò. Soffrì. (Solo chi sa soffrire per la Bellezza è un artista). Fu curioso di tutti i misteri. Chimica, ottica, tecnica di ogni pittura, coloritura della stoffa, leghe di metalli. Poeta. Fu soprattutto poeta. Vedeva cioè tutte le cose con pupille incorrotte: come se le mirasse per la prima volta.

Le sue stanze di sogno e di lavoro erano un tesoro di pitture, di stampe, di stoffe e tappeti. E, sparsi qua e là,

ma sempre con ritmi che testimoniavano il raffinato amore della Bellezza, broccati, damaschi, arazzi, lacche giapponesi, spade damaschinate. E tendaggi. E sete. E oro e argento. E velluti di maravigliosi palpiti di luci e di colori. (Uno dei suoi più poetici segreti). Ventagli veneziani accostati a un marmo romano. Una melagrana posata — un sospiro di luce — su un libro di squisitissima rilegatura granata. E profumi e colori e nostalgie esotici. Atmosfera da «Mille e una notte».

Ma Fortuny in quel lusso principesco viveva semplice e sobrio: come un anacoreta.

Ho bisogno di questi oggetti, di questi arredi. Mi aiutano... — Voleva dire che quell'atmosfera lo aiutava a stare in quotidiana «armonia» con i suoi sogni di sempre nuove bellezze e rarità.

Sulle cose su cui poneva la sua mano di gentilissimo mago, quanta delicata luce si posava. Poeta squisitissimo del colore. Certe sfumature di porpora, d'alga marina, di turchino oltremare, lui solo sapeva far nascere sulla terzistrada delle cose.

— I colori me li dona Venezia. Non ho che da affacciarmi sul Canale. Guardo il trascolorar dell'acqua, il trascolorar del cielo...

Delicatissimo artista.

Ma sapeva creare anche spettacoli di selvaggia potenza. Come quando in una sua aerea soffitta faceva apparire sopra un

grande schermo un paese leonardesco sconvolto dalle tempeste: e l'anima si riempiva del brivido d'un'orchestra wagneriana.

Gabriele d'Annunzio molto lo ammirò. «Mio collaboratore muto e invisibile». Pensò a lui nelle ore un po' inquiete della *Francesca da Rimini*. «Ho preparato un mondo di linee e di colori a cui tu dovrai dare vita visibile e tangibile».

— Come sono brutte, «piatte» le nostre scene.

E si dedicò con grande passione alla scenografia. Aumento di bellezza e di poesia il teatro.

E fece il miracolo della sua cupola.

Com'era bella la «Cupola Fortuny» alla Scala. Com'erano vere quelle aurore, quei meriggi, quei tramonti. Quel lento trascolorar delle nubi dentro il sospiro della musica. Quante volte ci abbandonammo al sogno in quelle dolcissime porpore, in quelle nubi che da donate s'illanguidivano a poco a poco in un palpito viola che aveva il poeticissimo presagio della nascente luna.

Ma tornerà, sul sangue e sulle lacrime e sull'odio, il sogno di quella cupola; scrigno dimenticato quaggiù da un aereo protagonista delle «Mille e una notte».

Carlo Martini



PRODOTTI DI BELLEZZA  
**farvico**  
MILANO



Dentifricio  
**jodont**  
BIJODICO RETTIFICATO  
CHIOZZA & TURCHI - MILANO  
CASA FONDATA NEL 1812



che cosa deve dire; chiederà all'aiuto-operatore quale obbiettivo è stato adoperato; segnerà il punto in cui è stata tagliata un'inquadratura, la posizione della cravatta di questo o di quell'attore, le modifiche fatte al dialogo, le papere prese; segnerà, a seconda di quello che le ordinerà il regista, quale delle riprese era buona, quale è di riserva (è noto che, di norma, anche se va bene al primo colpo, qualsiasi inquadratura deve essere ripresa almeno due volte perchè non si sa mai quale scherzo può fare la pellicola quando è stampata).

Ho parlato di pazienza addirittura angelica. Qualcuno mi ricorderà famosi ruggiti, famose bestemmie, famose scenate di registi sul lavoro. Per il solo fatto che quei registi, per quanto esplodenti ed esplosivi, non hanno commesso un omicidio, possiamo dire che erano santi. Pensate che i registi hanno sempre, in ogni caso, a che fare con elementi isterici, imponderabili. Se sono all'aria aperta, hanno a che fare con l'umore del tempo e la volontà dell'operatore che, a torto o a ragione, deve decidere e girare o non girare certe scene; se sono in teatro hanno sempre a che fare con l'umore degli attori, con i loro raffreddori, con le loro suscettibilità, più variabili delle luci di un ghiacciaio o del movimento delle nuvole. Un illustre regista italiano dovette, or non è molto, realizzare un film con sette protagoniste tutte donne e tutte dive. Tutte e sette avevano assoldato tra i molti aiuti e i molti segretari delle spie che riferivano loro il numero dei primi « piani » girati alle colleghe. Figuratevi, ad esempio, l'ira di Anna se sapeva che Silvia aveva avuto tre primi piani e lei non ne aveva avuti che due: non c'era discussione di stile da farle, già vedeva losco nei rapporti tra il regista e quell'attrice. Nessuna di loro, poi, nelle scene di insieme, voleva stare di spalle; avrebbero voluto rimanere tutte in fila come uccellini allo spiedo e solo il giuramento di un « controcampo » immediatamente successivo in cui quelle di spalle sarebbero apparse di faccia placava le ire e i sospetti.

