ANNO VIII - N. 15 - VENEZIA, S. MARCO 2059 A - 14 APRILE 1945 - XXIII **12 PAGINE L. 6**

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

QUESTA VOLTA:

PARLA CON LA TUA VOCE
di Alessandro De Stefani

L'amore
di Rosso di San Secondo

TEMA: LA PAZZIA
di Gilberto Loverso

Si stampa
di Paola Ojetti

7 GIORNI
di Vice

RICORDO DI GIBUTI
di Leon Gomini

Stupore
di Lunardo

BIANCHERIA
di Tristano

QUESTI COMICI
di Renzo Sacchetti

Varietà
di Microfono

ILSE WERNER
di T.

Aneddoti
di Arnaldo Grignaffini

ANCORA VIAGGI
di Tito Schipa

STRETTAMENTE CONFIDENZIALE
de l'Innominato

FUORI PROGRAMMA N. 12
di E. G.

E LE SOLITE RUBRICHE

IL RACCONTO DI "FILM"

ENRICHETTA E LA VIRTÙ

di Eugenio Barisoni

La storia di quel processo ebbe vasta risonanza nei così detti « ambienti venatori ». Ne parlarono anche i giornali. Per poco io, il protagonista, non divenni celebre. La questione era molto semplice. Ma, come sempre accade nei corridoi e nelle aule della giustizia, la faccenda si complicò al punto che da una cosa da nulla nacque uno scandalo. Si trattava di giudicare se il territorio dove io fui sorpreso a cacciare quel giorno appartenesse alla provincia di Alessandria o di Genova. Chi mi aveva colto in flagrante, anche questo è necessario mettere subito in chiaro, erano stati i carabinieri. Tutti sanno che i carabinieri... Bene, lasciamola lì. In una provincia la caccia era permessa dal 15 di agosto, nella provincia limitrofa, tanto per creare confusione, la caccia si apriva il 1° di settembre. Ero giovane, ero alle mie prime *licenze*. E' vero che mi ero formato con la caccia di frodo avanti che l'età mi consentisse di richiedere la legale patente, e avevo già ammazzate quaglie lepri e beccacce con maestria da anziano, ma le starne e le pernici rosse non le conoscevo ancora.

Da fanciullo mio padre mi aveva mandato in campagna presso certi nostri cugini dalla lunga a Grognardo in quel di Acqui. Soavi ricordi serbavo di quella casetta colonica chiusa tra i monti vitiferi, in riva al torrente, ora esangue e sommesso, ora tumido e prevaricatore. Cari ricordi di tempi remoti, di sogno, quasi di un'arcadica preesistenza. I cugini, pezzi di giovani prestanti e selvatici andavano a caccia scalzi scamiciati e, naturalmente, senza licenza. Spesso rincasavano trafelati e sospettosi entrando dalla parte più disacconcia, dalla parte della stalla, dirupata e folta di rovi, occultando il fucile nella paglia e imbracciando subito la marra o la falce come se si accingessero a uscire allora allora alle consuete faccende agricole. Un mio cuginetto sui dodici anni già scaltrito e saputo mi diceva: andiamo a vedere nella cànova, ci saranno le *marenche*. Appese nel celliere vi erano infatti almeno un paio di superbe pernici dal becco e dalle zampe coralline, dal petto sodo delicatamente lionato. Grognardo, il torrente, le *marenche*, erano la rimembranza di un mondo fantastico, come avviene molte volte di

Greti Schorg. (Tobis-Film Unione). Il fotomontaggio sotto la testata è il documentario di Milena Penovich.

un fatto che non si sa se sia immaginario o realmente accaduto.

Vi tornai con la doppietta del dodici, il cane da penna, e la regolare patente. Nulla era mutato, se non che tutto mi apparve ridotto a piccole proporzioni, ristretto in confini limitati, mentre allora la casa dei miei parenti con l'aia davanti assumeva ai miei occhi infantili l'importanza del centro del mondo il quale era circoscritto al giro della veduta, col torrente lì sotto e il crinale dei monti che limitavano da ogni parte la valle. di là da quei confini irraggiungibili alle mie esili gambe e alle mie forze inadeguate era il nulla, l'infinito, una cosa come il cielo il mare l'eternità. Il mio cuginetto era cresciuto. Era di leva. Era innamorato. Mi accompagnava a caccia. Come si ascendeva presso i confini del nulla, dell'infinito, frenava la mia impazienza di salire ancora per scoprire il nuovo mondo, che aveva perduto ai miei occhi ogni fascino di mistero, mi forzava a sostare e a guardare in basso dove, ammucchiate intorno al campanile, le case di Grognardo non mostravano che i tetti e i camini. « Vedi, mi diceva incantato, quel tetto rosso, quel camino che fuma? ». « Di tetti rossi, dicevo io, ne vedo molti, vedo molti camini che fumano ». « Ma no si stizziva lui, quello più rosso e più spiovente quel camino più alto e sottile ». Mi additava in basso col braccio e l'indice teso come se io dovessi prendere la mira. Per accontentarlo e dargli la leva, chè io ero smanioso di scovare le pernici rosse, e il mio cane più di me, mentivo: « Ecco, ora lo distinguo, è quello là ». « Quella, diceva lui beato, è la casa di Nella. Che farà Nella in questo momento?... ». « Ascolta, l'interrompevo io a un tratto, afferrandogli un braccio e imponendogli il silenzio, le *marenche* che cantano ».

Era sorto il sole affacciandosi allo scrimolo del versante opposto. In quella gloria di luce e di frescura cantavano le pernici. Il cane rizzava le orecchie, fissava le pupille dilatate e fulgide verso il punto donde veniva il malioso canto. Andammo guidati da quel canto. Trovammo le pernici, il mio cane esimio le avventò, le pedinò, le puntò in modo egregio. In modo egregio il mio fucile ne abbattè una coppia di prima levata, e parecchie altre di rimessa in rimessa. Poi balzarono fuori i carabinieri, ci furono addosso come si trattasse di dare il fermo a banditi pericolosi, mi afferrarono brutalmente l'arma, mi sequestrarono arma e cacciagione, mi dichiararono in contravvenzione. Per quale motivo? Avevo ben il diritto di saperlo. « Non fate lo gnorri, mi diede su la voce il brigadiere che aveva due baffoni di capecchio, pungenti e sdegnosi. Cacciate in territorio *in* dove la caccia è chiusa. Avete uccisa la selvaggina proibita (soppesava le belle pernici) questi uccelli... (evidentemente ne ignorava la qualità e il nome). Insomma siete in contravvenzione ». « Scusate, ribatto io, forte delle informazioni assunte in precedenza dai miei parenti, badate che siete in errore: qui *in* dove ci troviamo è territorio della provincia di Alessandria dove la caccia è stata aperta il 15 di agosto, e io sono in piena regola ». « Sapriate, grida il brigadiere coi mustacchi quanto mai irritati e impennati, che io non sono mai in errore. Voi siete in contravvenzione. Tu, dice rivolto al subalterno, reggi lo schioppo e

Anna Arena.

la cacciagione. Ora redigerò il verbale ».

La mia bella doppietta con le canne di damasco, il mio primo fucile da caccia che io tenevo come una sposa, passò nelle mani ruvide del carabiniere che se lo mise a tracolla dopo averlo scaricato. Le belle pernici dal becco e dalle zampe porporine che formavano un variopinto e pittoresco mazzo passarono ancora calde dalla cacciatora di mio cugino nel pugno del brigadiere indegno di stringere animali di sì spiccata nobiltà. Come se ciò non bastasse, fui obbligato a consegnare anche la mia prima licenza di caccia, con le generalità, i connotati (un impiegato scrupoloso vi aveva scritto, tra l'altro, naso lunghetto) e la mia effige di giovinetto sbarbatello.

La procedura andò per le lunghe. Fui consigliato di rivolgermi a un legale di Acqui. Il nodo della questione, come ho detto, era di determinare se il luogo dove io cacciavo apparteneva alla provincia di Alessandria o a quella di Genova. Tutti sanno che tra una provincia e l'altra non vi sono segnali visibili che indichino al cacciatore il limite del suo diritto. Vi è poi di mezzo la passione che, come sentenzia Platone, è un vetro colorato che trae in inganno anche il più osservante cittadino. Il mio legale, un simpatico e giovane avvocato, mi chiamò ad Acqui qualche giorno prima del processo. Era il tempo della vendemmia. L'estate era andato asciutto e torrido. L'aria polverosa portava nella piccola città termale l'afrore dolciastro dell'uva matura. Durante il giorno una sonnolente gravezza pesava nelle strade e nelle piazze deserte dove la *bollente* serpeggiando nelle vene dei condotti sotto le vie e dentro i muri, arroventava l'aria ferma a guisa di termosifone. La sera alitava un sospiro di ponente. Si spalancavano finestre e usci, le pareti si aprivano come le quinte di un palcoscenico, sbattevano le imposte, cigolavano i meccanismi delle tende che si alzavano, apparivano all'aperto i tavolini dei caffè, la città respirava da tutti i pori, gente si affacciava ai poggioli ai davanzali alle soglie con viso ilare e nuovo salutandosi come fosse il mattino di un giorno di festa.

Da un dì all'altro, da una all'altra settimana il processo veniva rinviato. Io mi annoiavo. Tolta qualche « conferenza » con l'avvocato e un testimonio in ritardo, non sapevo come occupare la giornata. Della città conoscevo oramai ogni pietra. Va e va, si girava sempre intorno alle terme (non c'era ancora la famosa piscina) e alla *bollente*. Alla *bollente* non ci volevo più tornare dopo un crudele spettacolo al quale il caso volle fossi presente. Un uomo aveva portato in un paniere due ricci grossi e grassi, tondi come bocce. Andava magnificandoli agli occhi delle donne che facevano la bocca schifa. Diceva: « Non capite niente, sono ricci porcini ». Detto fatto li tuffò vivi viventi nell'acqua a settanta gradi. Li tenne sotto premendoli con il paniere. Diceva a me, inorridito: « In questo modo, vedrete, si pelano come niente ».

Avevo visitato tutti i dintorni. Sugli stradali polverosi carri tirati da lenti buoi andavano e venivano coi tini vuoti o colmi di uva che aveva già perduta la freschezza del tralcio ed era malata di rigiatura. Nelle vigne le vendemmiatrici oppresse dalla faonza non cantavano più.

Non ho mai letto in vita mia, e tanto svogliatamente, non ho dormito tanto, e con tanta uggia come durante i dopopranzi di quel mio soggiorno ad Acqui.

Vennero a piantare le tende nel mio albergo gli artisti di una compagnia di prosa. Cominciò la vita e lo scompiglio. Stanze corridoi scale sale e saloni risuonarono di voci di strilli di risate di squilli di campanelli. I muri gli specchi i mobili presero parte a quella disordinata letizia, i clienti furono invasi da un'euforia scapigliata e intraprendente, anche l'aria fino allora stagnante e opaca si scosse si agitò ventilò nei vani dell'albergo stimolata dallo sgonnellare delle attrici dal barbaglio delle loro labili nudità dallo scoppiettio della loro svolazzante conversazione. Finalmente una distrazione... Dopo pranzo lo spettacolo, all'elegante teatrino. Dopocena, la cena degli artisti e delle artiste. La prima serata trascorse per me un po' più elaborata ma tranquilla. Il giorno appresso ero più allegro, avevo dimenticato il processo, e pure la cagione per la quale mi trovavo lì. La sera del secondo giorno feci conoscenza con la prima attrice. Andai a trovarla nel camerino. Cenai con lei. Naturalmente pagai il conto per lei e le sue amiche, (usanza di solidarietà vigente tra le attrici di teatro) un quartetto quanto mai spensierato, divoratore delle specialità della succulenta cucina acquense. delibatore generoso dei famosi spumanti del luogo. La prima attrice si chiamava Enrichetta. Un nome abbastanza comune e casalingo. Di ragazza di buoni costumi. Che strana donna... Alta e baliosa. Giovane e matura insieme, anzi materna. La pelle aveva vellutata e rosea come la buccia di una pesca matura e peluginosa. Le carni abbondanti ma sode lottavano in ogni parte con la seta dell'abito che stentava a tener a freno quell'esuberanza. Ma la bocca era infantile, col labbruzzo fatto a cuore sporgente sull'inferiore, atteggiato come quello di un bimbo lattante. Gli occhi erano melanconici sotto le ciglia lunghe e vibranti che, ora abbassandosi ora rientrando sotto l'arco sporgente della fronte, svelavano la duplice personalità della giovane donna appassionata e languida e, di subito, come al pensiero di un repentino sgomento, materñamente gelosa del suo bene, pronta alla difesa o implorante pietà per l'amor suo. Le membra possenti ma aggraziate, le spalle ampie e ben arcate reggevano il seno maturo che scoppiava dal busto florido e candido come nelle donne del Tiziano. Da tutte le membra proporzionate e armoniose, nonostante un certo vigore maschile, spirava una sensibilità seducente temperata da un sentimento più puro, quasi un affetto figliale o almeno fraterno. Forse era una mia impressione particolare siccome eravamo, io e Enrichetta, tanto diversi di complessione. Sottile io di ossa e asciutto di carne, in apparenza gracile mentre ero fortissimo di muscoli e di nervi, rigogliosa e massiccia lei nonostante la sua giovane età, più alta è imponente di me. In modo che in alcuni momenti ne provavo una specie di soggezione o il vago desiderio di rifugiarmi al riparo del suo corpo matronale.

Fra due persone che entrano scambievolmente in simpatia i sentimenti si comunicano come la scintilla tra i due poli della corrente elettrica. Non doveva essere altrimenti se la notte in cui cenammo insieme e poi ci trovammo nella stessa camera, appena io indossai il pigiama mi prese in braccio come un bimbo, e baciandomi e vezzeggiandomi mi portò a far sfoggio della sua forza muscolare nelle camere delle sue amiche che erano già coricate, dichiarando felice e ridente che ero il suo figliolo adottivo. Qualcuna delle

Carlo Dapporto.

attrici era leggiadra e gentile. Prendeva parte con molta gaiezza alla burla fingendo di contendere all'amica la sua conquista. Ma io, pur prendendo la cosa dal suo lato migliore, mi trovavo a disagio tra quelle forme femminili discinte procaci e in tempera di tenerezze fin troppo espansive.

L'avvocato che era un giovane elegante e spiccio frequentava il mio albergo e aveva preso subito confidenza con le artiste della compagnia. Dava del tu alle donne, pranzava alla mia tavola con Enrichetta, e non pagava il conto. In fine io ero un uomo, ero un cacciatore, ero già imputato in un processo. Non facevo certo bella figura con le donne. Mi davo le arie disinvolte ma non riuscivo a vincere la timidezza che mi avvinghiava la pelle imberbe del volto ogni volta che Enrichetta mi rivolgeva la parola con i più scimuniti vezzeggiativi. L'avvocato sorrideva con l'aria sottilmente ironica: io mi irritavo dentro di me e mi sentivo ribollire il sangue fin sui padiglioni delle orecchie.

Vedevo in Enrichetta la donna, la donna di teatro, un oggetto di passatempo e di piacere. Il suo sentimento di

Winnie Markus.

protezione e di maternità mi poneva in una condizione ridicola e umiliante presso le sue amiche e di fronte all'avvocato. Forse anche presso di lei. Ma era proprio lei che nell'intimità mi riduceva in uno stato di innocenza e di inesperienza che mi procurava un'ira sorda contro me stesso, inducendomi a propositi di violenza e di brutalità per dimostrarle che ero un uomo, forte e valido come può essere un giovane diciottenne, per di più cacciatore. Propositi... Appena eravamo soli, desiderosi uno dell'altro, e io abbracciavo quelle forme giunoniche attendendo da lei la parola l'atto la carezza che ogni amante attende dall'amata. Enrichetta mi accoglieva all'ombra delle sue membra che mi soverchiavano, al riparo delle sue forme stupendamente modellate ma così soffocanti che io ero preso da una timidezza patetica, da uno scoramento sgomentevole, da una sfiducia che si aggravava quanti più sforzi facevo per vincerla. Diventavo cupo e taciturno, alle sue sdolcinate espansioni di amore « superiore », rispettoso della mia giovane età e della mia salute. Io di salute ne avevo da vendere, non mi ero mai sentito così in gamba, la mamma l'avevo lasciata a casa, quella lì era una donna stupida o bugiarda che si prendeva giuoco di me. Mi rivoltavo con male parole, l'offendevo con l'animo di offenderla, l'avrei scrollata se misurandomi con la sua mole poderosa non avessi avuto la coscienza della fragilità del mio corpo. Poi era una donna che mi allettava mi suadeva mi piaceva perchè era veramente bella e delicata nonostante le sue proporzioni paragonabili alle naiadi della famosa fontana di Roma. Alle mie rivolte alle mie oflese si comportava come una madre la quale ha da fare con un figliuolo inviziato e bizzoso. Non so dove andasse a trovare le parole dolci e rassegnate, le espressioni commoventi, le esortazioni che solo una sorella confidente e sincera può indulgere al fratello minore. Io stizzito e punto da una voglia di piangere accettavo le sue moine e i suoi consigli, mi avvilivo, mi rannicchiavo sotto l'ala di quel vasto e generoso corpo alla stessa guisa del cucciolo tra gli uberi della cagna lattante.

Intanto il processo era rinviato ancora. Nonostante la varietà della vita da quando era arrivata Enrichetta, ne avevo abbastanza di quell'intermezzo di ozio e di tempo stupidamente sciupato. Pensavo ai beccaccini, alle beccacce che fra poco sarebbero calate nelle mie risaie e nelle selve delle mie colline. Se avessi saputo come andavano le faccende della giustizia, avrei portato con me schioppo e cane. Avrei trascorse piacevolmente e senza avvilimento le mie giornate. Passavo le ore con Enrichetta alle prove e a teatro, ma era uno svago monotono. Le sue amiche con la loro venalità grossolana e anche Enrichetta che mi voleva sempre con sè come un cagnolino al guinzaglio per mostrare ostentatamente che io ero cotto spasimato di lei, mi erano venute in uggia. I nostri rapporti erano ridotti a un'inutile e sterile amicizia, senza il consentimento dei sensi. Non era Enrichetta, sebbene avesse per me le affettuosità, le premure, i vigili pensieri di una madre, la donna capace di accendere e tener vivo un sentimento di così profonda spiritualità e di intellettuale comunione come è il vincolo di amicizia di un uomo giovanissimo con una bella donna. Quantunque io abbia poca fiducia in questi vincoli... che si sa dove vanno quasi sempre a terminare. Passavo agli occhi di tutti come l'amante « ufficiale », Enrichetta come la donna corrotta e insidiosa che adescava gli inesperti. Il mio avvocato mi parlava con allusioni e sorrisetti che tiravano gli schiaffi. Devo a questo punto confessare che non ebbi forse mai nella vita un periodo di più lunga castità, consacrato all'esercizio della continenza reso più meritevole dalla continua tentazione. Se serbo nel cuore un ricordo di Enrichetta è un ricordo di riconoscenza per la lunga prova alla quale mi ha sottoposto e da cui sono uscito vittorioso. Forse è merito suo: ciò non toglie che mi abbia giovato a essere forte in avvenire di fronte alle lusinghe delle lubriche e tormentose grazie femminili.

La seconda ripresa del mio incontro con donne di palcoscenico, giudicate generalmente corrotte e facili, finiva come il mio candido e quasi primo amore con Albarosa, l'attrice giovane anzi quindicenne di una compagnia di guitti ambulanti, con indiscutibile vantaggio dei campioni femminili. Nè si possono imputare le mie vergognose sconfitte a mancanza, da parte mia, di spirito combattivo.

