



QUESTA VOLTA:
 Alacci - Barisoni
 Bonelli - Gemini - De
 Stefani - Innominato
 Loverso - Martini
 Moncherio - Gjetti
 Parise - San Se-
 condo - Schipa
 Tristano

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

DISSOLVENZE

I.
 — Che cosa vuol dire fare il passo più lungo della gamba?
 — Vuol dire diventare registi cinematografici.

II.
 — Ma che strano giornale è il tuo! C'è scritto « settimanale di cinematografo, teatro e radio », ma di radio non si occupa...
 — E' vero: di radio mi occupo raramente; ed è un peccato. Anzi, diremo: è una lacuna (e bisognerà colmarla); ma, vedi?, anche l'altro giorno, desideroso di rompere finalmente il ghiaccio (tu sai che la laguna, attualmente, è ghiacciata: come questa orrenda fredura), ho telefonato all'Eiar. Volevo — è lecito, no? — scambiare qualche idea con uno dei capintesta, che è uno del mestiere mio, un collega (se mi è concesso dire « collega » ad uno che è capintesta). Gli avrei detto... Bè; qualche cosa gli avrei detto; e certamente anche lui mi avrebbe detto qualche cosa di interessante: perché in fondo, tra giornalisti, tra colleghi certi scambi di idee possono essere utili... Invece, dopo essere passato attraverso le voci e i « tac » di una mezza dozzina di signorine (che voci fonogeniche hanno le signorine dell'Eiar!) mi sono sentito rispondere che il collega « è in commissione e, se volete, potete parlare con la segretaria ». Allora, tu capisci: parlare con la segretaria (anche se ha la voce fonogenica) è tutt'altra cosa, e ho rinunciato. Ma proverò ancora: e se il collega non sarà ancora in commissione, parleremo, finalmente: e la metterò insieme, finalmente, questa rubrica di radio...

III.
 In queste sere di oscuramento totale e con le dinamo che non funzionano, camminare per le vie di Milano non è facile. Ecco perché è apparsa divertente — ma non, poi, del tutto strampalata — l'idea di una bellissima e giovane attrice, la quale — dopo lo spettacolo — se n'è uscita per la strada, l'altra sera, con una lanterna accesa, e si è avviata a passi lenti e sicuri — finalmente sicuri! — verso casa.
 — Toh! — ha osservato qualcuno — la Tale che gira con la lanterna...
 E un maligno, per il puro piacere della battuta:
 — Evidentemente anche lei cerca l'uomo.

IV.
 Certe volte capita anche a « Film » di pubblicare fotografie di attrici fatte... qualche anno fa (e sono le fotografie alle quali le attrici tengono di più).
 — Però, fanno un certo effetto, a vederle... — ha osservato il solito qualcuno.
 E il solito maligno:
 — Già: effetto retroattivo.



IN ATTESA DE "LA FIGLIA DI JORIO"

**ALIGI
 SVEGLIATO
 DAL SOGNO**

di Carlo Martini

S'io penso a Ornella, a Sirenetta, alla Rondine, la mia anima s'inazzurra, Riodo una musica d'argentea primavera che hanno la stupita fragranza dei dolci sogni.

Ma s'io penso alla tremante donna buttata sulla scena e nella immortalità dell'arte dalla foiosa lussuria dei mietitori di Norca, la mia anima trema:
Mila, una risonanza nella voce hai, che mi consola e mi contrista come d'ottobre quando con le mandre si cammina cammina lungo il mare.

E' la voce d'Aligi. S'è svegliato il pastore Aligi: ha ripreso la sua mazza di conduttore di lane: e il mondo s'è arricchito di poesia: di luce.

La Figlia d'Jorio è il più melodioso *secretum* di un poeta che si è piegato, supplicando, sul cuore della sua terra per coglierne le più favolose risonanze.

Voce, destino, tragedia di una gente: bellezza e verità che hanno echi universali.

E' l'erbale fiume silente del tratturo: è ogni via che conduce alla purezza e alla liberazione del sogno.

La montagna, il fiume, il mare, lane d'agnelli, la madia fragrante di pane, il focolare... Le cose belle, pure e necessarie della terra.

S'io penso a Mila, penso alla soave tenerezza della donna quando è bella d'amore:
E come pasceral tu la tua mandra se la tua mano ti s'inferma,
 [Aligi?]

O potenza dell'amore fedele:
«...finchè m'è in bocca il mio fiato,
 sono di te, sono per te!»

E rare sillabe di poesia mi hanno commosso come la tremante supplica di questa tragica peccatrice redenta quando invoca un poco d'olio per riempire la lampada della Vergine:
...che se mi si spegne non vedo più la via del Paradiso.

Ed è lei che, col suo inno al rogo — commosso ringraziamento alla felicità della redenzione —, dà conclusione eschilea alla tragedia favolosa.

