ANNO VIII - N. 3 - VENEZIA, S. MARCO 2059 A - 20 GENNAIO 1945-XXIII **12 PAGINE L. 6** SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

DISSOLVENZE

I.

Qualcuno ha proposto di modificare (o diciamo meglio, «ridurre» il titolo della goldoniana *Bottega del caffè* in *Bottega dell'astragolo.*

II.

A proposito di Goldoni. Siamo perfettamente d'accordo con Eugenio F. Palmieri che scrive nell'« *Illustrazione Italiana* » su *La Locandiera:* « Ben altro mi attendevo dal gusto di Chiarini: quel gusto sì fertile nel trasportare un assolato racconto partenopeo di Matilde Serao tra i vicoli in ombra della Roma di Gioacchino Belli, nell'esprimere i violenti colori e gli spiriti fiabeschi della Sicilia di San Secondo. Ben altro mi attendevo dall'arguzia e dallo slancio di un estro fornito di letture preziose, dal rigore di un'esperienza narrativa attentissima alla " calligrafia " ». E poi: « E la regìa? A parte la lentezza e gli squilibri già indicati, va denunciata la banalità dei mezzi espressivi: mezzi raramente filmici: teatro fotografato (e talvolta, fotografato male) ».

III.

Ebbe, Ada Negri, l'illustre poetessa scomparsa, dei contatti con il cinematografo? Non sembra. Ma, almeno una volta, si occupò dell'argomento; e fu quando, rispondendo a una domanda di « *Film* », consentì ad esprimere qualche suo pensiero, che riteniamo interessante riprodurre: « Debbo subito dire, per levarmi il peso dalla coscienza, che abbiamo troppi cinematografi, con troppi film di soggetto poliziesco e di carattere melodrammatico-sentimentale o operettistico. La possibilità, concessa dai bassi prezzi al popolo, di frequentare i cinema, fa dei film di cui parlo un costante pericolo, specie pei giovani e pei ragazzi: alludo soprattutto ai drammi della malavita e agli spettacoli « gialli ». Bisogna lavorare a fondo per far piazza pulita e condurre l'arte cinematografica alla sua più alta espressione poetica e magica (sì, magica). Poesia, magia che — intendiamoci — non respingono l'umanità col suo tormento e le sue passioni; ma la collocano nel suo valore ideale. Tocca ai giovani innamorati di quest'arte davvero meravigliosa di far questo. Al loro fuoco essa deve purificarsi, perfezionarsi al punto da divenire educativa: non già nel senso pedagogico. Ma come lo può essere un canto del Leopardi o una tragedia di Eschilo: bellezza assoluta ».

IV.

Questa è di Tabarrino:

— Non tutti i plagi sono volontari; ci sono anche quelli involontari, inconsapevoli: e gli autori di essi possiamo chiamarli cleptomani.

D.

Hanne Witt, che interpreta con Attila Hörbiger e Ferdinand Marian « Freunde ». (Wien Film - Film Unione). - Il fotomontaggio sotto la testata si riferisce al film « Zazà ».

LA POLTRONA N. 47

PREFAZIONE

di Gilberto Loverso

La più straordinaria, fra le straordinarie avventure del teatro, è per me quella che si può chiamare la mia carriera di critico.

Critici si diventa per incidenza o per attrazione. Per incidenza divengono per solito critici i redattori dei quotidiani, che un certo giorno il Direttore invita a sostituire il titolare. Dalla prima cronaca, dove più che esprimere un giudizio compito del redattore è tener ben calcolo del numero di chiamate alla fine di ogni atto, si passa al « vice », e poi alle autorevoli sigle in calce al pezzetto nella rubrica « spettacoli ». Il critico nasce come avrebbe potuto nascere tecnico del podismo se quel giorno il Direttore l'avesse inviato a una pista anzi che a un teatro.

Per attrazione divengon critici i lettori di testi, gli esaminatori di volumi. Rimpinzato del sapere altrui, formatasi una coscienza densa di « saggi », pronto alla citazione ed alla estrinsecazione, severamente lo studioso diventa critico. E, se appena gli riesce, porta nel teatro il gusto della pittura o quello della musica o quello delle lettere; così come avrebbe portato il gusto della scultura della musica qualora invece che di Della Porta si fosse interessato di Vivaldi.

Io non vengo dal quotidiano così come non vengo dalla biblioteca. Vengo dalla platea. Un giorno ascoltai *Quando si è qualcuno.* Il giorno dopo lessi la critica di *m. r.* sull'« *Ambrosiano* », caro defunto. Dopo due giorni, senza sapere quel che facessi, io che mai avevo pensato di scrivere, scrivevo due cartoline di risposta al giudizio per me errato di *m. r.* Quarantotto ore dopo il mio destino era segnato: uscito l'articoletto, mi trovai di fronte alla posterità.

Scrissi ancora, continuando a disinteressarmi del teatro.

Poi cominciò la mia carriera; non so più come. Fatto si è che divenni ufficialmente critico drammatico.

E come tale oggi « *Film* » mi affida questo spazio.

Sta bene. Sarà un'altra cosa da mettere sul conto di *m. r.*

A questo punto del discorso, sarebbe molto bello che mi venisse di formulare il mio « concetto del teatro ». Ma, purtroppo, è un concetto che non ho. Non sono riuscito ancora bene a capire che cosa sia il teatro. E se in questi ultimi tempi, per varie circostanze, ho più volte passato la porticina fatale che dalla platea conduce al palcoscenico, tuttavia sono sufficientemente rimasto uomo di platea per continuare ad essere critico.

E questo significa, per me, quell'amabile incoscienza che mi permette di esprimere pareri molto schietti così come schietto è il pubblico quando, nel « ridotto », con un solo aggettivo — spesso assai più vio-

lento di quanto mai attore modesto possa immaginare — definisce un'interpretazione; quella piacevole incoscienza che mi porta oggi ancora a pensare di poter dire una mia verità.

Tutto questo non è, lo so, molto originale. Però bisogna riconoscere che spesso per essere molto originali si finisce col deformare anche le proprie idee. Ammesso sempre che un uomo possa avere idee anzi che solamente impressioni.

Non credo alle idee. Credo alle impressioni.

E sarò molto triste quel giorno quando dovrò accorgermi che certe mie impressioni saranno divenute idee. Qualcosa quel giorno si sarà congelato. E non è divertente avere pezzi di ghiaccio in testa.

La mia assoluta incapacità a ricordare qualunque cosa per più di ventiquattro ore, anche se cosa mia, mi permette di sedere in platea sempre a cervello pulito. Una sorta di indistruttibile plastilina forma la mia materia grigia. Dove modellare un cane che guarda; una pipa; un vaso per i fiori; il ritratto della contessa B.; la mano di Benedetti Michelangeli; o anche, volendo, semplicemente un buco.

Coloro che hanno memoria potranno divertirsi a cogliermi in mille contraddizioni. Ci sarà, in ogni modo una coerenza: la coerenza dell'incoerenza.

E questo, badate, non per giustificarmi davanti a nessuno. Non per fingermi modesto allo scopo di suscitare reazioni. Posso gradire le lodi: ma purtroppo le dimentico. Posso temere le critiche, ma mi sembra che il vivere sia già una critica. La scelta di una cravatta o l'acquisto di una poltrona a teatro formano già critica. Critica per impressioni, non per idee.

Quando sento di qualcuno che ha degli ideali artistici, provo immediato un senso di dubbio. Se poi mi debbo accorgere che a quegli ideali crede, allora ne ho paura. E io non voglio darmi pena come non sopporterei di avere paura di me stesso.

Un uomo in platea, insomma, che non ha tuttavia alcuna stima o rispetto per il pubblico, poi che sa benissimo quale e quanta sia l'incapacità a capire degli uomini quando essi si trovino raccolti in masse.

Capire è una solitudine. La solitudine di un'impressione che si drizza dal piano acquoso del cervello.

Le onde sono impressioni. I pali della laguna di Venezia sono idee. Si viaggia fra i pali guardando le onde.

E con questo ho anche nobilmente reso omaggio alla sede del giornale che mi ospita.

* * *

Dal giugno 1940, e ogni giorno sempre più, si presenta al cronista drammatico e a qualsiasi altro cronista che voglia porsi al compito con sufficiente buonsenso, il dubbio dèl prescindere o no.

Al punto di oggi mi pare non possa più esservi dubbio. Tenere conto delle circostanze, delle difficoltà, delle impossibilità e in fine di tutta la realtà contingente (aggettivo squisitamente bellico) non è possibile. Si corre il rischio di dover giustificare tutto; di tutto perdonare; di tutto comprendere e buonanotte.

Bisognerebbe, per in tanto, tener conto delle frustate che ogni spettacolo si deve buscare per giungere in porto nell'ora giusta. E non v'è sopportazione per il ritardo. Il tram fugge e con lui cominciano a fuggire i primi colpi notturni. Lo spettacolo corre saltando ostacoli e battute, sorvolando scene, tagliando in diagonale le varianti.

Bisognerebbe rammentare la difficoltà onerosa del procurarsi stoffe per scene, ceroni per il viso, scarpe per i costumi. Bisognerebbe perdonare le papere e le amnesie, considerando che la notte non si può studiare perchè occorre risparmiare (diciamo) la luce e che il freddo gela le parole nei copioni. Occorrerebbe non tenere in conto le deficenze di repertorio e metterle sulla nota delle limitazioni politiche, per una parte; della voluttà dei nuovi pubblici per l'altra parte. Bisogna non rimproverare, ma perdonare, le affrettate messe in scena, commedie che vanno alla ribalta con un massimo di sette prove e un minimo di due; e di questo dare castigo alla città di Milano che non ha ancora tre milioni di abitanti.

Un sacco di condizionali che a tenerli vivi rischierebbero di render monotona e entusiastica la più modesta delle cronache d'arte. Poi che già è degno di lode il vivere, lo scampare insomma quotidianamente agli imprevisti che ci vengono indifferenti da cielo e terra, già sarebbe da dire bravo all'attore che viene in teatro per la recita. Bravissimo se poi si trucca. Stupendo se mette piede in scena. Incomparabile se, aprendo bocca, dice più o meno quello che il suggeritore gli soffia dalla buca.

A questo modo il teatro minaccia di diventare il miracolo di San Gennaro.

Ma tutto il mio ragionare è d'ingenuo.

I condizionali vengono banditi alle porte d'ingresso. E in teatro il mondo esterno non entra. La finzione scenica determina una nuova realtà. Così, quello che trapelò dal di fuori e parve estraneo, si fonde alla luce delle bilance ed acquista un tono severo di normalità. Fuori, il mondo crolla; ma qui si può tranquillamente discutere un'intonazione o il colore di un abito; vagliare una gelatina o rifiutare il taglio di un aggettivo. Gli attori vivono costruendosi la vita col centimetro dei cartelloni, con l'imponenza delle parti; misurano la soddisfazione con gli applausi; le relazioni con la stima.

Teatro; piana follia. E così la critica diventa cronaca. Cronaca d'impressioni s'intende.

E allora possiamo senz'altro cominciare.

E cominciamo — posto quanto sopra — con un gesto magnanimo: col non parlare di una interpretazione dannunziana gentilmente ma inopinatamente offertaci da un noto attore.

Cronaca dimentica: dimentica dello scandalo della compagnia della « Città di Milano » che inventò in Maria Pia Arcangeli un'attrice drammatica.

Cronaca per settimane che rischia di diventare diario. Diario in platea.

E la prima nota di questo diario è una nota in bianco. Nota di una commedia che non ho veduto: *Ti saluto dall'altro mondo* di Dino Hobbes Cecchini. Era una novità; una delle rare novità. Ma l'incarico delle cronache mi prende di sorpresa, e comincio con un silenzio. Gli storiografi della drammatica italiana non se ne dorranno. Se ne dorrà forse l'autore. Piccoli drammi di grandi commedie.

Ora volendo culturalmente finire con una citazione, mi rifarò al *Doppio pescatore di Chiaravalle* che per il giorno 12 del febbraio prossimo dice: « Giorni umidi ed altri con mite temperatura ». E aggiunge: « Nessuno può sapere cosa gli è risparmiato quando muore nel fior degli anni ». E' il caso, forse, della commedia di Hobbes Cecchini troppo presto tolta dalle scene?

Gilberto Loverso

VENEZIA - ANNO VIII - N. 3
20 GENNAIO 1945 - XXIII

film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

Si pubblica a Venezia ogni sabato in 12 pagine.

Prezzo edizione italiana: L. 6

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

PUBBLICITÀ: Concessionaria esclusiva 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

SOCIETÀ EDITRICE "FILM"

IL RACCONTO DI "FILM"

SAREMO CELEBRI

di Giuseppe Adami

Erano usciti dal Conservatorio insieme, tutti e tre: Nuccia diplomata a pieni voti in pianoforte, Maso e Poldo in composizione. E quella fu una giornata memorabile, festeggiata in cameratesca intimità, chiusa con un pranzetto all'aperto in un'osteria suburbana; sotto il pergolato. Veniva, inebriante, dai campi il profumo del fieno. Venivano dal cuore, schiette, le confidenze. Nessuno dei due ragazzi pensava all'amore. La gloria, soltanto la certezza della gloria, alitava nei loro progetti del futuro e di tanto in tanto, come una promessa ribadita alla propria fede, tornava di continuo questa frase: quando saremo celebri.

Il più sicuro era Poldo, e ne aveva ragione. Il suo saggio finale, una composizione sinfonica intitolata « Favola boschereccia » eseguita dall'orchestra degli allievi da lui stesso diretta aveva ottenuto un lusinghiero successo di pubblico e di critica, aveva dato un segno indiscutibile del suo valore, aveva rivelato qualità singolari di moderno musicista. Maso invece se l'era cavata alla meno peggio per il rotto della cuffia e Nuccia, poverina, si dichiarava felice d'essersi conquistata la patente di insegnamento, paga d'un modesto avvenire che le prospettava un buon numero di lezioni. Perciò nella discussione fra i due si tirava umilmente in disparte per lasciar passare l'ombra della celebrità che mai l'avrebbe sfiorata. Ma il suo sguardo dolce e appassionato, accarezzava di tanto in tanto Poldo, s'indugiava su la sua bocca ridente e sensuale, che in una sera lontana l'aveva baciata. Bacio strambo e inesplicabile, fiorito così, inaspettatamente, nel chiarore lunare d'un giardino. Bacio che non aveva avuto un preludio di parole nè un seguito di promesse, che non s'era ripetuto più nei successivi incontri, ma che pure aveva lasciato in lei una misteriosa sensazione di ebbrezza e di rimpianto.

Nuccia nel suo diario aveva segnata una data, e queste righe: « Passeggiata in giardino con Poldo Braschi. Egli mi parla dell'opera che un giorno scriverà. Me ne illustra l'essenza poetica. E' infervorato di *Aminta*, un'egloga del Tasso. Me ne declama i versi, quando Tirsi chiede al pastore: — "Se la tua donna fosse in mezz'un bosco, che, cinto intorno d'altissime rupi, desse albergo alle tigri ed ai leoni, v'andresti tu?" — E Aminta gli risponde senza esitare: — "V'andrei sicuro e baldo più che di festa, villanella, al ballo" — "E s'ella fra ladroni ed armi, v'andresti tu?" — ribattè Tirsi. E Aminta: — "V'andrei più lieto e pronto che l'assetato cervo alla fontana...". Poi mi ha fissato a lungo intensamente in silenzio, s'è chinato su me che tremavo commossa e m'ha baciata sulla bocca. Che vertigine, nell'attimo! Che visione di cielo!... Un lampo. S'è ripreso. Abbiamo continuato a camminare. Io ero tutta rorida come una rosa fresca. Lui continuò a declamare: "Venere madre, me, suo figlio. Amore". Quando ci lasciammo mi disse: — "Addio, Nuccia, a domani". — Non so perchè risposi: — "Verrà il nostro domani?" ». Così chiudeva la nota del diario. Poi, tante pagine bianche, immacolate. Il suo Aminta non aveva affrontato nè tigri nè leoni, non era corso, come cervo assetato, alla fontana. Aveva ripreso la sua tranquilla intimità d'amico e di compagno, affiancandosi Maso a confidente di sogni e di castelli in aria. Nuccia, da tempo rassegnata, considerò quel bacio come un momentaneo impeto d'artista e non ci pensò più.

Quale strano presentimento ora, durante la cenetta celebrativa, le faceva balenare il ricordo al punto da risentire il calore di quel bacio? Forse la gioia del momento, della scuola finita, dell'esame superato, l'allegria dei compagni, forse quel sottile vinello bianco che scivolava giù e dava un lieve stordimento che faceva volar la fantasia in rotazioni pazze come quelle della falena intorno alla lampada che le avrebbe presto o tardi bruciato le ali. Non sapeva. Ma si sentiva felice, traboccante di espansione, ansiosa d'abbandono, languida di desiderio indefinito.

Al ritorno, stretta fra i due nella traballante carrozzella, capelli al vento, la testa arrovesciata, respirava avidamente l'aria della campagna, respirava l'amore sconosciuto che l'aveva sfiorata e abbandonata.

Maso intonò una canzone, che aveva un ritornello: « Noi siamo studenti - beati e fidenti nel nostro avvenir... ». E anche Nuccia, gaiamente, unì la sua fresca voce a quella del cantore. Invece Poldo s'era d'un tratto incupito e pareva assorto in lontani pensieri. Quando giunsero alle prime case della città, Maso che abitava alla periferia fece fermare e, salutati gaiamente i compagni, sparì nell'ombra. Subito Poldo diede al vetturino l'indirizzo di Nuccia e la carrozzella riprese il suo trotto. Per lungo tratto il suo mutismo continuò ostinato, inesplicabile, fino a che la ragazza, per liberarsi da quell'oppressione, energicamente domandò:

— Si può sapere che cosa t'ha preso?... Perchè taci?... A che pensi?

— Penso a te... — mormorò Poldo a voce bassa.

— A me?... E che c'entro io nei tuoi pensieri?

Per tutta risposta il ragazzo allungò il braccio, circondando alle spalle la fanciulla e stringendola a sè. Nuccia trasalì e istintivamente si ritrasse. L'altro strinse più forte, ghermendola alla cintura.

— No, non staccarti — disse — resta vicino a me. Solamente così potrò parlarti.

— Che hai da dirmi?

— Quello che in una sera lontana ti ho detto con un bacio.

— Era il bacio di Aminta, non il tuo.

— Ma non l'hai dimenticato.

— Puoi crederlo?

— Sì. Stasera mentre mi guardavi t'ho scrutato il cuore. E una improvvisa tenerezza, un rimpianto, un rimorso m'hanno preso.

— Un rimorso... di che?

— D'aver distrutto col mio lungo silenzio una speranza: quella di averti mia... Ma era giusto, era onesto che allora mi ritraessi in una chiusa e spietata riflessione. Non era quella l'ora dell'amore. Era l'ora d'una severa disciplina di studio per raggiungere la mèta. Bisognava non intralciare il cammino, divagando in soste languide. Gettare un seme, bisognava, e ritrarsi per vedere se germogliasse. Noi abbiamo aspettato. Il bacio di allora segnava un punto d'arrivo.

* * *

Nel diario di Nuccia, un'ora dopo fu scritta un'altra data e, sotto, queste righe: « Un bacio di partenza e un secondo d'arrivo? Sono dunque diventata una stazione ferroviaria?... Non ci capisco niente. Che strano ragazzo!... Meglio non farsi illusioni, anche perchè devo proprio confessare che stasera non ho sentito nessun brivido... Forse è meglio così. Per addormentarmi tranquilla leggo un verso d'*Aminta*: "Amore, in quale scuola, da qual mastro s'apprende la tua sì lunga e dubbia arte d'amare?" Buona notte ».

All'indomani, prima di mezzogiorno, una chiamata al telefono dalla portineria la fece sussultare. Scese a precipizio le scale e il cuore le batteva. Inutilmente. Non era lui, era Maso che le chiedeva se dopo colazione sarebbe rimasta in casa, chè aveva bisogno di parlarle.

Che voleva da lei? Lo seppe subito.

— Stamani — disse — il nostro amato Poldo m'ha svegliato sul più bello del sonno per annunciarmi che partiva e per pregarmi di comunicartelo. Parlava come un pazzo. Ha confessato che sta attraversando una tremenda crisi spirituale e artistica che gli toglie ogni pace. Dice che l'*Aminta* gli ha sconvolto il cervello e vuole comporne un'opera in questo stato di grazia o di follia. Dice che è nato per la grande arte e saprà dimostrarlo. Io gli invidio questa cieca fede. Sai che ha uno zio ricco che vive in Brianza e tante volte l'ha invitato a recarsi da lui per lavorare. Stanotte s'è deciso ad accettar l'invito perchè sente che il suo destino è legato all'egloga del Tasso. Io non l'ho mai letta. E tu?