Venne anche il giorno del processo. Come ripeto, fu uno scandalo. Oltre a una folla di cacciatori del luogo interessati nella questione, era presente nell'aula l'intero « corpo » femminile del teatro. Questo serto di donne frivole vispe e chiacchierine capitanate dalla prima attrice aveva convertita la sala in un pareteio. La interminabile sequela dei testimoni a difesa, gente forastica della montagna, con le loro dichiarazioni ingenue e calorosamente partigiane, suscitò la curiosità del pubblico già messo in allegria dallo spettacolo delle artiste. Io che dal banco degli accusati tenevo bordone ai loro benevoli frizzi, costringevo il presidente a un compromettente scampanellio. Quando fu data la parola alla difesa e a ogni frase incisiva dell'avvocato i presenti, dietro l'esempio delle attrici, uscivano in un teatrale applauso, il presidente minacciò di fare sgombrare l'aula. Fui pienamente assolto. La sentenza venne accolta da un consenso unanime e clamoroso. Enrichetta si precipitò verso di me con l'intenzione di abbracciarmi in un impeto di incontenibile effusione. Ebbi la forza di respingerla. Ciò non impedì che fossi circondato da venti braccia femminili, issato sulle spalle di lei, a cavalluccio, e portato in trionfo.

Eugenio Barisoni

I FILM NUOVI

7 GIORNI

di Vice

I figli della strada è un film di Christian-Jacque, un « condensato » dei più noti e lugubri e tragici film francesi, una antologia di delitti tentati e riusciti, di reati più o meno volontari, di morti più o meno violente, di suicidi, di reati più o meno volontari, di morti più o meno violente, di suicidi più o meno falliti. Chi ha un debole per questi film vi troverà tutto il pane per i proprii denti. Chi ha un'istintiva avversione per questo genere di spettacoli, si sentirà aggricciare la pelle. Ma godendo o rabbrividendo, ammirando o sfuggendo si dovrà sempre apprezzare e ammirare la fondamentale serietà di un'opera che, seppure formata da un seguito di immagini e di « momenti » già noti nell'insieme dell'arte cinematografica francese, ha brani di indiscutibile bellezza: ad esempio, la corsa di tutta la marmaglia verso il fiume dove si è gittata Louise Carletti. In questa faraggine di scene e di tagli, di scorci e di visioni, vi sono momenti troppo truculenti per essere ammessi da chi ama il buon gusto nell'orrore: ad esempio la scena della tentata uccisione del bambino.

Vietato ai minori di sedici anni, si legge sulla porta. E forse, aggiungiamo, vietato anche agli « intellettuali »: potrebbero innamorarsi e portare al fanatismo quella che sarebbe solo una legittima e motivata ammirazione.

Vice

VENEZIA - ANNO VIII - N. 15
4 APRILE 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, S. Marco n. 2059 A - Telefono 23.490

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

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

Fascicoli arretrati L. 7

Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all'Amministrazione.

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

SOCIETÀ EDITRICE "FILM"

MILANO: LA POLTRONA N. 47

Tema: la pazzia

di Gilberto Loverso

«Luigi Pirandello non mi incolperà di irriverenza — egli sa quanto ammiri il suo ingegno e che affettuoso rispetto io nutra per lui — se dirò che la prima rappresentazione di ogni sua nuova commedia mi fa ricordare l'avvertimento burlesco che nell'arena di un circo l'acrobata pagliaccio fa precedere ad ognuno dei suoi strabilianti esercizii: "sempre più difficile!". Anzi, mi pare che tutte le sue commedie nuove dovrebbero essere precedute da un prologo brevissimo, così breve da non consistere se non in quella frase; un signore in *frak*, rappresentante l'autore, dovrebbe apparire alla ribalta e pronunciar queste quattro parole: "Signori, sempre più difficile". Poi, su la tela».

E' Marco Praga alla prima di *Enrico IV* a fine febbraio 1922.

Val davvero la pena di rileggerla questa pagina critica. Disincantato e scherzoso Praga, in un tempo quanto mai incantato e serio. Proprio di quell'incanto e di quella serietà per cui è facile il gioco di satira ai confusi scrittori di riviste e sceneggiatori di film che amabilmente fanno tutt'uno dei cinquant'anni che uniscono il cancan ai cappelli socialisti, alle cronache mondane sulle prime di Cavacchioli.

Val davvero la pena: con un accenno il critico svela la propria natura di commediografo meticoloso; il «*tutto logico*» gli esce involontario a una notazione. (E consideriamo pure che nessuno di noi aveva avvertito quanto ha invece segnato Emmepì). Racconta l'antefatto della commedia, la cavalcata in costume: Enrico IV a fianco della marchesina Matilde Spina; dietro loro Belcredi. E dice:

«Questo mascalzonaccio [Belcredi] a un certo punto del percorso, per gelosia e per odio, aveva punto con la sua spada il cavallo di lui [Enrico IV]. Ecco la causa del capitombolo e della sopravvenuta pazzia. Ma la puntura non fu vista da nessun altri che dalla vittima. "Oh, bella! Proprio da colui che gli voltava le spalle?" direte. E che importa?».

Il «tutto logico» pone un sospetto nell'orecchio di chi riascolta *Enrico IV*. Ma che importa? E' un sospetto assai più facilmente superabile di quello che inopinatamente vi mise a suo tempo D'Amico quando parlò di «echi scespiriani dell'*Enrico IV*». Echi quali davvero non giungono. Shakespeare è certo uno specialista di «Enrichi»: ma il suo IV è d'Inghilterra e il V, il VI e l'VIII non hanno, mi pare, neanche il costume di questo. Quanto al tono... Ad ogni modo, che importa?

La tragedia ebbe a Milano alla prima rappresentazione un trionfo: atto per atto. Trionfo, evidentemente di due uomini intelligenti: Ruggeri e Pirandello e di un pubblico che seppe intendere cose per nulla astruse.

Io credo di poter affermare che il teatro di Pirandello da una popolare oscurità che addirittura lo faceva condannare quale non-teatrale, dopo un avvio — di questi ultimi anni — ad una conoscenza più vasta dovuta non soltanto al chiarimento logico cui le folle sono giunte, ma anche alla volontà di cimentarsi (per lo spettatore) con il «sempre più difficile» dei periodi a giro pazzo, si vada preparando un avvenire addirittura farsesco.

Non so come fosse alle prime apparizioni del teatro pirandelliano; certo che ora si ride molto. Forse troppo o forse ancora troppo poco, visto che è comunemente risaputo come Pirandello definisse la vita: «una molto triste buffonata». E si ride. Il pubblico va scoprendo una vena satirica che mi pare fosse inavvertita per l'innanzi. Gioca addirittura e sta conducendo per mano l'autore verso i campi facili e non elisi della commedia comica. Enrico IV, ad un certo momento, l'altra sera mi parve un buffone; e il pubblico che mi era intorno all'«Odeon» la corte che sghignazzava — addirittura — non solo agli eccessi comici del Porta e del Paoli cui non si risparmiò occasione per lepidezze ma pure alle tragiche dolenze di Enrico IV cui forse Ricci non prestò sufficiente patire.

Ma, questo ridere a Pirandello ebbi già occasione di notarlo. Per il *Berretto a sonagli* commedia aspra per il *Così è (se vi pare)* dramma «convulso»: occasioni che mi paiono forse suggerite dall'autore ma certo violentate dagli ascoltatori. (O dagli esecutori).

Ecco un pubblico che si crede savio e ride di quel Pirandello che mette la testa dei suoi personaggi dentro lo stomaco loro. Pazzi. «...questa Pazzia è quella sola che ha il potere di rallegrare gli Dei, e i mortali». Lo dice Erasmo che di pazzia se ne intendeva.

Il punto mi par sia questo. Pirandello venne rifiutato dal pubblico, al suo presentarsi, con l'accusa di «difficile, sempre più difficile». Erano, le sue, astruserie. Pirandello — secondo momento — s'impone fuori d'Italia. Per quel rispetto che gli italiani hanno verso gli stranieri si corre il rischio che qualcuno traduca in italiano le commedie e le novelle di Pirandello; la stima di Francia, Inghilterra e America concedono finalmente a Pirandello una certa popolarità tuttavia assai discussa. Al momento successivo il teatro delle maschere nude appare scompare riappare sui cartelloni: il pubblico gode di «capire». Ed era così semplice da capire! Li ripete e li ripropone con tanta chiarezza e lucidità i suoi temi che v'è da sbalordire a sentir discussa la comprensibilità sua. Ultimo momento: attuale. (Prescindiamo dalle situazioni, dalle fatali mentalità, dalle troppo miste e compromesse composizioni delle platee). Il pubblico accetta Pirandello ma si vendica e ride. Pirandello diventa autore satirico: le sue sofferenze e i tormenti dei suoi personaggi son giudicati pazzie. I pazzi fanno ridere, quando non fanno paura. Il pubblico ride. Pirandello è davvero un autore divertente; e non importa se alla fine c'è un morto. Anche i morti possono essere lievi, sul palcoscenico come nella umanità, quando intorno a loro si è riso.

E allora non ci rimane che questo dubbio: forse, tra qualche anno, le opere di Pirandello entreranno esclusivamente nei repertori delle compagnie allegre.

I padri si seccarono aggrondati. I figli sorrisero perchè avevano capito. I nipoti sghignazzavano. E i pronipoti? Oh, quelli diranno che è un teatro banale. Un teatro roseo per provinciali incolti.

Professor Luigi Pirandello io so per certo che Lei mi sta guardando da dietro le spalle mentre scrivo. Non so voltarmi. Come dice? Eh, già. La vita è proprio una triste buffonata.

***

Non dramma di pazzia, ma piuttosto tragedia della vita che passa irrimediabilmente. Giusto Tilgher che accosta *Lumie di Sicilia* e il *Fu Mattia Pascal* a *Enrico IV*. E badiamo che, in certo senso, è qui riproposta la ragione che — polemico — Giacometti annunciò nella sua *Morte civile*. Per Giacometti non vi ha diritto di tornare alla vita se da questa ci si è per troppo tempo allontanati. Pirandello, più sottile, dolorante, trova che non vi ha possibilità, non scopo. Non si possono impunemente perdere dodici anni — poi che tanto durò la pazzia di Enrico IV — e poi di nuovo presentarsi al mondo. Il senso provinciale di Sicilia ritorna anche qui: la folla che intorno additerebbe il rinsavito.

Ma non sento di dargli ragione come do ragione a Giacometti.

Non si ha veramente il diritto di rientrare nella vita ostinati a ritrovare gli affetti ancor tiepidi. Non si può pretendere che tutta una tavolata sospenda il desinare nell'attesa di chi si allontanò per troppo tempo. Bisogna sapersi rassegnare, tornando, a ingozzare una minestra fredda; a masticare insalata ormai cotta dall'aceto; e bere un gelato sfatto. Rassegnarsi per potere, dopo qualche tempo, al prossimo pasto, lentamente risedere a tavola con gli altri. Non si ha diritto. Non si ha.

Ma scopo? Eh, sì scopo vi è se si sa rinunziare ai diritti: ai diritti trascorsi; se è possibile far passare in sè quel tempo che ha sì ingrigito i capelli ma che la follia ha tenuto fermo alla giovinezza. Forse è quanto Enrico IV non può. E tuttavia negli anni lucidi, durante i quali si finse pazzo per continuare quella che per lui era divenuta — ma non poteva essere — la realtà, è per lo meno straordinario che non gli sia venuto il desiderio di uscire e piano riprendere il passo col mondo. Che gli importava d'essere segnato a dito dalla folla provinciale?

Ma, ecco, subì il fascino di una vita già stabilita. E questo sì, possiamo comprenderlo. Vivere da Enrico IV sapendo già d'ogni momento le proprie gioie e i propri futuri dolori, conoscendo dai libri la propria esistenza: ecco il motivo più affascinante. E qui possiamo comprendere.

Anche se ci rimane la certezza che, calato il sipario sul terzo atto, in quel castello entrerà il delegato Spanò ad arrestare l'assassino di Belcredi. Forse all'ergastolo, più probabilmente ad un manicomio criminale: ma è difficile pensare che un uomo possa ucciderne un altro e poi cercare scampo, con artificio così palese, in una pazzia che da otto anni è simulata.

Ecco un tema per commediografo giallo: *Il processo a Enrico IV*.

***

E ci risiamo.

Ma, questa volta, suggerimento ai temi musicali lo danno due volumi dell'editrice «Ultra». *Il poeta di teatro* di Filippo Pananti a cura di Fernando Palazzi. e *Gli artisti da teatro* di Antonio Ghislanzoni a cura di Lucio Ridenti.

Il Pananti morto nell'830, sei anni dopo la nascita del Ghislanzoni trascina nel nuovo secolo gli ultimi ricordi baldanzosi di un settecento che Lunardo bisognerà si decida a liberare dall'aggettivo sciocco e comune di «incipriato».

Insomma ecco il Pananti settecentesco e il Ghislanzoni ottocentesco: e il primo porta la sua satira con una precisione da duello mentre il secondo dipinge un mondo — cui lui stesso appartenne — con tutto il garbo dolorante di un secolo che scoprì gli individui e dimenticò gli uomini.

Il poeta di teatro è un romanzo in versi sulla vita dei comici.

Gli artisti da teatro è un poema in prosa sui comici nella vita. Comici di lirica.

Romanzo e poema che al pregio di non essere capolavori uniscono il raro merito di una precisa informazione e il gusto di una dipintura dell'ambiente teatrale e musicale che non si è per nulla cangiato nel trascorrere degli anni.

Il Ghislanzoni, poeta egli stesso di teatro oltre che artista da teatro, qui come baritono di scarso successo là come librettista (ricordiamogli l'*Aida*) di notorietà certo maggiore, fu al Pananti legato anche dal gusto per l'epigramma. Un gusto che la poesia senza rime e la critica con la censura ci hanno tolto.

Così, in vena di citazioni, mi sia concesso riferire due epigrammi che se danno in certo senso anche la misura del suo spirito attento sono pure rimarchevoli per molta attualità che ha — Dio mio! — circa un secolo.

Il primo è sul tema di commedie nuove.

Fine alle chiacchiere!...
Dorina, attenta!...
Dramma nuovissimo
si rappresenta...
S'alza il sipario...
— Basta! ho capito...
La donna è adultera,
becco il marito.

L'altro sul tema dei tempi correnti.

La vera sintesi
dell'età nostra
con breve distico
qui si dimostra.
«Tutto si compera
«Tutto si vende
«e carta sudicia
«per or si spende».

Ci siamo, non vi pare?

Forse debbo aggiungere che i due epigrammi non sono nel volume dell'editrice «Ultra»: questo perchè i futuri lettori del libro non si rammarichino a torto incolpando della lacuna Lucio Ridenti che ha, invece tolto — a suo giudizio — un «commentario» nel quale il Ghislanzoni, abbandonando la fantasia, vagamente autobiografica del romanzo, cercava in una cronaca di realtà, di mostrare quanto il suo libro fosse rimasto fedele al ritratto di un ambiente.

Ma gli si deve credere, come si deve credere al Pananti perchè ambedue vissero il loro tempo nel mondo folle del teatro. E perchè, sovrattutto, quel mondo non ha perduta la propria follia. Un mondo di tanti Enrichi quarti e di altrettante quarte Enrichette: tutti che preferiscono i sentimenti prestabiliti dei personaggi agli imprevisti della sincerità della vita e non sanno più togliersi, poi, da quella esistenza di conscia follia che si è determinata in loro dal giorno che batterono il capo sulle tavole di un palcoscenico.

***

Ma, così, la divagazione libresca ha lasciato poco spazio alla cronaca dei concerti del teatro «Nuovo». Concerti illogicamente rari di pubblico — a meno che non suoni Sangiorgi — e che però ci propongono ogni volta temi ed artisti di sicuro interesse — a meno che non suoni Sangiorgi.

Così abbiamo ascoltato due giovanissimi: Maria Teresa Rocchini, pianista e Cesare Bignami, violinista. Ventisette e ventun anni. E ci apparvero due bravi cuginetti compiti ed eleganti che però palesano, con la saldezza delle intenzioni, valori chiari conseguiti da uno studio severo e un gusto di repertorio già disciplinato. Il maggiore impegno fu del violinista che trovò la più nitida espressione nella *Sonata per violino e pianoforte* di Ravel cavando suoni aspri di un'opacità da metallo impuro e soffusi di un grigiore opaco quali proprio mi sembra suggerisse il pentagramma. Certa malizia nella pianista cui sei anni di minor giovinezza donano una più sicura possibilità di espressione.

Altri brani del concerto erano la *Sonata in sol minore* di Locatelli, la *Sonata op 30 n. 1 in la maggiore* di Beethoven e la *Sonata op. 45 in do minore* di Grieg.

Fu un attimo e la pazzia di Erasmo ci parve affiorasse nel silenzio della sala fra quella gente raccolta muta ad ascoltare un violino e un pianoforte: unici rumori di un mondo che fa — invece — tanto baccano.

Gilberto Loverso

●

* Un vivo successo ha ottenuto sabato 7 aprile al Teatro Nuovo di Milano il concerto straordinario eseguito dalla pianista Maria Teresa Rocchini e dal violinista Cesare Bignami.

* Dopo la ripresa di *Maria Stuarda*, la compagnia di prosa diretta da Ernesto Sabbatini, con Laura Adani, Ernesto Calindri, Tino Carraro, Vittorio Gassman, Renata Seriss, metterà in scena *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello e *La signora delle camelie* di Alessandro Dumas.

Dall'album di Geleng: Lilla Brignone.

RITRATTINI

ILSE WERNER

Due occhi vividamente azzurri: acquamarine deposte in uno scrigno roseo. E il candore del velo — un molle lievissimo velo, drappeggiato sul viso alla foggia d'Oriente — accresceva, di quegli occhi, lo scintillìo: pur nel ritegno di uno sguardo subitamente celato dall'abbassarsi pudico delle palpebre: come petali di rosa caduti sulle gemme. Così la dolce Isabella d'Este apparve allo sguardo attonito di Münchhausen, stagliandosi nel riquadro d'una finestrella arabescata dell'harem.

Isabella d'Este: un soffio tenue di primavera nostra nella vita troppo densa, nelle avventure troppo coloritamente fantastiche dell'iperbolico barone; una romantica sognante creatura dal nome e dal volto squisitamente mediterranei.

Forse le proviene, quel calore d'espressione che così bene si sposa alla naturale delicatezza, dal bruciante sole di Batavia, ov'ella nacque, figlia di un diplomatico austriaco; forse le fu donata, quell'esile armonia di linee, dal pallido tepido sole delle mattinate trascorse al parco di Schoembrunn, dove, giovinetta, si ritrovò, allieva dell'Accademia d'arte drammatica. Non serve, tuttavia, dilungarsi ad indagare sulle cause: è certo, ed è quel che conta, che Ilse ha nel volto la luminosità, nel cuore la dolcezza del sentire, nell'agile corpo la vivacità delle fanciulle delle nostre riviere.

C'è, in uno dei suoi film — un film candidamente romantico, voglio dire: Notte di carnevale — *una sequenza magistrale che tutta la dipinge. Si ode un valzer: il solito, se volete, ma trascinante valzer viennese. I due innamorati danzano: e gli occhi dell'uno si perdono negli occhi dell'altra; e tutte le coppie, intorno, s'annebbiano e scompaiono; e la coppia si libra nell'aria, ascende lieve alle nuvole, continua la sua danza fra le stelle. E' questa, io credo, la sintesi più bella della figura di donna che Ilse rappresenta sullo schermo: una figura permeata di delicatezza, limpida e azzurrina come l'acqua di una polla nascosta nel fianco d'un monte; e come l'acqua animata da cento fremiti e cento luci. La grazia, in breve, della giovinezza ingenuamente serena: dove intravvedi, a tratti, la forza di uno spirito acuto.*

Questa è, forse, Ilse Werner, creatura mediterranea.

T.

●

* Le manifestazioni musicali dell'anno 1944-45 organizzate dal Teatro Nuovo di Milano verranno eseguite secondo questo programma: Sabato 21 aprile, concerto della pianista Viola; Sabato 28: grande ballo di Maria Cumani; Lunedì 30 aprile: Grande concerto fuori serie con la partecipazione di Tito Schipa, Carlo Vidusso, Gino Marinuzzi.

X.