S'è svegliato il pastore. Ha sollevato l'arca di evi remoti e arcani. Aligi ripercorre le vie della terra, dal tremore d'oro delle aurore alla quiete estatica delle stelle, col suo destino di uomo. Il sogno lo ha ricollocato sulla terra. Amore, odio, peccato. Lacrime, punizioni, morte. La santità del focolare,

Attilio Dottasio, protagonista maschile de « L'angelo del miracolo ». (Vittoria Film; fotografia Ferruzzi). Il fotomontaggio sotto la testata si riferisce al film « Resurrezione ».

Film

la santità della terra, la santità del sacrificio.

O musica d'Aligi. Sulla sua bocca sapida di Maiella trema il nome delle inconsapevoli sorelle: sue foglie di menta: sue foglie odorose. Cammina sulla terra, Aligi, ma il suo cuore è ancora fasciato dalla luce del sogno.

...con queste pupille vedo l'Angelo che piange! ...l'Angelo mi guarda e piange e tace.

Diciotto anni or sono. Al Vittoriale. Rappresentazione straordinaria della Figlia di Jorio.

L'ora, la collina, il cielo, la luce aiutarono a godere in modo più suggestivo la tragedia. Chi vi assistette, ricorda ancora con commozione quella giornata d'incantamento: veramente «dionisiaca»: gli spettatori «nella luce umida piaciuta uguale» respiravano come in un sogno, «racchiusi nel cuor d'una perla».

Ma il poeta era triste. Sorella della gloria è la Malinconia. («La Figlia di Jorio non l'ho scritta io. L'ha scritta uno di me che è morto»).

Gabriele, in quel giorno che voleva essere d'apoteosi alla sua arte somma, sentì lacrimare nell'anima qualcosa «di più triste che la sua tristezza». («Chi mi consolerà dei soli spenti, dei giorni caduti?»).

Il poeta era profondamente triste. Lassù sulla scena Aligi cantava la canzone favolosa della sua terra; e forse il poeta, il pallido viso nel cavo delle mani, riudiva dentro l'anima «camminare i pastori defunti e i grandi armenti morti».

Vicino al poeta era Lucio d'Ambra. Guardando tra la gente seduta attorno a loro, videro una dama romana — bellissima un giorno, e cantata da Gabriele con gemmea felicità —: la donna, da lontano, scorgendo il monocolo del poeta fisso su di lei, sorrise compiaciuta e levò la mano a salutare. D'Annunzio non la riconobbe, e allora si chinò verso il monocolo minore per chiedere chi ella fosse. Lucio d'Ambra disse il nome, un giorno così melodioso. Il poeta tacque, improvvisamente turbato. Sembrava patire ancora più la solitudine in mezzo alla gloria e alla folla. Poi, con voce pallida d'umidità umana di fronte alla vita, mormorò: «Incredibile... S'inceppa così... Così si muore...». Poi voltò le spalle alla donna e si girò di scatto verso la scena dove Aligi cantava sogno e amore, e disse con voce rifatta forte e sicura: «Ma non muore la poesia».

La Figlia di Jorio è difficile da recitare. Recitandola coi modi consueti del teatro, si uccide questa grande poesia. Recitandola, tanto per fare un facile esempio, come si reciterebbe Bernstein si profana questo capolavoro.

Ardua è la figura d'Aligi. Non vive: sogna. Ed è lui che dà il tono favoloso, — «l'aura di trasformazione» — al poe-

VENEZIA - ANNO VIII - N. 5
3 FEBBRAIO 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

Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all'Amministrazione.

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

SOCIETÀ EDITRICE "FILM"



Marika Röck in una pausa di riposo. (Ufa - Film Unione).



Laura Carli, Olga Solbelli, Carlo Micheluzzi e il direttore di produzione Vittorio Barattolo mentre si gira «Fiori d'arancio». (Scalera).



I teatri di posa di Venezia, ai giardini, sotto la neve.



Willi Forst dirige a Vienna «Ragazze viennesi». (Wien - Film Unione).



Attilio Dottesio, Bianca Doria e Franco Castellani ne «L'angelo del miracolo». (Vittoria Film).



Dora Polato, ovvero: la donna dal fiore in bocca. (Fotografia Luxardo).

IL RACCONTO DI "FILM"

UN MELODRAMMA

di Rosso di San Secondo

Chi vedeva la mattina Maria Paola Drigo, che, in bicicletta, con un rimorchio appresso, si recava al mercato a vendere frutta ed erbaggi del suo podere non avrebbe mai supposto che quel demone potesse starsene un'ora del giorno ferma e tranquilla a meditare. Chiamava tutti quelli che incontrava o che raggiungeva, e a uno ne diceva una, a un altro un'altra, sapeva i fatti di tutti e li metteva in piazza con allusioni pepate, poi scoppiava a ridere. C'era chi godeva assai, sentendola parlare e la stuzzicava; ma i più, senza dargli a vedere, avevano di Maria Paola una gran soggezione. Con quella testa riccioluta e bionda, con quella faccia di bronzo, occhi grigi e acuti, naso all'insù, era capace di smascherare ogni ipocrisia e di prender di petto anche un uomo con tanto di barba. — Quella lì? alla larga! — si diceva spesso in contrada. — Buca con le parole! Troppo intelligente! — E al mercato, per strada, sul campo, nell'orto, Maria Paola, che lavorava come un mulo, non lasciava in pace nessuno. Ma, verso il tramonto, specie d'estate e anche d'autunno, era inutile cercarla, non la si trovava più. — Maria Paola? A quest'ora s'infrasca! — diceva Domenico Drigo, il padre, che aveva le gambe gonfie e si muoveva pesantemente.