— Io la so a memoria... « Se la tua donna fosse in mezzo a un bosco... » eccetera eccetera.

— Ma il bello è che prima di partire, alla stazione Nord, m'ha dato un consiglio...

— Di che genere?

— Artistico. M'ha detto: « tu e la Nuccia dovreste unirvi »...

— Noi due?... A far che?

— Lasiami finire: « dovreste unirvi — ha detto — per formare un "duo" pianistico che potrebbe aver fortuna ».

— Che gli è saltato in testa?

— Lo sai tu?... « La Nuccia, ha continuato, è una gran brava figliola che ha bisogno di lavorare. Tu, per adesso, non hai ancora trovato il tuo orientamento. Fino a quando non matureranno le tue facoltà creative, hai del tempo da perdere. Perchè dunque — ha concluso — non vi organizzate insieme a fare dei concerti? ». Così disse, poi m'abbracciò, salì sul treno che partiva, mi gridò dal finestrino: « Buona fortuna a tutti e a rivederci fra un anno... ». Ora giudica tu se non è pazzo.

Nuccia che aveva ascoltato pallida e sgomenta le parole di Maso, sentì l'anima svuotarsi, smarrita in una desolazione che si impose di nascondere agli occhi del compagno. Veramente una ventata di follia doveva aver travolto il cervello di Poldo. Quel ragazzo che correva a precipizio incontro a fantastici miraggi, che dopo averle affermato la sera precedente d'aver gettato un seme per vederlo germogliare, ora lo calpestava sotto i piedi, non poteva essere che un disgraziato irresponsabile, degno di compassione. Meglio dunque strapparselo dal cuore, cancellarlo dal ricordo, e via ciascuno per la propria strada.

Anche Maso la pensava così:

— Che diresti — chiese accomiatandosi — se creassimo davvero il nostro duo?

— Non so... Ci penseremo. Mi spiace di seguire il consiglio.

— E perchè? Che t'importa? Per lui la grande Arte, per noi quella spicciola e pratica. Lui vende a credito, noi vendiamo a contanti... Può darsi che egli naufraghi e noi no.

— Anche questo è possibile.

— E allora decidiamoci: vedremo chi vincerà.

Nei giorni successivi concretarono un programma. Lo studiarono per mesi con ferrea volontà. Quando si sentirono pronti ad affrontare il pubblico, Maso riuscì a concludere una scrittura con un abile impresario che, dopo aver sostituito i loro nomi con due rapidi pseudonimi di sapore commerciale e operettistico, « Flick e Flock, pianisti mondiali » seppe lanciarli con successo in un giro proficuo. Alla scadenza del contratto, l'impresario stesso fece loro la proposta di rinnovare e allargare in grande stile il programma, creando una speciale orchestra da fondere col duo pianistico. Maso, che nel frattempo aveva composto numerose musiche sincopate piene di colore e canzoni moderne ricche di originalità, accettò con entusiasmo la direzione della nuova ditta: « Flick e Flock e la loro grande orchestra ». L'attesissimo debutto preannunciato con strepitosa pubblicità era fissato per la prossima settimana natalizia.

* * *

Poesia e tristezza del Natale in Brianza. Ma zio Matteo che aveva aperto gioiosamente le braccia al suo Poldo prediletto e l'aveva seguito giorno per giorno, con crescente ammirazione, nel suo fervido lavoro, gongolava.

La composizione di *Aminta* era finita. E il giovane autore che s'era segregato dal mondo per un anno, si preparava a partire per Milano, sicuro di trovare un editore.

Quando Nuccia lo vide apparire in casa sua trasalì, non credette ai suoi occhi.

— Tu qui?... — disse, arretrando.

Ma Poldo non rispose. Un luminoso sorriso gli brillava nello sguardo quando afferrò le mani della fanciulla, e traendola a sè si piegò sulla sua bocca mormorando:

— Ora sei mia... Sei mia per sempre.

Come se quel contatto l'avesse risvegliata, Nuccia s'irrigidì in un moto di avversione. Poi, avvicinatasi al tavolo, prese da un pacco di stampati un foglietto che recava la sua fotografia vicina a quella di Maso, e porgendolo a Poldo fermamente gli disse:

— Troppo tardi, o Aminta. La tua Silvia da un anno ha detto addio ai pastori, alle spiagge, ai fiumi ed alle selve. Mentre tu seguivi il tuo sogno strampalato, io e Maso ci siamo incamminati sulla via della realtà. Hai visto?... « Flick e Flock e la loro grande orchestra »... Siamo noi. Ancora non so bene chi dei due sia Flick e chi Flock... Ma credo che tra poco diventeremo una cosa sola, dinanzi a Dio e agli uomini, per tutto l'avvenire.

Giuseppe Adami

Nel disegno: una caricatura di Giuseppe Adami.

COME NASCE UN FILM

PRIMO: IL SOGGETTO

di Paola Ojetti

I.

Già, si dice, si ripete, che tutti sanno come un film è concepito, partorito, allattato, educato, cresciuto, nutrito, sfornato, lanciato e ammazzato. Ma, poi, stringi stringi, per narrare con una certa precisione questa lenta e laboriosa parabola bisogna aver seguito per davvero, da un giorno all'altro, da un mese all'altro, la vita di un film, di molti film e sapere che su cento film nemmeno cinquanta seguono, durante il loro passaggio da larva a farfalla la stessa evoluzione. Ve ne sono perfino di... sceneggiati dopo la proiezione (follie, ma che accadono, quando si ha tanta fretta di andare in lavorazione e non si fa nemmeno in tempo a scrivere una sceneggiatura; la stenografa si siede, allora, davanti alla moviola e invece di udire la voce degli sceneggiatori che dettano: « 187. C.L., Marta e Riccardo si allontanano soli sulla strada maestra », vede Marta e Riccardo, già pronti e interpretati che in carne e ossa, fotografati e sonorizzati, si allontanano sulla strada maestra). Comunque, siccome la norma vuole che di ogni film sia scritto anzitutto il soggetto; che, poi, questo soggetto sia sceneggiato; che sulla sceneggiatura, siano scelti gli interpreti d'accordo con il regista; che, intanto, proceda l'organizzazione; che, poi, si « giri »; che, poi, si monti, si sincronizzi, si « missi » e si stampi, illudiamoci che la norma sia regola comune e seguiamo anche noi questa lenta evoluzione dell'opera cinematografica.

La larva di un film è, come di tutte le cose terrene, la concezione. Siccome la concezione di ogni opera intellettuale è (illudiamocene) frutto del cervello, parliamo del soggetto.

Molto raramente un soggetto per film è stato scritto per film. Mi spiego: per lo più il soggetto è un romanzo o una commedia o una novella, un'opera, insomma, nata per essere o letta o recitata, non rappresentata sullo schermo. Quasi mai, da che mondo è mondo, il soggettista offre, di sua iniziativa, un soggetto «originale» per cinematografo. Di solito non è il soggettista che va dal produttore (intendiamoci: il soggettista celebre) e offre un soggetto creato per un film, ma è il produttore che va dal soggettista e gli chiede:

— Non ha mica un bel soggettino per me?

E allora il soggettista scartabella tra le sue scartoffie, vede una vecchia commedia sua o altrui, un vecchio romanzo suo o altrui non ancora sfruttato sullo schermo, riassume la trama in quattro cartelline, avendo cura di impiegare gli elementi che il produttore ha già dichiarato di avere a disposizione (regista, attori, località per gli « esterni », eccetera) e la presenta al produttore il quale se ne innamora, chiama a raccolta i soci e il regista, chiede e ottiene il nullaosta ministeriale e affida l'opera a un gruppo di sceneggiatori. Non accade, insomma, mai (o quasi mai) che un soggettista (parlo sempre di quelli celebri) si batta per far accettare un suo soggetto concepito per il cinematografo; i soggettisti celebri non hanno soggetti che dormono nei cassetti, tutt'al più ne hanno qualcuno di riserva nel cervello, pronto per essere scritto (in tre cartelle, nel minor numero di cartelle possibile perchè il produttore ha fretta e vuol leggere poco) al primo cenno del produttore.

Il produttore non legge mai i soggetti che ignoti e noti autori gli inviano in esame. Capita magari che ne abbia di adattissimi sulla scrivania e che si dia da fare perchè i soggettisti « sulla piazza » ne scrivano uno lì per lì, con gli elementi forniti da lui. Il produttore, di solito, sceglie il soggettista prima del soggetto, secondo l'umore della sua serata, il grado del vino che ha bevuto, il colore dei capelli della signora che gli sta vicino al bar del grande albergo nel quale alloggia (adesso più che mai, i produttori non hanno case private, ma vivono girovagando da un grande albergo all'altro con bellissime valigie d'anteguerra).

I soggetti cinematografici (cioè quelle tre o quattro cartelle ad uso del fortunato ed illustre produttore) sono quasi sempre dei campioni di analfabetismo e dei ricettacoli di luoghi comuni. I loro protagonisti amano sempre appassionatamente, muoiono sempre disperatamente, bevono sempre sfrenatamente, guidano le automobili sempre a corsa pazza, incontrano il loro prossimo sempre casualmente, vestono sempre dimessamente e guardano gli individui del sesso opposto con la solita noncuranza. Se non commettessero tutte queste comuni e inevitabili azioni, sarebbero disprezzati dai loro abbienti giudici che li considererebbero esseri dalla vita priva di interesse.

Esistono, è vero, dei soggetti celeberrimi per i quali registi illustri e attori di grido si sgolano, che sono dati in opzione a una casa dopo l'altra e che, poi, molto raramente, sono realizzati. E sono di solito i soggetti più belli, nati direttamente per il cinematografo, da menti elevate di scrittori artisti. Ma al nostro racconto non interessano perchè solo in casi eccezionalissimi e fortunatissimi diventano dei film, passando dalla larva alla crisalide e dalla crisalide alla farfalla che prende il volo verso la gloria. Non ci interessano, così come non ci interessano gli eccezionali poduttori coraggiosi.

Vi sono anche dei produttori che non vivono nei grandi alberghi (pochi) e i cui desiderii sono mitici. Allora si dice che la « Colosso Film » o la « Universo Cine » sta cercando disperatamente un soggetto per la giovine attrice che ha scritturato in esclusiva. Ma sono voci alle quali solo i soggettisti giovani e inesperti danno ascolto; voci messe in giro da questi produttori, che non abitando in albergo sono come dei grandi ed illustri fantasmi, per giustificare la loro già maturissima idea di produrre, ad esempio, i *Due sergenti*. (« Ecco che cosa mi tocca fare! Non esistono soggetti... », diranno, poi, sospirando ai loro intimi).

Esistono, anche, dei soggettisti molto furbi i quali si spacciano per soggettisti ma non hanno mai inventato niente. Sono, questi, degli abili riduttori che presentano, cotta e servita, un'idea altrui. Questa razza di soggettisti rientra nella grande famiglia dei tecnici, famiglia alla quale non occorre appartengano i soggettisti veri e proprii perchè i soggetti più belli, prima di essere ridotti e sceneggiati, hanno da essere opere d'arte apprezzabili in sede letteraria prima che in sede cinematografica.

Molto spesso si attribuisce ai registi la colpa di adoperare brutti soggetti. Difendiamo i registi. Se sono eroici possono rinunciare a un grandissimo guadagno pur di non realizzare un brutto soggetto a loro affidato, ma non saranno mai loro (salvo casi rarissimi, che costituendo una eccezione non riguardano il nostro racconto) a scegliere il soggetto da tradurre in immagini. E' sempre il produttore che chiama il regista e gli consegna il soggetto per il quale egli è stato scritturato. Se non gli piace, padronissimo di ritirarsi; ma ha da essere, lo ripetiamo, un eroe e gli eroi non lastricano le vie del cinematografo.

Il soggettista è, di solito, quello che dà di più, lavora di meno e brontola più forte. Infatti, a furia di vedersi sempre manomesso e bistrattato, ha creato in se stesso una seconda natura che lo porta ad esagerare nel senso opposto. Vuol essere l'autore del film, vuole essere il giudice del film, vuol essere il martire del film. E' presumibile che sia un individuo intelligente, ma per lo più è un piantagrane spaventoso: per tenerlo calmo, per farlo stare zitto, occorre che il produttore faccia un corso accelerato di diplomazia. Il soggettista dà di più perchè è lui che dà lo spunto sul quale gli sceneggiatori costruiscono il film che il regista realizzerà; ed è quello che lavora di meno per il cinematografo perchè quando ha presentato tre cartelline o ridotto, cioè riassunto, una sua novella o un suo romanzo o una sua commedia, può riscuotere il vistoso assegno a lui spettante e andare a dormire (salvo che entri a far parte degli sceneggiatori, ma è un discorso che faremo quest'altra volta). E' però l'individuo più pericoloso: in omaggio alla sua intelligenza, la legge gli è prodiga di cavilli e di clausole, cosicchè quando gli sceneggiatori hanno tratto un bellissimo copione dal suo soggetto (che nulla vieta sia mediocrissimo e carico dei luoghi comuni più sopra elencati), e il regista ha messo insieme uno stupendo seguito di immagini, egli può sequestrare il film, pretendere indennità mirabolanti, lanciare gli strali più avvelenati e, disturbando decine di giudici e di periti, di avvocati e di magistrati, prendere la ragione che gli spetta per il solo fatto che è considerato un « creatore ».

La figura del soggettista è, a guardarla con attenzione, la sola figura « isolata » nella complicata opera di collaborazione che prende il nome di film. Si dice che tutte le cose belle hanno da essere perfezionate da un imbecille come le barzellette. Gli sceneggiatori, con questa teoria, sarebbero gli « imbecilli », ma per lo più ricreano, ex novo, il soggetto che serve solo di sprone e di incitamento alla corsa della loro fantasia: cosa tanto sfrenata e di lungo respiro da far spesso dimenticare, a torto o a ragione, il punto di partenza, cioè il soggetto.

Paola Ojetti

RICORDO DI PETROLINI

E' PROIBITO RIDERE

di Carlo Martini

Dall'album di Geleng: Laura Adani. Nel tondo: Petrolini.

Tempi ormai lontani. Tempi di Petrolini.

« Vuoi divertirti? Vuoi ridere? Vai a sentire Petrolini ». E io andai a vedere e a sentire questo grande attore. Ero ancora quasi ragazzo ma ricordo benissimo che, oltre a divertirmi s'intende, sentii in certe battute, in talune espressioni amare di quel mobilissimo e inciso volto, nascere nell'anima qualche palpito di profonda commozione. (Un grande comico aiuta a capire l'uomo e certe pieghe secrete della vita).

* * *

« *Più stupido di così si muore!* ». Era una delle più caratteristiche battute petroliniane. E riodo, ricordando quelle lontane sere, lo scroscio unanime degli applausi.

Petrolini: il « buffone ».

Quando era ancora ragazzo e lavorava (quattro lire a recita) al Gambrinus di piazza Termini, l'impresario stampò sul manifesto: « *Petrolini buffone* ». Inconsapevolmente, definì — con verità, compiutezza, nobiltà — l'arte di questo tormentato attore romano. E' nobile di secoli il titolo di *buffone*, intesa la parola, s'intende, come un particolare destino dell'arte.

Petrolini *buffone* può essere, messo accanto a Belli, a Pascarella, a Trilussa, a Lucatelli. (Sotto un suo ritratto, l'indimenticabile Gigi scrisse: « Caro Petrolini, te voglio tanto bene perchè m'hai fatto patì un sacco di piacere »).

* * *

Grande attore. Un volto: un'anima. Grande attore fu perchè *non* recitava: non leggeva sul « copione »: ficcava quei suoi occhi mobilissimi nel cuore dell'uomo. Portava sul palcoscenico gli uomini come realmente parlano, soffrono, ridono, piangono in quell'austero teatro che è la vita. Egli, sera per sera, modellava, raffinava, ravvivava, ricreava. Grande attore perchè fu sempre vicino alla vita. Fissato un «tipo», se lo «macinava» dentro l'anima, cercava di definirlo con parole sempre più incise ed essenziali, alla fine le riduceva a una sola battuta: concisa, memorabile inconfondibile.

E dava veramente gusto a guardarlo: vi vedevi *nascere* l'umorismo: che è sempre bifronte: ilare nella tristezza, triste nell'ilarità.

* * *

« *Più stupido di così si muore!* ». E il pubblico applaudiva.

« *Vi pare una bella cosa a ridermi in faccia? Vi rido in faccia io a voi altri?* ». Il pubblico era un po' sospeso: *pativa* un attimo di perplessità: era al di qua o al di là dell'umorismo. Ma poi l'attore rideva di quel suo riso « scemo » (eloquentissimo!) e poi la sua parola scattava quasi nella secchezza di un ordine: « *Chi vuol ridere, vada fuori* ». E allora quell'attimo di perplessità interrogativa sfumava: tornavan sereni ed ilari i volti: le mani ubbidivano al cuore: applausi e applausi.

* * *

Crudi inizi ebbe. Patì la povertà. Patì quell'altra povertà che è non meno triste della prima: la solitudine. Patì per molti anni l'incomprensione: « *perchè io non so' nato, come tutti sti figli di mamma, dentro a un manicotto* ».

Poi, a poco a poco, vinse l'inerzia del pubblico. Ne fu padrone.

Ma fu sempre un attore inquieto e insoddisfatto. Gioco, il suo, sospeso tra il disperato e il comico, tra il doloroso e l'idiota, tra la risata contro il pubblico e la risata entro sè stesso. Da *Gigetto er bullo* all'*Otello*: al *Faust*.

Poi Petrolini recitò anche qualche atto unico di Pirandello. E io allora, solo allora, capii l'arte, amara e umanissima, dello scrittore siciliano.

Anche per questo, ricordo con memore e commossa gratitudine Ettore Petrolini.

Carlo Martini

MARCA "QUALCUNO"

Urge un bel film. Un film veramente bello. Direte che è una parola, fare un bel film; ma vi sbagliate. Un bel film, un film veramente bello, non è una parola, cioè una chimera, cioè quel mare che c'è tra il dire e il fare: un bel film, un film veramente bello, può anche essere lì a portata di mano, se vogliamo prenderlo. Un film è fatto di tante cose: ci vogliono tutte queste cose messe insieme. Un pittore prende la tela e dipinge; un romanziere prende delle cartelle bianche e scrive; uno scultore della creta. Per fare un film, invece, non basta il cervello dell'artista e non bastano creta cartelle bianche e tela: ci vogliono — oltre al cervello — tante, tantissime altre cose. Se il film vuole essere bello, tutte queste cose debbono essere di prim'ordine. Ebbene, queste varie cose di prim'ordine le abbiamo già viste sparpagliate in altri film, in tanti film (e se ancora non le abbiamo viste, sappiamo che ci sono): ma una era qui, una era là, un'altra laggiù tutte sacrificate e mortificate pur nella loro singolare bellezza e bontà. Vogliamo dire che, per esempio, un eccellente regista (e magari più d'uno) c'è in circolazione. E qualche soggetto di gran classe (magari sciupato da una brutta realizzazione) l'abbiamo incontrato anche di recente; e attori pieni di talento e di fascino, ce n'è. Ma l'ordine sparso di tutte queste cose ne ha diluito la bontà e il valore, le ha fatte impallidire, le ha fatte disperdere nel grigiore pericoloso del solito tran-tran. Ecco perchè bisognerebbe che qualche volonteroso si scuotesse di dosso la polvere, respirasse forte per ridare ampio ritmo ai polmoni, e decidesse — con un manipolo di animosi — di fare un bel film; non di fare « un film », ma di fare « un bel film ». E come? Così: si prende quel bravo regista (uno di quei bravi che sono in circolazione e amano andare per la strada diritta senza transigere); si prende un bel soggetto (ce n'è, qualcuno); lo si fa sceneggiare con la proibizione assoluta di rovinarlo. Poi si scelgono gli attori (tra quelli che ci sono: e ce n'è) e si scritturano con l'intesa che, a un certo punto, l'attore Caio (adatto alla parte, scelto per la parte) non verrà sostituito dall'attore Sempronio (non adatto), e con l'intesa che l'attrice Mevia idem come sopra. Possibilmente, a metà film non si dovrebbe cambiare il regista. E non si dovrebbe cambiare — a metà delle riprese — il soggetto; e se è deciso che il protagonista deve sposare la protagonista, non bisogna permettere che una bella mattina, per un sogno (fatto, supponiamo, dal produttore) o per un capriccio di un servo di scena, la trama venga cambiata e il protagonista finisca col morire sotto un'automobile. E, poi, non bisogna dare diecimila lire a un tale perchè, come suol dirsi in sede di montaggio, « snellisca » il film con degli abili tagli: no, il film non dev'essere snellito, il film sarà quello che sarà, magari sbagliato ma col suo bravo segno d'arte, con la sua marca « qualcuno ».