MANUALE DELL'AUTORE DRAMMATICO

Parla con la tua voce

di Alessandro De Stefani

Eccoci al momento cruciale: quando tu, autore, devi dar voce ai tuoi personaggi: e la voce è vita. E' l'istante in cui i fantasmi acquistano carne e corpo. E' il soffio definitivo della creazione. E se sbagli qui, tutto crolla. Per profondi che siano stati i tuoi pensieri, le tue intenzioni, le tue osservazioni non raggiungeranno poi lo stadio artistico se non ti aiuta il « mezzo » d'espressione: che è il dialogo. Il dialogo è l'anima del teatro. Il dialogo fa parte, sotto un certo aspetto, dello stile: è l'espressione tangibile, immediata. E' quel che in pittura è il colore. Quindi se non sai adoperare il dialogo non sarai mai autore di teatro.

Benedetto che mi guardava perplesso osservò:

— Tuttavia vedo che in molte opere teatrali si sviluppano in modo considerevole anche le didascalie, ad integrazione del dialogo. Didascalie che illustrano un'azione mimica, o suggeriscono il tono d'un'espressione, o descrivono un'attitudine, un silenzio, un sorriso.

— La didascalia è un suggerimento accessorio: è una concessione fatta, in genere, esclusivamente per il lettore (poichè l'opera teatrale ha anche una sua vita scritta, nelle pagine d'un libro) e tenta allora di supplire, come può, alla mancanza della rappresentazione scenica. Ed è anche un'indicazione per facilitare all'interprete l'intelligenza del testo: sarebbe come dire una « nota di regia ». Ma ricorda che la didascalia ha sempre una funzione accessoria nell'opera di teatro intesa come vera e pura opera di teatro. Il dialogo deve di per sè contenere tutti gli elementi necessari e sufficienti all'interpretazione. Guarda i classici: non hanno mai scritto un'indicazione. Shakespeare non segnava nemmeno le entrate e le uscite dei suoi personaggi: le poche e sommarie indicazioni che si trovano nelle sue opere sono aggiunte posteriori fatte dai commentatori, e desunte dal testo. Se un personaggio non parla più significa che deve essere uscito di scena: se parla vuol dire che è entrato. Perfino le morti sono esclusivamente arguite dai versi, dal dialogo. Quindi impara a fare un dialogo che contenga tutto e basti a tutto. Poi lo illustrerai, ad abundantiam, con delle didascalie, prodotto moderno di comodità, ma non contare su di esse come su parte integrante della tua opera, a meno che tu voglia scrivere, con forma teatrale, delle composizioni letterarie, dove allora puoi sbizzarrirti anche nelle didascalie fin che vuoi. Ma mi pare che tu miri al teatro in quanto che teatro.

— Teatro.

— E allora impara l'arte del dialogo, che è un po' come la scherma. Si tratta infatti di maneggiare un'arma, di sapere dare stoccate e improvvisare parate, un'arma che ammette tutte le difese, le finte, il tempestare delle minacce aggressive, tutto un incrocio, sfavillante d'acciaio. Il dialogo ha, come tutte le espressioni letterarie, due aspetti: contenuto e forma. A teatro però la forma non è più una questione linguistica di purezza, ma è una questione di efficacia. Quindi la brevità, la sintesi, il numero stesso delle sillabe impiegate hanno una grande importanza. Non devi mai dire in due parole, a teatro, quello che puoi dire con una. Non ripetere mai lo stesso concetto due volte, senza una necessità precisa. Ricorda che il dialogo deve essere una catena che non ammette d'essere spezzata. Di battuta in battuta sia sempre legato da una dipendenza che abbia tutti gli aspetti della dipendenza obbligatoria. Ricorda che, nella vita, parlando, nessuno fa conferenze: nessuno sta a sentire senza interrompere, senza muovere obbiezioni. Questo fatto ti sia sempre presente e ti guidi. Il dialogo, anche il più semplice e banale, è sempre fatto di contrasto. Due persone, in teatro, che siano della medesima opinione e che non abbiano nulla d'ignorato, non offrono nessun interesse. Quindi devi svolgere sempre un dibattito.

— Ma se si tratta di informare il pubblico di qualcosa che ignora e che pur bisogna dirgli?

— Devi avere l'accortezza di mettere un personaggio nella stessa situazione d'ignoranza e di curiosità nella quale si trova il pubblico. Allora, col pretesto d'informare il tuo personaggio, informerai il pubblico. Però abbi cura che il pubblico non scopra che questo personaggio è messo lì a scopo di comodo: ma sia illuso che sia vero, necessario. Comunque tieni presente che il dialogo « informativo » è sempre una zeppa teatrale: cerca di evitarlo il più possibile. E se non puoi, tenta di farlo nel modo più breve che ti riesce, accomunando questa necessità tecnica con qualche altro progresso o nell'azione o nello sviluppo dei sentimenti in modo che lo spettatore non si renda ben conto se la scena è stata fatta per informarlo di fatti che ignorava o per illuminarlo su sentimenti e situazioni dei personaggi in scena. Questo, di accoppiare sempre due, o magari tre elementi, è uno dei segreti più importanti del dialogo. E' una forma di economia artistica: raggiungi contemporaneamente varj risultati e nascondi maliziosamente i mezzi adoperati per raggiungerli.

Nice Raineri.

— Se le cose stanno così, una zeppa grave è anche rappresentata dagli antefatti, a teatro.

— Gravissima. E per quanto sia possibile è sempre bene evitare antefatti, od evitarne l'esposizione. Se proprio questo non si può fare, bisogna trovar modo che gli antefatti erompano, frammentari e dibattuti, nel corso dello sviluppo stesso del dramma presente: e non fare, come si faceva una volta, tutto un racconto al cosidetto confidente di comodo. L'antefatto, per essere vivo e interessante, deve far parte del dramma in movimento. Ed a volte può trascinarsi, nella sua esposizione, fino alla sua stessa conclusione quando hai insieme e completamento dell'antefatto e completamento del fatto rappresentato. A questa, degli antefatti, che è sempre una debolezza teatrale, si ricollega un'altra debolezza che è quella dei fatti presenti, narrati anzichè rappresentati. Molte volte, o per evitare un dibattito pericoloso, una situazione troppo ardita, o anche soltanto per compiacersi della bellezza formale d'un racconto, l'autore fa svolgere quanto il dramma contiene di più interessante, fuori di scena, o durante gli intervalli, e ne dà notizia, dopo, a cose avvenute. Questo è un infirmare l'essenza stessa del teatro. A teatro devi vedere oltre che ascoltare.

Carlo Minello.

— Ma ci sono situazioni che non è possibile vedere...

— Se queste situazioni formano il nucleo del dramma, e non le puoi rappresentare, devi rinunciare a questo dramma. Non confinarle soltanto nel brano letterario di un racconto. Il racconto non è dialogo, per quanti accorgimenti adoperi per frazionarlo, per interromperlo cioè per mascherarlo. E il teatro è e deve essere dialogo, in quanto che il dialogo è l'aspetto stilistico dell'azione stessa teatrale.

— Se due sulla scena si prendono a pugni non esiste dialogo.

— Non è vero. Prendendosi a pugni, si scambieranno degli insulti, gemeranno per i colpi ricevuti, chiameranno aiuto. Tutto questo è dialogo: e dal contesto capisci il pugilato senza che tu scriva nemmeno la didascalia « si prendono a pugni ».

— I dialoghi non sono pressa poco sempre della stessa natura?

— Ogni autore ha il « suo » dialogo. E in questo « suo » dialogo vi sono mille sfaccettature diverse. Impara, innanzi tutto, che pur conservando quell'unità inconfondibile che può essere data dalla personalità dell'autore il dialogo drammatico è già di per sè diversissimo dal dialogo comico.

— E quale sarebbe questa differenza?

— Intanto il dialogo comico è più rapido, più frammentario, più ricco di sorprese locali; e deve sempre avere una portata più immediata, non dare tempo a riflessione, ad esame. Nella commedia l'arma del dialogo è il fioretto. Nel dramma è la spada. Nel dramma il dialogo è più lento, più meditato, può illustrare l'animo e il sentimento dei personaggi. Quindi nella commedia le scene devono essere più brevi che nel dramma: gli assalti degli schermidori — che sono i tuoi personaggi — devono essere più balenanti anche se meno cruenti. Esempio: un dialogo di reciproci insulti, non è mai, di per sè, un dialogo. Lo diventa in base alle reazioni che questi insulti suscitano e che devono essere « diverse cioè contrastanti ». Altro esempio: un dialogo d'amore idilliaco e condiviso non è un dialogo. Lo diventa se l'amore non è concorde — e non lo è mai interamente — o se esistono ostacoli esteriori a questo amore. Guarda Romeo e Giulietta: dov'è il dramma nel loro dialogo, che pure è un inno concorde all'amore? Nel divieto, nel pericolo d'essere sorpresi, nell'alba che incombe, nel terrore del peccato. Quindi due fidanzati innamorati e perfettamente felici e sereni non sono mai argomento di dialogo. Magari di poesia: non di teatro.

— Ma questo dialogo s'impara?

— Certo che s'impara. A poco a poco. E si affina. S'impara studiando gli autori che hanno saputo farlo. S'impara andando molto a teatro, leggendo molto teatro, traducendo molte commedie. In questo modo si penetra nell'ingranaggio segreto del dialogo. Lo si seziona. Nel dialogo scoppiano, in ispecie in quello comico, le battute felici come razzi vivificatori. Quelle che i francesi chiamano *les bons mots*. Bada però di non abusarne. Non si fa una commedia collezionando *bons mots*. Questi sono come il sale che può rendere più saporita una vivanda, ma non sono la vivanda. Quindi usane con parsimonia. Una volta esistevano i cosidetti ruoli fissi, derivati in parte dalle antiche maschere: il « brillante » aveva il compito di far ridere, sempre. Il suo dialogo perciò doveva essere spiritoso. L'amorosa doveva essere ingenua e via dicendo. Ora queste distinzioni sono un po' scomparse. Ogni personaggio può essere comico e drammatico insieme: può dire, come nella vita, una cosa spiritosa e una cosa profonda. Ma questa mutazione ha fatto sì che il dialogo, oggi, non può più prender la mano al personaggio, sopraffarlo come accadeva un tempo. Un altro vizio che tradisce l'autore, e la sua maniera, è quando tutti i personaggi parlano allo stesso modo. D'altra parte se ciascuno parla in modo troppo diverso dagli altri si avrà una discordanza armonica che uccide l'unità di stile e il clima generale.

— E allora come si deve fare?

— Si deve trovare la via di mezzo che concilia le due cose. Il dialogo inoltre deve essere essenziale, non perdersi in fronzoli puramente esteriori: non dev'essere ornamentale. Fa attenzione di non abusare di sentenze generiche. Esempio: gli uomini sono sempre egoisti perchè si credono il centro dell'universo. Le donne sono interessanti e incostanti; e così via. Non devi mai trarre illazioni generali dai casi personali del tuo personaggio.

— Tuttavia qualche sentenza del genere diventa a volte necessaria.

— Ho detto soltanto di non eccedere, come fanno molti, in questo senso: credono di accrescere l'importanza filosofica del loro dialogo e invece lo appesantiscono.

— Il monologo è ancora ammesso?

— Il monologo era una convenzione accettata, un tempo. Era il modo di far pensare un personaggio ad alta voce e quindi di fargli confessare i suoi sentimenti. Ora è scomparso dall'uso teatrale; non è detto che un giorno non possa ritornarvi.

— Però è contrario alla verità...

— Peggio: è contrario alla verosimiglianza. Ma questo non avrebbe una grande importanza. E' sopratutto contrario alla natura del dialogo, perchè non contiene dialogo. E in genere non contiene contrasto. Può sostituire il dialogo quando è monologo interrogativo con precisi dilemmi. Esempio: « Essere o non essere? ». In quel monologo c'è tutto un dialogo fra i due « personaggi » che contrastano dentro Amleto. Comunque, morto il monologo, è stato sostituito da un'altra forma, modernissima, di soliloquio: ed è il telefono. L'interlocutore dall'altra parte è una supposizione scenica: ed hai quindi un unico personaggio che parla. Per questo oggi si usa tanto, sulla scena, il telefono.

— Se questa convenzione, dei monologhi, è scomparsa, altre sono rimaste, immutabili, a teatro. Le esclamazioni che i personaggi fanno « tra sè » ad alta voce per esempio.

— Questa è un'eredità appunto del monologo: non trova riscontro nella verità nè nella verosimiglianza. Nessuno, nella vita, pronuncia queste esclamazioni illustrative: o, se le pronunciasse chi gli è vicino le udrebbe. In teatro è convenuto che nessuno, tranne il pubblico, le debba intendere. Se però questa convenzione è ancora ammessa — e non so fino a quando lo sarà — non devi abusarne perchè si tratta di un residuato di vecchio teatro. E la stessa cosa si può dire dei dialoghetti, a voce sommessa, che due personaggi fanno in un angolo della scena e che nessuno degli altri attori deve intendere, mentre tutto il pubblico deve esserne edotto. Anche di questo non devi abusare perchè fa parte della falsità ammessa dal palcoscenico.

— Ditemi quali possono essere i principali aspetti del dialogo vero e proprio.

— V'è un dialogo epilettico (maestro è stato Pirandello in questo) che cerca di giocare con lampeggiamenti improvvisi, che va avanti, torna indietro, tortuoso e spezzettato per imbrogliare le fila della curiosità dello spettatore. V'è il dialogo enfatico, retorico, troppo eloquente (e cercherai di evitarlo sempre). Il dialogo immaginifico, dove il poeta prende la mano all'uomo di teatro. Il dialogo esclamativo, dove si abusa di ripetizioni di parole (Pietà, pietà, pietà... Mamma, mamma, mamma...). Il dialogo rissoso, dove le battute son come pugni che i personaggi si scambiano. Il dialogo investigativo, a chiave: dove un segreto è strappato di bocca a brandelli. Il dialogo intimista, a base di silenzi, di allusioni, di accenni. Il dialogo convulso delle confessioni e delle accuse. Il dialogo reticente, usato nei casi di amore non corrisposto, di gelosia, di ricatto, eccetera. Importante in tutte queste forme di dialogo è sempre di non trascinare la situazione al di là delle possibilità che essa può offrire: è una questione d'orecchio comprendere dove essa abbia raggiunto il vertice dell'interesse e qui abilmente troncarla. Fa parte anche del dialogo saper muovere i personaggi: regolare le entrate e le uscite in modo che nascondano il proprio artificio. Ma di questo tratteremo in sede pratica. Diverso inoltre deve essere il dialogo se esso si svolge fra due personaggi, o fra tre o più contemporaneamente. Le scene cosidette d'insieme danno luogo al dialogo corale che può avere una funzione generica di clima o dar luogo a una mischia individuale di contrastanti personalità, nel qual caso la caratterizzazione è necessaria perchè le varie battute non siano disseminate a caso in bocca a quello od a questo interlocutore. Nel dialogo, pianto e riso sono elementi integratori: ma ricorda che il tuo personaggio, se vuol far ridere, deve dire le cose comiche seriamente: mentre il pianto può essere commovente e comunicativo, il riso lo è di rado, se non come spasimo grottesco. Il dialogo inoltre deve variare secondo l'età e la categoria dei personaggi. I servitori non parleranno come i padroni: i contadini come i professionisti. Nel dialogo il personaggio deve cercarsi sempre: non deve mai sapersi esprimere compiutamente. Deve cioè scoprirsi pressochè involontariamente, a frammenti. Le frasi del dialogo *siano* sempre brevi. La tecnica del dialogo teatrale esige dei *periodi* speciali, chiari, facili da pronunciarsi, e di brevissimo respiro. Per gli agganci delle battute tieni presente che la risposta non è sempre necessaria: si può rispondere a una domanda con un'altra domanda o anche cambiando argomento purchè sia evidente la correlazione che lega il passaggio. Tale passaggio può essere eliminato quando è evidente e può essere chiaramente sottinteso. Quindi, rileggendo il tuo dialogo, potrai fare spesso dei tagli tutte le volte che troverai delle battute non indispensabili. Il dialogo, al contrario dell'intenzione e della costruzione, deve essere immediato, e non frutto di lenta elaborazione. O almeno questa non deve mai apparire. Quindi deve sgorgare, o aver l'aria di sgorgare, da una specie di impeto vulcanico. Infatti, per solito, la scrittura del dialogo teatrale è quella che consente maggiore rapidità. Deve nascere, spontanea, come una polla di vita. Nel dialogo v'è sempre una *gerarchia*: dialoghi principali, e *dialoghi* accessori e pur necessari. *Di contorno. A volte basta una sola* battuta a *illuminare tutta* una situazione o un personaggio. Ad esempio la battuta di Macduff nel *Macbeth*: « Egli non ha figli ». Se userai di un dialogo menzognero, devi fare attenzione che il pubblico non creda eccessivamente alla bugia: ne resterebbe deluso ed offeso, dopo. Quindi lascialo accortamente nel dubbio che possa essere stata menzogna o verità. Non convincerlo mai del tutto, se dopo devi dissuaderlo. Non eccedere nella brutalità realistica: ci sono dei limiti che la vita tollera, la scena no. E questo non solo nelle situazioni, ma anche nelle parole. Arrotonda gli spigoli: molte cose si *possono far capire* per *allusioni discrete* molto più *efficacemente* che per dichiarazioni precise e dirette. Cerca sempre di acquistarti una competenza nella materia che tratti, in modo che il tuo dialogo, se è dialogo bancario, medico, artistico, non ondeggi mai nel vago o nel cervellotico. Questo dà sempre un senso d'approssimativo che nuoce all'efficacia delle situazioni. Se devi far posto al dialogo *storico* ricorda che chi *fa della* storia raramente ne ha la sensazione: non parla per i posteri. Un dialogo di moda oggi è quello cinematografico. Non nego che il cinematografo non abbia rinsanguato anche il teatro con la sua rapidità e la sua essenzialità: ma non *cadere* per questo nel telegrafico. Infine ti raccomando di non abusare, in teatro, dei pazzi, e del loro dialogo semi-filosofico che per tanti *autori* è stata una valvola di comodo a buon mercato. *Motivi* classici, della commedia, son quelli che fan capo al sordo, al balbuziente, al miope, all'ignorante e così dicendo.

Wilma Casagrande.

Alfonso Cassoli.

— Da evitarsi?

— A meno che tu non riesca a dar loro un tocco di novità. Dialoghi convenzionali — attento a non cadervi! — son quelli del libertino, della civetta, dell'ipocrita, del geloso, dell'avaro. In queste situazioni, e del resto sempre, cerca di sfuggire alle frasi *fatte*, ai luoghi comuni. Ma *non cadere* nel difetto opposto: *nella ricercatezza*. V'è anche una poesia nel *consueto ma* devi trovarla con *buon* gusto, e non è facile. E da ultimo ricorda che il *dialogo* presuppone l'interprete. Perciò, sulla scena, non sarà mai come l'avevi immaginato, scrivendo: sarà magari migliore, ma comunque diverso. Perciò devi imporre al tuo dialogo delle limitazioni precise che impediscano sconfinamenti eccessivamente arbitrari.

(10 - Continua)

Aless. De Stefani

ELEGIE AD AMARANTA

L'AMORE

di Rosso di San Secondo

Un incontro, Amaranta. Ho incontrato, proprio di questi giorni, un vecchio e caro amico, che da qualche tempo non vedevo. Non te ne posso scrivere il nome, perchè troppo noto specie nel mondo della cultura assai rispettato. Difatti, è uomo dottissimo, e molto ha scritto sui classici greci e latini, dei quali è un conoscitore profondo.

— Mi fa molto piacere incontrarti, vecchio amico — gli dico.

— Vecchio, dici, molto vecchio! — mi risponde impensierito.

— Come t'allarmi! — esclamo, ridendo —. Dico vecchio amico, non che tu sia vecchio, vecchia è la nostra sempre cara amicizia.

— Sai voltarla bene — mi risponde — ma se la nostra amicizia è vecchia, bisogna che siam vecchi anche noi per averla così a lungo nutrita!

— Ma, insomma, — riprendo — non so se tu voglia proprio illuderti! Per conto mio, senza illusioni, vado incontro con disinvoltura alla vecchiezza. Cinquanta tanto tu che io li abbiamo passati già da alcuni anni.

Il caro amico non dice più nulla, si mette al mio braccio e cominciamo a passeggiare lentamente. Poco dopo, comincia a recitare lentamente una elegia di Mimnerno, nell'originale greco. Mi cullo nella musica di quei versi che lui dice nella più bella maniera. Ma quand'ha finito, sono costretto a dirgli:

— Ho sentito la musica, ma non colto il senso. Il mio greco, ahimè! svanì con gli anni!