Era un vero carosello di permalì e di ripicchi. Inoltre nessuna delle sette dive voleva essere la prima a scendere in teatro. Ognuna di loro voleva essere la « principessa » che giunge alla festa dopo gli altri; quando la corte può farle ala. Appena i segretari e gli aiuti correvano ai camerini e le chiamavano al lavoro, esse socchiudevano le porte e origliavano, non muovendosi finché non udivano il passo delle compagne che varcava la soglia del camerino. Accade, poi, molto spesso di dover girare in pieno inverno una scena estiva. Neanche in tempo di pace i teatri di posa così grandi, così pieni di correnti d'aria e di spifferi possono essere riscaldati come si vorrebbe. Pregare un'attrice di sfilarsi la pelliccia per provare una scena, vuol dire farle rischiare una bronchite o addirittura una polmonite o magari un mal di gola che essa (forse per dispetto) il giorno dopo si farà puntualmente saltar fuori. D'estate, poi, ci sono le congestioni, le indigestioni di acqua fredda, eccetera, perchè nessuna « diva » e nessun « divo » rinuncerà al servizio della temperatura che può far ammalare da un momento all'altro. Ci sono, poi, le attrici e gli attori sensibili, che non hanno da essere disturbati mentre « interpretano », che non sopportano la mano di un truccatore sul loro volto o lo sfiorare della spazzola sui loro capelli al momento della ripresa.

Dive e divi hanno naturalmente, nei film di lusso, la loro controfigura che pazientemente si mette sotto le lampade per evitare al divo o alla diva di prendersi quel calduccio in testa durante la preparazione della scena. Nei film meno di lusso le controfigure sono occasionali: segretari, aiuti, macchinisti, elettricisti, tutti si prestano a fare da controfigura, a seconda della loro statura e della loro corporatura purchè sua maestà il grande interprete o sua maestà la grande interprete non abbia a « disturbarsi soverchiamente ».

Molti film, oggi, sono girati con una semplice « colonna guida », perchè poi saranno dop-

piati. Gli attori, cioè, recitano, dicono le battute, ma non occorre che il regista sia molto minuzioso nell'intonazione o nelle sfumature, perchè, poi, tanto, quelle stesse battute saranno ripetute dai doppiatori a film girato e stampato. In molti casi, però, il doppiaggio è evitato. Si deve, quindi, dare grande peso al tono della voce, all'intensità e al volume di essa, eccetera. Naturalmente il fonico che sta in cabina troverà sempre che i passi sono troppo sonori, che i rumori dell'ambiente sono eccessivi, che questo o quell'attore parla troppo forte o troppo piano o poco chiaramente, che questa o quell'attrice ha poco fiato, che questo o quell'interprete ha un difetto di pronuncia. A sentir lui non potrebbe mai esistere la presa diretta, ogni film dovrebbe essere doppiato. E allora la santa pazienza del regista interviene, egli va in cabina, convince il fonico, catechizza gli attori, e ottiene, a forza di garbo e di ammonimenti, che la scena sia girata come vuole lui. Il regista ha, poi, da essere in stretta, addirittura fraterna collaborazione con l'operatore. L'operatore, a sua volta, deve eseguire i desideri del regista, accontentarlo, capire il suo stile, illuminare la scena come vuole lui, eseguire il « colore » richiesto da lui. Il regista, naturalmente, deve ascoltare i consigli dell'operatore, seguire le sue esigenze, saper guardare in macchina per rendersi conto di queste esigenze e non chiedere l'impossibile, lasciando, ad esempio, se non è sicuro di saperla molto lunga, che l'operatore indichi l'« angolazione » realizzando, tacitamente, quello che era un desiderio del regista. Del dissidio fra regista e operatore soffre, poi, sempre, l'occhio del pubblico che si sente a disagio, senza capire che cosa gli succeda, come se portasse agli occhi delle lenti dalla graduazione errata. Perchè il regista possa andare d'accordo con l'operatore, occorre che sia l'uno che l'altro conoscano a fondo il proprio mestiere. Beata circostanza che non è sempre possibile.

Ho parlato di dissidi, e di collaborazione. E' molto raro che in un film la collaborazione sia totale, perchè v'è sempre — essendo opera prettamente di collaborazione — un elemento che vuol fare « lo sgambetto » all'altro. Spesso non solo gli attori cercano ogni pretesto per « farsi la forza » tra loro, rubandosi gli effetti, contandosi i primi piani, coprendosi l'uno con l'altro al momento della ripresa, eccetera, eccetera; ma anche il regista (specie se è ancora giovane ma si crede un padreterno e ha saputo che lui regista è stato pagato meno di un attore) si mette contro agli attori e non sa di darsi la zappa sui piedi, perchè il pubblico dirà sempre, se l'attore è bravo e il regista è mediocre, che quel film è dell'attore, dimenticando il nome del regista.

Ma come non desidero, in questo mio racconto, citare le eccezioni, evito di parlare di chi non stimo. Qua si parla soltanto di chi sa fare il proprio mestiere, del regista che fa da sé, che si impone (abbia egli gli stivaloni o le scarpe basse, i pantaloni da cavallo o i calzoncini lunghi, la cravatta a fiocco o la cravatta liscia) col suo ingegno e con la sua serietà, che è il signore assoluto del teatro di posa, che conosce il mestiere dell'attore, dell'operatore, di tutti i suoi collaboratori, che sa comandare e farsi rispettare, che non fa i capricci ma combatte sempre una grande battaglia, che ama il proprio lavoro e non ne fa una speculazione, che fa dell'arte e non dell'arrembaggio, che lavora per ambizione propria e non per nuocere agli altri, che vuol farsi strada col valore del proprio cervello e non con la forza dei propri gomiti. I registi (i cosiddetti registi) che non fanno nulla, e che debbono farsi aiutare (e compiangere) dall'operatore, dal direttore di produzione, dal primo attore o magari dai generici non ci interessano. Il cinematografo è per noi una cosa seria. I buffoni preferiamo ignorarli.