(... E va bene: tutte queste sono facilonerie; sono sciocchezze. Lo sappiamo, signori: da tanti anni noi non andiamo dicendo che delle sciocchezze. Però, non dimentichiamo che le cose più belle fatte dal nostro cinematografo, rinato un bel giorno dal quasi niente, sono venute fuori — crepi la modestia! — o sono state volute, o incoraggiate, o ardentemente chiamate proprio dalle sciocche parole scritte in questo stesso angolino, in questo stracetto di giornale che sa infilzare soltanto delle sciocchezze).

D.

ORSA MAGGIORE

PROVA GENERALE

di Leon Comini

Siete mai stati ad una prova generale? Voi, che alla « prima » trovate sempre tutto così bene approntato, ogni cosa che fila alla perfezione, e il dialogo serrato che vi prende e vi suggestiona e voci esterne e musiche e sipario appropriati e tempestivi, voi, domandiamo, avete mai provato a pensare che cosa questo costi di lavoro, di prove, di adattamenti, di tentativi, di nervi e di imprecazioni?

Venite con noi. Stasera il Goldoni di Venezia è chiuso per la prova generale della *Fiaccola sotto il moggio* che andrà in scena domani per l'interpretazione della compagnia di Memo Benassi. Non è facile assistere alle « generali » di Benassi: egli non vuole intrusi fra i piedi, anche se stanno buoni e cheti in fondo alla platea: dice che a fa confusione e a complicare le cose già bastano gli attori e gli attrezzisti, e figuratevi. Ma noi, privilegio specialissimo, siamo autorizzati a presenziare all'avvenimento: venite pure, dunque, vi accompagniamo. (Una volta era gran moda, più che assistere alla prima — anzi alla *première*, come si diceva — andare ad ascoltare le prove generali. Il vezzo anticipatore era tale che, se continuava ancora per un poco, finiva per mandare i « raffinatissimi » alla prima lettura del copione, anzi all'assegnazione delle parti, se non addirittura dietro le spalle del commediografo intento ad « inventare » la sua commedia. La vecchia fortuna delle « generali » si spiegava, in ogni modo così: certe sottolineature, certe ribaditure si traducevano in eccellenti ed evidenti spiegazioni per i così frequentemente duri e deliziosissimi cervellini degli snobisti a tutti i costi. E parentesi chiusa).

La prova generale è annunziata per le ore 15. Puntuali, noi ci presentiamo alla porta. Un venditore di biglietti in prenotazione, molto nervoso e molto maleducato (1), ci dice che per entrare in platea bisogna servirsi dell'ingresso riservato agli attori. E noi andiamo da quella parte, mentre molti attori entrano tranquillamente invece dalla porta principale. Non meravigliatevi degli ingombri: cataste di legname, puntelli, fondalini, spezzati: gli attrezzisti stanno lavorando a gran colpi di martello con la foga e la risonanza di un cantiere navale in piena attività. Bisogna girare dietro il telone che fa da cielo, scavalcare diversi ingombri, fare dell'equilibrismo attraverso una strettissima striscia di pavimento percorribile: ecco la scaletta che porta in platea ecco le poltrone: accomodatevi, prego.

Sul palcoscenico la scena è già drizzata: il porticato con la fontana (l'han rabberciata bruttissima, povera « Gioietta », con sopra un putto di cemento a stampo di inconfondibile stile 1911: ed è peccato perchè la scenografia appare tutta appropriata come vorrebbe la condizione della vecchia dimora dei Sangro), l'ingresso dal fondo tutto illuminato di sole, la rampa della scala sulla destra, la sbrecciata balaustra dall'alto, su cui dànno due delle «cento stanze» della casa. Buona, evidente scenografia. Una decina d'uomini sono indaffarati ad inchiodare robuste colonne di cartapesta, ad avvitare lampadine in cima ad alte scale, a portare tavoli e sedie a sito. Un signore un po' pelato, con una giacca nera troppo corta ed un paio di pantaloni a righe, gira e rigira con un suo libro in mano, dando ordini e disposizioni. I colpi dei martelli raffiano come distratte scariche di mitragliatrici. Fa un freddo dannato: son già passati venti minuti dal dichiarato inizio della prova, e ancora non si vede nessuno. (La verità è che, nei camerini, i costumi non sono stati ancora approntati: e si sa bene che anch'essi occorrono per la prova generale)

Un gruppo di giovani ventenni parlottano in platea, scandendo le frasi come fossero battute da recitare: si tratta, evidentemente, di giovani attori che si tengono in allenamento per fa scomparire eventuali inflessioni dialettali nella dizione. Qualche noto interprete va e viene per il palcoscenico: quello, per esempio, che tiene il cappello sulla nuca e le mani bene affondate nelle tasche del cappotto, è Arnoldo Martelli, condirettore di Benassi per la regia. Dice: « Losavio, qua bisogna aumentare le luci gialle ». E Losavio grida, non si sa a chi: « Gigio, aumentare le gialle a destra! ». Un'effusione di itterizia si dilata sopra una cassapanca.

Sono le 15.30. Arriva Memo Benassi, traversa la platea con passi leggeri, rispondendo a qualche saluto. Porta un cappotto nero, e un cappello nero tutto tirato sopra gli occhi. Una sciarpa bianca gli fa macchia sotto il mento: dietro, lo segue una scia prolissa dei suoi capelli d'argento (che s'è lasciati crescere per la sua fortunatissima interpretazione dell'*Amleto*), come la coda breve d'una cometa. Sale sul palcoscenico, sogguarda la disposizione dei mobili, l'effetto delle luci, scambia qualche parola con Martelli il quale gli riferisce sulla situazione, ha un gesto di dispetto, va a sedersi in disparte sopra un'antica sedia. Un signore che non conosciamo, con cappotto marrone, calzoni chiari e cappello nero, gli si avvicina: si mettono a conversare; un terzo convenuto fa gruppo: il tempo passa (« Pippo, bisogna togliere quel cavo sopra il sipario! »); un attrezzista in tuta, con la borsa a tracolla, si distrae ad ascoltare i conversanti...

Ebe De Paulis.

Sono le 16. Achille Majeroni, che qui fa il « serparo », giunge sul palcoscenico, fa un saluto circolare, aspetta anche lui e si mette a sedere, cogitabondo, nel seggiolone di mezzo. Nel buioro della platea affiorano tèste nuove: qualche curioso, un critico drammatico, un regista di teatro disoccupato, armato d'una enorme caramella sopra il volto scialbo e patito. Quasi presso di noi, accanto ad una donnetta occupata a sorreggere un ridicolo cappellino carico di fiori rossi e gialli, è venuto a profilarsi il viso sottile e ardente di Elena Zareschi. L'attrice porta, sotto la sua pelliccia, l'abito nero e semplice di Gigliola. Il freddo intirizzisce le estremità: pensiamo istintivamente all'eroismo delle sentinelle sulla montagna, immobili nel diaccio, al loro posto di dovere e di vigilanza (« Congelamento di primo grado », dice, qualche volta, il medico militare nell'ospedaletto da campo).

— Che ore sono? — domanda d'un tratto a voce alta Benassi.

— Le sedici e venti.

— Bisogna incominciare, bisogna incominciare. Proviamo, intanto, le « voci »!

Losavio chiama verso la platea: — Le « voci », subito!

I giovani di vent'anni sciamano rapidamente dietro il palcoscenico. Sono chiamati a fare il grido degli sterratori che apre il primo atto. « Un grido », raccomanda Benassi, e Martelli ripete e Losavio prende nota « che deve essere come un muggito lontano: "Oooo-òh!"». Le «voci» provano. « Oooo-oh! Oooo-òh! Oooo-òh!». «Più muggito! Più lontano! E far cadere, alla fine, un legno che faccia tonfo! ». Si riprova: « Più sordo il colpo! Ancora da capo! ». I giovani rumoreggiano con impegno. (Che soddisfazione, dopo quando diranno: « Io ho lavorato con Benassi nella *Fiaccola!* »).

Compare sulla scena una figura che, sotto il debole gioco delle luci in continua saggiatura, sembra una specie di frate francescano col cappuccio tirato sopra i bianchi capelli. Non è un frate: è Aldegrina, la nonna. Vestita di abiti e veli color viola-penitenza, la signora Galvani-Cruicchi brontola perchè la sarta le ha fatte le maniche troppo corte.

Un attrezzista giunge con un grande leggio d'oro. Lo dispone con compiacenza, gli spalanca sopra un gran libro. Memo Benassi lo scopre e protesta: « Chi ha detto di portar qui quella roba! Via, via, per carità! ». Il grande leggio d'oro riscompare. Majeroni va a mettersi le « ciocie ».

Sono le 16 e 40 minuti. Un fotografo viene avanti a chiedere di poter cogliere la scena. « Dopo la prova, dopo la prova », dice Benassi. « Ma, veramente le nutrici non sono ancora pronte ». « Allora avanti le fotografie ». « Vorrei che non fossero a scena vuota... ». Benassi non si metterà in costume: peccato: che scena si potrà allora prendere? Si pensa a un abbandono tra Gigliola e Aldegrina: la nonna sul seggiolone, la nipote a terra, con il capo sulle sue ginocchia. La Zareschi sale al palcoscenico si toglie la pelliccia, si dispone: il quadro è oltremodo suggestivo. Gli aiutanti del fotografo girano di qua e di là con dei grandi riflettori. Nonna e nipote parlano sottovoce. Forse ripetono le battute del loro alto tormento... Ma Aldegrina dice d'un tratto a voce alta: « Io ho mangiato due volte alla mensa aziendale... ». La nobiltà dei Sangro non si addice alle mense aziendali; pure, intanto, — prova e riprova — anche gli obbiettivi scattano e l'iconografia storica della rappresentazione è assicurata.

Sono le 17.15 quando compaiono sulla scena Olga Solbelli in veste di Angizia Fura e Ettore Conti nel nero abito di Simonetto. La Solbelli ha una parrucca rossa di fiamma; Benassi scatta come un toro davanti al mantello d'un *banderillero*: « Troppo violenta, troppo violenta, quella parrucca; converrà scurirla di almeno due punti!... Parrucchiere! Dov'è il parrucchiere? ». Arriva, un po' ansante e un po' miope, il parrucchiere. Si sorbisce umilmente il rabbuffo; ognuno tra i più autorevoli presenti suggerisce il modo migliore per scurire su due piedi tutto quel rosso: c'è chi propone una passata di brillantina e chi conosce la trovata d'un *cachet*. Il parrucchiere dice che penserà lui al rimedio, con una tintura. E la Solbelli va a togliersi la parrucca.

Miriam Clori.

Sopra una porta di scena c'è un rosone a luci rosse. « Bisognerà toglierlo », dice Benassi, implacabile. La Zareschi sale prudentemente a saggiare la consistenza del poggiolo, irto di sedie e di tavoletti che nessuno vede e che a lei impediranno il passaggio quando, veloce e dissennata, correrà fra le porte all'inseguimento del suo fantasma. L'inciampo viene segnalato; Benassi dispone che sia ritolto: Gigio (o Pippo) sale a riprendere il « materiale ».

Ecco la Solbelli, stavolta senza pelliccia protettiva, con il suo abito curiosamente vistoso: una sottana rossa come un papavero di campo, una camicia bianca piena di fiocchettini pure rossi, una cintura nera stretta alla vita. « Sarebbe, dunque questo il costume di Angizia? », scatta Benassi. « A me pare, piuttosto, quello d'una ballerina d'avanspettacolo o d'un personaggio da *tabarin!* ». « Ma, veramente, anch'io...» dice Olga Solbelli. Viene mobilitata d'urgenza la costumista. « Viola, viola, dev'essere la camicetta! E senza questi fronzoli da carnevale fuori porta! E la sottana ha da essere con una gran fascia bruna nel basso, e magari con delle striscie scure longitudinali. E poi imbottire, imbottire dapperiutto! Il personaggio è prosperoso, non così snello! ». « Sissignore va bene, sissignore » balbetta la sarta. « Be' », dice Olga « se non sarà grassa di per me mica è colpa mia. C'è quello che c'è, eccola ».

La discussione continua, mentre — Dio le benedica — arrivano finalmente le due nutrici, del resto molto appropriatamente vestite. Ma mica si comincia ancora. Vi sono altre cose da aggiustare: le luci, per esempio, che al direttore non piacciono punto. « Qua non si capisce se sia mattino, mezzogiorno o sera. Questa luce non dice affatto l'ora del giorno ». La dice, intanto, prosaicamente e tranquillamente, gli orologi di ciascheduno: son quasi le diciotto e si deve ancora incominciare. Losavio perde la sua saviezza intorno alle luci rosse e bianche della ribalta. Martelli è dietro le quinte a suggerire agli uomini delle « voci » di servirsi di un tappeto su cui far cadere il tonfo sordo del legno; Memo Benassi raccomanda alla Zareschi di farsi togliere ogni sbuffo, alle spalle e ai fianchi, al proprio abito nero: Gigliola ha da essere semplice e dritta come l'idea che rappresenta. Minuzie, particolari; e tutti in ogni modo importanti. Fondere e definire le condizioni ambientali, gli abiti, i movimenti, le disposizioni delle figure (Augusto Di Giovanni per esempio, che fa la parte di Bertrando, ha in assegnazione una molto limitata parte di spazio: egli non potrà mai uscire, nel corso delle battute, da quello).

Sono le diciotto e venti. « Incominciamo ». Suona, lungo, un campanello tra i camerini. « Chi non è di scena, signori... ». Il palcoscenico, finalmente, si spopola. Aldegrina occupa il suo seggiolone; le due attrici si dispongono sulla cassapanca intente all'arcolaio (« Signore Iddio, — dice Lea Muller a Luisa Zago — e come si fa col pedale a far scorrere la ruota? ». « Non lo so » risponde onestamente la Zago). Benassi grida: « Sipario! ». Il sipario non si muove. « Sipario! Dov'è il siparista ». Una voce risponde, dal fondo della platea: « Non c'è. E' a lavorar fuori ». Benassi grida: « Ma come si fa a recitare senza apertura di sipario, a concludere l'atto con il sipario che venga giù? Poi, magari, l'uomo sbaglierà... ».

Si fa così: non se ne fa nulla « Be', avanti lo stesso. Primo!... ». Le nutrici attendono a dipanar lana nera. L'arcolaio cigola sinistramente. Da fuori vengono il grido e il tonfo: « Oooo-òh! Oooo-òh ». E Aldegrina impaurita, comincia: « Annabella! Annabella! Non senti che tremano le mura? Che è mai questa romba? La casa crolla!... ».

Così incomincia la prova generale. Voi vorreste ascoltare, adesso, come va avanti la recitazione, osservare le ripetizioni delle battute calcolate in rapporto ai movimenti ed allo spazio della scena, prender nota degli adattamenti inimici suggeriti di volta in volta dalle circostanze. Vi piacerebbe, sappiamo bene. Ma qui fa troppo freddo, oramai. Un'altra volta, ragazzi, un'altra volta.

Leon Comini

(1) *Sì: questo è vero; ed è strano che in un teatro importante come è il Goldoni, con un direttore così cordiale e squisito, al botteghino dei biglietti ci sia qualcuno che cerca di essere più scortese che può.* (N. d. D.).

LO SPETTATORE BIZZARRO

UN BACIO

di Lunardo

CORALLINA - Dove andate Lunardo?

LUNARDO - A rileggere.

CORALLINA - Forse, a rileggere la replica di Elisa Trapani sui film da piangere? Non è il caso: avete fatto una magra figura, e insistere nella polemichetta sarebbe un errore. Elisa è stata decisiva, con le sue briose confusioni estetiche. Povero Lunardo! Vi ha messo in un bell'imbarazzo, la vostra leggiadra avversaria. Pensate: vi ha dimostrato che *Carnet di ballo*, l'opera di Duvivier meno cinematografica, vale tutto il « cinematografo » della *Falena*. Complimenti.

Giulio Oppi.

LUNARDO - A chi?

CORALLINA - A voi.

LUNARDO - Pazienza. E andiamo a rileggere non la prosa di Elisa ma *La locandiera*, commedia in tre atti di Carlo Goldoni. Ho visto il film di Luigi Chiarini, e...

CORALLINA - Intendo. Siccome *La locandiera* di Chiarini rifà il testo goldoniano con qualche arbitrio, voi, goldonista rigorosissimo, volete, prima di sfogarvi, per gli episodi aggiunti, in uno « *Spettatore* », rinfrescarvi la memoria...

LUNARDO - No: niente sfoghi e niente rinfreschi. In primo luogo, conta sullo schermo la scrittura del regista, non il soggetto...

DOLETTI - Eh?

LUNARDO - Mi spiego. Se il soggetto fosse vostro, Signordirettore, non direi così: a scanso di dissolvenze... In secondo luogo, evitare le amplificazioni, data l'esilità dell'intreccio svolto dal commediografo, era impossibile. Ma considerato che il linguaggio di Chiarini è, di fronte al dialogo, vivido e spiritoso di Goldoni, uno scherzo di cattivo genere; considerato che una limpida vicenda è divenuta, per colpa degli sceneggiatori, una difficile allegoria; considerato, infine, che la nuova Mirandolina del telone bianco ha ben poco da dividere con la sempre razzante Mirandolina della scena, rileggere mi farà piacere. Che volete: ho anch'io le mie manie. Senza dubbio, l'autore del film è il regista...

DOLETTI - Eh?

LUNARDO - Mi spiego. Se la regia fosse vostra, Signordirettore, direi che l'autore del film è il soggettista: a scanso di dissolvenze... A ogni modo, l'autore della commedia è Carlo Goldoni: e se preferisco, una volta tanto, un nudo e arguto soggetto a una regia non troppo nitida nè troppo arguta, il mio implacabile amico Palmieri vorrà, spero, chiudere un occhio. Badate: io non rimprovero alla *Locandiera* del telone bianco l'inserimento, come personaggio, dello stesso Goldoni: solo sarebbe stato necessario un Goldoni vispo e burlevole. Aveva, il caro uomo, un umore giocondo, un viso sereno, una ciacola leggiera: non quel frontespizio da manuale scolastico... In più, l'abitudine di assistere — come avviene nelle sequenze finali della pellicola — alle recite delle fiabe di Gozzi non apparteneva a quella curiosità. Il caro uomo non mancava, sotto sotto, di superbia: poi, al tempo della *Turandot*, era già a Parigi.

CORALLINA - Lo so.

LUNARDO - Non è vero. Rispetto, in ogni caso, i diritti della fantasia; ma gli endecasillabi gozziani non dovrebbero precipitare negli inestricabili rumori di una pessima colonna sonora. Ah la colonna sonora della *Locandiera* chiariniana! Un frastuono che annulla il dialetto delle Maschere, la voce di Elsa De Giorgi, molte battute. Per fortuna, il regista ha un'idea: e il cameriere Fabrizio applica sul collo della padroncina un grosso bacio.

CORALLINA - Non è una idea originale.

LUNARDO - Al contrario. Si tratta di un bacio d'amore: e un bacio di tal sorta — sul collo o sulla bocca — non esiste in tutto il teatro goldoniano. Incredibile, no? Pure... Scrupolo di moralista? Nego. Un bacio non ha mai offeso il pudore di nessuno. Distrazione? Nemmeno. Un bacio, alla fine di un dialogo teneramente galante, viene spontaneo alle labbra della penna. Fantasia? Suppongo. Un altro capriccio fantastico del cosiddetto realismo goldoniano. Quel caro uomo viveva, sì, in un secolo gremito d'amore, di intrighi d'amore, di poesie d'amore, di mogli con cicisbei, di mariti di manica larga; ma là, sul palcoscenico, guardare e non toccare, sospirare e non toccare, smaniare e non toccare. Intanto, nei palchetti, alla luce velatissima delle lanterne... Motivo per cui, il regista Chiarini ha fatto bene. Con tutta l'ammirazione che devo al soggettista, il regista ha fatto bene. Un bacio, d'accordo, non è un'idea originale: nondimeno.... Signordirettore, permettete? L'autore del bacio è il regista. Almeno questo.

Dora Polato.