Mi traduce verso per verso, ripetendolo in greco, la mirabile elegia: « Noi, come le foglie, che il tempo fiorito della primavera genera, quando d'improvviso crescono ai raggi del sole, noi, simili ad esse, per breve tempo godiamo dei fiori di giovinezza, senza saper dagli dei nè il male nè il bene; ma appresso le negre Parche ci stanno, l'una che ha il termine della vecchiaia molesta e l'altra il termine della morte: e per poco rimane il frutto di giovinezza, quant'è il tempo che sulla terra il sole si diffonde. Ma quando sia passato questo termine della stagione, meglio è subito morire che vivere... ».

— Ma no, ma no, mio caro — protesto, interrompendolo — vorresti già morire?

— No — mi rassicura — e sai perchè? perchè mi sento ancora giovane e alcune volte devo a lungo riflettere per convincermi di aver passati i cinquantacinque anni!

— E dunque, lasciamo da parte Mimnerno, grande lirico certamente.

— E sai in un altro frammento come dice? Ecco: « Oh, se me, senza malattie e molesti pensieri, a sessant'anni cogliesse il destino di morte! ». Mai, come oggi, ho capito i grandi lirici greci e specialmente Mimnerno!

— Sei assai misterioso, amico mio — gli dico — spiegami.

Lascia la mia esortazione senza risposta, e continua a camminare accanto a me, in silenzio. D'un tratto, si ferma, mi guarda negli occhi ed esclama:

— A te devo dirtelo! Sento, anzi imperioso il bisogno di dirlo: amo, mio caro, come non ho mai amato in vita mia. Provo, a questa età, quello che non ho provato mai!

Rimango sospeso, estatico. Non so che dire, perchè devo ancora persuadermi di quello che ho udito, devo compiere uno sforzo per immaginarmi innamorato l'amico che io ho visto sempre ingolfato nei suoi studi, senza altri pensieri che l'antichità classica.

— Mi trovi ridicolo? — mi domanda.

— No, perchè? — gli rispondo sinceramente.

— E, tuttavia, non sai pronunziar sillaba.

— Sì, te lo confesso, sono sbalordito, ecco, talmente sorpreso, che ancora non so immaginarti...

— Non devi immaginarmi, perchè non c'è nulla da immaginare. Sono ancora abbastanza giovane per capire che l'amore è tutto in me, e che lei, giovane anche d'anni, non può, se mai, che compiacersi della devozione che ai suoi piedi depone un uomo come me.

— Giovane, dunque, bella? — domando già incuriosito.

— Sai come dice di Saffo Massimo di Tiro? Dice « piccola e bruna » ed è così.

— Com'è bello in greco!

— Sì, molto bello! Ma Strobone la definisce « essere miracoloso » ed è così. Alceo dice: « Dai capelli viola, pura, dolce ridente Saffo » ed è così!

— Sei fortunato — esclamo — tu che adori la poesia ellenica, aver trovato, viva e respirante, nientemeno che la divina Saffo!

— Ed è una piccola divinità, credimi!

— Se lo asserisci tu, non oso metterlo in dubbio.

— Mi concede — continua — di camminarle accanto, e va sorridendo di quanto le dico con un sorriso diffuso che, nell'aria, pare diventi sole e la circondi d'un'aureola. Musica son poi le sue parole, musica, il suo respiro, il suo sguardo. Ora soltanto, capisco, te lo giuro, amico mio, l'immortalità!

— L'immortalità? Spiegami, caro.

— Che cosa è l'amore terrestre, il solito amore di tutti, quello ch'è proprio della giovinezza? Grande, certamente, magnifico dono, dirò con gli antichi, dagli dei accordato agli uomini. Ma finisce lì. Sai che cosa dice Archiloco di Neobùle? Dice: « Profumata di mirra le chiome e il seno, talchè se ne sarebbe innamorato anche un vecchio ».

— Scusa, che cosa prova cotesto al tuo assunto?

— E' una mia interpretazione ed è la vera del famoso frammento di Archiloco. Ora lo capisco come non l'ho capito mai. Quante donne bellissime ci sono al mondo! E perchè i vecchi non si innamorano di tante donne bellissime? Perchè le guardano, magari l'ammirano, ma non se ne innamorano? Archiloco lo sa, l'ha indovinato: altrimenti non avrebbe pensato di dire di Neobùle, che se ne innamorerebbe anche un vecchio! Le donne in genere anche bellissime sono chiuse nella loro giovinezza, il loro amore e l'amore che ispirano è quello della giovinezza: soltanto Neobùle è capace d'ispirare un amore che non è semplicemente terrestre, umanamente terrestre, ma può far pensare all'immortalità. Un vecchio può innamorarsi di Neobùle nell'eternità, oltre la vita! Io, quasi vecchio, amo la mia « piccola bruna » « dai capelli viola, pura, dolce, ridente » nella vita terrena che mi resta e oltre la vita, nell'eternità. Ora soltanto mi sento immortale.

— Felice te, amico carissimo — esclamai commosso — comprendo, comprendo. Per questo soltanto valeva vivere, valeva che tu vivessi la tua vita di nobilissimo studioso, di magnifico interprete della più bella poesia del mondo. Iddio ti ha riservato un gran premio.

Camminammo ancora a lungo senza più parlare.

Poi, senza parlare, ci stringemmo fortemente le mani e ci accomiatammo.

Per via, io pensavo a te, Amaranta, « dai capelli viola, pura, dolce e sorridente ».

Oh, se potessi tu, un giorno, esprimere in un film l'amore immortale!

Rosso di San Secondo

COME NASCE UN FILM

8. - SI STAMPA

di Paola Ojetti

« Alle stampe ». « Il visto per la stampa ». Il caso si ripete per i film come per i libri. Il momento del « si stampi » è indubbiamente il più felice e consolante per il regista di un film. In questo preciso momento i nervi si distendono, tutto si placa, il film è teoricamente fatto: sì, teoricamente, ma anche la teoria basta a far sì che ogni responsabile se ne lavi le mani. Se al noleggio urge la prima copia per il lancio, se gli enti ministeriali sollecitano la copia campione per il visto di censura, regista, direttore di produzione e compagni passano le sollecitazioni ai loro tirapiedi e non si spostano. Per loro la fatica è finita. Il « si stampi » è stato dato.

Ma la stampa, questa operazione puramente meccanica, diventa, poi, lo scontapeccati di tutti, in seguito a un processo puramente psicologico. Infatti, nei giorni di riposo che succedono alla consegna del materiale pronto per la stampa, regista, operatore, direttore di produzione, eccetera, eccetera, si mettono una mano sul cuore e fanno il loro piccolo esame di coscienza. Il regista riconosce, allora, che quell'attricetta era proprio una cagna e che se il cuore non avesse palpitato un po' troppo forte sarebbe stata senz'altro scartata: tanto più che è decisamente brutta e che, adesso, con quell'amico che s'è trovata, non è nemmeno avvicinabile. E così ha dimostrato che l'ingratitudine è una delle prerogative delle donne maledette da Eva. Il direttore di produzione dal suo canto fa lo stesso ragionamento, magari si pente di aver aderito alle insistenze di quell'amico verso il quale aveva un vecchio debito di riconoscenza e giura che la prossima volta non guarderà in faccia nemmeno sua madre. L'operatore, intanto, pensa che è stato un peccato trascurare tanto (ma un po' di colpa, perbacco, ce l'ha anche quello scansafatiche del truccatore) quella piccola debuttante che ha tanti buoni numeri e che, avendo fatto del teatro per tanto tempo, ha la rarissima, impagabile qualità di saper recitare; se fosse stata trattata meglio, illuminata un po' più caritatevolmente, non le sarebbe venuto quel nasone da elefante e non si sarebbero visti quei gnocchetti di grasso appollaiati sugli zigomi. Intanto, il fonico, tra una sigaretta e l'altra, pensa che a girare quei pispoli un po' più attentamente la registrazione sonora sarebbe stata migliore: peccato, perchè la musica tanto bella, tanto ispirata, romperà i timpani al prossimo come certamente li romperà, e, per di più, è stata registrata troppo alta (quelle battute della *Quinta Sinfonia* di Beethoven salteranno fuori addirittura in mi bemolle!); ma, del resto, è inutile che si logori: il direttore di produzione e il regista erano presenti anche loro al missaggio e se non sanno quello che succede quando i pispoli del tavolo di missaggio sono girati troppo, peggio per loro. Il montatore, intanto, inciampa in una sedia; la sedia cade, i suoi famigliari accorrono; è un lampo: gli viene in mente che nel film appena finito di montare e passato allo stabilimento sviluppo e stampa una sedia cade ma... non fa rumore e i famigliari di quel personaggio distratto accorrono per volontà dello Spirito Santo, non in virtù di quel botto infernale (che, in verità, esiste ma salta fuori un po' più tardi sul più olimpico e silenzioso dei paesaggi lacustri).

Ecco, dunque, alla fine del laborioso esame di coscienza, che è pronta la copia campione. Regista, direttore di produzione, annessi e connessi si riuniscono, con aria di complottatori, nella saletta di proiezione dove quella tanto attesa copia passa sullo schermo. Avviene un parapiglia.

— Non la volevo quell'attrice, non la volevo, te l'ho detto che era brutta! — protesta il regista.

Il direttore di produzione impreca contro l'operatore che l'ha rovinata, l'operatore impreca contro il truccatore che l'ha sfigurata, il truccatore contro lo stabilimento di sviluppo e stampa che ha commesso il delitto: ha stampato troppo scuro, le ombre sono troppo marcate: poverina, era una dea, era un angelo, è stata rovinata dalla stampa!

— E' troppo buio, troppo scuro, troppo tetro tutto, io non avevo mai pensato che potesse saltar fuori, in un film comico, un'atmosfera tanto tragica! — grida il regista.

L'operatore impreca, non può assalire il truccatore, giura che no, che tutti i « mille » e i « duemila » del creato erano accesi, che v'era in teatro atmosfera da festa nazionale, non da funerale, che tutto dipende da quella maledetta stampa, così buia, così irregolare, così trasandata.

E i rumori? Oh Dio, che succede? Schiaffi silenziosi, sedie che cadono nell'ovatta... oh Dio, questo botto che cos'è? Che cosa c'entra questo rumore di passi mentre i due sposini stanno baciandosi tra le bianche trine di un morbido letto di piuma?

Niente, niente, la colonna rumori è stata attaccata alla colonna visione con due o tre fotogrammi di scarto.

— Bisogna chiamare il montatore o la montatrice, dire che cambi mestiere, che avrà a che fare con me, — grida il direttore di produzione.

Ma il montatore (o la montatrice) accorre, serenamente, olimpicamente, ricorda il proprio esame di coscienza e sorridente dichiara:

— No, no, è la copia, un piccolo errore nelle partenze, ma le altre copie, vedrete, saranno perfette!

E va bene. Si passa così alla visione per il noleggio, per la censura; e le visioni sono precedute da una piccola « orazione funebre » del produttore o del suo incaricato il quale dice:

— Vedrete molto scuro, poca luce... Niente paura: le altre copie saranno perfette. Quel maledetto stabilimento di sviluppo e stampa lavora troppo in fretta, è sovraccarico di impegni... C'è, poi, anche quel piccolo guaio dei rumori. Niente paura, signori miei, niente paura, piccole cose da nulla. Le altre copie saranno perfette.

Il film è approvato dalla censura ed è lanciato dal noleggio che lo propone ai suoi agenti.

Si distribuiscono le copie. In ogni copia c'è buio (già, si sapeva: operatore, dove ti sei cacciato?), quell'attrice è sempre più brutta (ora si può dire, tanto s'è trovata un'altra occupazione) e sempre più cagna (direttore di produzione, come ti senti?), i rumori, sì, si è fatto in tempo a rimetterli a posto... Ma la musica, oh Dio, la musica com'è stonata! Non se n'era accorto nessuno (solo il fonico, che, nottetempo, si era fatto un rapido esame di coscienza)... E ora come si fa? Si lascia stare, con buona pace degli orecchi, degli occhi e della pazienza degli spettatori!

Alla proiezione in pubblico lo spettatore ridacchia. Ma chi ride meglio è il responsabile dello sviluppo e stampa, un individuo senza forma nè viso, imprecisato (allo stabilimento di sviluppo e stampa nessuno sa bene con chi rifarsela anche perchè c'è sempre da lottare con gli acidi che oggi non sono più quelli, con la luce che varia continuamente di tensione, e con altre mille « scuse contingenti »); ride, di tutto cuore, e pensa: « Perbacco, che la prima attrice sia la moglie del regista e abbia i seni bassi e le gambe storte non è colpa mia, no, proprio no! ».

Paola Ojetti

Caterina Boratto tornerà al cinematografo? Così si dice...

SI VEDE SOLO AL CINEMA

26. - BIANCHERIA

di Tristano

Com'è bella, la biancheria delle dive! Un profluvio di fruscianti morbidissime sete, di delicati candidissimi pizzi: e certe trasparenze, certe trasparenze che non vi dico.

Sia che si spogli volontariamente, con acconci e graziosi gesti, per andare a tuffarsi fra le spume di quel mare dolcemente ondoso che è un letto cinematografico (e la spuma è fatta di impalpabili lenzuola e di lievi piumini di cigno), sia che venga rudemente denudata dalle mani adunche di un libertino (ma, poi, rassicuratevi — o disilludetevi — al momento buono arriverà, giù la porta con una spallata, il solito «lui»), la diva vi mostrerà solo le spalle: talvolta le saliere, che al cinema sono sempre di moda. (Una diva non denutrita, si dice fra i cineasti, manca di classe: evviva, ad ogni modo, le spalle di Lida Baarowa e quelle di... Scusate, ce n'è un'altra, dalle superbe spalle, ma il nome non me lo ricordo più).

Emergono le spalle. E tu, spettatore, ti afferri ai braccioli della poltrona, e cavi fuori gli occhi dalle palpebre. Non sono appetitose, le spalle con saliere, ma non si sa mai... Più oltre... No, più oltre non vedi altro che pizzi sgorgare dall'abito sfilato o lacerato. Pizzi e sete, sete e pizzi: e nastri.

L'abito, al cinema, fa il monaco. Ti mostra la gran dama o la sartina, la dottoressa o la contadina, l'impiegata o l'orizzontale. La biancheria, no. Le donne di classe, che vediamo scendere da lussuose chilometriche vetture, e le dattilografe che abbiamo seguito nella loro discesa, al mattino, per le semibuie scale di una casa popolare dai mille ballatoi, portano tutte la stessa biancheria: pizzi e seta, seta e pizzi. Certe camicine, certi pagliaccetti: che sogno! E ti par quasi di udire il fruscìo della seta contro la pelle, o di sentire l'odore di un corpo giovanilmente caldo uscire da quelle trasparenze rivelatrici... Una delizia! Ma come facciano le contadinelle dalle guance rosee e le graziose piccole dattilografe che non fanno mercimonio della loro purezza, come facciano a procurarsi biancheria del genere...

Nemmeno so come facciano le dive del cinema a non far smagliare le calze. L'umanità femminile impazzisce nella vana ricerca di un rimedio che si opponga validamente al flagello della « scorlera ». Le dive se ne infischiano. Non fanno parte del mondo. Eppure mi farebbe tanto piacere di rimirare, una volta ogni tanto, la diva che mette un ditino in bocca per raccogliere un po' di saliva da depositare sulla calza, a salvaguardia della smagliatura, ahimè, iniziata. Non sempre: ogni tanto...

Tristano

ORSA MAGGIORE

Ricordo di Gibuti

di Leon Comini

Venezia, La Fenice. Un concerto di danze con Nives Poli. Buona musica tra l'oro rosa del più armonioso teatro del mondo, gioia trepida e burrascosa di violini, viole, violoncelli, echi lenti di contrabbasso, squilli rochi di corno, cascatelle settecentesche di note vive sopra le tastiere dei pianoforti. Evasione dal contingente, volo di pensieri di immagini di fantasie di la dal vero, sublimazione di una spiritualità commovibile oltre i concetti del bene e del male, del tempo e delle distanze. La bacchetta del maestro è forse un po' troppo meccanica, forse è soverchiamente fedele alla traduzione scritta dell'invenzione melodiosa, ma tuttavia la doviziosa costruzione dei suoni si insegue e si raggiunge nei suoi termini più ricchi e più segreti: il miracolo, pur sopra i sostegni non bene dissimulati dell'occasionalità, si rivela in tutta la sua magica compiutezza.

***

A molti accade di «capire» la musica per immagini. Forse è questa, dicono alcuni, una limitazione della sensibilità, in quanto le frasi musicali hanno bisogno di essere trasferite — agli effetti dell'assimilazione interiore — sopra un piano diverso: quello delle estensioni, dei volumi, delle coloriture; in quanto si valgono di interpretazioni particolari invocate e ricercate altrove. Per altri, a quanto pare, un tale soccorso di riferimenti non è affatto necessario: la musica scende direttamente, dalle membrane dei timpani giù giù per le trombe di Eustachio, fino al cuore, e vi suscita improvvisi, arcani godimenti. Gli «eruditi» delle opere e dei concerti, assaporano invece la musica ripassandosi a memoria le armonie, i motivi conduttori, i passaggi, i contrappunti, le sottigliezze e le bizzarrie dello spartito. Strano mondo, curiosa clientela d'arte.

***

Il teatro La Fenice è colmo di ascoltatori. La categoria degli «immancabili» è convenientemente rappresentata. Sparsi qua e là, radunati in palchetti, distribuiti in poltrone ed in poltroncine, sgrappolanti dal bavero delle gallerie, sbinoccolanti in loggione, sono ben reperibili tutti coloro i quali non mancano mai alle conferenze, alle prediche, alle recite e alle «prime», nè alle dimostrazioni di piazza. Piccole signore attempate, rigorosamente vestite di nero con cappellucci senza moda nè tempo; maturanti zitelle con il loro inconfondibile odore di gomma per cancellare; ragazze cariche di foruncoli; giovanottini assonnati entro un accurato imballaggio di scarpe gialle; signori austeri in colletto duro e in occhiali a forma d'uovo.

Ma la folla che dà tono è pur sempre tuttavia quella degli «erudendi»: cospicue signore dalle grandi mani ingioiellate, adiposi uomini piuttosto avviliti di non potersi tenere, come fanno in casa e in bottega, il proprio cappello in testa: figliolanze esuberanti ed inquiete che vanno sogguardando in giro il contegno altrui, per vedere d'imitarlo con convenienza e con disinvoltura: folla banale, solo carica di denaro, moltitudine di «nuovi ricchi» che conquistatisi i mezzi con l'onesta fatica della borsa nera o nerastra, grigia o così così, ambiscono adesso a «vivere secondo la nuova condizione sociale» e si fanno spanciate di cultura musicale con lo spirito di quelle stesse di casa, intorno ai piatti di tagliatelle con farina zero zero e uova e burro e il resto che tanto c'è, se Dio vuole. Molto bene organizzato è anche il raggruppamento dei «portoghesi»: amici, con famiglia, dei suonatori, degli inservienti, financo dei dipendenti diretti della Sovrintendenza, e amici di questi amici: gente di casa, elementi bonaccioni che applaudiranno cascasse il mondo. E ci sono, persino, seppure scarsamente reperibili e meno ancora identificabili, gli amatori della musica. Un teatro «magnifico» diranno i giornali di domattina.

***

Nives Poli esce a danzare proprio quando i due critici della stampa locale vengono a prendere austeramente posto nelle rispettive poltrone. Fiorente e snella, raccolta e morbida, ella sembra essere uscita da chissà quali vecchi ricordi: forse da quella stessa Arcadia che aveva a suo tempo tentato di riabilitare, in dolcezza incompromettente, il mito pagano delle antiche Ninfe. Par come stupita di quelle luci e di quei troppi occhi che la stanno investendo, maravigliata di essere giunta in quel luogo, fra quella popolazione umana che sta compostamente seduta in fila senza ragione apparente. Sta lì, dritta sulle punte, indecisa, prossima a riprendere il volo che l'ha portata così disattentamente fuori dal suo tempo e dal suo mondo, prontissima a ritornare — forse sgomenta, forse spaurita — nel dimenticato e perduto luogo degli uomini-uccelli. Ma la musica la persuade, la prende, la trascina. Ella si abbandona di un tratto a quell'onda rapinosa che la conduce: in essa ritrova il proprio elemento naturale, il suo respiro segreto, la ragione istintiva della sua stessa essenza.