Paola Ojetti

\* Fra breve sarà montato e sincronizzato il film *Fiori d'arancio*, prodotto dalla Scalera.



**piorin**  
Crema Dentifricia



RISORGE IL FASCINO DELLA GIOVINEZZA

CREMA DI BELLEZZA

**Dolly**



PRODOTTI DI BELLEZZA

**Leda**

LEDA S.p.A. - MILANO



...ma uno solo si distingue

Dentifricio del Dott. **Knapp**

Mille domande e mille offerte s'incontrano e si soddisfano nella pagina degli "AVVISI ECONOMICI" del SECOLO SERA DELLA DOMENICA. Approfittatene!



● INDICE DESTRO (MENDRISIO). - Precisamente nel film Un fatto di cronaca...

● UN PISANO DI MILANO (MILANO). - Quando splendeva il Mennini in via Pattari...

QUESTA VOLTA... Questa volta ho parlato con Erminio Spalla. Con Erminio Spalla non parlavo più dai giorni del Ponte dei Sospiri...

no possa rimetter gemme ed ahimè ahimè rifiorire e rispondere al richiamo della foresta...

● PELIKAN (MILANO). - Avere ragione, e la doppia emme che sentite pronunciare da attori ed attrici anche di grido...

● DORINA (VERCELLI). - Sì, la primavera è vicina, è nell'aria, e quando mi leggerete essa sarà già ufficialmente apparsa in calendario...

QUESTA VOLTA... Questa volta ho parlato con Erminio Spalla. Con Erminio Spalla non parlavo più dai giorni del Ponte dei Sospiri...

no possa rimetter gemme ed ahimè ahimè rifiorire e rispondere al richiamo della foresta...



Erminio Spalla.

un lungo sospiro e riprendo la lettura di Sant'Agostino, Contemplazione della morte e così via.

viaggio, il Cielo ti sia padre e ricordati degli amici poveri.

QUESTO FU IL NOSTRO ADDIO DI ALLORA. Ora riecoci fronte a fronte, dopo una mezza dozzina di anni...

Anche Spalla, scialbo no, ma un poco triste lo è. Una tristezza dolce, serena, lagunare, che fa più dolci i suoi occhi mansueti...

— Ah, ah! Proprio così... Verrebbe fatto, in contemprarlo, di rievocare l'immagine carducciana del pio bove...

È una pubblicazione settimanale, un giornale di attualità, quindi, poco adatto ad ospitare per esempio, una storia del cinema asiatico...

● VIVALDO F. (MILANO). - No, proprio non è possibile, in via normale, adottare il sistema scalligero e lasciar fuori i ritardatori dei teatri di prosa...

● LUCIANO RAINUSSO (RAPPALTO). - I vostri rilievi non mancano di un certo spirito di osservazione: sono i vostri consigli, scusate, che mi vanno meno bene, in quanto a Film

fior di cantante, e tu spesso assicurasti che era vero, e così ti vestirono da Conte di Luna...

— E che poi ci avrebbe pensato il maestro... Ah già, proprio così. E invece...

Si mette a sorridere, Erminio il Buono. E puntualmente, l'oro quasi zecchino del suo molare...

Per la quale se ne va passeggiando il grande compagno del piccolo Luciano de Ambrosio nel film Senza famiglia...

Verrebbe fatto, in contemprarlo, di rievocare l'immagine carducciana del pio bove. Ah se non fosse per panorama dogale e lagunare che ne circonda...

bato lo santo, proprio così. Comunque, al vostro posto, io avrei mandato una cesta (faciamo un cestino) di bella frutta...



Olga Amati, prima ballerina della Scala.

rini congestionati di rose garofani tulipani gladioli. Ah chi può narrarvi il successo delle fragole, delle mie ciliegie, delle mie nespole fragranti...

dinanzi a quella grazia di Dio, era difficile... Che vi stavo dicendo? Ah che al vostro posto, alla persona che occupa una alta posizione sociale e finanziaria...

● ARTE LIRICA (MILANO). - 1) Attualmente, presso nessuna libreria. 2) No: per il momento quelle Memorie si stampano su « Film »...

● SIGNORINELLA PALLIDA (MILANO). - Dieci minuti d'intervallo, se non vi dispiace.

● PROFUMO (COMO). - Ha fatto molto bene il Bravo di servizio a dirvi così: oltre il portone maggiore non sono ammessi suonatori ambulanti...

● FAMIGLIA GALLI (CESANO M.). - Personalmente, grazie, e mi raccomando, per i miei poveri, il 250 del « Fratelli Bandiera »...

● MARINO F. (S. PIER D'ARENÀ). - Il regista di Kermesse erotica fu Feyder. L'edizione del film riapparirà in questi giorni è una ristampa.

Advertisement for Merissia toothpaste, featuring a large illustration of a woman's face and text: 'MERISSIA è più che un dentifricio', 'CREMA ODONTOFILA ALLE VITAMINE DI FRUTTA'.

costruendosi una casa. Una donna invece, seguendo speciali diete alimentari ed esperimentando nuovi prodotti di bellezza.