Lunardo

LA RIPRESA DI "MADAME SANS GÊNE"

UNA SIMPATICA MARESCIALLA

di Gino Damerini

Laura Adani ha rimesso in scena *Madame Sans Gêne* in una nuova accurata versione di Eligio Possenti; e certo quando questo articolo apparirà su « *Film* », i milanesi avranno avuto già la fortuna di applaudire la coraggiosa attrice, infaticabile nell'aggiungere interpretazione ad interpretazione, nella sua nuova fatica. La commedia della vecchiaia esperta di Sardou, tutta mestiere e niente arte, che gioca con una delle più grandi figure della storia, e in sostanza la copre di ridicolo, soltanto per dar modo a quella della protagonista di espandere la sua furba comicità e la sua umanità superficiale in una caricaturale amalgama di virtù elementari, è una di quelle che si vorrebbero volentieri seppellire per sempre; ma si comprende che, così piena com'è di motivi fisionomici esteriori facilmente accessibili e di situazioni melodrammatiche cucite col riso zampillante della improntitudine di una popolaresca maschera femminile, essa solletichi l'interesse di una bella attrice, fresca e dinamica, che abbia molte frecce al suo arco e ami mostrarsi in una gamma sempre più estesa di tonalità. E poi mi piace pensare che la scelta di questa parte — giacchè meglio ancora che di una commedia si tratta proprio di una parte — sia stata per la gentile Laura un modo di rendere omaggio, lei modenese, alla grande attrice concittadina che per prima la introdusse in Italia, e ne fece il caval di battaglia della sua maturità trionfante: Virginia Reiter. Per quanto, infatti, *Madame Sans Gêne* sia stata interpretata da noi (dico di interpretazioni notevoli) anche da Teresa Mariani che pur vi introduceva caratteristiche sue, e pennellate di una personalità meno espansiva e prorompente, ma forse più intensa e sostanziosa, la carriera della commedia è inseparabile dal ricordo della creazione che la Reiter ne fece, subito dopo quella troppo raffinata di Gabriella Réjane in Francia.

Il successo di *Madame Sans Gêne*, e gli appigli per la caratterizzazione della protagonista, sono basati quasi completamente, su di un presupposto di artificiosa psicologia femminile: e cioè la incapacità di una donna pur tanto intelligente da saper menare per il naso Napoleone, e smontare l'albagia punzecchiatrice delle sorelle di lui, a rifarsi d'istinto se non una educazione, almeno le apparenze di un'educazione conforme alla necessità della sua nuova posizione sociale. Presentata, al primo atto, come una lavandaia impulsiva, schietta, sboccata, svelta di lingua e di mano, in confidenza cameratesca con la plebe operosa del suo quartiere; donde il nomignolo che l'accompagnerà per tutta la vita, essa rimane anche negli atti successivi, divenuta marescialla di Francia alla corte dell'Imperatore, una zoticona a maniche rimboccate che, in contrasto con la sua naturale intelligenza, non si sa vestire, non sa trattare, non sa ricevere, non sa dire una parola senza infilare una stoppa, senza dar di gomito ad una situazione delicata, e dice enormità delle quali tutta Parigi ride. Chi pensi alla grazia spontanea ed alle virtù di adattamento con cui la donna riesce, in genere, a superare le situazioni più difficili, a immedesimarsi nelle circostanze che la innalzano, e in ogni caso ad acquisire le eleganze che ne costituiscono l'aspirazione e ne perfezionano la femminilità, vede subito l'assurdo di tutto ciò. Virginia Reiter trascinata dalle situazioni e dalle didascalie della commedia, nonchè dalle chiare impostazioni del dialogo, e incoraggiata dalla ilarità delle platee, tendeva ad esagerare le invenzioni degli autori, e non so dire quanti calci tirasse per dritto e per rovescio, ridicolmente impacciata ed affannata, allo strascico del suo abito da sera. Tolto questo eccesso di coloriture, la *Madame Sans Gêne* della Reiter superava di molto il valore della commedia, l'attrice dava al personaggio tutto il meglio del suo temperamento e ne faceva una creatura viva, spassosa ma soda, carnalmente attraente, irresistibile nella sfrontatezza, patetica fino a commuovere nei passaggi sentimentali; ora squillante ed ora vellutata nella recitazione che rasentava sempre il virtuosismo manierato, ma che sapeva trascendere il mestiere e realizzare una espressività mordente e della più alta qualità artistica nei momenti capitali dell'azione.

Virginia Reiter fu una magnifica attrice di razza; e sarebbe giustizia ricordarsene dippiù tutte le volte che parliamo retrospettivamente del teatro di prosa italiano. Le nocque, in un certo senso, il fatto di vivere e di recitare mentre rifulgeva l'astro di Eleonora Duse; due stelle di egual luce, si sa, non sono concepibili; così automaticamente si stabilì, tra lei e la maggior rivale, quel medesimo rapporto di grandezza che in Francia, grazie anche alla diversità del repertorio, s'era stabilito tra la Réjane e Sarah Bernhardt. Malgrado ciò, la Reiter aveva numeri sufficienti per ambire e tenere una posizione di primato: una prestanza muliebre finchè rimase giovane, in armonia col gusto del suo tempo; una maschera mobile e pallida irrorata, tra i capelli corvini, dal fiammeggiare degli occhi; la bocca voluttuosa; una voce metallica possente ma duttile e persuasiva; la facoltà di volgere dal riso più schietto e più comunicativo al furore della passione drammatica; e l'animo, quell'animo di interprete che in qualunque caso, quando il personaggio ad essa affidato abbia appena una eventualità di vita, riesce a comunicarne il brivido al pubblico, in un alone suggestivo di interesse e di simpatia. Aveva le qualità che la rendevano idonea a prodursi nella tragedia, nella farsa classica, nel dramma naturalista e nella pochade: avrebbe potuto essere *Medea;* fu, se ben ricordo, una procacissima *Lysistrate* e *La dame de chez Maxim;* amò, soprattutto, le eroine delle commedie di Dumas figlio e di Sardou; la dialettica di *Francillon* le andava in tanto sangue; e ne cavava effetti irresistibili.

La Reiter della splendente maturità artistica e fisica, la Reiter di *Madame Sans Gêne* è rappresentata con plastica abbondevole, e rutilante evidenza, nel famoso ritratto in giallo dipintole da Giacomo Grosso; vasta tela di un gusto, si capisce, schiettamente, ottocentesco, tra decorativo e pacchiano, in cui la preoccupazione di rendere il lustro del dilagante abito serico in rapporto di tono col lustro del sofà, sembra nuocere alla intensità espressiva del modello illustre; ma no, Virginia Reiter con la sua arte e con la sua florida marescialla Junot, è proprio in quel cantante decorativismo effettistico; ella riempiva così la scena, come riempie, nel ritratto del maestro torinese, l'angolo di salotto ov'è seduta; il volto radioso, piccolo in confronto alla incipiente corpulenza della persona; il seno massicio che non si lasciava raggiungere dalla pur generosa scollatura, le braccia nude e carnose inguantate fin sopra il gomito; prepotente di personalità in mezzo ai suoi attori che avevan piacere a recitar vicino a lei, perchè il piacere ch'ella provava recitando rifluiva sugli altri, rifluiva come una corrente elettrica sul pubblico, magnetizzato dalla generosa scollatura, dalle braccia nude e carnose, dai fiotti di parole flatuate che la voce metallica modulava divorando spesso le battute, sgranandole in cascatelle serrate serrate che non concedevano respiro; magnetizzato dalla mobilità della maschera in gara con la mobilità dello sguardo.

Non credo che Laura Adani abbia mai visto recitare Virginia Reiter; ella è troppo giovane, ad ogni modo, può averla potuta vedere se non in qualche recita di eccezione, a Modena, al tardo tramonto d'una venustà che, data la personalità dell'artista, non aveva risorse di luci spirituali. La sua interpretazione di *Madame Sans Gêne*, salvo l'intervento di consiglieri anziani, sarà stata dunque del tutto libera di ripercussioni e di echeggiamenti dell'altra celeberrima da cui ha preso le mosse. E questa assoluta indipendenza di impostazione non è certo fra le cause minori di interesse per la riprova, o meno, di quella della Reiter, la indicazione cioè di quanto un testo scritto incida univocamente, a distanza di molti anni, e cessate le influenze che lo determineranno una prima volta (regia o guida dell'autore, incarnazione dell'interprete a cui era destinato e che lo creò, eccetera), sulla formazione scenica di un personaggio. Quanto al resto siam tutti sicuri che Laura avrà saputo aggiungere un altro successo alla collana dei suoi precedenti successi.

Gino Damerini

Bianca Doria ne « L'angelo del miracolo »; sotto: Lia Zoppelli ne « La città morta », e Giulio Stival, nei panni del « bugiardo », fotografato a Venezia, nel cortile del Palazzo Ducale. (Bertazzini).

PALCOSCENICO MINORE

GIULIO STIVAL IN "RIVISTA"

di Microfono

Se mi farete, come di consueto, la cortesia di accompagnarmi, vi condurrò con me a far visita a Giulio Stival, nel camerino numero uno del Teatro Nuovo di Milano: teatro dove il Nostro sta dando, con la sua compagnia di prosa, una serie di applaudite rappresentazioni. Non vi meravigliate, dunque, se, via facendo, c'imbatteremo in Lilla Brignone o in Lia Zoppelli, tutte ravvolte nelle molteplici pieghe di serici paludamenti, che non sai bene se siano vesti o vestaglie: abiti tutti maniche, tipicamente dannunziani. E nemmeno meravigliatevi se, passando accanto a Giulio Stival — che sarebbe poi quel signore dalle occhiaie infossate, in camiciola e brache da cavallo, fermo accanto allo « scivolo » che conduce in scena — egli non ci vedrà neppure: sta raccogliendosi per la fatale confessione di Leonardo ne *La città morta*. Andiamo, dunque, nel suo camerino, ad attenderlo; e non vi spaventino i latrati che ci accoglieranno, chè « Ammon » è un cagnetto molto baccaglione ma affatto socievole. Ammon? Questo nome vi pare di averlo già udito? Infatti è il cognome di una stella della rivista: Daisy Ammon, appunto. Che è poi quella che ha fatto dono al Nostro di un sì portentoso cucciolo. Primo contatto diretto col mondo della rivista. Stival è un attore coscienzioso: il cane — un barboncino nero, tanto per non cambiare — gli servirà per crear l'atmosfera, per mettersi all'unisono con l'ambiente.

Accomodatevi su quel canapè, e soffrite della sofferenza di Leonardo: chè, come avrete notato, i camerini del Nuovo sono muniti di piccoli altoparlanti in collegamento col palcoscenico. Peccato che non abbiate le pantofole: vi parrebbe d'essere a casa a udir la tragedia trasmessa dalla radio.

Squilla il telefono. Proviamo a rispondere? Diremo che Stival non c'è. Chi parla? Ah, Cluberti. (Zitti, è l'organizzatore della nuova rivista di Lia Origoni). Bene; dite pure, signor Cluberti. Va bene, riferiremo. Ha detto di comunicare al signor Stival che alcuni dei figurini sono già pronti. Quali? Quelli della danza surrealista, e quelli del *Cirano*. Come vedete, abbiamo fatto un passo avanti: sappiamo già che si farà una danza surrealista e un *Cirano*. Ma, udite quanti applausi piovono dalla scatoletta dell'altoparlante? Accipicchia, questo sì che è un successo!

Ed ecco la porta aprirsi. Stival, come vedete, è raggiante.

— E adesso — dice — posso bene andare a fare la rivista. Ci sarà ancora chi dirà che commetto una sciocchezza? Quando un attore ha dato prove convincenti della propria maturità artistica, non ha forse il diritto di dedicarsi per qualche tempo a un genere meno impegnativo, senza tuttavia diminuirsi? Non comprendo, del resto, la ragione di tanto baccano intorno ai miei progetti. Prima di me, altri attori, anche illustri, hanno fatto lo stesso: e ciò non ha impedito loro di restare quelli che erano. Sono un poco, queste voci polemiche, come quelle che riguardano il mio repertorio: si dice ch'io passi con eccessiva facilità da un genere al l'altro. Ebbene, sono forse il solo? Ho commesso qualche sbaglio? Ebbene, non sbaglia nessuno? Che, forse, i miei colleghi imbroccano sempre, a puntino, tutte le loro interpretazioni?... Mah, è probabile che la strada da me percorsa in due anni di capocomicato dia fastidio a qualcuno. Accade sempre così.... Ma questi sono sfoghi personali... Parliamo d'altro. Sì, vado nella rivista di Lia Origoni. Sento il bisogno di una bella vacanzina... Del resto non è l'andare in rivista che conta: è il modo di andarvi...

— Ecco, è proprio quello che vorrei sapere. E lo vuol sapere anche tutta questa gente che mi sta dintorno...

— Oh, sarà, senza dubbio, una rivista in grande stile. E' stata, questa, la condizione essenziale che ho posto all'organizzatore Cluberti, quand'egli è venuto a propormi di prender parte allo spettacolo: e del resto egli era già di quell'avviso. Intendo, in ogni caso, dare allo spettacolo un'impronta caratteristica, che lo estolla — in un certo senso — dalla consueta falsariga: e per ottenere questo ne ho assunto personalmente la regia ed ho fornito gli spunti di alcuni quadri.... Per esempio faccio il *Cirano di Bergerac*...

— ... in parodia.

— No. E' questo il punto. Faccio il *Cirano* sul serio. O meglio due brani scelti collegati fra di loro per mezzo d'un accorgimento scenico, che costituisce, a mio avviso, una trovata...

— Uno dei brani, scommetto, è quello del bacio...

— Esatto. Ma reciterò, quel brano, pur immutato nella forma, da un punto di vista assolutamente nuovo... E una sorpresa costituirà anche la mia presentazione. Vi dico solo che inizierò recitando, come in una normale commedia...

— Vedremo. Ma è vero che danzerete?

— Anche su questo punto bisogna intendersi. La mia non sarà una danza vera e propria, ma piuttosto una successione di effetti mimici, in crescendo... Non pretenderete che venga a ballarvi il « tip-tap » come Marino e Gionni o che faccia il « portatore » come Ferrara: a parte il fatto che non saprei farlo, mi parrebbe banale, da parte mia.... Come pure, sarebbe sciocco che io andassi in « passerella » a raccontare delle barzellette, quando c'è chi fa questo meglio di quanto non possa farlo io...

— Sarà dunque una rivista con prevalenza di recitazione...

— Nemmeno per sogno! Dimenticate che la stella è Lia Origoni, vale a dire la più bella ed educata voce della rivista italiana? Ci saranno fior di qua-

(Continua nella pagina seguente)

RITRATTINI

KRISTINA SÖDERBAUM

di Tristano

C'è, nello sguardo sereno di questa bionda occhicerulea figlia del nord, lo sfavillìo d'un lampo di indomito orgoglio: e non basta l'espressione dolce, che a volte lo vela, ad attenuarne l'intensità. Dovevano essere come lei le spose e le figlie dei Vichinghi, che accorrevano sulle spiagge intepidite dal pallido sole, quando, lontano, sul mare, si profilavano le svelte sagome delle navi ritornanti cariche di preda.

Si ritrova, l'impronta della sua volontà non comune, nella storia semplice del suo incedere sul cammino della fama. Era giovinetta — sedici anni, non più — quando lasciò la natia Stoccolma, per andare a cercar fortuna in Germania: e nel suo bagaglio c'erano solo due grandi occhi color del mare, una scarsa esperienza del palcoscenico, una stragrande volontà di imporsi. Riuscì ad ottenere, giunta a Berlino, una particina in un film, Lo zio Brasig, *dopo che l'attore Rudolf Klein Rogge le aveva insegnato a recitare correttamente in tedesco. Mezzo successo. Seguì un lungo periodo di oscurità. Tenace, Kristina bussò a molte porte: le risposero con promesse vaghe. Resistette. Quando seppe che Veit Harlan preparava* Jugend, *si presentò al regista, offrendosi per la parte di «Annchen», che ben conosceva. Fu scritturata.*

Era scoccata la sua ora. Veit Harlan comprese, dirigendola per la prima volta, quali meravigliosi risultati artistici si potevano trarre dall'animo delicato e dalla mentalità squisitamente duttile di Kristina. Ella sentì che l'esperienza e il gusto artistico di Veit Harlan sarebbero stati pronubi al suo imeneo con la fama: e si abbandonò, con tutto il suo entusiasmo di giovinetta, al fervido spirito creativo di lui. Si formò così quel vincolo artistico che doveva, più tardi, essere stretto maggiormente dal nodo nuziale.

Ed ecco la splendida affermazione di La peste di Parigi, *che seguì davvicino la prima vittoria di* Jugend. *La recitazione della Söderbaum fu come una polla fresca sgorgante dall'aridità di un soggetto opprimente, per quanto assai abilmente rivestito di immagini. Ed ecco poi* L'accusato di Norimberga, *ecco* Verso l'amore, *ecco* Suss, l'ebreo: *e in ognuna di queste opere fu la testimonianza d'un progresso, il marchio sempre più nitido di una singolare natura d'artista. Quando Kristina Söderbaum giunse tre anni fa a Venezia, per presenziare alla vittoria della sua* Città d'oro, *il suo nome e il suo volto erano già sulla bocca e nel cuore di tutti. E una parte di scorcio, magistralmente eseguita, nel* Grande re *raddoppiò l'intensità di quel grande successo veneziano.*

Ora Kristina è ritornata, soffusa di poesia, in Il perduto amore: *nuova vittoria. Quali altre vette potrà raggiungere ancora questa attrice, già grande, che è ora la regina dei film a colori?*

Tristano

VARIAZIONI

FILM OTTOCENTESCHI

di Elisa Trapani

Quanti sono stati, in questi ultimi anni, i film ottocenteschi? Ricordare il loro numero, la loro trama, non è facile. Intanto, la trama, nei film ottocenteschi, non è che un pretesto. Come negli altri, direte. No, più che negli altri. Perchè il film «di ambiente» ha questo: è comodo. Comodo come un appartamento fornito di luce, gas, riscaldamento, terrazza, ascensore, bagno, telefono... In un film ottocentesco si può «mettere» tutto, si può dire tutto, si può spaziare con la fantasia e compiacersi in sentimentalismi, storie truculente o tragiche, finchè si vuole. Il pubblico non si sorprenderà. E' accaduto il secolo scorso: è possibile. E' possibile che sia stato così. Tutto è possibile o ammissibile, ciò che è accaduto a distanza di secoli o mezzi secoli.

Ci pare di vederli, il produttore e il regista, mentre ponzano il nuovo film, un «nuovo film dell'Ottocento». Gravi e contenti, importanti e maliziosi.

Sicuro, sicuro, basterà una trametta. Perchè l'interessante non è la trama ma l'ambiente. Accipicchia, hai detto nulla: l'ambiente! Quei saloni stuccati, quelle colonne, i doppieri, le tavole apparecchiate, lunghe come strade. Le sale da ballo con le dame e i cavalieri, le quadriglie e i valzer. Scollature, pettinature, fiori, guanti fino al gomito. Gli uomini in cravattoni larghi come piazze, parrucconi a selva, basette, baffi, polsini evidenti, oppure in abito da caccia. Che finezza! Magnifico dovrà essere questo nuovo film, vedrai che successo, che successone. Beh, scriviamo la trama, cioè, facciamola scrivere a quel tale, oh, sì, se la caverà; poi la rimpasteremo noi, a modo nostro. Tanto, della trama si può far anche a meno. Per esempio un ballo, dove lui e lei si conoscono. Lei è sposata, è sempre sposata nei film ottocenteschi. Estasi, delirio, sospiri a balcone chiuso, pergole con sfondo di luna. Dentro, nel salone, la danza ferve e le luci ardono nei candelieri d'argento. Biancore della notte, biancore della scollatura della dama, biancore dello sparato del cavaliere: bacio. Bacio indispensabile e voluto dal destino. Poi, altre cosette. Un duello, per esempio. Sicuro ci vuole un duello, un bel duello, per mettere in evidenza la snellezza del primo attore. Sciabola o pistola? Le pistole ottocentesche, così grosse, pesanti, ridicole... Non vorrei che in platea si ridesse, eh, regista? Vada allora per la sciabola. Oppure la spada. Molto fotogenica, la spada. Ma il protagonista non deve morire, che scherziamo? Muore il marito, il cattivo marito geloso, e la bella resta vedova. Eh? troppo banale, troppo facile? Sì, infatti non è una cosa semplice, come può sembrare, costruire un film ottocento.

I due ponzano, riflettono, si grattano il mento: vorrebbero, anche, metterci un bimbo. Sì: un bimbo in fasce, nato di nascosto, frutto di un peccato, è un elemento di prim'ordine, un motivo che fa sempre palpitare il cuore del pubblico, hai detto niente? Ma come si fa a far spuntare questo bimbo? Cerca di pensarci, regista, o soggettista.

E il regista, o il soggettista, rispolvera, nel cinematografo dei ricordi, i film già visti, passati, approvati dal pubblico e dalla critica. Altre danze, altri duelli, altri adultèri, altri bimbi. Sicuro, sicuro, ci siamo. Ci siamo, finalmente. Il regista, il soggettista, il produttore hanno finito. O quasi. Si gira.