Danza. I suoi movimenti, le sue ansie, la sua gioia plastica e mossa, quelle cadenze a ritmo, quelle aggraziate manifestazioni di giovinezza splendente ed innocente carezzano per l'attenta strada degli occhi la meditazione non meno di quanto vellichi in armonia il potere audibile delle note. Ella si muove, ella si esprime. Ogni parte del suo corpo è funzione istintiva di moti e di sentimenti castamente voluttuosi, gentilezza e ragione d'un'immagine tutta fuori di lei e nello stesso tempo già moltiplicata nelle sue stesse cellule, nelle sue medesime molecole vive. Dove è, dunque, l'armonia? Forse che la musica, nel gioco delle «terze» e delle «quinte», dei tempi e dei controtempi, non ha l'identica levità, non possiede la corrispondente bellezza di questa danza leggera e fantasiosa che racconta l'uguale grazia e l'unisona purezza del suo principio?

***

La gente sogguarda con diffidenza quei voli aerei d'impalpabili veli i quali sfumano l'armonia d'un preziosissimo movimento ed accompagnano la sostanza d'un'ammirabile verità. I buoni borghesi pensano che questo modo di vestire e di danzare non ha, in fondo, proprio niente a che vedere con i più consueti e meno costosi balletti del varietà, dove le gambe delle donne sono messe in netta luce, dove nell'ultimo quadro — quello che si risolve con la passeggiata sul ponticello — gli indumenti sono rigorosamente ridotti alle non troppo cautelanti prescrizioni della legge di Pubblica Sicurezza. L'arte, dunque, sarebbe uno spettacolo che si veste di molta garza e si trasforma, con qualche trasparenza, nel modo di vestire che avevano gli antichi greci? L'incomprensibile mistero della musica, la quale si manifesta in ondeggiamenti improvvisi ed in strascicamenti che non si sa mai come finiscano, nè mai cosa vogliano significare (benedette le canzonette: «E' il tamburo principal della banda d'Affori, — lui comanda cinquecento cinquanta pifferi...»: qua sì che ci si raccapezza), incontra adesso, su questo palcoscenico, l'altro mistero della danza: magici linguaggi che repellono da ogni consuetudine computistica, così come sono sprovvisti d'ogni sapore d'affari, così come si manifestano lontani da ogni scopo e da ogni suono di buon contante. Mah: meglio le oneste partite a tressette dentro le vecchie osterie domenicali d'una volta; e com'è malinconico questo vivere «per bene» a cui la «signora» tiene tanto con la curiosa storia del necessario «decoro».

Liliana Canzi.

***

E a noi viene allora in mente una capanna somala nel quartiere indigeno di Gibuti. Un ricordo quasi sbiadito del tempo della nostra giovinezza. Tornavamo, maceratì dalla malaria tropicale, da una stagione di grandi piogge sopportata in tenda sopra le colline di Addis Abeba. Il treno bianco della ferrovia ci aveva trascinati per due giorni fra la boscaglia e la sabbia, ancora intontiti di chinino, più maldidi d'arsura oramai che di febbre.

Gibuti ci porgeva la gradevole *civilisation* dei suoi caffè ventilati, dei suoi grandi bicchieri di bevande in ghiaccio, delle sue pulitissime carrozzelle, del suo sole a picco, degli indiani indolenti insonnoliti presso le porte del loro bazar carichi di pigiama in seta artificiale, di valigie in cuoio ricostituito, di *souvenirs* locali filigranati in serie in Germania, di piccoli fez bianchi pirografati e traforati a Monza. Una città tropicale calcinata dal sole, arsa dai venti dàncali, schiumata dai ribollimenti dell'Indiano e del Mar Rosso zeppi di pescicani.

Il «postalino» che ci avrebbe portati a Massaua sarebbe passato la mattina dopo; avevamo un pomeriggio ed una notte a nostra disposizione. Forse era quella la nostra ultima notte africana: a Massaua, probabilmente, saremmo ripartiti immediatamente: conveniva, quindi, provvedere convenientemente agli addii. Dopo il pranzo, a notte già fonda (una calda e splendente notte tropicale sotto il lontano segno della Croce del Sud), mentre i nostri compagni di viaggio andavano a passare la serata nella gaia e molteplice birraria di Madame Madeau, noi prendemmo una carrozzella e ci facemmo condurre per le stradicciole del quartiere indigeno.

— *Oh, oui: j'ai bien compris!* — ci aveva detto l'automedonte negro, sorridendo fa gran denti bianchi.

Non aveva, invece, capito nulla. A un certo punto egli rallentò l'andatura, e noi vedemmo affacciarsi ai due lati della carrozzella tutta una serie di giovani donne dai magnifici corpi bruni, discinte alquanto, le quali a gara ci offrivano ospitalità dentro le loro casette di legno e fango. Insistevano, si respingevano l'una con l'altra, mostrando mimiche grottesche: invitevoli e sorridenti verso di noi, rabbiosamente ferine contro le concorrenti. Finchè prevalse una giovane, alta e snella come può essere una donna solamente nei nostri sogni. Odorava intensamente di rose.

— *Viens chez moi. Je danserai pour toi.*

***

La musica arieggia, dentro la grande sala rosa e oro, la leggera grazia settecentesca d'un valzer. Nives Poli è una nuvola bianca e rosa, che si muove leggiadramente fra quelle note, senza più peso, senza più corpo: un'immagine lieve, un dolcissimo vento irrequieto, morbidamente carezzevole che suscita — esso solo — echi musicali fra gli strumenti: echi armonici della sua gioia, rispondenze sonore della sua bellezza raffigurante.

Guardano, i buoni borghesi, finalmente incantati, finalmente afferrati da «qualche cosa» di incomprensibile e di segreto: «qualche cosa» che mette loro una stupefazione ebbra simile a quella che può produrre una coppa di buon spumante. L'effetto è raggiunto, l'alto prezzo del biglietto non è stato pagato invano. Fra poco applaudiranno a manate piene. Non si usa, forse, fare sempre così?

***

Nella capanna di Fatmàh noi stavamo seduti *sopra un* ampio giaciglio fatto *con strisce* di pelle strettamente *intrecciante*. La ragazza danzava *una* sua danza istintiva, vestita solamente di un alto cerchio d'argento sulla caviglia sinistra, di pochi tintinnanti monili ai polsi e di una collana di corallo che le cingeva i mobilissimi fianchi d'adolescente. Un'altra giovine, accovacciata sopra una stuoia, improvvisava con una specie di chitarra rudimentale, suoni lamentosi di imprecisato accordo. La musica era tutta nel giovine corpo della danzatrice, che ripeteva per lo straniero l'ancestrale spartito *di* un'armonia tutta contrappuntata sui motivi eterni del gioco d'amore, con le sue offerte e le sue ripulse, le sue *attese*, i suoi desideri, le sue *invocazioni*, i suoi *mori*. *Era veramente* bella, Fatmàh, *di una* bellezza incosciente ed inconsapevole. Dalle sue forme spavalde promanava una primigeneità sopravvissuta ai millenni: i suoi obliqui occhi di gazzella conservavano una raccolta pensosità verginale, senza partecipazioni e senza sottintesi. Danzava *tenendo il* capo reclinato, quasi *immobile*, assente: quel suo volto selvaggio e affilato di cui vivevano, con la raccolta luce delle sue pupille, solamente le umide labbra scure. Forse quelle movenze ci turbavano, non sappiamo: certo noi stavamo riconoscendo in esse il mistero d'una gente remota, e intravvedendo la «spiegazione» d'un continente *di cui* si è tanto *denaturata l'inconfondibile* essenza, *di* cui si è tanto smagata la *fascinosa* sostanzialità. E dicevamo, *in* verità molto ingenuamente, alla danzatrice somala di Gibuti ch'ella era veramente il simbolo della sua terra «civilizzata» ma non compresa, *il* segno e la conclusione della sua gente cui abiti e liquori, macchine ed autostrade, nulla avrebbero mai potuto *offrire* di veritiero e di *sostanziale*. Fatmàh sorrideva e chiedeva altre mance per quel discorso che non capiva; era estaticamente immobile in lei tutto l'acerbo odore delle foreste e dei *suk*, delle lontananze e delle malinconie della sua razza.

***

Ma perchè adesso questo ricordo d'Africa! Similitudini, accostamenti, *chi sa mai bene* che cosa. Noi siamo fra coloro che «sentono» la musica per immagini. (La gente applaude al concerto. Nives Poli si inchina sorridente...). Ma forse abbiamo ragione noi, forse è più vero che sia nata *prima* la danza della musica, forse è più vero che la musica dapprincipio fosse complemento di quella e che soltanto nelle evoluzioni e deviazioni successive essa sia giunta a sostituirla e a surrogarla. Negli uomini, intanto, si tramandava attraverso le generazioni l'accompagnata consuetudine del movimento e del suono, e *il ritmo* — come che fosse — *rimaneva* pur sempre *uno scandimento di* passi, e *sostanzialmente* il suggerimento d'una positura. (E tutto questo, naturalmente, non può avere nulla a che vedere con i tempi d'oggi per i quali la danza è solamente un pretesto seminudista a ritmo di *lambeth-walk* tra l'una e l'altra scena del varietà; e nei quali tempi alle rarissime manifestazioni di autentica danzarte possono partecipare solamente gli arricchiti della borsa nera...).

Leon Comini

LO SPETTATORE BIZZARRO

STUPORE

di Lunardo

Se io facessi il critico teatrale...

No, non temete. Sono — sul mio conto — del parere di quel critico teatrale che mi giudica balordo e ignorante.

...se io dunque facessi...

No, non temete. Sono — sul mio conto — del parere di quel fertile commediografo che mi giudica — siccome non ho scritto, per ovvie ragioni, quaranta commedie — un povero analfabeta.

...se io dunque...

No, non temete.

...mi imbarazzerebbe assaissimo, nel riferire sugli attori, la scelta dei vocaboli. Eh sì.

La cantante Miriam Glori.

Intendiamoci: la scelta dei vocaboli mi imbarazzerebbe anche nel riferire sui copioni; ma i copioni, vedete, consentono al recensore di mascherare la genericità del linguaggio con l'esposizione del «fatto», l'esame dei personaggi, i paralleli dotti... All'incontro, narrare il «fatto» di un attore non è possibile: per cui le parole rimangono scoperte. Insomma: se l'analisi può tollerare — e nascondere — un linguaggio fornito di «acute osservazioni psicologiche», di «caratteri ben disegnati», di «dialogo spigliato», di «robusta drammaticità», di «lucente vivezza», di «suggestiva poesia» la sintesi...

Eh, la sintesi dovrebbe adirarsi davanti a quei recensori che, nel discorrere degli interpreti, se la cavano coi «toni garbati» i «coloriti risalti», il «bravissimo», l'«intensa efficacia», il «corretto», il «diligente», la «comicità elegante», la «signorile compostezza».

Andiamo: che la recitazione sia sempre «affiatata», od «omogenea»? che i limiti del giudizio siano sempre l'«arguta fantasia» e la «brillante vivacità»? Andiamo.

Immaginate dunque il mio stupore — il mio felice stupore — nel leggere, in questi giorni, la seguente opinione: «ella si è rivelata ancora una volta attrice di alta classe: ha recitato — sebbene la parte presenti delle incongruenze — in tutta la pienezza della sua arte completa. Anche il minimo particolare che possa tornare utile alla caratterizzazione del personaggio è sfruttato da lei con una maestria finissima: con un tatto colmo di quella grazia che manifesta, della nostra artista, un'indole maravigliosamente femminile». Bello, no? E nuovo. Una critica teatrale inconsueta.

Forse, non troppo nuovo l'inizio (per quanto un'attrice in «tutta la pienezza della sua arte completa» sia un originale pleonasmo); ma il resto... Sì, intendo: forse non troppo nuovo neanche il resto (e non esatta, forse, quella «maestria» accompagnata da un superlativo non necessario); ma il tatto... Dico, lo avete notato, il tatto? Un tatto — lasciatemi ripetere — «colmo di quella grazia che manifesta, della nostra artista, un'indole maravigliosamente femminile».

Oh il singolare eloquio. Una indole d'artista, un'indole maravigliosamente femminile, che si manifesta non attraverso le modulazioni della voce, la dolcezza o la forza dello sguardo, lo stile della recitazione, ma con la grazia del tatto. Il quale sarebbe — mi affido alla sapienza dei vocabolari — «quel senso diffuso in tutto il corpo, ma più specialmente localizzato nei polpastrelli delle dita, che permette di avvertire il freddo e il caldo».

Ora, voleva elogiare il critico, l'abilità di alcuni polpastrelli nell'avvertire il freddo e il caldo? un'abilità leggiadramente termometrica? Non credo. O voleva esprimere, con un traslato, una lode insolita? Forse. Tatto, infatti, vuol dire, anche, «prudenza», «garbo», «riguardo nel trattare con gli altri».

Ebbene: facciamo la prova del traslato.

Non più «tatto» ma «garbo».

«...con un garbo colmo di quella grazia che manifesta...». No, non va. A parte l'originalità del pleonasmo, un garbo colmo di grazia non va.

Proviamo ancora: non «garbo» ma «prudenza».

«...con una prudenza colma di quella grazia che manifesta...». Via: non mi sembra che una prudenza colma di grazia possa manifestare un'indole maravigliosamente — eh sì: maravigliosamente — femminile.

Proviamo ancora, non «tatto» ma «riguardo nel trattare»: cioè: tratto.

«...con un tratto colmo di quel tatto che...». No. «...con un tatto colmo di quel tratto che...». Nemmeno. «...con un tratto nel trattare che...». E' brutto. «...con un tatto nel tattare che...». Non ci siamo.

Marte Harell.

A ogni modo, un'indole maravigliosamente femminile che si rivela con un trattare colmo di tatto, con una grazia colma di garbo, con un tatto colmo di tratto. Che idea. Non è mia.

Lunardo

MEMORIE DI UN CRITICO

QUESTI COMICI!

di Renzo Sacchetti

VI.

Non aveva tutti i torti, Marco Praga, in un tempo in cui le dive e i divi imperversavano anche sulla scena drammatica (noi li chiamavamo « mattatori » prendendo a prestito, con poca reverenza, la parola « matador » dalle « corride » spagnole), se pensava ai mezzi di imbrigliare la eccessiva indipendenza dei comici da ogni rispetto all'opera degli autori. Nun dubbio che questa indipendenza aveva il suo maggior movente nel fatto, anzi nel non fatto, che il teatro scritto, dal Cinquecento in poi, aveva subìto in Italia secolari eclissi per cui l'interpretazione si era sostituita agli autori nella commedia a soggetto comunicando direttamente con le platee e dal pubblico prendendo suggerimenti e subendo imposizioni; ma non è men vero che dalla giustificata libertà di movimento scenico i comici erano scesi al dispregio, o quanto meno alla noncuranza, di ogni tentativo perchè il teatro scritto avesse la sua resurrezione anche da noi.

La lotta fra gli autori, condottiero il Praga, e i comici era durata parecchi anni sboccando finalmente, nel febbraio 1909, in una intesa (quanto duratura?) fra la Commissione della Società degli Autori e l'Unione dei Direttori di Compagnie.

Figura caratteristica anche il Praga come il Bracco, ma per tutt'altre ragioni: un romantico inasprito e inacidito il secondo, come abbiamo veduto; un romantico con maschera di scettico, e fin di cinico, il primo, di cui solo i fedeli amici conoscevano l'intima e scrupolosamente occultata tendenza agli affetti. Per ragioni familiari ne potevo sapere qualche cosa di più preciso io, figlio di quel Roberto Sacchetti che al padre di Marco, il poeta Emilio Praga, aveva portato a termine il romanzo *Le memorie del presbiterio*, dal poeta lasciato incompiuto morendo.

Il tralignar dei comici, per l'eccesso delle proprie ribellioni al teatro scritto e per la tendenza a farsi imporre da importatori poco scrupolosi troppa zavorra del teatro straniero, pressochè tutto francese, è documentato dalle cronache del tempo: cronache talvolta (mi si consenta il paradosso) amarissimamente spassose. Vedemmo Virigilio Talli e Amerigo Guasti venire al proscenio del teatro Olimpia per chiedere mercè al pubblico insorto contro le più scipite licenze della pochade, genere ormai moribondo. Che chiasso a *La pulce nell'orecchio* e ad *Occupati di Amelia* del Feydeau! Il capocomico usciva dal sipario, calato a forza, per domandare alla platea se si dovesse sospendere lo spettacolo o riprenderlo con altro lavoro. Non era giunta al termine del secondo atto *La donna di cuori* del Thorel, quando signore e signorine abbandonarono in massa la sala...

Era il tempo in cui Giovanni Grasso per poco non mi aggredì perchè gli avevo rimproverato una *Morte Civile* in cui tradiva l'autore. Angelo Musco, che recitava con il focoso capocomico siciliano, venne in tutta fretta a supplicarmi di non farmi più vedere sul palcoscenico, se volevo scongiurare un quasi fattaccio di sangue non più recitato questo, ma di viversi nell'autentico furore del Grasso. Il quale, invece, non appena gli ebbi elogiato una *Cavelleria rusticana*, in cui compare Alfio era artisticamente a fuoco, si precipitò ad abbracciarmi. Mi sollevò di peso, mi inchiodò alla parete mordendomi con baci di riconoscenza, lasciandomi poi cadere a terra esausto e tutto indolenzito; ma, a scongiuro del peggio, un frastuono di applausi lo chiamò a ringraziare gli spettatori acclamanti.

Ed era anche il tempo in cui il buon Testoni, tutto compreso dal pensiero che Ermete Zacconi fosse la invincibile forza motrice dei suoi lavori storici, non appena ebbe confidato all'attore che sceneggiava un *Rossini*, non trovò più momento di respiro. Ermete Zacconi aveva visto una nuova mimetizzazione da aggiungere al Dante, al Cavour, al Garibaldi, al Cardinale Lambertini. E Alfredo Testoni mi scriveva il 19 febbraio 1908: « Ho letto il *Rossini* ieri l'altro a Zacconi. Ero stanco della lettura dopo il secondo atto, ma egli — non c'è stato Cristo! — mi ha lasciato andare a pranzo e poi ha voluto che ripigliassi la lettura: — Fino a che non me lo hai finito di leggere non si va a letto! ».

La lettera continuava per dieci pagine: « Che cosa ti debbo dire? Se quello che mi ha detto lui lo direte voialtri critici, e se il successo sarà quello che è stata la lettura, giuro che faccio patto di non volere di più... Adesso io e Zacconi andiamo in biblioteca, dove Fulvio Cantoni, direttore del Museo del Risorgimento, mi mostrerà figurini, ritratti, ambienti, eccetera. E t'assicuro che anche dal Liceo Musicale ho ottenuto tanta roba mercè la squisitezza di quegli impiegati... Che effetto a guardare a tutti quegli autografi! Allo spartito del *Barbiere!* ».

La commedia venne rappresentata al Manzoni il 5 maggio 1908. Quattro tempi del Grande: autunno 1820, agosto 1829, maggio 1851, marzo 1860. Quattro mimetizzazioni perfette dello Zacconi, che per sè aveva visto chiaro... Ma il testo? Un fiasco. Sapevamo che Rossini era buon mangiatore di maccheroni: non questo, però, lo distingueva dalla comune media degli uomini: « Eravamo naturalmente disposti ad ascoltare un Rossini comico, ma di una comicità ben più dignitosa e più varia — scrivevo sul *Secolo* e così a un dipresso scrivevano i miei colleghi — dove si riflettesse il brillante e geniale creatore del *Barbiere* e del *Guglielmo Tell*, e dove la barzelletta e l'aneddoto rappresentassero il mezzo per giungere ad un più nobile fine d'arte, non un fine a sè stessi ».