● **MARESCIALLO ALDO (VOGHERA)**. - Secondo me (ma non date eccessivo peso al mio giudizio, anzi vi suggerisco di non darne affatto) Heinrich George ha dato negli ultimi suoi film la misura esatta, una gran bella misura c'è poco da sfottare, delle sue enormi possibilità. Ho seguito come potevo la scala ascendente della sua attività ed ho notato (ma per carità, non fate il minimo caso delle mie annotazioni) la battuta d'arresto nella sua marcia verso la perfezione. Insomma penso che può fermarsi dov'è, ch'è un bel rimanere. E questo è quanto.

● **DOTTOR ERNESTO (BIELLA)**. - Perché il Supercinema di Milano può essere ottimamente sfruttato come teatro, data la scarsità di teatri attualmente a disposizione, ed il numero di compagnie di vario genere che gli uffici competenti cercano di collocare meglio che possono.

● **EX-RAGAZZA IN UNIFORME (TRADATE)**. - Già, ma non è più il caso, poiché la notizia della morte di Dorothea Wieck è stata fortunatamente per lei e per noi, smentita successivamente, e noi tutti godiamo nell'immaginare che la brava attrice sta benissimo.

● **POMERIGGIO MARZOLINO (MILANO)**. - Quello è un altro, uno dei tanti film sportivi che abbiamo visto da un pezzo in qua, assolutamente sbagliato da cima a fondo, perché dovete sapere che quando il regista di un film sportivo si mette al lavoro, rifiuta energicamente ogni suggerimento o consiglio o semplice punto di vista da parte di un tecnico in materia, voglio dire di uno sportivo. Lo stesso premiato sistema è stato scrupolosamente seguito in precedenza dall'autore del film, in perfetto accordo con gli sceneggiatori: questo, anzi, ha costituito in definitiva il solo accordo raggiunto durante tutta la preparazione del lavoro. Ricordo che quando uno di questi capolavori, precisamente *Gran Premio* si girava a Roma, gli «studii» furono cintati e muniti di sbarramenti, casematte ed altri accorgimenti strategici allo scopo di evitare ogni possibile forzamento o semplice accesso da parte di gente sportiva nel ramo cavalli e corse. Solo avvocati o colonnelli potevano metter bocca, oppure architetti e sartori per signora. E poi alcuni cavalli: ma quelli non misero bocca, se non per ragioni di alimentazione. Così venne fuori *Gran premio*, non so se avete visto.

● **SAVANAROLA (MILANO)**. - Grazie, naturalmente, a nome dei miei poveri. Ma badate che alla raccolta dei «Fratelli Bandiera» da voi gentilmente lasciata nella cassetta dell'obolo, mancano i valori da 2.50, che sono quelli maggiormente graditi dai miei poverelli. E' di quei fratelli là, che essi hanno estremo bisogno, sappiatelo.

● **NASTRO BIANCO (VERCELLI)**. - Sarà, così mi pare di prevedere, l'ottavo volumetto della mia prossima serie, in corso di stampa: *Renzo Ricci in salsa piccante*.

● **MARIANGELA F. (MILANO)**. - E' un episodio del film *Dietro la facciata*: quello con Von Stroheim, precisamente.

● **GI-EMME-GI FILM (MILANO)**. - Bene, e con la presente avverto le mie lettrici e i miei lettori che qualsiasi offerta di lavoro alla vostra Società, va esclusivamente diretta alla «Gi-emme-gi - Film - Teatro», Piazza Cinque Giornate 10, Milano.

● **PIANISTA COMASCA (COMO)**. - Il Direttore ha prevenuto il vostro desiderio, e forse avrete già notato che gli spettacoli della Stagione Scaligera al Teatro Lirico sono ora recensiti nelle pagine di «Film» da Gilberto Loverso. E per le foto di cantanti e danzatrici di grido, faccio mio il vostro voto e lo presento al Direttore con tutti i riguardi e le cautele del caso.

● **DOTT. RENATO ROSSI (SAN GIUSTO CANAVESE)**. - Grazie della doppia segnalazione, dottore: quella a Padre Cozzani dei Salesiani a proposito della « intervista con Gesù Bambino » apparsa su questi indegni colonnini in occasione dell'ultimo Natale; e quella che fate a me, a proposito di detto corsivo che Padre Cozzani ha voluto benignamente riportare nel numero di febbraio della sua « Rivista dei Giovani ». Ora esaudisca Gesù i voti di noi tutti, dottore.

● **TOMASINO (P. d. C. 5000)**. - Non vi mando affatto al diavolo e figuratevi. Ma forse avrete notato che per spettacoli di rivista o di varietà questo giornale ha una particolare rubrica, precisamente «Palcoscenico minore», ed allora è in quella direzione che vanno inoltrate osservazioni, o mossi appunti, o semplicemente fatti rilevati, come quelli che fate muovete inoltrate a me poveretto. Ed allora

che fa il poveretto ch'io sono? Vi dà ragione, si unisce foto corde a voi, ed assieme a voi cuore su cuore, osserva che Giulio Stival fa benissimo a non raccontare barzellette come qualcuno pretenderebbe; assieme a voi rileva che Navarrini me a voi rileva che Navarrini ha imbroccato il tipo dello spettacolo per lui con *I cadetti di Rivafiorita*; assieme a voi rimpiange che nella seconda edizione di *Ohilà!*, al fianco di Dapne porto non rifugla la superba beltà di Irene d'Astrea; assieme a voi abbraccia e bacía Vera Worth lamentando che fa troppo poco, lei che potrebbe far tanto di più... E che altro? Niente altro per il momento, se non mi sbaglio. Ma se mi sbaglio, correggetemi.

● **G. A. (BERGAMO)**. - Anche a me hanno riferito che la canzone *Serenata ad un Angelo*, l'autore l'ha dedicata ad una cara memoria. Tutto questo è molto bello: la canzone voglio dire, e la dedica. E possa precisamente questo piacere la discordia fra gli aficionados di Angelini e quelli di Barzizza. La pace sia con voi.