Il nuovo film esce, il pubblico accorre, ammira, si diverte, si commuove, critica o ingoia tutto, pacificamente. E' una storia del secolo scorso: che storia commovente! Povera madre; povero padre, povero bimbo, povera gente! Lacrime e fazzoletti. Qualche fanciulla moderna ride per una piuma che accarezza le spalle di una signora, per un cappellone che sembra un ombrellino o un orto, per i vestiti lunghi, per le scarpine accollate, per altre sciocchezze. Ma il più delle volte è la commozione che vince il ridicolo, che supera ogni prevenzione e prende, prende tutto nel suo gorgo, nelle sue spire, e giunge, sicura, al traguardo, raccogliendo lagrime, singhiozzi, felicitazioni. Felicitazioni per la bella morte, per il bel dramma, per il magnifico finale, anche se è un funerale o un colpo di pistola. Senza equivoci, perchè *Un colpo di pistola,* se non ricordiamo male, era un film a lieto fine.

L'ambiente, i quadri scrupolosamente intonati all'epoca, mi raccomando, i salotti grandiosi, con specchiere e giardiniere, i divani imbottiti, seggiole sdegnose e rigide, o deliziosamente barocche. Interni di camerette povere con ritratti nella cornice dello specchio, ventagli appesi alle pareti e calendari allegorici, lettini di ferro, treppiedi ugualmente di ferro per la brocca e la catinella. E salotti.

Dio, quanti salotti ha profuso il film ottocento. Salotti di tutti i tipi, di tutte le categorie, da quello provinciale con le civette impagliate sotto le campane di vetro e le beghine schierate in mostra su divani e poltrone, al salotto cittadino, più grande, più allegro, con la signora dilettante di bel canto che asfissia gli ospiti con le languide canzoni accompagnate da un pianoforte, naturalmente, a coda. Poi gli ospiti battono le mani, sollevati, la bella sorride, riceve i complimenti, si allontana con l'uomo del suo cuore verso il balcone fiorito, sullo sfondo di luna, fra i gelsomini in fiore.

Salotti, salotti e chiacchiere di salotto. Quante chiacchiere! Quei gruppi, quelle signore e quei gentiluomini che vi sembrano innocui distruggono moralità, famiglie, benessere, pace domestica, con la stessa voracità che adoperano nel fare scomparire i pasticcini e i biscottini dalle enormi «guantiere» dell'epoca. Ed è quasi sempre in questi salotti che nasce lo scandalo, il terribile scandalo che è il tema del film. Chiacchiere, accuse, mormorii, fioriscono, in questi piccoli ambienti imbottiti di raso e tappezzati di dagherrotipi come piante lussureggianti. Si spezzano felicità, si demoliscono reputazioni, si combinano o si scombinano matrimoni alla luce rossiccia delle candele e dei lumi a petrolio, sulla musica di un vecchio pianoforte e del fru-fru delle sottovesti inamidate e molteplici.

Ottocento, bei tempi! Si possono mostrare interni di case non precisamente per bene, donnine che non si sa perchè si chiamano allegre, giacchè, nel film non fanno che piangere e sono molto sentimentali: donnine in vesti intime, in letti disfatti tra sbuffi di pizzi, sottane e corpetti, avidamente fiutati e baciati da imponenti mustacchi maschili.

Nei tabarini dell'epoca è possibile far commettere follie ai protagonisti, come ubriacature, rotture di bicchieri e spargimento di spumante, schiaffi al rivale, schiaffi all'adultera, lancio di guanti, lancio di stelle filanti, lancio di frizzi mordaci. Bastonate, omicidi, suicidi. Tutto, tutto. E noi abbiamo applaudito, abbiamo pianto, abbiamo riso, ci siamo commossi, abbiamo canticchiato, uscendo dal cinema, gaie mazurke del papà, ci siamo sentiti stringere il cuore per nobilissime mater dolorose, o per altrettanto nobili anche se perdute, deliziose donnine come Zazà. Morti civili e dolorose storie di maestrine ci hanno reso penosi, ci hanno fatto lievemente rabbrividire per tanta avversità del destino. Perchè, in tutti questi film, infallibilmente, troneggia l'avverso destino, col *d* maiuscolo, non si scappa. Nemmeno per isbaglio il destino proteggeva i meritevoli e castigava i maligni. La fanciulla povera e buona piena di virtù e di miseria, è sempre travolta e soppiantata dalla ricca dama in boa di struzzo che, con uno sguardo, ma che sguardo!, le ruba il suo amore il suo uomo, la sua felicità.

Oppure sono storie di cupe fatalità di fato incombente su tutta una famiglia; ricorrenze, quasi storiche, di una terribile malattia che devasta il cervello della nipote o della bisnipote, come devastò il cervello della nonna o della bisavola. Pazzia, naturalmente. Pazzia non furiosa ma letteraria, dolce come un nirvana fatta di sorrisi spenti e di occhiate provenienti dall'oltretomba. Fissazione: fissazione che si polarizza sul malcapitato protagonista, il quale, senza sapere nè immaginare di incarnare, per la bellissima pazza, un uomo morto da secoli, di cui si parla in strani diari dalle pagine soavemente ingiallite come foglie di autunno, le fa la corte, si comporta con lei con ottimistica disinvoltura. Ma guai a lui, guai a lui che non capisce di «essere l'altro», di dovere scontare colpe atroci, oppure di dover redimere se stesso e la donna amata. Spaventose complicazioni si verificano, dove la fantasia, con l'ausilio, magari, di famosi romanzi corposi come mattoni, può scorrazzare in lungo e in largo. Festa grande per la fantasia, quando essa s'imbatte in temi di tal fatta. Possibilità di prim'ordine si presentano a ogni piè sospinto. Almeno tre o quattro maniere di preparare la fine — con la solennità di un funerale o con una marcia nuziale — si presentano all'autore del soggetto, o al suo aggiustatore, e con tanta minestra in pentola, il film notevole, ma che dico, il capolavoro, il colosso, il supercolosso il fuori serie, la serie d'oro, non potrà far a meno di venir fuori e far parlare di sè le cronache di questo mondo.

Che cosa, che cosa si può negare al film ottocento? Tutti sono teneri, condiscendenti con lui.

L'adulterio, questo capitolo primo della curiosità morbosa dell'individuo considerato come lettore, come spettatore, come uomo, o più precisamente donna, è stato boicottato da anni in letteratura, in cinematografo, e appena tollerato in teatro. Si era esagerato, si era fatto del triangolo isoscele «lui, lei, l'altro» una specie di ricetta universale per ogni opera di pensiero. Il triangolo fu demolito, e per un pezzo scrittori e commediografi continuarono a chiedersi «che cosa» avrebbero scritto, «che cosa» c'era più da scrivere al mondo. Esagerati anche loro. Poi le cose si placarono, le stilografiche ricominciarono a succhiare fiumi d'inchiostro e a generare risme di carta scritta, le macchine da scrivere ripresero a essere battute da mani veloci, quelle da presa continuarono a girare scene d'amore, di lacrime, di gelosia; i romanzi parlarono d'amore e sempre d'amore. Ma l'adulterio era scomparso. Segno che si poteva fare all'amore anche senza adulterio.

Tutto questo è capitato a noi «moderni». Ma il film ottocentesco! Ah, a lui tutto è permesso. Adulteri, omicidi, suicidi, coltellate, duelli all'ultimo sangue, fanciulle sedotte, mogli che tradiscono, mariti con amante, bambini illegittimi, storie truculente.

Per questi motivi, come si dice nelle carte bollate, il cinematografo si è impossessato del film ottocentesco, del romanzo complesso e farraginoso del secolo scorso, e l'ha fatto suo, per offrirci storie d'amore, di passione, di delitti, finchè vogliamo, dandoci anche il lasciapassare per il rilucente mondo della mondanità, del vizio, del peccato, della dolce colpa, dell'immoralità, insomma, su tutta la linea, col pretesto dell'arte.

E' un film scorretto, pasciadistico, licenzioso, vietato ai minori di sedici anni? Sicuro ma è un film ottocentesco! Allora basta, non c'è più nulla da dire. Non si può falsare la storia.

Già, perchè il cinema cominciò con la storia. Storia di tutti i secoli, ma anche dell'Ottocento: al quale ci si fermò, non si sa perchè. Forse perchè è più vicino a noi, forse perchè possiamo coglierne ancora il profumo in casa dei nonni, o perchè esistono ancora i suoi mobili, i suoi arazzi, le sue sedie, i suoi gingilli, qualche volta fin nelle nostre case, e allora, capirete, è facile servirsene. Anche si spiega, questo gusto dell'Ottocento, questa preferenza per le cose dell'Ottocento, così: il nostro pubblico, formato anche di gente nata, e quel che più conta vissuta nell'Ottocento, e che di quel secolo farraginoso e falso conserva, sia per esperienza personale, sia per discendenza diretta, per educazione e per formule mentali, la tendenza e l'amore. Quell'amore che abbiamo sentito mille volte rammentare con un «Ai miei tempi!».

Non c'è nulla, in realtà, di più ricco dell'Ottocento, secolo in certo modo privilegiato, secolo in cui l'amore aveva tempo, tempo di nascere, crescere, gonfiarsi, come la rana della favola, di se stesso e riempire dei suoi lamenti e dei suoi trionfi tutto il globo. C'era tempo, tempo per tutto, per tutte le cose utili e inutili, ma soprattutto inutili. Rimaner fidanzati dieci anni, vivendo di sospiri; ricamare enormi quadri coi capelli;! costruire tappetini con le scatole dei fiammiferi; giocare a scacchi; scrivere interi tomi di corrispondenza amorosa, o quasi amorosa; far la marmellata di ribes, la calza, il traforo, l'uncinetto, il Duomo di Milano con gli stuzzicadenti. C'era tempo, c'era tempo per tutto: formula quasi magica che noi non conosciamo.

Ma il cinema, senza sottilizzare, prende a piene mani, da questa gigantesca cornucopia d'oro, d'oro almeno per lui, e non si è ancora stancato di chiederle tante cose. E' tutto facile, pronto, scodellato, a portata della tua mano. Basta un pizzico di questo, un pizzico dell'altro, un po' di lievito, una goccia di vaniglia, e scuotere, strapazzare, mescolare fino a non riconoscere più gli elementi primitivi.

E il film è pronto. Passate alla cassa.

Elisa Trapani

Concorrenti al concorso di «Film»: Mariano Mariani in due provini fotografici con Marcella Ripamonti e Anna Nori. (Operatore Ferdinando Giuliana).

IN PLATEA

APPLAUSI

di Guido Rosada

✱ *Tra i vari personaggi fotografati su «Film» vorrei che il Direttore dedicasse un paginone allo* Spettatore che batte le mani per primo.

✱ *Non so perchè, ma mi vien fatto di pensare che costui abbia, in casa, la stufa guasta.*

✱ *Bitterton, onoratissimo attore inglese, diceva di non conoscere applauso più lusinghiero di un attento silenzio.*

✱ *Teatro del silenzio, dunque, con buona pace di Jean Jeacques Bernard.*

✱ *Ve le immaginate le cronache teatrali nel caso di una simile approvazione elevata a sistema? «La commedia riscosse un successo sepolcrale. Unanime silenzio di tomba alla fine di ogni atto».*

✱ *L'autore di* Monica *parlerebbe forse di «successo polemico».*

✱ *Il miglior applauso, talvolta, è il perdono.*

✱ *L'applauso a scena aperta è come la sigaretta fumata durante il pasto: può soddisfare colui che la fuma ma dà fastidio a chi è intento a consumare la pietanza.*

✱ *Da un vecchio almanacco: «Quella strana usanza di rimunerare gli individui scelti per applaudire le prime rappresentazioni nei teatri, nota col nome francese di* claque, *risulta essere stata introdotta dalla regina Maria Antonietta per far applaudire una sua commedia mediocrissima che ella aveva costretto la Comédie Française a far rappresentare».*

✱ *A proposito di* claque. *Le tragedie in sedicesimo: pensate al* claqueur *che soffre di geloni.*

✱ *L'applauso con la mano guantata mi fa pensare a colui che, nell'atto di offrirvi una sigaretta, aggiunge a bruciapelo: — Non fumate mica, voi, vero?*

✱ *L'ultimo applauso affrettato, con le spalle rivolte al palcoscenico, segna il trapasso dal dramma della scena al dramma quotidiano della vita rappresentato dall'ultimo tram in partenza.*

✱ *Tre chiamate dopo il primo atto, cinque dopo il secondo, due alla fine: il critico-ragioniere annota, silenzioso e severo, il bilancio della rappresentazione. E non sa, forse, di consegnare all'arte, con la realtà delle cifre, un crisma incancellabile.*

✱ *E ignora, fors'anche, di essersi tirato addosso le ire della primadonna, per via di quello sparuto gruppetto di ammiratori che indugia ad applaudire dietro la buca del suggeritore per la suprema soddisfazione di veder levarsi il sipario per l'ennesima volta. Proprio quando lui, il critico, se n'è già andato.*

✱ *Si tratta di coloro che abitano in centro e, ignorando i drammi dell'ultimo tram, «saliranno», dopo, a «salutare» «il Memo», «il Giulio», «il Renzo», «la Lalla» o «la Lilla».*

Guido Rosada

(Continuazione dalla pagina precedente di «GIULIO STIVAL IN "RIVISTA"»).

dri coreografici nei quali Lia Origoni canterà e danzerà anche... Perchè, se non lo sapete, la nostra bella cantatrice studia il ballo con autentica passione. In un gran quadro moderno, anzi, saremo insieme... Sono contento di lavorare con lei. Del resto, questa è una restituzione: quando, l'estate scorsa, la convinsi a recitare accanto a me in *Addio, giovinezza,* ella mi fece promettere che le avrei restituito la visita, in rivista. Io sono un uomo di parola. Vi prometto, per esempio, che, terminata questa... vacanza, ritornerò alla prosa con un «pezzo» forte...

— Quale?

Stival sta per rispondere, quando l'altoparlante fa sentire la sua voce: «Chiamare il pubblico... Spegnere le luci... Chi è di scena?... Chi è di scena?». Stival scatta in piedi.

— Scusatemi — dice. — Non sono di scena subito, ma devo andare di là ugualmente... Ne riparleremo. Arrivederci...

Vogliamo andare? Rincontriamo, vedete, Lia Zoppelli, biancovestita. E' raffreddata. Tossisce.

— Speriamo — dice — che non mi venga da tossire all'ultimo atto...

— Perchè?

— Diamine: devo far la morta!

Microfono

ATTORI, AUTORI, COMMEDIE

PALCOSCENICO

di Luigi Bonelli

Ancora su "Amleto" - "Essere o non essere" - Memo Benassi nella "Fiaccola sotto il moggio" - Baseggio, Micheluzzi e Baldanello nella stessa Compagnia - La ripresa di un grande repertorio veneto d'eccezione.

Ho assistito anche all'ultima di *Amleto* interpretato da Memo Benassi. Era la tredicesima o quattordicesima replica e il tredicesimo o quattordicesimo esaurito. La facile profezia contenuta nelle mie note buttate giù subito dopo la «prima», si è avverata a puntino. Venezia stavolta ha fatto il dover suo di fronte al richiamo dell'arte. E Benassi? Benassi non è stato da meno. Durante questa prima serie di repliche della tragedia che rimarrà il pezzo più forte del suo repertorio, ha perfezionato la creazione del «vendicatore»; l'esperimento assiduo del contatto col pubblico l'ha persuaso a rientrare sempre più nell'alveo di quella norma ch'è, dicevo, per l'attore italiano, come un abito gentilizio, senza per questo abdicare a un atomo solo della sua propria originalità. Ha piuttosto abdicato alle stranezze: i suoi capelli si sono fatti biondi e il suo «*Essere e non essere*» ha perduto il fischietto e quei toni sussurrati che lo rendevano in qualche punto incomprensibile: è rimasto così un capolavoro schietto, chiuso nel cerchio del mantello nero, su cui l'attore si abbandona sedendo per terra e giocando con gli scacchi.

In questa scena famosa, in quella tra gli scogli, con lo spettro e gli amici, in quella con la madre quando, con felice arbitrio, lui, Amleto-Benassi, si sostituisce allo spirito del padre, in quella coi becchini, al cimitero (che stupendo quadro ha composto Marchi per quella scena, con niente: un muro, un tumulo e l'ombra di una croce!) e in quella del duello combattuto con disperato vigore in un alone di fatalità evocato con pochi tocchi magistrali, l'apporto del nuovo interprete è stato veramente al livello della nostra tradizione più alta.

Ho già dato, umilmente, da spettatore appassionato e quindi pronto a collaborare per lo spettacolo che ama, due consigli a Benassi: ne aggiungo un terzo, ora che miro il suo *Amleto* procedere così vittoriosamente nel grande cammino: riveda il copione, distribuisca, tra l'altro, con maggior equilibrio le entrate e le uscite dei personaggi nel gioco dei cambiamenti di scena: piccole cose; nei confronti della figura mirabile ch'egli compone, ma proprio in omaggio a quella figura il quadro deve essere senza mende.

* * *

«*Essere o non essere...*», il terribile dilemma, sia cantato da Ricci o mormorato da Benassi, da quando passa, brivido gelido, tra le scene, s'è mai trovato come oggi all'unisono con i tragici interrogativi che battono sulla coscienza del pubblico? *Vivere o non vivere!* Mai forse, parole di poesia si mescolarono come queste, alla realtà della storia e del pensiero disperate per gli uni, generatrici per altri, di decisioni inflessibili, accascianti o esaltanti, a seconda del cuore di chi le riceve...

Ah! Se anche a teatro ci pungono gli assilli che riempiono la giornata, come potrà riposare lo spirito? Malia implacabile di quelle parole! «*Sognare, forse..*».

* * *

Al Malibran il ballerino Bruno ha organizzato per le feste un elegante spettacolo di rivista: sforzo eccezionale con le infinite difficoltà che ostacolano, oggi, un'impresa del genere. E sforzo meritorio di cui bisogna essergli grati: ecco una occasione per distendere i nervi senza tema d'incontrare un gancio che li metta di nuovo in tirare! Afferriamola e corriamo, amici, agli antipodi della Danimarca.

* * *

Invece quanta Danimarca e quanta Grecia in questo Abruzzo dannunziano de *La fiaccola sotto il moggio!* A sentirla dopo *Amleto* s'avverte bene quel clima serpigno di vendetta e d'odio che figlia tragedie da quando i poeti ellenici portarono sulla scena la reggia funesta d'Argo e i suoi delitti. Qui il vendicatore è una vendicatrice e il dramma è di Gigliola. Gigliola al Goldoni è la Zareschi che ha strappato nell'ardua prova un lauro di cui può con legittimo orgoglio ornarsi le bionde chiome lucchesi. Dolci e, insieme, energiche e volontarie bionde, le lucchesi: per Elena Zareschi, ormai sulla svolta decisiva della sua vita d'attrice, è ora questione di volontà: non dovrebbe farle difetto. Volontà di raggiungere quella forza d'arte ch'è chiusa in lei, che si è meravigliosamente rivelata nella *Fiaccola*, e che domani, uscita completamente dal suo bozzolo d'oro, volerà, stupenda farfalla, nel verziere del nostro teatro, come una regina. Anche per lei, come per tanti altri giovani invoco un maestro. Che cosa ne avrebbe fatto Talli di questa vibrante sofferente Gigliola? Che ne avrebbe fatto Paladini? Troveremo, comunque, anche oggi, maestri capaci d'aiutare la bella metamorfosi e avremo domani una nuova prima donna con tutti gli attributi di corpo e d'anima per giungere alle vette.

Tibaldo, nella *Fiaccola* equivale alla Regina d'*Amleto*: non è una gran parte. Benassi v'ha impegnato il suo talento sottile, ma gli accenti paterni non sono quelli che eccellono in lui: per questo ci ha fatto godere più d'ogni altra la delirante scena con la madre, assai bene interpretata dalla Cruicchi. E Majeroni, che da tempo ha fatto del «serparo» una creazione amata da Gabriele D'Annunzio, ci ha mostrato come il poeta vedesse i suoi personaggi e preferisse udire i suoi versi sonanti e copiosi.