Valeva la pena che il Testoni, il quale ci aveva dato l'anno prima due innocenti commedie borghesi, *La scintilla* e, piacevolissima, *La modella*, tenesse poi montagne di libri e documenti rossiniani sulla scrivania?

Ed ecco un tipico esempio di appropriazione indebita da parte dei divi in genere e dello Zacconi in ispecie, che si riteneva ormai arbitro delle pseudostoriche commedie testoniane. Alfredo il 1° ottobre 1914 mi diceva per lettera: « Sai tu che Zacconi è in rotta con me e non mi scrive più, e non vuol più saperne di me, perchè io ho commesso il grave fallo di non impedire ad Ermete Novelli di rappresentare il *Cardinale Lambertini?* Proprio così! ».

La giovane attrice Ambra Berti.

Neppure dei critici lo Zacconi voleva saperne. In una intervista chiestagli per la *Maschera* di Napoli (27 gennaio 1907) non mi fu facile tener testa alla sua irruenza.

« — La critica in Italia? Non esiste.

« — Diremo allora la cronaca.

« — Quella non la riconosco. In pochi minuti dopo la rappresentazione appioppa lodi e biasimi con volubilità folle agli autori ed agli interpreti. Prendetevi il gusto di rileggere nelle gazzette quanto s'è scritto da qualche anno in qua e traetene, se vi riesce, un criterio d'arte, un pensiero che vi orienti nel guazzabuglio del nostro teatro.

« — Tenete conto della ristrettezza di tempo. Un'oretta o poco più fra il momento in cui ci si siede alla scrivania di redazione e quello in cui il proto ci fa suonar nelle orecchie il suo inesorabile « basta »!

« — Se è così, sopprimetela!

« — Conclusione logica, ma impossibile. Il pubblico...

« — Il pubblico vi legge con una curiosità querula, ma non vi segue perchè nulla gli dite che lo scuota. Nei giudizi, spesso mostruosamente contraddittori, non si raccapezza e si abbandona allora ai suoi istinti. Noi artisti paghiamo di persona, voi no.

« — E come farlo?

« — Ribellandovi. L'arte ha bisogno di molti ribelli. Dite che il tempo vi manca se scrivete immediatamente dopo lo spettacolo? Ebbene, scrivete quando vi sentite sicuri e sereni. Ritornate all'articolo settimanale o trovate qualche altro mezzo. Trovarlo è affar vostro: noi, autori ed attori, abbiamo il diritto di notare la deficienza, non il dovere di sceglierne il rimedio ».

Un po' esagerato, è vero, l'illustre attore, anche se prorompeva in acute verità scottanti. Ma c'era chi le diceva anche a lui, con le più rispettose riserve s'intende: Enrico Ibsen. Che da me e da qualche collega della critica invitato per lettera ad applaudire di presenza l'interprete di Osvaldo negli *Spettri*, mi rispondeva schermendosi: « No, egregio signore. So che il vostro Zacconi è grande, ma non posso consentire venga spostata negli *Spettri* sul figlio l'importanza della madre, vera protagonista. Peccano sovente in questo modo i capocomici, che tutta vogliono far convergere su di sè l'attenzione degli spettatori ».

Evidentemente anche nei grandi attori *sunt bona mixta malis*. Ombra di Marco Praga, placati!

Ma voglio lasciare i lettori a bocca dolce, ricordando un gesto di eccezione compiuto da Flavio Andò, il quale, a scorno dei divi anche quando grandissimi, voleva, come dice Renato Simoni « recitar bene tra gente che recitava bene ». Qualche giorno prima di affrontare il giudizio del pubblico con *La moglie del dottore*, si era ammalata Irma Gramatica, che costringeva il capocomico al dilemma di chiudere il teatro e mettere in disagio, se non addirittura di affamare, la numerosa compagnia, o di sostituire la prima attrice con una giovinetta ancora priva di ogni rinomanza: Maria Melato. Non esitò ad affrontare il rischio che era nel secondo corno del dilemma e venne da me in redazione (visitò pure qualche altro giornale) per pregarmi lui così fiero sempre nel non mendicare elogi per sè dai critici e nel non elevare proteste, ma il caso sarebbe stato rarissimo, quando gli muovevano (appunto) di concedergli una tregua mentre tentava di sostituire alla Gramatica la piccola quasi ignota artista da non spaventare al primo suo incerto passo sulla grande scena con un severo giudizio. Ci trovammo solidali nel nobile intento e la vittoria arrise all'autore, al capocomico e alla Melato. La commedia tenne il cartellone tre settimane a sala gremita. E più la nuova attrice si affermò subito dopo in *Suo padre* di Guinon e Bouchinet facendo definitivamente garrire il suo nome sulle bandiere della critica e del pubblico.

Renzo Sacchetti

(6. Continua - I precedenti articoli di questa serie sono stati pubblicati nei n. 43, 49, 8, 9 e 12 di "Film").

PALCOSCENICO MINORE

VARIETÀ

di Microfono

Ho, qui, sul mio tavolino da lavoro, quattro fotografie. Fanno capolino di sotto al piedistallo di una statuina di bronzo. Come siano capitate lì, non lo so. E' probabile che, nel generoso quanto vano tentativo di rimettere ordine fra le mie carte, la donna che mi fa l'onore — certo non gratuito — di occuparsi di queste cose, le abbia trovate e messe in evidenza. Non importa, nè a voi nè a me, risolvere questo dubbio. Le fotografie sono lì; e, prima di raggiungere le altre nel mio non polveroso archivio, serviranno da spunto a queste mie note settimanali.

* * *

Prima fotografia: Tito Schipa. Convenite che ci sarebbe al mio posto da restare perplessi. Come far entrare il famoso tenore nei colonnini della rivista e del varietà? Non urlerà la gente, al sacrilegio? Urli chi vuole, il fatto è che, poche sere or sono Tito Schipa si è esibito in un teatro di rivista. Ha cantato una canzone napoletana: il che gli è valso il consueto subisso di applausi, poi se ne è tornato in platea, donde era venuto. Basterebbe, dunque, questa esibizione per far entrare Tito Schipa nel cerchio della mia giurisdizione? E voi vi immaginate, tremebondi per tanto ardire, che io pensi a fargli la critica. No: rassicuratevi. Tuttavia, fedele al mio programma, trarrò anche da Schipa, visto che la sua fotografia è qui, fra le altre, accanto a me, uno spunto. Che è il seguente.

Come e perchè, anzitutto, Schipa ha abbandonato la sua poltrona, per andare in palcoscenico ad esibirsi? Semplicissimo: perchè Giulio Stival — altro rivistaiolo d'occasione: ma stabile, almeno per il momento — s'è affrettato, per rendere omaggio all'amico, ad andarlo a rilevare per presentarlo al pubblico. E Schipa ha acconsentito di buon grado ad inerpicarsi per la stretta scaletta che porta in passerella. (E, nel mentre, deve avere pensato alle strane sorprese che riserva la vita: non avrebbe mai immaginato, credo, di *far la passerella* in un teatro di rivista). Poi, quando s'è trovato nel bel mezzo del palcoscenico, circondato da attrici e da attori festevolmente accalorati, s'è visto sparare addosso, a bruciapelo, il rituale e tanto temuto: « Su, ci canti qualche cosa! ». Scommetto, ma forse sono troppo maligno, che in quel momento l'euforia di quell'apparizione impensata in un palcoscenico di rivista è andata a farsi benedire. Ecco affiorare alle sue labbra la consueta risposta: « Volontieri, ma, come si fa?, non ho la musica? ». Ed ecco, anche, il solito maestro che salta su a dire: « Ci penso io! ». Conclusione: volente o nolente (ma comunque armato di sorriso, e in fondo soddisfatto per i gran battimani ricevuti) Schipa ha cantato. Questo è il fatto.

Non si tratta, tuttavia, di una manifestazione inconsueta. Da qualche tempo, capita spesso di vedere un cantante o un attore famoso (o anche qualche «primopiano» della rivista stessa) alzarsi dalla poltrona per andare a farsi vedere in palcoscenico. E' una moda nuova. Toh, guarda, c'è in sala il Tale. Vieni su a farti vedere. Quello nicchia un pochetto; poi, siccome in fondo in fondo ci prova gusto, si alza tutto sorridente, e va. Gaudioso tormento: perchè dopo, immancabilmente, ci sarà il « Ci canti qualche cosa! », vecchio residuo di certe feste mondane, nelle quali il celebre tenore e il famoso attore finivano col chiedersi se l'invito fosse dovuto al piacere della sua compagnia o non, piuttosto, al piacere di farlo lavorare gratuitamente...

M'è capitato, di recente, di

Film di prossima visione: Raimu in « Gli sconosciuti in casa »; Pierre Fresnay in « La mano del diavolo ».

ANEDDOTI

di Arnaldo Grignaffini

I motti spiritosi; le risposte caustiche e pronte e le finissime ironie di Giannino Antona-Traversi divennero, al tempo delle sue ripetute e meritate fortune d'autore drammatico, addirittura proverbiali.

Vale quindi la pena di ricordarne qualcuna.

Una volta, a Napoli, per via Toledo, egli pestò inavvertitamente la veste di una signora.

— Siete una bestia!

E Giannino, rispettoso, con tanto di cappello in mano:

— Eppure, la coda, ce l'avete voi, signora!

* * *

Passeggiando per Milano con un magnifico cane, il Traversi incontrò una notissima *demimondaine*, la quale, guardando il cane, esclamò:

— Che bella bestia!

Poi, guardando il commediografo, aggiunse:

— Più bella la bestia del padrone!

E Giannino:

— Mi rincresce, signora, che ella non abbia con sè il suo padrone, perchè non posso fare il confronto!

* * *

Una signora, che non poteva perdonare a Giannino d'aver satireggiato acerbamente la società elegante di cui faceva parte, gli chiese un giorno:

— Vorreste spiegarmi una cosa?

— Volentieri.

— Come mai quando venite nei nostri salotti e nei nostri ritrovi siete, con noi signore, di un'amabilità così compita, e invece, quando scrivete delle commedie, ci maltrattate con tanti sarcasmi?

E il Traversi, senza scomporsi:

— Che volete, marchesa, nella vita è permesso mentire: nell'arte, no!

* * *

Ferruccio Benini, andato, una sera, a salutare un attore che apparteneva alla compagnia di Eleonora Duse, stava attraversando il palcoscenico pochi minuti prima che si schiudesse il velario.

La celebre attrice, giunta per vedere come fosse disposta la scena, scorgendo i due che parlavano fra le quinte, proruppe come se l'avessero aggredita:

— Chi osa di venire a turbarmi nelle ore del mio lavoro?

Il grande artista del teatro veneziano si volse di colpo e rimase allibito.

La Duse, troppo irata per riconoscerlo, tornò a gridargli:

— Chi è lei?

— Mi son Benini, poareto! Che la me scusa...

E queste parole furono dette con infinita dolcezza.

Spiacentissima, l'illustre attrice tornò in camerino e vi si chiuse; ma quasi subito riapparve e, attraversando di corsa il palcoscenico, raggiunse Ferruccio Benini che stava per andarsene e stendendogli le belle mani gli sussurrò:

— Perdonami!

Arnaldo Grignaffini

vedere anche Gorni Kramer andare a suonare (con una fisarmonica, pensate, che non era la sua). Ed ho visto anche più di un attacco a Wanda Osiris: la quale però, pur sorridendo con tutti i suoi innumerevoli bianchissimi denti non c'è cascata, e se n'è stata seduta: vorrei dire regalmente seduta...

Ma io preferivo, che volete?, i tempi meno cordiali nei quali gli attori, nel vedere un collega in platea, non lo invitavano a prendersi la sua parte d'applausi: anzi raddoppiavano la lena, e cercavano di far meglio nel tentativo di schiacciare il rivale sotto il peso di un applausone che gli facesse pensare: « Ho mai avuto, io, un battimano simile?... ».

La cordialità fra gli attori, credetemi, non giova al teatro.

***

Seconda fotografia: un grazioso visetto di donna. Due grandi ridenti occhi grigiazzurri (sulla fotografia il colore non si vede: ma io lo so...) campeggianti in un volto non spiacevolmente rettilineo. Un sorriso arguto che disegna sulle guance due fossette: tacito invito... Questa è Rita Checolin. Nome ben noto agli amatori della danza classica, sull'ambito dei grandi teatri lirici, ma forse ignoto al pubblico della rivista, per il quale dirò un altro più significativo nome: Rita Montebruna. Un nome che si collega ad un festevole turbinio di veli e di tarlatane, a un sorridente estroso piroettare, ad un morbido volteggiare come sospesa al filo d'un'impalpabile fantasia, a una ottocentesca grazia intravvista a sprazzi in un incessante balenio di espressioni di incessante civetteria. Mi pare, a volte, che si sia umanizzata in lei una di quelle polite statuine di porcellana viennese: una di quelle Musette dal gran cappellone e dalle svolazzanti sottane. E di Musetta ella ha la vivacità, le moine, l'impertinenza: sì, anche l'impertinenza...

***

Terza fotografia: i de Rege. Guido guarda con espressione irata il suo ineffabile fratello, come a rimproverargli quel fare sonnolento, accentuato dal famoso naso di cartone. Povero Guido: e povero Giorgio, restato solo, smarrito: e gli pare ancora di udire gli scoppi di quella voce ormai spenta, e gli pare ancora di vedere, accanto al suo, quel volto che si congestionava nella finzione scenica.

L'ho incontrato, l'altro giorno, Giorgio: e m'ha detto ancora la sua pena. Poi, rasserenatosi, ha preso a parlarmi delle offerte ricevute da gente d'ogni genere, che voleva prendere il posto dello scomparso. Offerte strane: di autentici artisti e di guitti, di vecchi del mestiere e di speranzosi giovincelli. C'è stato perfino uno che gli ha scritto offrendosi come «spalla» e soggiungendo: « Forse, come artista, non riuscirò a prendere del tutto il posto dello scomparso fratello vostro; ma in compenso sono ragioniere, e posso esservi utile per tenere anche l'amministrazione ».

E a questo punto, vedendolo un poco rasserenato dalla bislacca proposta, l'ho lasciato.

***

Quarta fotografia: Grado De Franceschi, un danzatore che farà strada. In genere non amo intrattenermi, forse ve ne sarete accorti, sui danzatori, a meno che non si tratti di elementi di autentico pregio artistico; ma di questo val la pena di parlarne. Anche perchè l'uomo — fronte russo, medaglia di bronzo — non è da meno dell'artista.

Danzatore classico in origine, De Franceschi rivela in ogni atteggiamento, sul palcoscenico, una plastica scioltezza e un'armonica sicurezza: dati che lasciano prevedere ulteriori miglioramenti. Lo ricordo nel « Risveglio di Casanova », pregevole quadro di *Ohilalà*, interpretare con felice fusione di galanteria settecentesca e di maschia baldanza la figura del leggendario cavaliere.

Microfono

Scene di film francesi. Sopra, da: « Défense d'aimer »; sotto, da: « La main du diable ».

SCHIPA RACCONTATO DA SCHIPA

ANCORA VIAGGI

Ritorno in America - La scrittura al teatro di Broadway - Debutto con "Elisir d'amore" - Grande entusiasmo per Lily Pons - Il mito degli idoli.

XVII.

E riprendiamo il filo del racconto, tornando in America.

Per accordi fra le direzioni della Chicago Opera e del Metropolitan di New York, gli artisti scritturati da ambo le organizzazioni non potevano cantare che per una sola delle due imprese; perciò io non son potuto andare al Metropolitan fino al giorno in cui la Chicago fallì. Allora l'ingegner Gatti Casazza, validissimo direttore generale del teatro di Broadway, mi propose una buona scrittura per il 1933, che accettai subito, tanto più che ci tenevo a cantare nell'unico grande teatro del Nord America che ancora non mi conosceva. E il debutto in *Elisir d'amore* non poteva essere più lusinghiero per l'accoglienza del pubblico e per il favore della stampa. Ci tornai per quattro stagioni consecutive, fino al giorno delle inesplicabili dimissioni del Gatti Casazza. Dico inesplicabili, perchè egli, in pieno vigore di età, e dopo aver per ben 25 anni diretto superbamente quel grande teatro, non doveva secondo me abbandonare, per nessuna ragione, un'impresa dove l'italianità si era imposta, grazie a lui, nel modo più indiscusso. E l'arte italiana, specie quella del bel canto, e soprattutto i sacerdoti di essa, gli artisti italiani, sono i migliori ambasciatori della nostra bella patria all'estero. E chi meglio di Gatti Casazza poteva coltivare siffatta italianità in quella giovane terra?

Il Metropolitan passò poi in mano ad un artista, canadese di nascita, il tenore Edward Johnson, che lo ha diretto bene, ma alla maniera americana: con elementi americani, almeno per ciò che riguarda artisti primari, con spettacoli mediocri, e niente, o quasi, italiani. Il tenore Johnson, per chi non lo sappia, ha fatto la sua carriera in Italia, per molti anni e molto tempo fa, sotto il nome di Edoardo Di Giovanni, quando imperava la Carelli al vecchio Costanzi e il Mocchi nell'America latina: una carriera ottima, specialmente dal lato artistico.

Si era detto, quando prese le redini del Metropolitan, che avrebbe seguito la via percorsa dal Gatti Casazza, cioè che avrebbe fatto prevalere l'elemento italiano almeno fra gli artisti principali; ma purtroppo proprio l'elemento italiano venne a mancare al Metropolitan, da che lo diresse il Johnson; ed i successi alla Gatti Casazza, non si ripeterono più. Non vogliono capire tutti gli stranieri che del bel canto fanno una questione di campanilismo, che il bel canto è roba nostra, prettamente italiana! Si potrà trovare qualche acrobata del canto, come Lily Pons, che entusiasma gli americani, ma non si troverà mai fra gli stranieri un cantante che dia affidamento per un successo veramente sentito.

Questo non toglie che Lily Pons, figlia di un francese ma di madre italiana, sia un eccellente soprano leggero: con una figura molto graziosa, voce discreta come colore e qualità; bei sopracuti e picchiettati ottimi.

Bisogna sapere, anche, che in America il soprano leggero, se imbrocca la prima sera, con qualche acuto ben messo e ben tenuto, ha già davanti a sè una carriera assicurata. Così è capitato alla Galli Curci che, scritturata dal M.° Campanini, dopo replicate richieste ed insistenza del marito, per una sola recita, a Chicago nel 1915 o 1916, ebbe la fortuna di cantare, quella sera, molto bene ed emise un sopracuto alla fine del « Caro nome » in *Rigoletto*, limpido, lungo, tanto da meritarsi un'ovazione formidabile. Bastò ciò, perchè, da un giorno all'altro, la proclamassero celebre! e da quel giorno la Galli Curci, con una magnifica pubblicità fattale dal marito, diventò in America una diva del canto. Bisogna però riconoscere che tra la Galli Curci e la Lily Pons vi era un abisso; giacchè la Galli Curci, se non altro, possedeva una bella voce, di timbro flautato, e cantava bene, se non proprio con gusto, legando le frasi con intelligenza e scegliendo i pezzi, nei concerti, con sagace criterio; e bisogna anche aggiungere che era una pianista diplomata: quindi conosceva la musica molto bene. La Lily Pons, ripeto, possedeva i picchiettati assai pregevoli, e ciò era tutto: fredda sulla scena e monotona, quando la si ascoltava in un pezzo, si era sicuri di sentirla uguale in tutti gli altri pezzi. In Francia, nella sua terra, dove prima era ignorata e cantava in piccoli teatri di provincia, quando vi tornò per cantare all'Opéra, non piacque e non piacque neppure in Italia, dove cantò una volta a Roma, per beneficenza.

Tutto ciò per far capire come in America si giudica il canto. Lo stesso Enrico Caruso, prima di farsi un nome laggiù, dovette farne passare di tempo! Anzi, nei primi anni al Metropolitan era appena sopportato! E se non fosse stato per la tenace volontà del Gatti Casazza, che lo impose perchè sapeva di poterlo fare, credo che il Caruso non sarebbe rimasto in America e non avrebbe fatto quella splendida carriera che poi fu da tutti accettata senza riserve.