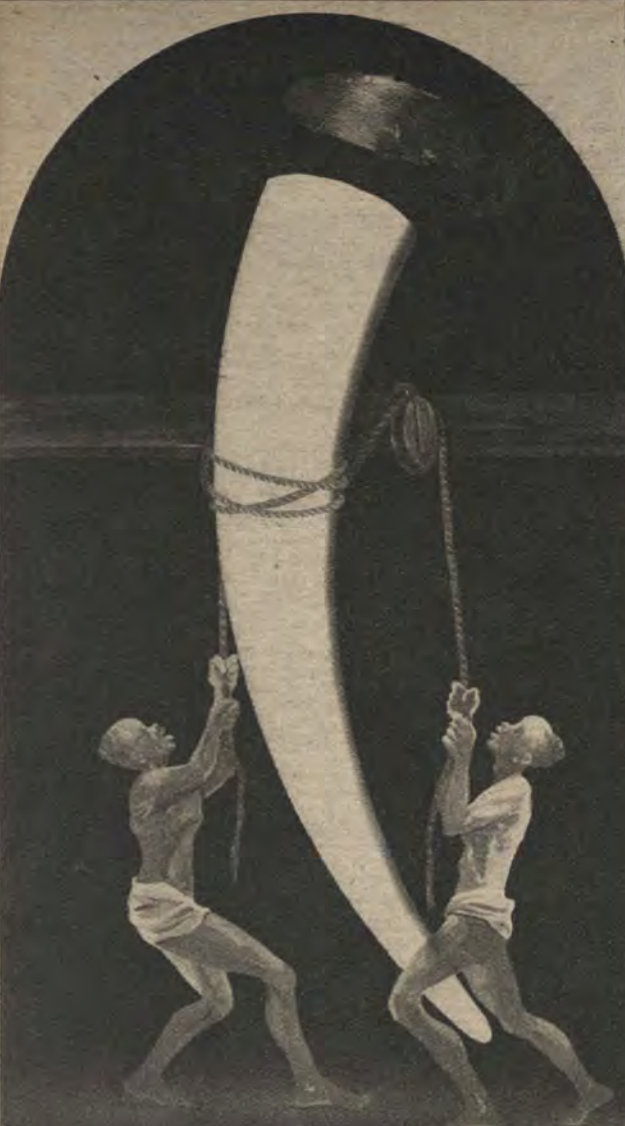
● **FRANCA MILANESE (MILANO)**. - Premesso il ringraziamento per l'offerta ai miei poveri, passo all'esaurimento dell'ordine del vostro giorno. 1) Clara Tabody è castana, proprio così: insomma sta fra il biondo delle foto esposte ed il bruno della realtà scenica. 2) Erano allievi del Conservatorio di Milano, per i quali non fu possibile trovare posti in platea, giacché il concerto di Luciano Sangiorgi batté un primato di incasso notevolissimo, quasi inverosimile se non addirittura astronomico. 3) No; per ora quell'attrice non ritorna in compagnia di Giulio Donadio.

● **DORINA (VERCELLI)**. - La cassetta dell'obolo ha cigolato stamane, proprio così, sotto il peso della vostra bontà, e che deve dirvi il commosso sottoscritto? Affretta, con tutta la fede del suo vecchio cuore, quel giorno che il tram Stazione-Piazza, possa deporre nella piazza di Vercelli le stanche povere ossa dell'Innominato e questi trovi il vostro braccio pronto a sorreggerlo e insieme vadano a cercarsi un sedile all'ombra, sotto un vetusto larice, un olmo centenario, una cosa di queste. Lì sotto Dorina e il vecchio si narreranno un sacco di cose, si faranno tante di quelle confidenze, parleranno di questo e di quello, e questo e quell'altro ricorderanno, un po' lui un po' lei, e vi ricordate quella volta Dorina che mi scriveste così e così; e voi vi ricordate che mi rispondeste ma come vi viene in mente e lasciate fare al destino; e poi il Destino, avete visto Dorina, ha fatto come dicevo io e adesso eccovi qua al mio fianco come quell'altra volta lo vi predissi... Così passeranno due ore, tre, chi può dire. Poi mi riaccompagnerete al mio tram, forse verrete alla stazione, mi vedrete salire in carrozza, poi mi saluterete col fazzoletto. Uscendo per tornarmene a casa vi andrete dicendo oh povera me, mi credevo tutt'altra cosa, parola mia e che disillusione Madonna santa. Per non pensarci entrerete al Cinema Centrale a rivedervi magari la *Corona di ferro*, vedete che mi fate dire!

● **CARDELLI NINO (PORTO VALTRAVAGLIA)**. - E' precisamente così, e credo proprio che il soggetto del film *Ossessione* abbia preso come spunto una vicenda d'amore di James Cain, il cui titolo italiano potrebbe essere *Il postino suona sempre due volte*, dato che in lingua originaria è *The postman always ring twice*.