* * *

A proposito di Majeroni c'è una curiosa storia che riguarda il padre suo grande, Achille come lui, che fu il primo interprete di Goldoni nel «*Goldoni e le sue sedici commedie nuove*» di Paolo Ferrari, il lavoro con il quale si è iniziata una serie di quattro spettacoli di prosa dell'Eti, al Teatro La Fenice. I nostri più celebri attori del secolo scorso, pur recitando spesso e volentieri lavori d'ambiente greco e romano, portavano i baffi: imponentissimi quelli di Tommaso Salvini... Achille Majeroni portava baffi e pizzo e teneva tanto ai fieri fregi del volto da imporli non solo a tutti i suoi personaggi ma da ribellarsi perfino alla polizia napoletana che pretendeva li tagliasse costituendo in quell'epoca i baffi e il pizzo una pubblica manifestazione di fede rivoluzionaria. L'attore, che, tra l'altro, non celava i suoi fervidi sentimenti patriottici, andò in prigione piuttosto che cedere. Cedette, invece, di fronte al Ferrari che gli propose di portare sulla scena Goldoni. I resti del sacrificio rimasero al commediografo che li serbò come trofei di una memorabile vittoria e di un lietissimo successo. La commedia ebbe molta fortuna, dovuta in gran parte al fascino che esercitava ancora il nome del grande autor comico veneziano e alla felice invenzione del tipo di Tita. Ermete Novelli, goldonista fanatico, la predilesse e ne interpretò si può dire, tutte le parti principali, ma specialmente quella di Tita, il suggeritore. Volle fare con essa la sua recita di addio al teatro quando si radunarono sul palcoscenico del Lirico, intorno a lui, affettuosamente, i maggiori comici presenti a Milano.

Buona idea, dunque, quella dell'Eti di ripresentarla al pubblico insieme ad altri tre lavori che voglion riuscire un omaggio al genio teatrale veneziano: a Goldoni, a Carlo Gozzi e a Giacinto Gallina mettendo in scena di quest'ultimo il capolavoro: *La famegia del santolo*, evocando il secondo con la commedia biografica di Simoni e il primo con quella del Ferrari e recitando infine la goldoniana *Bottega del caffè*.

Ho visto nelle due prime recite, i ritratti scenici di Goldoni e di Gozzi: due magnifici spettacoli che si son valsi, per vincere la sproporzione tra l'indole intima delle commedie e la vastità lirica della Fenice di messe in scene grandiose, dovute l'una a Baldo Guberti e l'altra a Cipriano Efisio Oppo: una serie di bei quadri eseguiti con viva freschezza dal Toti alla maniera dei due pittori.

Recitazione da levarsi dieci volte il cappello: gli assi del teatro veneto riuniti e pieni di fervido zelo per dar vita ai quattro atti di ciascuno dei due lavori, un po' prolissi entrambi, assai più geniale e mosso quello del Ferrari, slegato monotono e puramente didattico il secondo.

Nel *Goldoni* Tita era Leo Micheluzzi la cui comicità si raffina, si arricchisce, si classicizza ogni giorno di più. Dopo il «Nobiluomo Vidal», Tita: quanti gradini, in pochi giorni! La commedia del Ferrari è stata recitata, naturalmente, nella versione veneziana; Carlo Micheluzzi, protagonista, ha dato gioconda bonarietà al suo tipo d'autor fortunato perfino nell'insuccesso. Ve lo figurate voi un commediografo che, subissato da fischi, li cambia in applausi annunciando al pubblico che scriverà sedici commedie nuove? Tempi beati! Ma potrebbero anche tornare.

Baldanello era Medebac e Baseggio il Conte Grimani. Nel *Gozzi* Baseggio ha recitato con mirabile arte la parte del bizzarro antagonista di Goldoni ed insieme al Baldanello (il truffaldino Sacchi) è stato grande nella scena dei due vecchi all'ultimo atto. Ma viene così tardi! Ed è così evidentemente appiccicata e voluta! Tuttavia è la migliore del lavoro e meglio non poteva essere resa.

Luigi Bonelli

Memo Benassi e Olga Solbelli in «Amleto». I magnifici costumi sono stati disegnati da Ada Scopinich. (Fotografia Afi).

SCHIPA RACCONTATO DA SCHIPA

BATTAGLIE

V.

Conobbi in Galleria un maestrucolo di canto, che qualche volta si improvvisava anche impresario teatrale, per far debuttare i suoi allievi in opere che egli stesso aveva loro insegnate. Costui aveva saputo della mia incipiente carriera e dei miei già buoni successi: e, bontà sua, mi stimò il tipo adatto per cantare con una sua allieva che voleva far debuttare, pagandomi poche centinaia di lire per alcune recite del *Faust*.

M'invitò in casa sua, e prima ancora di parlare di contratto, per... incoraggiarmi ad accettare quelle misere condizioni, cominciò col presentarmi una signora belloccia e abbastanza attraente; la quale, senza tanti preamboli, incominciò a corteggiarmi, facendomi un mondo di complimenti per la mia simpatica figura, per la carriera così bene iniziata, eccetera, eccetera. Naturalmente il maestro non era presente a questi colloqui preparatori della firma della scrittura... a condizioni amorose!

Io, giovincello di primo pelo e alquanto ingenuo, abboccai all'amo e mi lasciai convincere ad accettare tutto ciò che la mia corteggiatrice volle: cioè otto recite in quindici giorni, senza contare le prove, che incominciarono il giorno dopo la capitolazione, in casa del maestro stesso.

Bene: arrivati a B., cittadina dove si fece la «breve stagione», mi si diedero cento lire di anticipo e altre cento in acconto, e basta: il resto mi era stato dato in carezze dalla dama!

Seppi poi che costei era una persona molto... aderente a quella del maestro; ma confesso che non me ne ero accorto; forse perchè era stato fatto tutto in modo che non me ne accorgessi! Però, mi compensò del denaro non ricevuto il successo che ebbi cantando il *Faust*: se nella via dell'ingenuità avevo fatto un passo indietro, in quella artistica ero salito di un gradino.

Sempre presentato dal maestro Piccoli, per mezzo dell'agenzia teatrale Zappert & Cannonieri, fui scritturato per cantare la *Mignon* al teatro Sociale di Chioggia che, almeno allora, godeva fama di essere uno dei più difficili, e dove in realtà si davano stagioni d'opera di prim'ordine. Alla prima prova, mi accorsi non senza dispetto che, ogni volta che cantavo, la primadonna, il maestro e gli altri artisti si guardavano sottecchi, come per dire: ma cos'è?..... Sulle prime non ci feci caso, ma quando vidi che la cosa continuava, incominciai ad impensierirmi, tanto più che all'albergo, dove alloggiavano anche i miei compagni, dovetti constatare ch'essi cercavano di evitare la mia presenza.

Venne la sera del debutto. Ebbi un buon successo, ma non quale avevo il diritto d'aspettarmi: il pubblico mi accolse con segni manifesti di simpatia; anche i critici mi trattarono benino; ma, siccome la stella della compagnia era la primadonna, essi si dedicarono quasi del tutto a lei. Insomma non mi fu difficile avvertire, che al disopra del successo e di tutto, c'era qualche cosa di strano per aria, che congiurava contro di me. Cantai le tre recite contrattuali; poi, non senza sorpresa, avendo saputo che si dovevano dare altre recite della stessa opera, non venni riconfermato, e quando costrinsi l'impresario a dirmene la ragione, appresi — rido ancora a pensarci — che mi si «protestava» perchè avevo la voce di... baritono! Immaginate la mia voce di diciotto anni fa, se ora, dopo tanti anni di carriera, si mantiene puramente lirico-leggera? Fui dunque licenziato, e fu scritturato, per sostituire la mia voce baritonale, un vero tenore che era l'«amico della primadonna», la quale, per averlo vicino, era riuscita a farmi protestare!

A questa disgraziata scrittura è legato un episodio, che sono tentato di raccontarvi. Alcuni anni fa ricevetti una lettera di un mio presunto amico, che asseriva di avermi conosciuto a Chioggia, in occasione della iniqua protesta; di essermi stato di grande conforto e aiuto morale; ricordava (ma non era affatto vero) che volevo gettarmi in mare per il grande dolore; e che egli solo, in tutta Chioggia, mi aveva difeso e «protetto» contro tutti. Infine, terminava chiedendomi, come «compenso a queste affettuose dimostrazioni di vera amicizia», la bazzecola di venticinque mila lire per metter su una bottega di sarto.

Io giuro per tutti gli dei che non ho mai conosciuto questo sedicente affettuoso amico!

* * *

Ed eccomi ancora a Milano a gironzolare in Galleria in cerca di scrittura; sempre implacabile frequentatore dello studio del maestro Piccoli; nonchè della casa della bella Wanda, più che mai innamorato di lei e più che mai non corrisposto.

Un giorno, volli accompagnare il Biancofiore all'agenzia teatrale di Gaetano Cannella, la più tipica agenzia per artisti che volessero debuttare per una diecina di lire a recita, o giù di lì; però «don Gaetano» conosceva il suo mestiere e sapeva distinguere a vista d'occhio i buoni artisti. Mi chiese subito un'audizione: gli piacqui, mi prese a cuore, e mi disse di ritornare il giorno seguente, perchè aveva da propormi un «ottimo» contratto. Figuratevi la mia gioia; ma, conoscendo le paghe che si praticavano nella sua agenzia, non mi feci molte illusioni.

Il giorno dopo di buon mattino, appena aperta l'agenzia, eccomi da don Gaetano, che con la sua voce caratteristicamente siciliana, incomincia a farmi un discorsetto preparatorio, come usava per preparare un artista alla stoccata, cioè all'offerta di paghe miserande; poi mi disse che un impresario conosciutissimo, Giuseppe Borboni, aveva bisogno di un tenore lirico-leggero, per cantare nel *Barbiere*, nel *Don Pasquale*, nella *Sonnambula* ed in altre opere del genere; aggiunse che lui, dopo avermi sentito il giorno prima, aveva telegrafato al Borboni per farlo venire espressamente da Trento, dove si trovava già con la compagnia: sarebbe arrivato quel giorno stesso nel pomeriggio, ed io avrei dovuto dare un'altra audizione in sua presenza. Dopo aver preso un frugale pasto (ahimè, come era sempre frugale il mio pasto!...), andai col Biancofiore a fare una passeggiata per... ben digerire ed essere pronto, con voce fresca e riposata, all'audizione.

Infatti alle quattro, puntualmente, trovai nell'agenzia il buon don Gaetano intento a conferire col Borboni; questi mi squadrò da capo a piedi, rimanendo impassibile in quella sua faccia, ornata di barbetta e di un paio di mustacchi biondi già volgenti al grigio. Mi feci tuttavia coraggio e, accompagnato dal maestro Piccoli, cantai qualche brano del *Barbiere di Siviglia*.

La faccia del Borboni rimase impassibile come prima, e don Gaetano mi congedò, dicendomi che mi avrebbe fatto sapere qualche cosa scrivendomi.

Era il solito modo di non dirmi subito che non ero piaciuto? Io e Piccoli ce ne andammo mogi mogi, come due cani scudisciati. Invece, il giorno dopo, con mia gioconda sorpresa, ricevetti una lettera del Cannella, che m'invitava ad andare nella sua agenzia. Vi volai addirittura, ed egli mi disse senza preamboli: «Mi dispiace ma al Borboni non sei piaciuto!». Credo che tutti i colori dell'iride siano passati sul mio volto: rosso per la vergogna, verde per la bile, giallo per l'intossicazione. «Però» (certo mi si aggiunse, sul volto, il color rosa per la contentezza di quel «però»), «io ho insistito per farti scritturare, e ci sono riuscito; ma ad un patto: quello di prenderti per una sola recita che sarà di prova». Non era molto, ma era già qualche cosa: per lo meno, avrei potuto dimostrare al Borboni che un po' valevo anch'io e meritavo di cantare nella sua compagnia. «Ti saranno pagati solo i viaggi e le spese, aggiunse il Cannella, e se farai successo, del quale sono sicurissimo, sarai scritturato per tre mesi, col compenso di lire quat-

trocento al mese, con l'obbligo di cantare un giorno sì ed uno no ». Era la mia salvezza e l'agiatezza che sognavo da tanto tempo... se avessi avuto successo.

Partii subito per Trento, accompagnato dai voti paterni del mio amatissimo maestro Piccoli, per la prima prova. C'erano già ad aspettarmi il maestro e tutti gli altri artisti. Accoglienza fredda. Che il Borboni avesse espresso loro la sua sfavorevole impressione? Certo: lo lessi sulla faccia del maestro Rubino, il direttore d'orchestra della compagnia; sulla faccia del basso-comico Rossi, uno dei più rinomati artisti del teatro lirico italiano; sui volti di tutti, nessuno escluso, dei presenti. Ma io rimasi imperterrito perchè avevo la certezza intima di prendermi la rivincita su tutti e su tutto.

Incominciò la prova del *Barbiere*. Alle prime frasi, vedo che il Rubino — un uomo piccolo, piuttosto bruttino, ma buono e valente come ebbi occasione di constatare dopo — mi guarda con occhio un po' meno arcigno e diffidente di prima; mi faccio animo e continuo a cantare a tutta voce: così la prova finisce benissimo e la recita, il giorno dopo, ancor meglio: un grande successo. La scrittura per tre mesi mi fu data dallo stesso Borboni appena dopo la prima recita. Egli cambiò contegno, mi divenne amico e protettore, direi quasi un secondo padre. Intanto i miei successi andavano sempre aumentando, e con essi aumentavano anche gli incassi serali; sicchè la mia carriera era assicurata. E con questa compagnia rimasi circa due anni, sempre riconfermato ad ogni scadenza contrattuale, e sempre con qualche miglioria finanziaria.

Ricordo, indelebili dalla mente e dal cuore, gli artisti miei camerati d'allora; oltre al maestro Rubino, la compagnia era formata dal soprano Isabella del Frate, una giovane soprano-leggero dalla voce direi quasi eccezionale, acutissima, limpida, che, unita ad una tecnica veramente ottima, piaceva moltissimo al pubblico. Di tenori, oltre a me, vi era un certo Giovannelli-Gotti che, prima di essere scritturato dal Borboni, aveva goduto una certa popolarità per il suo modo di muoversi sulla scena, più che per la voce: cantava i ruoli più forti: *Lucia di Lammermoor, Traviata, Cavalleria rusticana, Pagliacci*. Di baritoni c'era Marcello Giorda, un artista intelligentissimo dal punto di vista scenico, ma infelice dal punto di vista vocale; tanto è vero che poi decise di dedicarsi alla recitazione, dove come tutti sanno, ha mietuto allori e quattrini. Vi era anche un altro baritono, certo Canale: voce discreta, ma di effetto sul grosso pubblico; artista un po' dozzinale, che faceva comodo all'impresa, perchè cantava tutte le opere, nessuna esclusa, di genere lirico o drammatico. Il basso assoluto della compagnia era Gennaro Maria Curci: uomo assai colto, che aveva studiato nel Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, conseguendovi il diploma di maestro di piano, oltre che di canto, col quale simpatizzai fin dal nostro primo incontro a Trento: e ci legammo di amicizia che sempre è durata sincera e profonda. Il basso comico, come ho già accennato, era Carlo Rossi: uno di quegli artisti, tali nel vero senso della parola, di cui si sono perdute le tracce. Per me era un godimento grande cantare con lui; e nei momenti in cui non ero in iscena mi fermavo dietro le quinte, e mi divertivo un mondo alle trovate artisticamente comiche di questo sommo artista. Nel *Don Pasquale* poi era, ed è rimasto, insuperabile; nessuno, per quanto ricordi, avendo cantato quest'opera deliziosa di Donizetti con grandi bassi comici, tra i quali il grandissimo Kasheman, mi ha fatto dimenticare la comicità, non mai esagerata ma tanto efficace, del Rossi. Altra opera in cui questo artista eccelleva era *Il maestro di Cappella* di F. Paer, che io accettai di cantare proprio per far piacere a lui, perchè la parte del tenore non era tale da far risaltare un artista, nè scenicamente nè vocalmente. Anche degno di molta attenzione era il bravissimo e buon Urbinati, direttore di scena nonchè baritono comprimario, che disimpegnava con onore le parti a lui affidate. Nè posso tralasciare di nominare la Ballerini, una comprimaria toscana, molto intelligente e pianista magnifica: qualità questa di cui il Borboni profittava nelle continue prove, facendola funzionare da maestro sostituto!

(5. - Continua)

Tito Schipa

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

GIUSEPPE BEVILACQUA:

PARENTESI

L'Ottocento fu l'epoca delle dediche; non si stampava volume che non fosse dedicato alla madre, al padre, ai figli, ai nonni, ad una donna lontana o vicina, ad un amore consumato o da consumare. Anche le commedie stampate s'ornavano di dedicatorie affettuose o singolari, polemiche o rivendicatrici. Gerolamo Rovetta dedicò alla madre contessa Maria Pellegrini Ghisi una sua commedia bistrattata dal pubblico e dalla critica — *Gli uomini pratici* —, e gliela dedicò con vindice intenzione: « *Madre mia* — scriveva — *devo a questa commedia una scoperta che mi ha consolato e come cittadino e come... contribuente. Seppi, il giorno dopo la sua prima rappresentazione, che, in Italia, ministri disonesti, deputati venduti, candidati ridicoli ed elettori corruttibili non ve ne sono, nemmeno per eccezione. Senza saperlo io ho adunque calunniato il mio paese...! Ho sbagliato, ma l'intenzione era onesta; ed è a prova di tale intenzione che io pongo il tuo nome su questo innocente attentato: un nome che se non giustificherà una cattiva commedia, salverà, almeno, l'autore dall'accusa di aver commessa una cattiva azione. Tuo figlio: G. Rovetta* ».

Francesco Garzes dedicò *Il signor D'Albert*, commedia di una spumanteria discutibile, ad « Emma »: *Dovrei pagare un debito di riconoscenza agli artisti che per i primi fecero applaudire questa commedia. Ma l'emozione più forte di quella sera non mi venne dalla recita e dal successo del mio lavoro, ma da una creatura bionda che, nascosta tra la folla, divideva le mie ansie, i miei timori... le mie speranze... e, finalmente, la mia gioia. È perciò che scrivo il nome di questa gentile prima di tutti, sopra di tutto. F. Garzes* ». Chi era la bionda? La moglie, la figlia, l'amante?

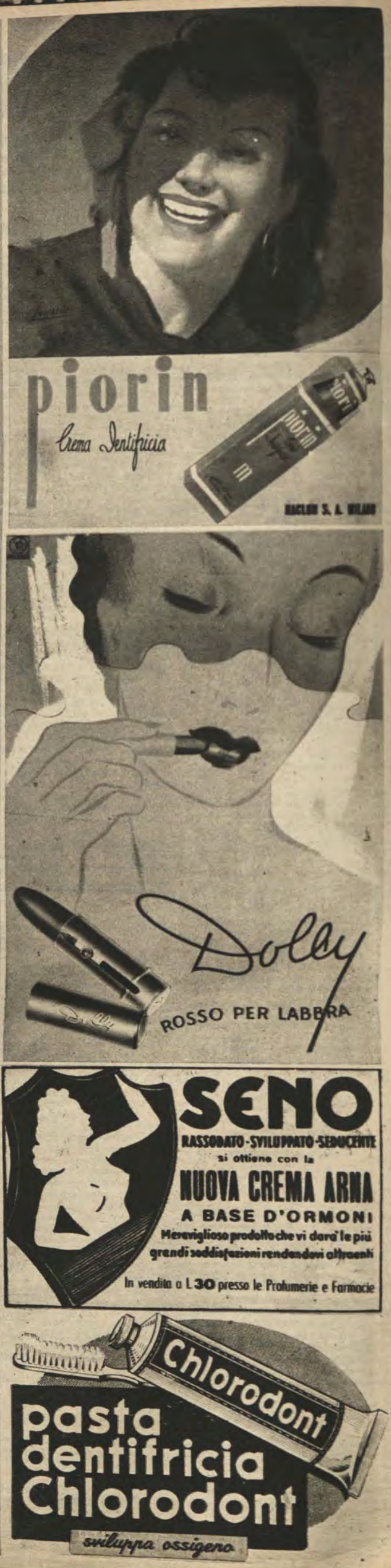
Mattacchione si mostrò Domenico Cesari dando ai torchi *La strada stretta* ovvero *Un brillante miope*. La dedicò a se stesso: « *L'amicizia che a te mi lega fino dal nascere, o caro Cesari, mi obbliga a dedicarti il mio primo lavoro. È di tale meschinità che non avrei saputo a chi offrirlo. Addio: D. Cesari* ».

Giuseppe Bevilacqua

•

* E' stato proiettato con successo a Padova e a Venezia il primo film che abbia rappresentato il dramma dell'Italia, dalla resa di Pantelleria all'8 settembre e agli avvenimenti successivi: *Aeroporto* di Pietro Costa, con Attilio Dottesio, Anna Arena, Carlo Minello, Piero Carnabuci, Clara Zanni, Elio Steiner, Silvio Bagolini, produzione: Victoria Film.

* Con grande successo, Elena Zareschi ha interpretato la parte di Gigliola nella *Fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio al Teatro Goldoni di Venezia sotto la direzione di Memo Benassi che interpretava la parte di Tibaldo.