Bisogna insistere con gli americani, i quali, quando hanno deciso di farsi un idolo, questo idolo può star sicuro che, fino a quando gli rimane in petto un poco di fiato ed in gola un filo di voce, sarà e rimarrà idolo. Prova ne sia anche il compianto Antonio Scotti che al Metropolitan, dopo ben 30 anni che cantava, e proprio fino a due anni prima che morisse, era un idolo anche lui; gli ultimi anni non cantava più: parlava! ed era applaudito lo stesso. Il guaio è che gli americani applaudono tutto. Allora ad uno vien fatto di domandarsi: ma come? applaudono quel cane o quella cagna che sia, come hanno applaudito me? E ciò è molto pericoloso per chi, come noi artisti quotati, deve mantenere una linea nel bel canto. Io mi accorsi subito di questo pericolo, e dissi a me stesso: « Tito, sta in guardia che qui in America si attenta al tuo modo di cantare, mantienti in linea e fa il tuo dovere. Ricordati che devi andare a cantare alla Scala, al Reale, al San Carlo, a... Parma! non incanaglire la tua gola! ». Così parlando a me stesso, ho potuto mantenere la... linea e differenziarmi da tanti e tanti altri miei colleghi.

(17. - Continua)

Tito Schipa

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

L'INNOMINATO: STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

● FILARMONICA (COMO). - La interprete centrale del film *Avventurieri* è Camilla Horn, la indiscutibilmente brava e succosa Camilla Horn.

● BOTTIGLIA AZZURRA (MEDA). - Ma non si tratta di una novità, essendo stata quella commedia già rappresentata in Italia parecchi anni fa, dal Ruggeri. Mi pare con un successo molto relativo, d'altronde.

● SOPRA IL RIGO (MILANO). - Un mio parere sulle «commedie goldoniane» di Malipiero, rappresentate dalla Scala? Ah scusate: è come se per avere un po' di sale o qualche sigaretta entraste in una rivendita di Sale e Tabacchi...

● ASPIRANTE (BIELLA). - Scusate, ma faceste molto male, allorchè chiedeste un consiglio del genere a quel magnate della cinematografia del tempo, come mi raccontate. A parte che il magnate di cui sopra temo fosse semplicemente un magnante e basta, dovete sapere che non si vanno a narrare casi come i vostri a persone di quel tipo là. Ci mancherebbe altro figliuola mia. Ma supponiamo che il tipo avesse realmente una certa influenza in quel torno di tempo, il vostro caso particolare non gli andava in alcun modo riferito, costituendo troppo piccola cosa, per un'influenza come la sua «a base di potenti relazioni» per ripetere le vostre parole. E come se uno, affetto poniamo da semplice raffreddore, andasse da un medico: i medici sanno guarire magnificamente da una polmonite doppia, da un raffreddore mai.

● *MARIA TUDOR* (CARONNO). - Evidentemente sì.

● *M. MANDELLI* (VIGEVANO). - Dal vocabolo straniero, così francese, che tedesco, *Regie*, e da quello, usato così in Germania che in Francia, di Regisseur: perciò, l'italiana «regia», l'italiano «regista». Ma la parola regia in lingua nostra si usava già; Bragaglia racconta di averla letta in un libretto d'opera dei primi melodrammi rappresentati a Venezia nel 600, «nel senso di concezione e fattura poliedrica, unitaria, di una esecuzione teatrale: reggimento di esecuzione, cioè». Il fatto è, però, che in Germania *regisseur* equivale a direttore, mentre in Francia vale aiutante del direttore. (Parentesi: il *directeur* francese non equivale dunque al *Direktor* tedesco). E quanto al corrispondente vocabolo italiano del tempo ante-regista, così come mi chiedete, devo dirvi che il regista si chiamava un tempo «direttore artistico» e, anche prima, molto prima, «corago». Volete saperne una? Racconta Ernesto Rossi nei suoi *Quaranta anni di vita artistica* che quando egli andò a recitare al Teatro di Gera coi comici tedeschi «tutti gli artisti gli andarono incontro, capitanati dal direttore e dal regissore». Dal regissore, dunque, prima versione italiana del *regisseur* straniero.

● CARMELA (BIELLA). - L'argomento è stato infatti riportato sulle scene italiane, ma in un libretto d'opera, quello musicato dal maestro Riccardo Zandonai col titolo *Conchita*: quel libretto fu tratto precisamente da *La Femme et le pantin* di Pierre Louis. Un'opera assai cara al povero Zandonai, tanto che egli ne legò il ricordo a sè per tutta la vita, poichè ne sposò la prima protagonista, la superba creatrice al Dal Verme di Milano, Tarquinia Tarquini.

● MATUSALEMME (MILANO). - Coetaneo vostro, o presso a poco, non ho vergogna a confessarlo, a che prò?

● MADAMIN (REGGIO EMILIA). - Vi sono assai grato per la vostra bontà, e siate certa che leggerete queste mie parole che scrivo oggi 26 marzo e che appariranno in «*Film*» fra tre settimane e non so quando arriveranno a voi, ma son sicuro, son certo vi arriveranno e voi le leggerete vi dico e vi ripeto, e poi un giorno, quando Iddio giusto vorrà, ed il sole sarà tornato a risplendere sulla nostra terra rasserenata, ed il mio destino mi riporterà a Reggio, insieme ricorderemo queste ore grigie, queste fosche ore, e potrete chiedermi tutto quel che vorrete, e potrò dirvi a voce tutto quel poco che so... E quel volume di teatro non è edito da Ceschina? Così mi pare di ricordare, ed ahimè io non ho nulla quassù, se non il ricordo di quello che avevo un giorno a me vicino, ed ora è disseminato, sparso se non disperso, qua e là. Eppure ogni ricordo, e perciò la memoria, va sperdendosi, va disfacendosi ad ogni giorno, ad ogni ora, e come tutto questo fa più grigie ancora queste ore che si seguono, s'inseguono, corrono disperatamente verso... No, che mi fate dire? Mi ero proposto di farvi sorridere, ma non ce la faccio, anzi faccio di peggio, lo vedo. E vi lascio, scusate, non vorrei addirittura farvi piangere, ma oggi quassù piove: *et il pleut dans mon âme, comm'il pleut sur la Ville*, diciamo *sur le Chateau*....

● FILMIANO 1945 (MILANO). - Ma non si tratta di novità: quelle commedie straniere che vengono rappresentate dalle nostre compagnie di prosa sono, per la maggior parte, riprese. Riprese che «da molti anni non appaiono sulle nostre scene» come viene annunziato dai quotidiani. Perciò si tratta di copioni già pronti nei cassoni dei nostri capicomici (la cosiddetta «Segreteria» delle compagnie) oppure custoditi dalla Società Autori, presso la quale possono essere ritirati, oppure vengono gentilmente prestati da altre compagnie, o da gestori di repertorio, da rappresentanti di autori stranieri, e insomma non c'è bisogno di farli arrivare da lontano, come supponete voi, e mi chiedete come mai «in questi momenti così difficili per i trasporti» eccetera eccetera. Sì, talvolta si rappresentano, anche di questi momenti, novità straniere, prime rappresentazioni assolute come si dice: in questo caso, il repertorio viene fornito alle compagnie come in tempi normali, dall'*Eist*, cioè dall'Ente Italiano Scambi Teatrali che ha sede attualmente a Venezia, ed ecco tutto. E per il resto, ebbene no, Irasema Dilian è solamente Irasema Dilian, e non altro quanto a nome e cognome: quanto ad essenza, spiritualità, cosciente e subcosciente, anima e materializzazione, allora Irasema è una e mille, niente e tutto, oggi e domani, ora o mai più, giacchè come ho spesso raccontato Irasema è ormai più presso al Sole che al Mare, e va di nembi circonfusa, solo col pensiero raggiungibile, la nostra ex-Irasema dei dì che furono coi quali vi saluto. E per quell'ultima domanda, no.

● LETTORE (MILANO). - Ahimè può darsi che quando questi indegni colonnini apparjranno alla ribalta, anche la *Maria Stuarda* protagonista Laura Adani sia un fatto compiuto, (scusate vogliamo dire un fattaccio?) ed allora a che varrebbero le mie informazioni, le mie indiscrezioni, le mie primizie o panoramiche personali che dir si vogliano? Lascerebbero il tempo che trovano, un gran brutto tempo, a giudicare dalla giornata odierna. Lasciamo correre, allora, come si son detto le nostre Autorità, ripristinando le Corse a S. Siro.

● A. NEGRONI (LECCO). - Precisamente nel film *La Carne e il Diavolo* apparso in Italia una quindicina di anni fa, poco più poco meno.

● FATTO DEL GIORNO (VARESE). - Sarà, ad occhio e croce, nel diciottesimo volume della mia serie in gemito, precisamente in quello che ha per titolo (provvisorio): *Renzo Ricci come tu lo vuoi*.

● PIO D. M. (ROVELLASCA). - No, il Castello non ha numero telefonico: ha solo un numero. 13, scolpito in bronzo, sulla soglia del portone maggiore. Col motto: «*Peste a chi calpesta*».

● IL SOLITO AMBROSIANO (MILANO). - Quando c'era a Milano il vecchio Cova — (non occorre dir dove, ai milanesi) — quello era un sito da conti e marchesi — che... intender non lo può chi non lo prova! — Oltre a conti e marchesi e prenci e duchi — ed altre cose d'aristocrazia — ci bazzicava fior di borghesia — ricca per censo e con le mani a buchi... — Ed oltre a questi, nobiltà d'ingegno — artisti d'alta fama, letterati — con depositi in banca o disperati, — torpedo all'uscio o l'orologio in pegno... — Porto di mare, insomma, il gran Bazar — di Stramilano stracosmopolita. — La Stramilano che «facea la vita» — ed irrideva ai milanesi in mar... — Piante di serra, soffici tappeti — autentici Bochara marca Monza — tutto un impianto che mettea la sbronza — dal lusso dei servizi più completi... — Grandi cocotte, illustri *decollétés* — dive del Cine più internazionale — diffondevan per l'aria delle sale — effluvi *Chipre* e *Chevalier d'Orsay*... — Lunghi bocchini in ambra e vera d'oro — mandavano al *plafond* spire di fumo — laonde sprigionavasi un profumo — misto di essenze, d'oppio e pomodoro... — Quest'ultimo venia dalle cucine — retrostanti all'attiguo ristorante — alle cui sorti presiedeva il Dante — d'ogni sapienza in culinaria fine... — Giovani efebi e poeti, chiome — prolisse al vento dei ventilatori — rendèano omaggi e deponèano fiori — dinanzi a donna Lida, e basta il nome... — Paesisti, ritrattisti ed isti affini — future glorie, oppure no, di Brera — attornian van la cattedra che era — il tavolino ove sedea Calzini... — Ed intanto che al bar, fra pochi scemi — s'alternava il cicchetto e la sciocchezza — entravano in letizia ed in bellezza — Vera Vergani e Dario Niccodemi... — O antichi Dopo-Scala, gran compagni — delle «prime» famose memorande — quel grande Dopo-Tosca e ancor più grande — quel Dopo-Parisina di Mascagni! — Ricordo che un tifoso accanto a me — uscito dal teatro allora allora — «Mascagni» fece «non ha detto ancora — l'ultima sua parola!». Eran le tre!!!

● LUCIANA L. (COMO). - 1) Ah come avete fatto a prevedere il caso con tanta chiaroveggenza? E proprio così: tutto quanto mi chiedete è spiegato e narrato per filo e per segno nel mio prossimo volume *Franco Volpi sciolto in acqua*. 2) Ma sì, non può essere diversamente: Carlo Micheluzzi, se non è in quel film, dev'essere in un altro, mi par di vederlo. 3) Nella fotografia che avete trovata in «*Film-quotidiano*» dell'ultima Mostra di Venezia, il signore dai capelli bianchi che è al fianco di quell'attrice è il povero Giovanni Baslini, grande amico di attori e di attrici, gran gentiluomo milanese e sopratutto gran cuore e gran signore, indimenticato da noi tutti che lo amammo e vivemmo lunghe ore al suo fianco, e un giorno quando potremo torneremo ancora vicino a Lui, e ci chineremo a deporre un fiore sulla sua tomba, nel cimitero della sua Merate, dov'egli ha pace. E quegli all'altro fianco dell'attrice, è precisamente quel tizio qualunque senza importanza che dite voi. 4) Sono tutti a Roma. 5) E che c'entra Lia Origoni con Vera Rol? Come si può stabilire un confronto fra l'una e l'altra, e dire mi piace più quella che questa, e questa è più carina di quella e cose del genere? Ah ma figliuola mia c'è una confusione tale nella vostra testa, parola d'onore! E anche a me allora piace più la Quinta Sinfonia che il marsala all'uovo, e preferisco l'inchiostro azzurro al Campanile di Santo Eustorgio e cose simili. 6) No, Vera Worth non è «tocca» per niente: è solo un poco Vera Worth, questo è tutto. 7) Non so, ma può darsi benissimo che si sposino, può succedere di tutto di questi tempi, e può darsi che sposandosi si dedichino per un po' di giorni alla luna di miele sospendendo le loro esibizioni alla Radio, con grande miele degli ascoltatori. 7) Sì, l'Arcangeli è nobile, e pure Minello, e adesso sono nobili anche la Galimberti e Ondina Marjs: e le corone non sono affatto nella loro testa, come supponete voi: ce l'hanno sulla testa, invece, proprio così, e se non le portano sulla testa quando vanno in giro è solo per precauzione, ma appena tornano a casa o in albergo, la prima cosa che fanno è di mettersi la corona sulla testa e così combinati fanno tutte le cose loro, se li vedeste come sono nobili e distinti è una cosa straordinaria.

● DETTO FATTO (MILANO). - Commosso ringrazio.

● LUNA CORTESE (MILANO). - Idem, con lacrime.

● FRANCA S. (MILANO). - No mia cara, conosco da molt'anni il tenore Ziljani, gli voglio bene, lo considero fra i più cari affezionati amici, e devo dirvi che non lo ritengo capace di compiere azioni men che corrette da perfetto gentiluomo qual'è: infine non vi permetto di parlare di lui in questo modo, e che maniera è di trattare la gente per bene, abbiate pazienza! Infine, infine egli non ha la minima responsabilità di quanto lo andate così ingiustamente accusando dopo averlo visto nel film *Diario di una stella*, perchè, se è vero che in quel film il mio amico Ziliani entra come il cavolo a merenda (e badate che non azzardo la minima comparazione), è pure vero che disgrazie simili possono capitare a tutti, e questa volta è capitata a Ziliani come altra volta a Tagliavini, e altre volte a Lugo e tantissime volte a Gigli, a Schipa e che so io. Eppure mai nessuno se l'è presa così acerbamente come fate voi. E infine proprio infine devo dirvi che da qualche giorno lo Ziliani (ah fra parentesi dite pure lo Ziliani, per favore, non il Ziliani come fate, e un'altra volta vi spiegherò il perchè), lo Ziliani vi stavo dicendo è ospite del mio Castello, dove è venuto a trascorrere qualche giorno pasquale a semplice scopo di riposo, ed anche per beneficiare di quella immunità personale di cui gode chi passa il ponte levatoio e viene a mettersi sotto la mia protezione. Siete dunque avvertita e andate pure per questa volta, ma non vi fate più rivedere nelle mie adiacenze armata di propositi cosiffatti.

● DORINA (VERCELLI). - Che vi dicevo? La lettera della mamma vi è giunta, ed ecco l'oroscopo del vecchio Innominato non falla mai, e voi mi date una gioia tale! E grazie grazie grazie a voi per tutto il resto e non ci facciamo sentire, orecchie invidiose possono ascoltarci, quei fratelli miei che attendo sono da 2.50, e non posso dirvi di più altrimenti il Direttore di «*Film*» mi maledice, me e... tutta la famiglia.

● INNAMORATA PALLIDA (TORINO). - Scrivetegli presso la Direzione Generale dell'Eiar, Milano, Corso Sempione. Presumo che sia la cosa più semplice e prego figuratevi.

● OPERAIO CARLO (MILANO). - Grazie, e ricambio con altrettanta cordialità.

● M. M. (STRESA). - Ed altrettanto da parte mia, ed a nome di tutti del Castello.

● TULLIO NASCIMBENE (VOGHERA). - Sì, effettivamente si fa un po' confusione, per il fatto che il milione, il gran milione di un tempo, il semplicissimo milione del tempo nostro, ha dato titolo o pretesto a molte opere, di pensiero oppure no, dai giorni di Marco Polo ad oggi. Dopo quello del Marco di cui sopra, c'è da ricordare un *Milione* commedia di Barr, al-

Cesco Baseggio.

Concorrenti al concorso di «Film» scelti per il provino: Cesare Brusa di Varese.

"Milioni di persone applaudiranno alla vostra bellezza"

Nevisia
SUPERCREMA POLIVALENTE

La crema "Nevisia" basata sulle ultimissime nozioni della moderna cosmesi, preparata ad un P.H. corrispondente a quello della pelle sana e vitaminizzata, ha la specifica proprietà di consentire la libera respirazione della pelle, pur proteggendo i pori contro le impurità. Toglie la ruvidezza istantaneamente, rinnova i tessuti epidermici, conserva la bellezza naturale e ne crea di nuova e mantiene e accresce la bellezza del corpo.

CARLO DAPPORTO

il beniamino di tutti i pubblici, la inesauribile fonte di comicità, con molta serietà consiglia:

PRODOTTI DI BELLEZZA

arbell

I PRODOTTI DELLA COSMESI MODERNA

Cipria - rosso labbra - crema - smalto per unghie - belletto per viso etc. etc.

arbell di FILIPPO TARANTINO
Via Piolti de Bianchi 20 - MILANO
Telefono 55431

Nelle migliori profumerie

piorin
Crema Dentifricia

MACLON S. A. MILANO

UNA GENIALE UTILE NOVITÀ

Il cinturino per uomo e signora CEMIB (brevettato) in acciaio inossidabile, dà all'orologio la massima eleganza, è solido, pratico, leggero e di *eterna durata*. Adottandolo ne sarete convinti. Lo troverete nei migliori negozi di orologeria.

CEMIB di A. OVIDIO RIGOLIN
Milano, Viale Monte Grappa 20, tel. 62120

cuni *Milioni* di Brüster e d'altri scrittori teatrali, un *Milione* film di Réné Clair, (al quale suppongo si riferisce la vostra lettera) un *Darei un milione* film nostrano ed altri film egualmente nostrani a base di milioni, così nei titoli come nei bilanci nella nostra cinematografia. Tutte cose superate come dico ai giorni nostri, nei quali parlare di un milione, di un miserabile milione è roba da ridere, come infatti tutti si fanno un sacco di risate ma il signor maestro ci diceva che il riso abbonda sulla bocca degli stolti e ride bene chi ride l'ultimo.

● MARCO (CREMONA). - *La Figlio di Jorio* rappresentata diciotto anni fa al Vittoriale aveva come protagonista Maria Melato; come Aligi, Annibale Ninchi; come Lazaro di Rojo, Camillo Pilotto.

● MINOTAURO (MEINA). - La padrona degli otto cani nell'omonimo film o quasi, è Danielle Darrieux.

● ERCOLE B. (BRESCIA). - Pensate che Giulio Donadio sia napoletano? L'ho sempre sospettato anch'io, ma voglio accertarmene e appena lo vedo mi faccio coraggio e glie lo domando. Poi vi riferirò e anzi fatevi vedere.

● FICCANASO (MILANO). - Quel piccolo erre erre è Raoul Radice, ma se v'immaginate di vederlo piccolo piccolo come si firma, vi mettereste a dire ah Madonna santa chi poteva pensare una cosa così. E tempo fa s'è dovuto fare una operazioncella in Clinica e vi garantisco che la cosa che più muoveva compassione era il lettino, povero diavolo.

● CINEMA-TOGRAFO (MILANO). - Regalategli il *Teatro delle Ombre*, una piccola deliziosa trovata dell'editore Bompiani, fra questi suoi recenti Albi per ragazzi, per ragazzi intelligenti, si capisce. Per gli altri, ci sono sempre le cartoline-ritratto dei divi cinematografici, che troverete, in luogo di cose serie, presso qualunque privativa cittadina.