### l'Innominato

\* Prossimamente avrà luogo all'Arena di Milano una manifestazione a beneficio totale degli attori bisognosi di tutte le categorie. Si tratta di un incontro di calcio tra una squadra formata da attori di prosa e cinematografico contro una rappresentativa formata da attori di rivista e della radio. Nella prima squadra figureranno Renato Bossi, Giulio Stival, Roberto Villa, Ernesto Calindri, Tino Carraro, Vittorio Gassman, Carlo Minello, Guido Lazzarini, Luigi Visconti, Mario Colli, Rodolfo Martini. Riserve: Giuseppe Pertile, Alfonso Cassoli, Alberto Manfredini, Luciano Alberici, Pino Locchi. Della seconda squadra faranno parte: Carlo Dapporto, Gorni Kramer, il Quartetto Centra, Fausto Tommei, Pippo Starazza, Renato Mariani, Bruno Pallesi, Ernesto Bonino. L'incontro (due tempi di 30 minuti ciascuno) verrà arbitrato da Giuseppe Meazza e ne verrà diffusa una radiocronaca da Mario Ferretti. Il calcio d'inizio sarà tirato da Renzo Ricci. Funzioneranno da segnalinee Lina Volonghi per la prosa e Maria Pia Arcangeli per la rivista. Prenderanno parte alla manifestazione Laura Adani, Lilla Brignone, Eva Magni, Lia Zoppelli, Vanda Osiri, Lia Orioni, Marisa Marsca, Vera Worth ed altre attrici e attori di primo piano.



# Dentarium

Potente  
dentifricio gengivario

Fontanelle profumiere in Milano

## BELLEZZA E SALUTE

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

## "TONOL"

Tonico Generale e Stimolante della Nutrizione

Potentissimo e rapido rimedio per

**INGRASSARE**

Anche una sola scatola produce effetti meravigliosi

In tutte le farmacie L. 23,45 la scatola

## POLVERE DA BAGNO

Fiorita di  
Lavanda

SOFFIENTINI



**NUTO NAVARRINI e VERA WORTH**  
gli interpreti geniali della rivista  
di gran classe così consigliano

Cipria *arbell*

Smalto per unghie brillante *arbell*

Brillantina *arbell*

Smagliante rosso labbro *arbell*

PRODOTTI DI BELLEZZA

*arbell*

Via Piotti de Bianchi 20 - MILANO  
Telefono 55437

Nelle  
migliori  
profumerie  
e farmacie

FINALMENTE... IL DENTIFRICIO COMPLETO  
PER TUTTE LE DUCHE

S.A.  
SPECIALITÀ RIVISTE AFFINI  
Tel. 463045

**R**  
IMBIANCA - DIFENDE  
FORTIFICA I DENTI



Ditta L'Inni, Corso Vitt. Emanuele, 8 - MILANO - Tel. 64000



## RINGIOVANITE IL VOSTRO VOLTO CON UNA BOCCA FRESCA

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

**DISEGNO** - impeccabile e omogeneo senza sbavature.  
**PASTA** - morbida e protettiva, una vera difesa contro l'avvizzimento e le screpolature delle labbra.