● CARLA R. (MILANO). - Trovo, tornando in Castello, la immagine forse propiziatoria, e gli auguri di Sant'Innominato. E per l'una e per gli altri vi dico grazie. Adesso il Castello è isolato nella neve, più solo e lontano e inaccessibile che mai. Nemmeno i gufi, che dico, nemmeno le aquile, ne vogliono sapere. Figuriamoci le colombe, oimè, ed altre lievi cose e delicate. E allora sarà per questo primo vere, o ignota colomba pellegrina!

● JUNKER (BRESCIA). - Nais Lago è attualmente una delle più apprezzate attrici della compagnia Gandusio.

● SCALIGERO NATO (MILANO). - Non saprei dirvi le ragioni per le quali il tenore Malipiero non fa parte dell'attuale complesso del Teatro Scala. So, però, che egli in questi giorni canta in altro teatro cittadino, con larghissimo successo.

● GIUSEPPE M. (PADOVA). - Personali grazie, e perchè non lo fate voi, l'editore dei miei « questa volta... »? Io, nei vostri panni, (suppongo che siate provvisto di ottimi panni d'anteguerra) non ci penserei su due volte.

● RENZO TRAMAGLINO (LECCO). - Cominciate col portarmi i due polli, frattanto, poi io azzeccherò senz'altro i vostri garbugli, giovanotto.

● MARIANNA IN CAMPAGNA (CANTU'). - In una commedia di Shaw intitolata *Non si sa mai*.

● AMBROSIANO (MILANO). - Il maestro Guarnieri è veneziano, fin dalla più tenera infanzia.

● MIRANDOLINA VERA (MILANO). - Non a me, non a me: alla Film-Unione, Venezia, palazzo Cini, primo piano, secondo uscio, porta in fondo.

● MEDICO IPSILON (MILANO). - Dottore in regia: credo sia questo il titolo del diploma quale viene rilasciato dai professori. Dai professori di regia, si capisce, mica del manicomio.

● OTELLO D. (CARMAGNOLA). - Alda Grimaldi lavora presso gli stabilimenti Fert (Nord-Italia Film, Torino). E per l'indirizzo privato, c'è sospensione, diamine!

● MARZIA (MILANO). - Sì, proprio, una radiotrasmissione in ben tre atti sarebbe stato chiedere troppo alla mia salute cagionevole: ed il mio Natale è stato assai triste e allora figuratevi che sarebbe avvenuto di me, se fossi rimasto per tutto quel tempo inchiodato all'apparecchio, quasi non bastassero gli apparecchi che per tutto il santo giorno ho sentito sulla mia testa quassù in Castello...

● VIRGILIO FESTA (BERGAMO). - Perchè quel giornale ha definito, anzi ha classificato la *Locandiera* un film per adulti? E con tale indicazione lo ha esposto nel tabellino quotidiano dei cinematografi? Evidentemente perchè le locande, e quindi le locandiere, sono cose da viaggiatori, gente d'affari, turisti, professionisti artisti eccetera, gente adulta per lo più, o comunque in età da viaggiare, così presumo. Mentre *Montevergine*, così mi dite, è indicato in quel tabellino come un film per tutti, quindi anche per ragazzini. Ma è chiaro: se quel monte è vergine...

● ITALA M. (SEREGNO). - Consultate a vostro agio il decimo dei miei volumi di imminente pubblicazione: *Natalino Otto a volo d'uccello*. Saprete tutto di lui.

● SCHERMITORE (PADOVA). - Già, si diceva comunemente, all'epoca dei duelli: duello all'ultimo sangue. Ma era una locuzione sciocca, assolutamente arbitraria, non contemplata in alcun codice cavalleresco, nè usata mai da gentiluomini, schermitori, gente d'armi eccetera. Dicevano così gli ignoranti in materia, i semplici orecchianti, o gli scemi. Si diceva, si poteva dire: a condizioni gravi, a condizioni gravissime, senza esclusione di colpi, ma all'ultimo sangue no, perbacco, che significa all'ultimo sangue? Si diceva, si poteva dire viceversa talvolta (ma non dai professori in materia): al primo sangue, cioè al primo graffio. Ma all'ultimo proprio no, credete pure, era una solenne sciocchezza.

● STUFA DI... (MILANO). - E voi non ci andate. Chi vi prega? Si può vivere abbastanza bene facendone a meno. Conosco gente che crepa di salute, eppure non è mai entrata in un teatro di rivista, non sa neppure se esistono oppure no « assi della risata ». Esistevano forse assi della risata all'epoca di Matusalemme? Io non credo.

● RAGIONIERE ALFREDO (MILANO). - Siete sicuro di non sbagliarvi, di non equivocare nelle date? Posso assicurarvi, con pezze giustificative alla mano, che nel marzo 1935 io ero da vari mesi al Pireo, direttore artistico di una compagnia di Lillipuziani, la famosa troupe Korkiloff, con la quale girai poi tutto l'Oriente.

● CARLOTTA S. (MILANO). - Quella produzione è stata già ridotta per film. Ricordo che, trovandomi alla proiezione privata fianco a fianco con l'autore della commedia originaria, questi ad un certo momento della visione, mi chiese di accompagnarlo fuori, aveva bisogno di un bicchier d'acqua, così mi disse. Allora ti senti male, così gli domandai. E lui, no, non è che mi sento male, così mi rispose, è che mi sento soffogare semplicemente, proprio così, e siccome mi hanno detto che in cinematografo o bere o affogare, così ti prego di accompagnarmi a bere. Uscimmo e naturalmente non tornammo più in sala di proiezione.

● R. CASARTELLI (VARESE). - Possiedo anch'io, in non so più quale delle mie cassapanche giù nel sotterraneo del Castello quel documento fotografico, che però non è una diretta fotografia delle tre persone che vi si vedono effigiate, ma la fotografia di un quadro, un quadro ad olio di un pittore russo, se non mi inganno. Al centro è Caruso, alla sua destra il basso Scialiapin nell'atto di fumare una sigaretta, alla sua sinistra il baritono Ruffo Titta, seduti tutti e tre ad un tavolino. Ho scritto Ruffo Titta e non al contrario come voi scrivete, perchè effettivamente quel grande cantante è Ruffo di nome, e Titta di cognome, come testimoniano, fra l'altre cose, le generalità di sua sorella, pure cantante ai suoi tempi, e che fu Bianca Titta. E cordialmente vostro.

● PICCOLA PUBBLICITA' (LANZO). - Non posso precisamente per quelle ragioni di piccola pubblicità, ma gratuita e fuori posto, che vorreste sgraffignare a questi colonnini. E scusatemi.

● RODOLFO E RODOLFA (MONZA). - Ah come vorrei parlarvi a lungo, a lungo, di Mario Buzzichini. Ma vedete so di non fare una cosa che gli piacerebbe, se egli fosse ancora vicino a noi, vicino al nostro lavoro come fu per anni ed anni, quasi sempre ascoltando, parlando quasi mai, particolarmente di sè. Non gli piaceva, vi ripeto, che di lui si discorresse: curvava la testa, quella sua testa coi capelli tagliati a spazzola, sulle carte fotografie disegni che gli congestionavano la gran scrivania, faceva gran gesti con la mano che smettessimo, che la piantassimo, che c'entrava lui, che s'importava la gente di lui, facessimo il santo piacere? Allora se uno di noi continuava a dirgli di non rompere le scatole con quella sua odiosa modestia, s'alzava, ci veniva vicino, ficcava nei nostri occhi quelle due pallottole infocate ch'erano i suoi occhi intelligenti, inseriva le mani nelle scavature del gilet sotto le ascelle, si piantava a gambe larghe, quelle sue gambe da cavallerizzo che sempre pareva calzassero stivaloni (in realtà Mario se non calzava sempre stivaloni, calzava però scarpe tali che ci mancava poco), ci sfidava a continuare, se avessimo coraggio. Che coraggio, voi direte? Coraggio di sopportare a piè fermo le sue battute, le sue bottate, così diceva lui toscano, ferocissimo nelle bottate quando ci si metteva. Sì, noi avevamo coraggio un po', poi dovevamo dire basta, Kamarad. Ne aveva di quelle da levare la pelle, da sollevarci di peso quanti eravamo. Ah caro Buzzichini, caro perduto nostro Buzzichini del *Secolo-Illustrato*, di *Cinema-Illustrazione*, di *Piccola*, di *Comoedia*, il tempo che Mario fu da Rizzoli, un cervello e mille occhi, mille mani, mille trovate, e idee e progetti e proposte, e fammi questo e fammi quello e mandami questo quest'altro e dovresti procurarmi così e così. E poi dovette pensare alla *Scena Illustrata* e poi si prese tutto il *Guerin Meschino*, e frattanto s'occupava di *Sette giorni* e non dimenticava l'*Illustrazione del Medico*, proprio così, perchè la dirigeva lui, la compilava meglio, ricca varia signorile interessante magnificamente stampata... E vogliamo dirlo che era la rivista che ci compensava meglio fra tutte? Diciamolo. Io non ho mai capito e saputo quando Mario dormisse o semplicemente riposasse... Pronti, c'è Mario? E' in casa? Mario è uscito già? Come? Sono le otto! Usciva di casa alle sette e mezza del mattino, rincasava ad ore inverosimili e saltava la colazione per montare a cavallo oppure il pranzo per andare a fare colazione, cose di questo genere. Amò la carta stampata e il cavallo dello stesso inguaribile ed inguarito amore: sarebbe morto, diceva, su quella o su questo. Ricordo: venne, lui direttore di un giornale cinematografico, ad una delle prime Mostre di Venezia, ma credete che assistette almeno ad una proiezione? Noi sapevamo che Buzzichini però era al Lido, ma dove? Ve lo dico io: passò tutto il tempo della Mostra Veneziana in un maneggio, ai galoppi, oppure usciva dal maneggio per interminabili galoppate lungo Malamocco. E le sue grosse camicie colorate, le cravatte della stessa stoffa della camicia, i suoi pantaloni a quadretti, i suoi stivaloni gialli, queste erano le poche sue vanità, povero caro Mario che non vediamo che non vedremo mai più dietro un gran tavolo, la testa curva incollata su bozze di stampa, fotografie, disegni, e un telefono a portata di mano. Dovesti farmi questo, farmi quello, e prepararmi questo e quest'altro, e senti avrei pensato...

● FIORELLO (CREMONA). - E come potete soltanto supporre che una grande Compagnia di riviste (calcolate comodamente ottanta persone fra artisti e tecnici, oltre alle tonnellate di materiale scenico) possa di questi tempi spostarsi da una città all'altra? Giacchè un dottore di vostra fiducia vi ha prescritto quello spettacolo prima dei pasti, lo spostamento da Cremona a Milano è più facile per voi che per Uomini 80 Cavalli 16 Cammelli 1 in senso contrario, non vi pare?

● ELISA G. G. (MILANO). - L'ultimo film girato da Paola Barbara fu *Accadde a Damasco*: poi accadde che Paola rimanesse in Spagna, dove il film fu girato, e nessuno l'ha più vista di persona, purtroppo, perchè era un bellissimo vedere, francamente parlando: un bel vivere, insomma.

● QUATTRO DICEMBRE (NOVARA). - No: dopo *Vita perduta* non ho girato altri film.

● POPOLARE (VENEZIA). - Il 1945 dovrebbe essere il mio anno, secondo i calcoli. Il totale delle sue cifre ammontando infatti a 19, coincide col numero di San Gennaro, protettore di Napoli, ecco perchè.

● GIOVANNI CARTA (MILANO). - Lilla Brignone è romana, ma è figlia d'arte, ciò che in linguaggio teatrale significa non avere una città natale vera e propria. I figli d'arte nascono dove possono, dove capita, senza fissa dimora, randagi girovaghi raminghi eccetera, come i cani sia detto senza offesa.

● LUCIA DI LAMERMOOR (VARESE). - Personali grazie e non ho festeggiato il mio onomastico, avendolo perduto da un anno esattamente, su questi colonnini.

● PIANORO (MERATE). - Sì, ho un vecchio e più che caro

L'INNOMINATO:

STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

QUESTA VOLTA... Questa volta ho parlato con Aligi.

Il pastore Aligi, tra un atto e l'altro delle ultimissime prove dannunziane, fuma una sigaretta nel camerino di Renzo Ricci, al posto stesso di Renzo, lì davanti allo specchio, e nello specchio stesso di Renzo, fumando, si rimira, e s'io guardo dove lui sta guardando, vedo addirittura Ricci, tanto sono una cosa sola, l'attore illustre ed il pastore illustrissimo.

— Eccoti ritornato alla montagna — va dicendo l'uno all'altro — tu che alla montagna volevi ritornare...

E poi, volto a me:

— Già — dice — torno infatti su queste stesse scene a quell'Aligi di tre anni or sono, dopo tanto duro e vario camminare, come ad un riposo. E questo volto — soggiunge additandomelo nello specchio — ne ha riportate e poi cancellate e poi riportate ancora e ancora cancellate, di tracce e segni, in questo tramutarsi continuo di maschere, una all'altra sovrapponendosi, come in una ininterrotta dissolvenza...

— Facciamo il conto.

— Fallo tu: io fumo.

— Dunque diciamo: appena scompare la maschera d'Aligi di tre anni fa, e sul tuo volto s'adagia la maschera d'Amleto. Si passa da pastore d'Abruzzo a prence di Danimarca con amletica imperturbabilità. Ma già sotto quella maschera che pareva imperturbabile, ecco appare, nella dissolvenza che giustamente dicevo, il volto di Otello. Il prence è scomparso, sulle amletiche sue tracce erompe la furia e l'ira del Moro. Un attimo, e già dissolve: la sciagurata canizie di re Lear va sovrapponendosi alla negrezza riccioluta del generale, l'ha già ricoperta, diresti sepolta in mar. Fulgòri e tempeste squassano le bianche chiome del re randagio, ed ecco, dissolvenza. Si forma sul volto del vecchio, il volto giovine e forte di Corrado Brando: un attimo, e dissolve. Ecco, angosciato, il « padre » dei Sei Personaggi. *Dissolve. Appare scanzonato e paradossale il Commissario di Polizia della* Resa di Berg-op-Zoom. *Dissolve. Appare Domenico Barnaba. Dissolve. Appare...*

Io vado continuando bellamente in codesto squarcio lirico da venditore ambulante di cravatte, o fasce di autarchica lana o cose del genere, e frattanto non mi avvedo che Aligi, terminata la sigaretta, s'è alzato, e lo specchio è vuoto pel momento di immagini. Una vera fortuna pei lettori dei presenti colonnini.

— Sai cosa sono questi — dice Renzo — e va mettendomi sotto gli occhi due buste sigillate, proprio così, due plichi meticolosamente legati, e bollati di ceralacca angolo per angolo.

— Testamenti alla Sacha Guitry?

— Peggio. Scaramanzie alla Renzo Ricci. Faccio così ad ogni mia vigilia un poco impegnativa, o impegnativa molto. Sai come? Prendo un pezzo di carta, e vi scrivo su: « Quando rivedrò questo foglio, io ho già rappresentato questo o quello. Sicchè non ne parliamo più: fatto anche questo » Eh, che ne dici? Adesso tu capisci che roba è questa volta, trattandosi, come vedi, di doppia scaramanzia, ossia di doppia vigilia, insomma di doppia busta. Numero uno, numero due.

— Penetrato in cavità — rispondo. — Busta numero uno, Edipo re. *Busta numero due,* Macbeth.

— Centro!

E rimette le buste nel cassetto del baule-armadio. In un angolo riservato alle buste-scaramanzie. Già, ma che vedo? Sotto le due che mi ha mostrato, Renzo ha già pronte non so quante buste come quelle, come quelle sigillate, come quelle contenenti il foglio da guardare « un giorno dopo ».

Alla mia naturale richiesta dice di no, che per adesso non può. M'ha detto solo che le buste da aprire a cose fatte, pronte per l'anno in corso, sono sette.

Il numero dei grandi peccati, delle grandi Meraviglie, dei colori dell'iride, delle note musicali, delle vacche grasse o magre, dei giorni settimanali, dei famosi a Tebe, delle non meno famose ballerine di Za Bum...

E delle sette grandi nuove interpretazioni di Renzo Ricci, 1945.

LETTERA DA BERLINO

CINEMA GERMANICO AL LAVORO

Berlino, gennaio.

Quando, l'anno scorso, venne diffusa la notizia del richiamo alle armi o dell'impiego nell'industria bellica di buona parte degli artisti e dei tecnici occupati nei grandi cantieri della cinematografia tedesca, si pensò — in virtù di un'illazione più facilona che facile — che la produzione germanica avrebbe subito un tempo d'arresto. E la stampa dei paesi nemici costruì, sulla base di questa supposizione, la consueta serie di castelli in aria: si trattava, secondo gli anglo-sassoni, della morte, o poco meno, della cinematografia tedesca. Era, invece, una dimostrazione di equità, rispetto alle altre categorie di cittadini: una dimostrazione che poteva essere consentita, senza incappare in quei risultati letali che il nemico aveva preconizzato, solo nel caso di un'industria — come, appunto, quella tedesca — fruente di un'organizzazione perfetta fin nelle sue più modeste cellule.

La lacuna prodotta dalla improvvisa mancanza di cervelli e di braccia, venne colmata con un sapiente razionalissimo impiego delle forze rimaste disponibili e con una estensione del tempo di lavorazione di ogni film. Quello che prima si faceva in un mese, ora si fa in un periodo di tempo maggiore: ma il lavoro non ha soste negli stabilimenti della Ufa e delle altre grandi case berlinesi; e così pure a Vienna, a Monaco, a Praga, a Salisburgo, centri minori, rispetto alla capitale, ma pur essi di primaria importanza.

Basteranno, comunque, meglio ancora di ogni discorso, le cifre della produzione: sono in lavorazione, in questo momento, in Germania, ben novantadue film: numero imponente, se si tien conto delle condizioni eccezionali della lavorazione. E non basta: altri cinquanta film sono in programma per la stagione 1945-46.

Superata la fase di esperimento (che tuttavia ci ha offerto opere pregevolissime, sia in linea artistica, sia in linea tecnica: come *La città d'oro*, *Il barone di Münchhausen* e *Il perduto amore*), l'applicazione del procedimento « Agfacolor » tende, con l'allargarsi progressivo e costante della cerchia degli specialisti, alla sempre maggior valorizzazione del film a colori. A Veit Harlan, che può essere definito il decano dei registi del cromofilm, nonchè a von Baky e a Jacoby, si sono accodati altri registi di vaglia, come Volker von Collande, Geza von Bolvary, Arthur M. Rabenalt e Fritz Schuh: specialisti dei più disparati generi, che vanno dal dramma alla commedia comico-sentimentale. Di recente, anche Willy Forst, il mago dell'operetta filmata, ha pensato di trar partito, per le sue caratteristiche coloritissime vicende viennesi, dei vantaggi pittorici del cromofilm: e ciò in contrasto con la diffusa voce di una sua presunta avversione nei riguardi della cinematografia a colori.

L'elenco dei cromofilm in programmazione sugli schermi tedeschi è dunque considerevolissimo. Un successo notevolissimo ha ottenuto, ad esempio, *Sacrificio*, di Veit Harlan, che verrà proiettato prossimamente anche in Italia. Anche in questa opera, come in quella che l'ha preceduta (*Il perduto amore*), Veit Harlan s'è avvalso della collaborazione tecnica di Bruno Mondi, il più apprezzato fra gli operatori del cromofilm: così per l'interpretazione, dove sono nuovamente riuniti Kristina Söderbaum e Carl Raddatz. E un nuovo successo personale ha riportato Hans Albers, (ricordate il brillante protagonista di *Münchhausen?*) in *La taverna del porto*. Anche Marika Rokk, è ritornata al film a colori con *La donna che ho sognato*, di Jacoby, e vi ha conquistato un nuovo lusinghiero successo: la sua bionda bellezza trae risalto maggiore, nel cromofilm, che non nel bianco e nero. Infine, *Il piccolo concerto di corte*, di Paul Verhoeven, ha segnato il destino di una nuova stella, la giovanissima Ingeborg von Plehn, che è oggi fra le più apprezzate attrici della nuova generazione.

Pure ricco di pregevoli opere è il gruppo dei film a colori in corso di lavorazione. Spiccano, fra questi, *Kolberg*, dovuto a Veit Harlan; *Il pipistrello*, di Geza von Bolvary; *Noi due amavamo Caterina*, di Rabenalt; *Giornata di pazzie*, di Schuh; *Ragazze viennesi*, di Forst.