● MAMMA ROSA (VARESE). - Commosse grazie.

● NUMERO CENTOVENTI (OGGIONO). - Idem più mille.

● UN LETTORE (CANZO). - Quell'attore si chiama Parravicini, Diego Parravicini. E' piccolo, proprio, ma crescerà statene certo. Anche se crescesse solo artisticamente, restando fisicamente piccolo com'è, ebbene devo dirvi che la fortuna in teatro è sempre stata larga con i piccoli di statura. Da Coquelin a Gandusio, da Talli a Zago, da Arliss a Krauss, da Moissi a Moser, da Plauto a Guido Bossi, la storia del teatro è ricca di luminosi esempi e Parravicini s'illuminerà a sua volta, appena cesseranno gli oscuramenti, starete a vedere.

● OARLA R. (MILANO). - Grazie per l'ulivo, che spiritualmente ricambio et Pax sit vobis. Per tutto il resto, ahimè non son io quello che m'accosterò mai al grembo di Giove per curiosare. E mettermi alla portata del suo piede, figuratevi un poco!

● DIRETTORE DI «FILM» (MILANO). - Leggo la tua N. d. D. apparsa sotto una mia risposta nel n. 13 di «*Film*» e sta bene, accuso il colpo, e toccato! grido come ai tempo delle cortesi tenzoni della lontana mia verde età. Ma consenti una risposta alla botta, e non ho affatto inteso, col mio ricordo di un *Edipo re* parigino del 1920 (spettacolare *Edipo* con contorno di giochi olimpici, come narrato) non ho affatto inteso, dico, trarne ammaestramento per chi ha voluto irridere alle «danze intercalate» nell'*Edipo* milanese del 1945, e tu fra gli altri. Ho voluto solo rispondere a quei mio arrabbiato lettore che mi andava dicendo di «profanazioni, manomissioni, sacrilegi» e non so più, poi che a lui le danze aggiunte in questo *Edipo* al Nuovo altro non sono apparse che «manomissioni d'opere d'arte», e «sacrilegi belli e buoni» e «profanazioni intollerabili» giacchè (odi, odi, Doletti) «Sofocle non va toccato, non va mescolato, non va adulterato, va dato così com'è oppure non si dà, come non s'è mai dato da che mondo esiste». Che far deggevo io, Doletti? Che fare, se non ricostruire un po' di storia, rifare un po' di mondo, una particella di mondo ignoto al mio lettore, e mettergliela sotto gli occhi? questo ho inteso di fare, e se ciò fatto mi son rinchiuso nel silenzio dignitoso col quale concludevo il colonnino (e nel quale proclami che ben ho fatto a rinchiudermi, ah perchè mortificarmi così?) fu precisamente perchè dal ricordo parigino non intendevo trarre nient'altro, assolutamente niente, se non un'occasione di «messa a punto», due modesti puntini sugli i, ecco tutto. E Sofocle è così grande e forte che niente lo menoma, nulla lo incide, nessuno riesce ad offenderlo (non dico a profanarlo), nè i duecento atleti di Saint-Georges de Bouhélier e Firmin Gemier (1920), nè le giacchette-pantaloni-scarpe da passeggio-occhiali da sole e orologi al polso di Annibale Ninchi e Gualtiero Tumiati (1941), nè le 6 Fanciulle di Tebe 6 del mio giovine amico Salussolia (1945). Torno, col tuo permesso, nel mio silenzio sempre più dignitoso: e farò bene, lo so, non ho bisogno che tu me lo ripeta per mortificarmi una volta di più....

● VERECONDO (SESTO S. G.). - Se potete scrivere a quell'attore a Roma? Sfido: potete anche impostare, credo che non sia proibito.

● LETTORE F. (MILANO). - Ah che che! Lunardo ha ragione, mille volte ragione, e questa volta si è sbagliato, e voi con lui, pensando ch'io possa cogliere palle al balzo e sfogarmi contro le sue affermazioni a proposito degli attori che ignorano (così ha affermato in «*Film*») i vocaboli sincerità e disinteresse. E' come dice lui, proprio così: ed il mio «vecchio debole per il palcoscenico» s'è andato, con gli anni e gli acciacchi, indebolendo a tal punto, da consumarsi definitivamente, sciogliersi, liquidarsi, annientarsi: eccomi qua privo di deboli, nemmeno quelli mi sono rimasti, dacchè, a furia di indebolirmi per il palcoscenico giorno per giorno, ora per ora, adesso come vedete son l'ombra di me stesso, niente altro che un'ombra e cerco scritture in questo ruolo, e caso mai a Pacuvii e cose del genere occorressero modesti servigi per Amleti, Macbeth, Luigi undècimi e affari consimili, non mi facciano torto.

● UNA MADRE D'ITALIA (VARESE). - E' proprio come voi immaginate, signora: l'appassionato argomento, per scrivere con le vostre parole, esorbita dalle mie attribuzioni su questi colonnini, ma voi avete forse seguito, tutte le volte che l'occasione mi è stata offerta, quanto m'è venuto su dal cuore alle labbra, a proposito di Mamme italiane, di sante mamme italiane, martiri senza altari, eroine senza medaglie. Ah come potete pensare ad un mio rifiuto, che dico, ad una mia involontaria dimenticanza, sempre per ripetere le parole vostre?... E come potete chiedermi, signora, di perdonarvi l'ardire? E come infine domandarmi indulgenza per la vostra replica? Ecco qua me, me stesso, a chiedere perdono a voi, se solo occasionalmente ho potuto toccare l'argomento, ogni volta cioè che una lettera di mamma è giunta quassù, a chiedere una parola di fiducia, un cenno di comprensione, un poco di bontà. Ah come come avrei voluto che dalla sconquassata stilografica rifluissero ben più alte parole, e ben più degni canti sgorgassero dal vecchio cuore, che sempre vorrebbe esser fratello d'ogni dolore, amico e compagno d'ogni anima in pena... E come dolce sarebbe stato al mio tramonto mandare un ultimo raggio di sole, capace di ridare la vita ad un fiore presso a morire, di riportare un sorriso di pace sopra un volto bagnato di lacrime, di riaccendere una fiammella di luce e di calore in un focolare spento e buio. Ah ma non io, signora, non il mestierante parolaio ch'io mi sono posso concedermi lussi del genere. Perchè in definitiva fare del bene, ma tanto di quel bene come vorrei, è un lusso da gran signori, e voi capite che non son cose per me. Io non ho nulla, signora, io non ho nemmeno «quel che ho donato»: per la semplicissima ragione che non avevo assolutamente e non ho e non avrò da donare mai nulla, questa è la verità.

● LUCIO M. (STRESA). - Ma è un vecchio film, mio caro, un presso che decrepito film relativamente parlando, e Charles Boyer, benchè alle prime sue armi cinematografiche, non mi pare affatto che fosse poi tanto «inferiore al compito» così come voi giudicate. Tutt'altro, signore. E' quanto allo stato di famiglia, lo Charles in parola non è fratello della Lucienne cantatrice, solo un buon amico, un ottimo conoscente, un sincero continuatore, come capita di rado fra persone affette dallo stesso cognome.

l'Innominato

●

CHI AVESSE FOTOGRAFIE DEL VECCHIO CINEMATOGRAFO ITALIANO O DEL VECCHIO TEATRO, NONCHÈ DELLA RIVISTA E DELL'OPERETTA (FOTOGRAFIE VERE E PROPRIE O CARTOLINE) E VOLESSE CEDERLE ALL'ARCHIVIO DI «FILM», È PREGATO DI SCRIVERCI DETTAGLIATAMENTE, FACENDOCI CONOSCERE LE SUE PRETESE. INDIRIZZARE A «FILM», UFFICIO DI MILANO, VIA VISCONTI DI MODRONE, 3.

IN PRIMAVERA

occorre rinnovare i tessuti epidermici! La crema NEVISIA ridona una pelle nuova, fresca, chiara, bella, trasparente di giovinezza! Dà vigore e vita alle parti del corpo trattate, *Toglie la ruvidezza istantaneamente;* guarisce tutte le imperfezioni della pelle. Conserva la bellezza naturale e NE CREA DI NUOVA! Non ha nulla a che vedere con le solite creme, è una moderna preparazione scientifica. E' adatta per tutte le carnagioni, in ogni stagione. Mantiene e accresce la bellezza del viso, delle mani e del corpo.

Laboratori scientifici «FLORIVAL», Via del Cornaggia 3, Milano - Stabilimenti: in Brescia (Como).

Ditta Linni, Corso Vitt. Emanuele, 8 - MILANO - Tel. 84907

Dentifricio
jodont
BIJODICO RETTIFICATO
CHIOZZA - TURCHI - MILANO
CASA FONDATA NEL 1912

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

Aut. Pref. 63440-22/12/33

ISTITUTO DI BELLEZZA
estetica medica
Tel. 70433

BAGNI DI LUCE • BAGNI TURCHI
ABBRONZATURA • DEPILAZIONE
DEFINITIVA • CURE ESTETICHE
• CURE DIMAGRANTI • ELETTROTERAPIA • CHIRURGIA ESTETICA

Galleria del Corso 2 - MILANO

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

FARIL

il rosso lucente per labbra

FARIL - prodotti di bellezza - MILANO

Autorizzazione del Ministero Cultura Popolare N. 111 del 7 gennaio 1944 - XXII Stampato presso lo Stabilimento Rotocalcografico "GLORIOSA", Via Serio, 1 - Milano MINO DOLETTI, direttore responsabi
Concessionaria esclusiva per la vendita in Italia e all'estero: Soc. A. & G. MARCO, Via U. Visconti di Modrone, 3 - Milano

Alda Grimaldi
in una fotografia di Invernizzi.

Clara Zanni
in una fotografia di Leone Miani.

"FILM" PRESENTA:

Fuori programma N.12

di & C.

Il solito aforisma sull'attore - Come Dapporto riesce, nel caldo dell'estate, a prendere il fresco - La "fila" di Jorio, tragedia "pasturale": ovvero Vittorio Gassman poeta - Eh? Che ve ne pare? Graziosa, no? - Ah, questi attori! - Quando le cravatte a lapislazzuli non adornavano l'eleganza di Giuseppe Bevilacqua.

Scusatemi se questa settimana comincio subito con un aforisma; ma l'ho appena udito, e voglio smerciarlo di volata. Eccovelo: « Per l'attore di grido il fiasco non esiste. Infatti, se la commedia va bene, egli dice a tutti: « Ho ottenuto un grande successo nella commedia del Tale », e se invece va male, borbotta sdegnoso: « La commedia del Tale è stata fischiata ».

* * *

Questo mio esordio non è piaciuto molto all'umorista di turno: il quale è Dapporto, da tempo assente da questi colonnini. Sento che borbotta fra i denti. Dice che non è la maniera. Come? Farlo venir fin qui, e poi costringerlo a fare anticamera! Vedete, io l'ho fatto apposta: perchè, nel fare anticamera, Carletto non avrà mancato di interpretare il *Maliardo* a beneficio di una pregevole statua di gesso che orna l'ingresso della mia casa.

La parola a Dapporto.

— Evviva, gente. Avete visto che belle giornate? Adesso, però, sta per venire l'estate, e con essa il caldo. Io però non lo soffro. Ho scoperto il modo per avere il fresco a volontà. Prendo la matita, e guardo la zona... temperata!

Mamma mia! Carletto, ti prego, torna in anticamera.

* * *

Riscaldato (o, se volete, raffreddato) l'ambiente, ho il piacere di mantenere una promessa che ebbi a farvi or non è molto. Vi presento cioè *La fila di Jorio*, parodia della quasi omonima tragedia dannunziana. Questa scenetta, che esce dal copione di *Sogni d'amore*, costituisce uno dei maggiori successi della stagione, ed è dovuta a Massoni ed a Gassman. (Dite la verità, quest'ultimo nome non vi è nuovo. Infatti, si tratta proprio dell'attore Vittorio Gassman, il quale, se non lo sapete, è anche poeta. Osservate con quanto garbo egli ha imitato la cadenza dei versi dannunziani: salvo il rispetto, s'intende).

La fila di Jorio è, premetto, un dramma pasturale - proto: attenzione a quel « pasturale » - che si svolge nell'interno di un ristorante. Fuori la porta, molta gente in fila: sarà il « coro ».

CORO: O gente della mensa benedetta - empirci vogliam le ganasce! - Or che attendete ad aprire? - Da più d'un'ora s'aspetta - qui fa freddo e non ci si pasce...

MILA DI CODRA *(entra in scena di colpo, facendosi largo a spintoni fra coloro che attendono, e si getta a terra)*: La mensa è bella! La mensa è bella!

CORO: Innanzi a Dio, tu ne menti! - Ha biastemato! Alla fila!

IL VIGILE: O donna, accodarti t'è meglio! - Di soppiatto entrare non puoi. Di', qual'è la tua provenienza? - Vieni da molto lontano? - Non sai che qui siamo a Milano? - Per mangiare ci vuole pazienza!

IL CORO: O svergognata, ti sanno - tutti i vigili urbani. Ti sanno! - Alle file dei forni t'han per flagello. - Io ben ti conosco. Sei tu - sei tu che fingendoti incinta - tentavi di prendere il pane - senza fare la coda stamane... - Alla fila, alla fila: è l'usanza!

MILA DI CODRA: Gente di Dio, salvatemi voi! - La porta! Chiudete la porta! - Mettete le spranghe! Son molti: - son pazzi di freddo e di fame. - In fila mi vogliono - me, creatura di Cristo - me, sventurata che male non feci. - E per giungere qui, in trattoria - dall'Abbruzzo fu lunga la via: - per torrenti, per monti, per valli - a cavallo, a pedagna, in canotto - con bombe di sopra e di sotto! - E ai piedi crescevano i calli!

IL VIGILE: E dove andavi, creatura, - tu sola, così, per la terra?

MILA DI CODRA: Venivo a smerciar la verdura - coltivata negli orti di guerra...

IL PRIMO DEL CORO: La verdura! Compagni, l'udite? - Per questo la fecero entrare! - Qui si bara: si bara e si froda! - Rimettetela subito in coda!

IL VIGILE *(respingendo Mila)*: Pure, è d'uopo che indietro ti mandi. - Va di fuori, e prepara i tagliandi.

MILA DI CODRA: Non mi toccare, che male mi fai! - Piagato è il mio corpo che venne in tranvai. - No, no, no: tu ti danni, ti danni! - Aiuto, per Santo Giovanni! - Ti dò tutto quello che chiedi!

IL VIGILE: Non posso, non posso: lo vedi!

MILA DI CODRA: Ti dono una presa di sale - e ognuno sa ben quel che vale. - Ti dono le cose più strane! - Ti dono un tagliando del pane! - Stupisci: ti dono una pila - Ma lascia la povera Mila!

IL CORO: Alla fila! E' l'usanza! Alla fila!

MILA DI CODRA: Co' sto' vôto che ci ho nella panza? - Ma che fila, che fila e che usanza?!

(Entra Aligi, seguito dall'Angelo Muto dalle larghe ali).

ALIGI: Sopra i monti dormii settecent'anni, settecent'anni senza mai svegliarmi. - Adesso che ci son tanti malanni, - che fregnone son stato a ridestarmi...

IL CORO: Ma che dormire! E' ben desto, è ben desto: - alla fila, alla fila pure questo!

ALIGI: Settecent'anni, e vengo di lontano - e dovevo venir proprio a Milano! - Ahimè, la testa dal dolor non regge: - m'hanno fregato tutto, pure il gregge; - avevo un gregge bello ed assortito, - signori miei, me l'hanno requisito!

IL CORO: E smettila anche tu con questa lagna - Mettiti in fila o torna alla montagna...

ALIGI: Alla montagna debbo ritornare. - Ma senza gregge che ci torno a fare?

MILA DI CODRA: Pei monti coglierai le genzianelle.

ALIGI: Hanno dato all'ammasso pure quelle!

MILA DI CODRA: Acqua di fonte e menta potrai bere!

ALIGI: Qui cento lire vogliono al bicchiere! - Per viver qui ci vogliono i ducati, - ed io dove ce li ho, mor'ammazzati? - Gregge mio, dove sei? Tutto si perde. - Ho preso un ciclotassì, e sono al verde. - Se del tutto non voglio naufragare, - alla montagna devo ritornare.

MILA DI CODRA: Co 'sti chiari di luna e 'sti tramonti - chi vuoi che se ne freghi dei tuoi monti?

ALIGI: Padre, padre, padre mio Lazaro - odimi! Tu il dazio passasti - col lardo, con il burro, col prosciutto, - e, arrivato in città, vendesti tutto! - Padre, padre, padre mio Lazaro - odimi. Anch'io scesi in città come uno sciocco: - ma le provviste me le han prese al blocco!

IL CORO: Ohè, di dentro, tagliamola corta! O tutti in fila o sfondiamo la porta!

MILA: Aligi, fratel mio, dammi la mano; - s'è liberato un posto non lontano. - Sborsiamo qui le nostre venti lire - ed il pranzo facciamoci servire...

ALIGI: Forse ne pagherei pure duecento - per andare sul momento! - Ma la fame mi serra qui, alla strozza. - Siediti, Mila: chiudi gli occhi, e ingozza! - Angelo mio, siedi tu pure al desco. - Mangiar con noi tu devi, e starai fresco!

MILA DI CODRA: Perchè costui finora s'è taciuto?

ALIGI: Ma, come, non lo sai? L'Angelo Muto! - Tacque sempre, anche i dì delle vendemmie; - se parla adesso, sai quante bestemmie! - Ma questa broda in cui nuota un fagiolo?...

MILA DI CODRA: Oh, fratello: è la tazza del consolo...

ALIGI: *(lacrimoso)*: Se con questo mi devo consolare, - alla montagna voglio ritornare!

MILA DI CODRA: Cos'è quel pezzo di corteccia secca?

ALIGI: C'è scritto sulla carta: è una bistecca.

MILA DI CODRA *(cade in ginocchio, levando in alto la carne)*: Laudati Gesù e Maria! - Benedetta sempre sia - questa carne congelata! - Dio Signore, che mangiata! - Cucinarla, Dio, che dramma! - Benedetta quella fiamma - che si ben l'ha rosolata! - Chi, per sbaglio, l'ha addentata - dopo aver sudato tanto - disperato chiama: « Mamma - Padre, Figliolo e Spirito Santo! ».

ALIGI: Oh, Mila! Mila, sento come un tuono - e l'intestino dentro mi sprofonda. - Dove sei, dove sei? Tutto si perde...

MILA E ALIGI *(insieme, ginocchioni, semisvenuti)*: Miserere di noi, Vergine Santa! - Miserere di noi, Cristo Gesù!

L'ANGELO MUTO *(addenta la bistecca, poi s'alza in piedi e grida)*: Se la mia gola sempre restò secca - sento ora che la lingua mi si stacca. - Davanti a questa ignobile bistecca - devo parlare, e grido forte: è vacca!

IL VIGILE *(aprendo la porta)*: Mangiatori di Norca, apro la porta!

LA FOLLA *(si precipita dentro)*: La mensa è bella! La mensa è bella!

* * *

Ebbene, che ve ne pare? E' una cosuccia graziosa? Gastone Jacobini, il superelegante direttore del « Puccini » si frega le mani, e dice che è incommensurabile. Ma se ne intende, poi?

(Però, dovete sapere che Vittorio Gassman è poeta sul serio. M'è capitato fra le mani un suo volumetto di liriche giovanili: *Tre tempi di poesia*. C'è del talento, credetemi. Ah, questi attori enciclopedici!).

* * *

Bepi Bevilacqua — che oggi è l'arbitro delle eleganze fra i commediografi: ho in mente ancora una famosa cravatta color tortora, a lapislazzuli, indossata alla ripresa di *Notturno del tempo nostro* — ha avuto anch'egli all'inizio della sua carriera, qualche momento difficile: come tutti noi. Ebbene, gli capitò una volta di trovarsi alle prese con un creditore che egli, per il momento, non poteva pagare.

— Senta — urlò il creditore. — O lei mi paga o io le faccio gli atti!

— C'è poco da sfottere! — gridò il commediografo, allora in erba. — Gli atti me li faccio da me, e saranno sempre migliori dei suoi!

& C.