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

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

### TINTE CONSIGLIABILI ALLE SIGNORE:

**BIONDE** | chiaro PRIMULA O NATURALE  
| rosato CORALLO  
| bruno RUBINO O LACCA  
**acolorito:**

**CASTANE** | chiaro GERANIO  
| rosato RUBINO O PRIMULA  
| bruno LACCA  
**acolorito:**

**FULVE** | chiaro NATURALE O PRIMULA  
| rosato GRANATA  
| bruno LACCA  
**acolorito:**

**BRUNE** | chiaro LACCA O CORALLO  
| rosato GRANATA O RUBINO  
| bruno FUCSIA  
**acolorito:**



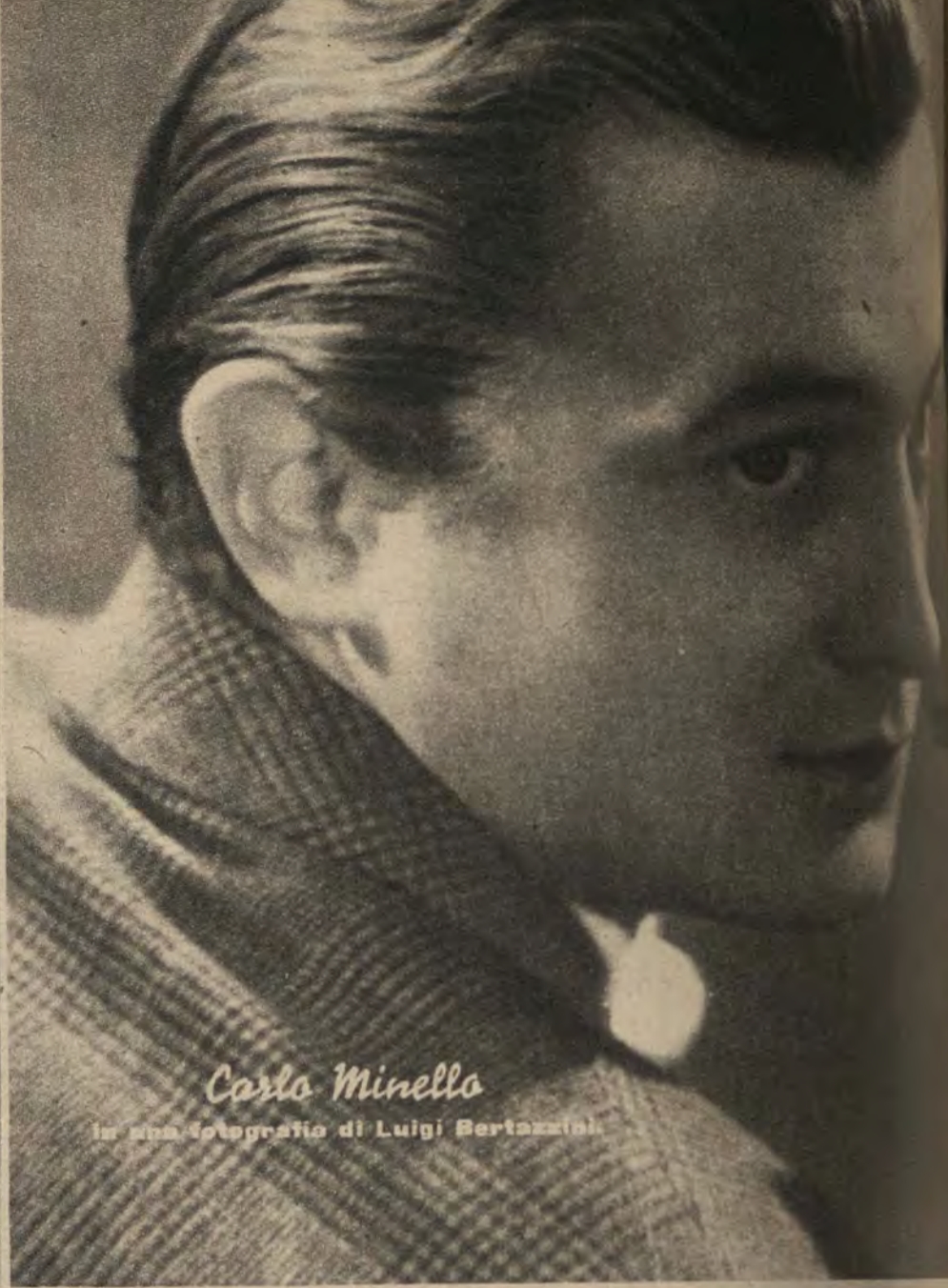
# FARIL

*il rosso lucente per labbra*

**FARIL - prodotti di bellezza - MILANO**



Gretl Lindfors  
(Cobbia - Film)



Carlo Minello  
in una fotografia di Luigi Bertazzini

“FILM” PRESENTA:

# Fuori programma N. 9

No, questa settimana niente sogni. Appena andavo a letto piombava su di me il sonno: un sonno che metteva fuori il cartello con sopra scritto: «Vi prego di non disturbarmi», come si vedeva un tempo nei film americani. A proposito, l'altro giorno sono andate al cinema, cosa che non facevo più da parecchio tempo. Ci sono stato attratto dal nome di Zara Leander, la stella dall'irrefrenabile sessappello e dalla voce crepuscolare. Il film era vecchio: *La volpe azzurra*. Ma a me, a suo tempo, era sfuggito: e comprenderete che volevo colmare la lacuna. Brutto e farraginoso film: vi assicuro che se non fosse stato per amore di Zara, me ne sarei andato prima. Questo non v'interessa molto, capisco. V'interessa forse sapere che, ad un certo momento, la bella Zara, trovandosi su di un battello — un battello privato, di piccole proporzioni — insieme al bravo Birgel, esprime il desiderio di telefonare. E il compagno la invita a scendere nella piccola cabina, dove c'è fior d'un telefono. Senza fili, forse? Amico Tristano, questo... si vede solo al cinema, e ringraziami dell'informazione. \*\*\*

Ma al cinema, ormai, non si vedono che film vecchi; e solo di tanto in tanto si vede comparire sugli striscioni l'annuncio di qualche novità. Bisogna ritornare al teatro. Questo è il momento del teatro. Tutti lo sanno. Non c'è più nemmeno la consolazione domenicale di qualche partita di calcio o di qualche grande riunione di pugilato. Niente. Se vuoi trascorrere un pomeriggio, devi andare a teatro. Lo sanno tutti, ripeto. Anche i direttori di certi teatri, che, al contrario di altri gentilissimi, ti fanno capire che adesso, non avendo più bisogno di «soffietto», meno ti fai vedere e meglio è. Domani, quando il calcio ricomincerà a richiamare centomila persone negli stadi e i cinema

riprenderanno a sfornare tre film nuovi alla settimana, li ritroverai col migliore dei sorrisi, e ti pregheranno di non stangare troppo quello spettacolo, anche se val poco, o di annunciare «un po' in vista» il prossimo spettacolo. E agguinceranno che il teatro, naturalmente, è a tua disposizione: e che puoi andare con la moglie, con l'amico e col cane. \*\*\*

Ed ecco che io vi offro ora, senza farvi pagare le centottantacinque lire della poltroncina, una breve commediola. Oh, Dio, bisogna accontentarsi: è una cosa modesta, senza la regia di Luciano Ramo, senza le scene di Hrast, senza i figurini di Soldati. E, per giunta, è uno spettacolo che non s'avvale della partecipazione straordinaria di Diana Torrieri: il che, sia detto con sincerità, è un vero peccato.

Si tratta di una graziosa e significativa scenetta che esce dalle pagine del copione de *La gazzetta del sorriso*, di «uno qualunque», che il mio solerte collaboratore Navarrini vi offre in dono. Il titolo è: *Donna Giulia torna a Milano*, e il sipario si apre proprio mentre la predetta Donna Giulia, che potrete immaginarvi col fisico di Maria Pia Arcangeli, entra nel salotto del suo amico Bartolomeo, vecchio cronista di un quotidiano.

BARTOLOMEO - Donna Giulia!... Come va? Questa sì che è una bella sorpresa...

D. GIULIA - Male, caro Bartolomeo, male... Sono fuori della grazia di Dio... E sono qui perché mi aiutate, voi che al giornale potete tutto...

BARTOLOMEO - Figura-

tevi. Contate su di me.

D. GIULIA - Niente, niente. Avrei solo bisogno di un annuncio sul giornale... Mi serve un appartamento di tre o quattro locali. Sono stufo di stare in Brianza, e voglio tornare a Milano...