Non meno dovizioso è il programma dei film in bianco e nero. La Ufa ha in preparazione, ad esempio, fra l'altro, quattro film: *Camerata Edvige*, *Come lo diciamo ai nostri figli?* *Viaggio verso la felicità* e *Quarto piano a destra*. Due sono, invece, i film sui quali la Tobis ha accentrato i suoi sforzi: *Il grido della coscienza* e *Parole incrociate*. La Berlin Film ha al montaggio tre pellicole: *Misteri della notte*, *Estate sulla landa* e *Melodia di primavera*. Così la Terra Film, che annuncia i seguenti titoli: *Dimmi finalmente di sì*, *Il veterinario dottor Vlimmen* e *Il caso Molander*, mentre la Bavaria presenterà *Ragazze di Monaco*, *Un cuore batta per te* e *La notte dei dodici*. La maggior parte di questi film saranno quanto prima presentati anche al pubblico italiano.

Tirando le somme, dunque, il cinema tedesco va testimoniando, anche nel periodo di ristrettezza che si è volontàriamente imposto, l'efficacia della sua organizzazione e la costante volontà di ascesa: in difesa di un primato europeo conquistato in venticinque anni di intenso lavoro.

X.

Nei due disegni: Renzo Ricci e Anny Ondra.

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

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

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

amico, sfollato dalle vostre parti, un giornalista toscano, ma milanese quanto me, per trenta, quarant'anni di ragioni, chi ricorda più? Abbracciatelo per me, e Iddio possa ricondurci vicini, per queste poche settimane che ci avanzano da vivere, se ci avanzano.

● MICHELE M. (BRESCIA). - No: di Calzini è in vendita proprio ora l'ultimo volume *Gloria* edito da Garzanti.

● MUSICOFILO 45 (MILANO). - Quando c'era la Banda di Milano — tipo la Banda d'Affori, ma in grande — balie e soldati, nonni ed educande — sciamavano ai Giardini di Milano.. — E sessanta bandisti in nero ed oro — feluche al vento, marzialmente fieri — stavano al cenno del Maestro Neri — pronti a brandire gli strumenti loro — Per solito iniziava l'Overtura — l'*Italiana in Algeri*, parte prima — ed indiposcia il Neri ad un'opima — sua messe personal dava la stura... — E pei viali più all'ombra dei castani — tubavan coppie a suon di *Gazza ladra* — e l'assenza di agenti della Squadra — univa bocche a musica d'*Ernani*... — Ed il Giancarlo alla Maria Pia — giurava fede a ritmo mascagnano — O lieti eventi sbocciati a Milano — sull'intermezzo di *Cavalleria*... — Spesso s'univa al Coro dei *Lombardi* — lo strillar d'un lattante in carrozzella: — la nutrice esibiva una mammella — ai dolci nostri inteneriti sguardi... — O quante volte, al sol sotto un ombrel — anch'io levato ho in coppia un *Inno al sole* — o m'ha strappato al cor liete parole — la sinfonia del *Guglielmo Tell*... — O dolci flirtamenti alla *Tristano*, — così, da tavolino a tavolino... — Lei che diceva al marito vicino: — « L'è il sito pussée fresco di Mjlano... » — E lasciava cadere andando via, — un bigliettino: « Corso Indipendenza — numero 82... », sulla cadenza — di Giordano, *Fedora*, fantasia...

● VIS COMICA (BRESCIA). - No: una cosa è l'attor comico, una cosa il brillante, in compagnie di prosa. Ma veramente, oggi come oggi, non occorre più stabilire una differenza, dal momento che il brillante non esiste più, sui nostri palcoscenici. Ma questo, badate, da molti anni prima che il commercio dei brillanti fosse vietato.

● STILOGRAFICA M. (STRESA). - Voi mi dareste convegno costà, se io mi degnassi accettare l'invito? Ah non fia mai! Figuratevi, dopo i bei risultati che han dato i convegni di Stresa...

● GERUNDIO GERONDINI (PAVIA). - Un titolo per una pubblicazione cinematografica mensile, ma di modeste pretese? *Piani rialzati* mi pare che vada mica male. O addirittura *Pianterreni*. Io però al vostro posto farei *Sotterranei*.

● BROMURO 105 (TREVIGLIO) - Sospensione, sospensione.

● N. MASI (MILANO). - Aldo Rubens è milanese. E Rubens è nome d'arte. E « Giemmegi », sigla della società da lui diretta potrebbe voler dire « Gloria Maggior Guadagno » se veramente si potesse vivere di gloria...

● MAESTRO EMILIO F. (MILANO). - Grazie del buon ricordo, antico amico della giovinezza, e grazie dell'occasione che mi date per ricondurmi col pensiero alla nostra età dell'operetta... Oh com'essa suona al nostro orecchio siccome un'età della pietra; un'età del ferro, qualche cosa del genere, e forse pure come un'età dell'oro, comunque un'età tramontata, con l'ultimo definitivo tramonto delle sue ultime stelle. Eppure eppure, amico, di quelle stelle ormai spente ancora ci arriva la luce, come è delle spente stelle vere e proprie, di cui tuttora noi riceviamo, dopo milioni d'anni-luce, la luce loro. Sapete quando? Quando andiamo a mirare le così dette stelle del tempo d'oggi, le stelline o stellacce che abbellano (ma non illuminano) il firmamento del giorno. Allora aguzziamo lo sguardo, ficchiamo gli occhi dentro dentro nel buio, gli *oci del cuor*, Maestro e con quelli riusciamo ad individuare le luci che vi dicevo, le luci che oggi e sempre brillano nel nostro ricordo. Si chiamavano, come voi mi ricordate oggi, Pina Gioana, maestosa stella da Orsa Maggiore; e si chiamavano, come nessuno sa dimenticare, Nella Regini, e Ines Lidelba, e Dirce Marella, e Nietta Zanoncelli, e Florica Cristoforeanu, e Dora Theor, ed Emilica Vera, e Lidia Johnson, e Anita Faraboni, e scusate ma dobbiamo piantarla lì se non vogliamo, voi ed io, correre il rischio di farci lapidare nella nostra qualità di inguaribili *laudatores* di cose passate, astronomi di stelle al riposo, spacciatori di astri usati, che Iddio ci abbia in gloria e così sia.

● SIBILLA COMASCA (COMO). - Grazie dell'oroscopo, ma non c'era fretta davvero. Perchè dovete sapere che proprio il sabato 10 marzo, io non mi muoverò dal Castello, essendo quello il giorno di San Provino, protettore degli aspiranti cinematografici, e quassù ci sarà folla, una folla inverosimile, una folla che neanche immaginate, la quale fa ressa agli sportelli del posto di guardia, in attesa di conoscere gli esiti del concorso privato da me bandito recentemente fra gli affezionati clienti di questi colonnini. Come, voi non ne sapete nulla? Ah ma io ho bandito un concorso, un concorso assolutamente fuori concorso, fra i miei lettori e lettrici di età non inferiore agli anni 15 e non superiore ai sessantacinque, per la ricerca di giovani elementi, o stagionati, adatti ad interpretare un film sordomuto, soggetto di Muso-di-Cane, titolo provvisorio *Chi è l'Innominato?*

● CAPPELLO DURO (MANTOVA). - No: non è Margherita Gauthier, ma soltanto Margherita Gautier. Se gli esercenti di quel locale (o peggio) non lo sanno, la colpa non è nostra, voglio dire nè vostra nè mia personalmente.

● PROTO DI « FILM » (MILANO). - Ah la vecchia ruggine, spietato amico, sussiste! Eccovi i miei poveri ma onesti colonnini e flagellateli dunque, continuate a flagellarli, se l'animo vi basta. Ma vi basta, vi basta, ne sono sicuro. Anche nell'ultimo « *Film* » mi avete flagellato un « tacquino » in taccuino, un « tacquino » badate, che io avevo virgolettato perchè l'errore del mio corrispondente fosse evidente, e voi no, perbacco, voi potevate sopportare una cosa simile? Sicchè tutto il resto del mio periodetto nel quale commentavo quel « tacquino », quel « tacquino », quel « tacquino », è andato a farsi friggere. E badate che andare a farsi friggere con l'attuale penuria di oli burri lardi è una parola. Eppure ci è andato, il poveretto, il poveretto periodo da voi flagellato. Commosso ringrazio.

● M. MELANI (SARONNO). - Il principale interprete di *Allegria* è Willi Forst.

● CARLETTO V. (MILANO). - Il maestro di ballo e coreografo Dino Solari è parente strettissimo del coreografo e maestro di ballo Dino Cavallo, sono figliuoli degli stessi genitori, figuratevi, e insomma sono più che fratelli: si vogliono un gran bene l'un con l'altro, mangiano, lavorano, dormono assieme, assieme fumano, passeggiano, fanno tutte le loro cose nessuna esclusa. Che devo dirvi di più? Vi direi di più se potessi, ma non posso perchè Dino Cavallo non vuole, ed io non posso guastarmi con Dino Solari per questo.

● DIETRO-FRONT (LEGNANO). - Presso la S. A. Marco, Milano, via Visconti di Modrone 3, dove sono gli uffici milanesi di questo giornale, e la centrale di rivendita dello stesso, prego.

● SERA DEL SABATO (CANTU'). - No: quassù in Castello non si sentono allarmi: anche perchè la sola sirena ammessa è la sciancata, la quale è completamente afona, in seguito a « cancro della fumatrice » da cui è affetta da venticinque anni.

● IRENE M. (VAPRIO D'ADDA). - Presumo che tutti i film della nuova produzione, girati nello scorso anno a Venezia, appariranno sui nostri schermi in questa primavera, e forse anche prima. Frattanto, uno degli ultimi, in ordine cronologico, e cioè *Peccatori*, vedo ch'è annunciato proprio per oggi 5 gennaio. E quando voi potrete vederli a Bergamo, ah questo proprio non saprei precisarvelo, e non infierite contro di me: vi garantisco che io sono proprio l'ultimo, in linea discendente, su cui si possa far cadere la colpa del ritardo, se colpa c'è.

● PIPA-DI-LEGNO (COMO). - Ah c'è una bella differenza fra una comune pipa-di-legno come voi, ed un'autentica Pipa-di-legno come lo spinone che dorme in questo momento ai miei piedi, il testone sulle mie pantofole, le zampe anteriori incrociate a croce di Sant Andrea, le posteriori allungate in direzione sud-sud-est del camino. E ronfa frattanto che dorme, il vigliacco, e « sogna » così asserisce il « bravo » di turno, mentre lancia fascinette sul ceppo in fiamme. Ed io, badate, non oso muovere i piedi, per timore di turbare quel « sogno », comunque quel riposo. Mentre nei vostri magri confronti, ah come li saprei muovere a menadito, proprio così, questi vecchi piedi, dopo di averli infilati negli stivaloni di servizio. Andate là, fanagottone che non siete altro; e fatevi spiegare il significato di questo ghiotto vocabolo milanese, pressochè intraducibile in lingua, essendo « fannullone » troppo poca cosa per voi.

l'Innominato

"EDY"
CONFEZIONA E VENDE
ALL'INGROSSO E AL MINUTO
MAGLIERIA E BIANCHERIA
PER UOMO E SIGNORA
La marca EDY di fiducia
VIA MARCONA 16 - MILANO - TEL. 575-258

Attenzione, voi andate alla rovina continuando a pagare a occhi chiusi tutto ciò che vi chiedono gli speculatori della borsa nera.
I prezzi, tra poco, arriveranno alle stelle.

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 responsabile

Ingeborg von Plehn
(Fotografia Tobis - Film Unione).

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Clara Zanni
in una fotografia di Leone Miani.

VARIAZIONI

Ritratto con dedica

di Ulderico Tegani

Chiasso, durante l'intervallo, tra un atto e l'altro - Una piccola donna al centro di una folla - Gli assalti dei collezionisti di fotografie ai camerini delle attrici - C'è chi vuole fotografia in costume e chi no - I timidi, gli esperti e gli indiscreti - La dedica c'è sempre, ma tante volte bisogna attendere e fare la coda.

Una sera, son già molt'anni, passeggiavo negli ambulacri dell'*Olimpia* milanese, fra un atto e l'altro d'una commedia, quando vidi un adunarsi di gente in un punto, un formar ressa e un agitarsi di braccia fra un erompere di confusi clamori, dalla ressa alla rissa non c'è che la differenza di una vocale, ed io mi avvicinai convinto di assistere a una scena, anzi a una scenata fuori programma, a un improvviso intermezzo di libero, schietto e furibondo pugilato. (E confesso che già pregustavo la gioia dell'imprevisto spettacolo, giacchè sapete bene con qual fraterno piacere si delibi una giostra di schiaffi e di pugni che toccano agli altri).

Macchè! Neanche l'ombra della baruffa e del pestaggio. Niente scambio d'ingiurie e mulinello di colpi contundenti, nè rotear d'occhiate feroci sprizzanti da volti accesi d'ira, da animi sitibondi di vendetta. All'opposto, erano ilari facce giovanili, fresche e ridenti facce studentesche, che allegramente vociando si mescolavano, si urtavano, si accavallavano in un tumultuoso viluppo ognuna cercando di farsi innanzi, di farsi largo, di spingersi in prima fila, di richiamar l'attenzione su di sè e su un cartoncino impetuosamente e insistentemente sbandierato e proteso, fra perentorie grida di « La firma! La firma! ». E tutti si accanivano in quel grido.

Non comprendevo a pieno che stesse accadendo e che significasse quel confuso bailamme. Lo intuivo vagamente, come l'ignaro non del tutto ottuso che si trova di fronte ad un fenomeno nuovo, ma un poco ne sospetta l'arcana essenza. Il problema consisteva per me nell'individuare l'obbiettivo di quei rumorosi sollecitatori. Chi c'era al centro del festoso carosello? Ad onta della mia soverchiante statura e dei miei conati di scandaglio, non mi riusciva di scoprirlo. Che diavolo! Forse un Bagonghi o una nanerottola del medesimo stampo?

Infine diradatosi un po' la siepe degli assedianti, potei scorgere lì in mezzo una zazzeretta bionda, una faccetta rosa, una sigaretta naturalmente bianca dond'esalavano spire di fumo azzurro, e una figuretta svelta e ardita, da cui un'agile manina s'alzava a prendere, una via l'altra, le tessere goliardiche che le si offrivano, e l'altra armata di penna stilografica s'affaccendava a tracciare rapidamente l'invocata firma. « Tante grazie! Brava! Evviva! ». Ma chi era la minuscola donna che con tanta pazienza s'assoggettava allo strano rito? Era evidente che tutti la conoscevano. Tranne io. Superai la vergogna per chiederne il nome ad un dei giovanotti. Mi guardò con aria di meraviglia compassionevole e me lo disse col tono di chi illumina il cervello d'un analfabeta.

—. Sandra Ravel.

Mi parve una rivelazione.

Respirai soddisfatto. Un'artista del cinema. Così piccola, eppur già così grande, a giudicarne dall'entusiasmo di quei ragazzi che accorrevano in frotta sul suo passaggio e lottavano a gara per strapparle un semplice ma prezioso autografo, da mettere in serbo, come un'aurea fronda, tra i più cari ricordi della vita. Oilà, perbacco, che scherziamo? Sandra Ravel! Sì, l'avevo sentita nominare, non l'avevo mai vista sullo schermo, ma adesso ero lieto di averla vista almeno, e sebbene a stento, di persona; e anch'io, pur non avendole chiesto di firmare nessuna tessera, l'avrei custodita, fiore raro fra le più importanti memorie della mia carriera mortale: la memoria della prima volta in cui m'era apparso realtà il cosiddetto « tifo » per il cinema e per i suoi popolari interpreti.

Poi ebbi occasione di conoscere da vicino il tifo per la lirica, o piuttosto per le cantanti d'opera. Perchè, sissignori, c'è anche quello. Altro campo, e manifestazioni diverse. Non si domanda più la firma sul proprio tesserino, sistema sbrigativo ed economico ormai superato. Si vuole ottenerla sul ritratto dell'artista, preferibilmente fornito dal medesimo, o, come più sovente accade, dalla medesima, poichè è soprattutto il gentil sesso canoro che divien bersaglio di siffatti cacciatori d'autografi e d'immagini. Per la Scala, meno male, per la Scala che è organizzata, esiste una ditta che provvede all'esecuzione, alla stampa e alla vendita delle fotografie; gli ammiratori le comprano e le mandano in camerino, con preghiera di apporvi la firma: piccolo disturbo, compensato da un legittimo compiacimento di chi si vede oggetto della lusinghiera scelta e dell'onesto desiderio. Ma negli altri teatri, e specialmente in quelli di provincia, chi mai pensa a una delicatezza simile, chi mai si sogna di chiedere ciò ch'è considerato un preciso diritto per chiunque?

La vincitrice del concorso.

Non parrebbe credibile, ma è proprio così. Il ritratto della signora primadonna dev'essere regalato a chiunque si presenta a reclamarlo, naturalmente fregiato con la firma della signora primadonna e acquistato dalla medesima, perciò costretta ad acquistarne a proprie spese un cospicuo blocco, in costume o in abito da passeggio, a rinnovarlo via via che scema, ordinandone e pagandone altre copie al suo fotografo ordinario, e a portarne seco un certo numero per ogni « piazza » e ad ogni recita, così come si porta dietro il basso vestiario per acconciarsi, la « sciattùlia » per truccarsi e il termògene per scaldarsi la gola con opportune sorsate di tè.

Infatti l'assalto di questi singolari collezionisti viene sferrato in teatro, al camerino della vittima prescelta, magari prima che s'inizi lo spettacolo, per non perder tempo; oppure durante la rappresentazione, fra un atto e l'altro, quando l'artista ha da cambiar veste o ha bisogno di riprender fiato; e meglio ancora alla fine, quand'essa ha spremuto la voce e l'anima per incarnare il suo personaggio e vorrebbe soltanto trovar respiro e quiete per placare il sacro palpito e rivestirsi al più presto per tornare a casa. Ma sì! Chi li frena in tal momento gl'inesorabili raccoglitori di effigi muliebri e di nomi da cartello?

E, badate, se alcuni conservano un resto di creanza e si presentano rispettosi e timidi — sono certo alle prime armi, — i più entrano e si avanzano non solo disinvolti ma sfacciati col cappello in testa e la sigaretta in bocca, come chi sa bene che non v'è da far complimenti per pretendere quel che compete secondo un'usanza sancita e una regola inoppugnabile che guai chi s'attentasse a eluderla o calpestarla. E non che siano del tutto estranei all'ambiente del teatro. Anzi! Spesso son macchinisti, trovarobe, portaceste, comparse, e vantano queste loro qualità come titoli per esser serviti prima degli altri « che non hanno lavorato », e per cacciarli indietro. I quali altri son per lo più giovinastri di belle speranze, gagà a scartamento ridotto, ragazzine audaci o addirittura bambocci col latte sulle labbra, forse messaggeri di genitori che preferiscono non scomodarsi e soprattutto non far la coda.

Perchè, se non si entra in mucchio, se c'è un po' d'ordine, si fa la coda anche al camerino della primadonna come alla bottega dell'ortolano. Uno alla volta, uno alla volta per carità! E si svolgono scenette tipiche. « Tu vuoi la foto in costume o in abito da strada? ». « Eh, meglio in costume ». « Ti va questa di Tosca, o ti piace più questa di *Butterfly*? ». Lunga occhiata critica, « Prendo la *Tosca* ». Ma con la firma, s'intende. Sarebbe troppo spiccio dar la foto e la buona notte. Bisogna firmare e firmare. Ciò che non sempre basta. Ci sono gli indiscreti che non s'appagano d'un nome e cognome, che vogliono far scialo a buon mercato e sbalordire o far schiattar d'invidia il piccolo pubblico degli amici. « Io ci vorrei la dedica ». « Ah, come vi chiamate? ». L'aspirante declina le generalità. « Bene, diremo dunque: « *A Pinco Pallino cordialissimamente...* ».

La prima volta che mi capitò d'assistere a questo ridicolo esercizio di pazienza e di calligrafia, non seppi tenermi dall'apostrofare la stremata vittima.

— Ma, cara figliuola, a che giova tutto questo?

La rassegnata primadonna tentennò filosoficamente il capo.

— Giova alla rinomanza. E' una forma di pubblicità, un segno distintivo, un indizio di buon successo, una prova che interesso e che piaccio.

Tacqui, ma pensai: già, un tempo, alle primedonne che piacevano, gli ammiratori mandavano carmi in ottava rima, staccavano i cavalli per ricondurle all'albergo a suon di musica, e offrivano serenate e fiaccolate; oggi, alle dive del cinema esibiscono la tessera del dopolavoro perchè la firmino e dalle altre esigono il ritratto con dedica, lasciando che l'artista se la sbrighi col conto del fotografo. Davvero il mondo è un pochin cambiato...

Ulderico Tegani