BARTOLOMEO - Ma, scusate, non avete più la vostra bella casa? Colpita? Sinistrata?

D. GIULIA - Peggio, Bartolomeo mio, peggio. Non c'è nemmeno un vetro rotto; ma è ugualmente inabitabile.

BARTOLOMEO - Ma, come mai?

D. GIULIA - Così... Avevo lasciato l'incarico al mio ragioniere di lasciar andar dentro i sinistrati, che tanto io potevo staremene nella mia villetta in Brianza. Ieri, poi, sono tornata a Milano...

BARTOLOMEO - ...e avete trovato la casa piena di sinistrati.

D. GIULIA - Sì, sinistrati nel cervello. E' venuto uno ad aprirmi l'uscio e, appena m'ha visto, m'ha chiesto se volevo comperare una cassa di sapone.

BARTOLOMEO - Una cassa di sapone?

D. GIULIA - Già, proprio di sapone. Gli ho detto chi ero,

ed ho aggiunto che volevo dormire... Sa che cosa m'ha risposto? Che la casa non era un albergo, e che non c'era da dormire... Ecco qua: il ragioniere m'ha dato tutti i dati: Luigi Bellocchio, di professione impiegato della società elettrica, abitante in via S. Antonio, dove dorme...

BARTOLOMEO - Dove dorme?

D. GIULIA - Sicuro. A casa mia tiene solo le casse di sapone.

BARTOLOMEO - Perbacco, ed ha occupato tutto l'appartamento?

D. GIULIA - No, no... Le casse di sapone sono solo in salotto. Nella mia stanza da letto abita un certo signor Nailone con la moglie. Pare che abbiano sfollato il mobilio e siccome una casa vuota è inabitabile sono venuti ad abitare da me, con uso del tinello per i parenti. Però il signor Nailone tutte le sere va a dormire un'ora su un materasso, a casa sua, per non farsi requisire l'appartamento.

BARTOLOMEO - Ma cosa diavolo mi raccontate?

D. GIULIA - Ma questo è niente. Nel caso che volessi farmi fare la permanente, non ho che da entrare nella sala da

pranzo, dove c'è la signorina Ragucci che ha tirato giù il lampadario di cristallo ed ha attaccato una macchina per fare i ricciolini. Poi ha pitturato sul vetro della finestra la scritta: «Pettinatrice».

BARTOLOMEO - Ma è sinistrata?

D. GIULIA - Sì, ecco... quella veramente... non è proprio personalmente sinistrata, ma è una parente di una famiglia sinistrata. La famiglia sinistrata è andata ad abitare a Bollate, ma ha ottenuto il permesso di abitare a casa mia... Solamente, invece della famiglia ci sta la pettinatrice, che è cugina del cognato...

BARTOLOMEO - Oh, ma questa è bella!

D. GIULIA - Ed è ancora niente... C'è anche la faccenda del gabinetto da bagno.

BARTOLOMEO - Perché, c'è qualcuno anche nel gabinetto da bagno?

D. GIULIA - Questo non lo so... Certo è che ci sono delle tavole di legno sulle quali stanno inchiodate delle pelli di coniglio che devono asciugarsi... Il ragioniere dice che non sa niente... Insomma, caro il mio Bartolomeo, è come se la mia casa fosse crollata: inabitabile.

BARTOLOMEO - E non potete far niente?

D. GIULIA - Che volete che faccia? L'unica cosa da fare è mettersi alla ricerca di un appartamento, e ciao! I falsi sinistrati son gente che non si manda via neanche col flit, almeno fin dopo la guerra. Vuol dire che comprerò qualche saponetta e che mi deciderò a farmi fare la permanente, tutte le volte che avrò voglia di rivedere la mia casa. Mi rac-

comando, allora, Bartolomeo, l'annuncio.

BARTOLOMEO - Ci conti senz'altro. (E qui cala la tela, con tanti ringraziamenti a Navarrini). \*\*\*

Pensierino filosofico udito nel camerino di Renzo Ricci: «Nella vita occorrono degli anni, talvolta, per liberarsi di un'emozione. In palcoscenico basta spegnere la luce della ribalta». \*\*\*

Si parla, nel camerino di Laura Adani, dei bei tempi passati. I ricordi volano a certi pranzi famosi, a certe librazioni non meno famose. E per conseguenza si va a finire alle indigestioni.

— Però — dice Giuseppe Bevilacqua (che ci sia una nuova commedia, un'altra *Monica*, in vista?) — le più brutte indigestioni sono quelle che si fanno bevendo molta acqua.

— Si capisce — fa la bionda Lalla. — Guarda gli annegati... \*\*\*

Alla prima di *Uno strano notte di nozze*, durante un intervallo, Wanda Osiris è stata assediata da un gruppo di amici e di ammiratori, e durante un buon quarto d'ora non ha fatto altro che ricevere strette di mano. Un attore, che giunge in quel mentre, chiede: — Che cos'è quell'assembra-

mento?

— Niente, è Wanda Osiris che distribuisce impronte digitali. \*\*\*

Al botteghino del teatro Nuovo, trovo Vera Worth, accompagnata da Franca Bruschi, una delle più graziose partecipanti al concorso cinematografico di «Film». La bionda Vera chiede a Novi: — Vorrei due poltrone, a pagamento, per questa sera. In seconda fila, o niente? — In seconda fila o niente? Questo si chiama snobbare... — No, si chiama essere miopi. — Sì, buona donna... & C.



Viveca Lindfors.

comando, allora, Bartolomeo, l'annuncio. BARTOLOMEO - Ci conti senz'altro. (E qui cala la tela, con tanti ringraziamenti a Navarrini). \*\*\*