Maria Paola s'infrascava davvero. Di tra le alte macchie, che circondavano una palude vicina, se n'andava dove non andava mai nessuno, a una sponda irta di canne e di falasco, si metteva a sedere e rimaneva immobile finché la notte non discendeva dalle montagne lontane e la palude non rispecchiava le prime stelle. Che faceva, che pensava, nessuno poteva saperlo, come, del resto, nessuno sapeva dove si trovasse a quell'ora.

Certo, Maria Paola, accovacciata tra il falasco, guardando il cielo, le cime lontane, la distesa d'acqua, nel silenzio profondo, rotto solo di tanto in tanto dal tuffo delle ranocchie, si perdeva in meditazioni quanto mai lontane dalla vita che conduceva durante il giorno. Altrimenti, non avrebbe sentito il bisogno d'infrascarsi, come diceva suo padre.

L'immobilità estatica delle cose nel tramonto di certo aveva su lei un fascino particolare. Ma una sera Maria Paola trasalì. Le era sembrato null'altro che il fruscio di una lucertola e, invece, si trovò davanti un bel cane, che, lieto di vederla scodinzolava e voleva anche leccarle le mani e le braccia.

— Oh, lo sai che mi hai messo paura? Ma sei un bel cane, tanto caro davvero! E perché mi fai tanta festa? S'udi una voce che chiamava: — Grifo! —, poi comparve un signore ancor giovane, vestito piuttosto con eleganza da cacciatore. Vedendo la ragazza: — Eh, — disse — ha trovato una bella selvaggina. E' un intenditore, Grifo.

— Si chiama Grifo? Oh, caro Grifo! E tu te ne intendi? Di che cosa t'intendi?

Il cane, visto che il padrone lo lasciava fare con maggiore effusione si rivolse alla giovane e con le zampe, con il capo con la bocca espresse a Maria Paola il suo piacere di conoscerla.

Il signore si sedette e disse al cane di starsene ormai tranquillo. Obbediente, Grifo si stese tra lui e la giovane, allungando il muso sulle zampe, per guardare di sotto in su l'uno e l'altra.

— Avete fatta buona caccia? — domandò Maria Paola.

Il cacciatore la guardò negli occhi profondamente ed anche malinconicamente.

— Siete un po' triste? — Brava! — esclamò l'altro. — Che occhi! Sapete leggere nell'anima altrui! — L'abitudine!

— Ah! Voi, per abitudine, guardate gli altri e cercate di scoprirne il fondo.

— Sicuro. Io faccio così, non so nemmeno io il perché.

Il signore fissò un'altra volta Maria Paola profondamente ma anche teneramente.

— E che cosa stavate a fare qui, tutta sola? — le domandò alla fine.

— Nulla — rispose la giovane — sbrigliato nel campo, in casa, al mercato tutto quanto c'era da sbrigliare, ogni sera me ne vengo qui, mi riposo, guardo il sole che pian piano se ne va dalle montagne, la notte che discende, l'acqua che si fa nera. Sempre la stessa cosa e però non si finisce di guardare e di pensare. Chi sa quanti e quanti, da che il mondo è mondo, hanno guardato, pensato e poi sono morti. Ma il sole a quest'ora, sempre via! E la notte ritorna, e il giorno ritorna... Vi dico cose stupide che non ho detto mai a nessuno. Scusatemi, avete fatto buona caccia?

Il signore era interamente preso dal fascino che dalla voce, dal gesto, dagli occhi, da tutto il viso emanava Maria Paola.

— Che caccia? — disse serridendo. — Dieci anni fa mi ci appassionavo davvero. Ora non più. Spesso se sto per sparare, mi dico: «Perché, povera bestiola? Deve vivere i suoi giorni».

— E non sparate? — Già, non sparo. E Grifo non capisce. Allora si mette a cercar altro. E trova voi, signorina, rara selvaggina che non si trova ogni giorno.

— Mi dite signorina? Tante come me, il vostro Grifo può trovarne sul campo!

— No, signorina, come voi non credo.

— Dite per davvero? — Sì, davvero.

— Allora anche voi sapete leggere in fondo all'anima.

— Forse un po'.

— Scusate come vi chiamate? — Marco Vagelli. E voi, signorina?

Maria Paola s'era fatta rossa.

— Marco Vagelli — ripeté — avete una villetta sul poggio? Siete il gran maestro? Il gran musicista?

— Grande, chi sa? Qualcuno dice di sì, qualcuno di no. Ma non importa. Il brutto è che talvolta dubito io stesso... Come vi chiamate?

— Maria Paola Drigo.

— Oh, Maria Paola, bello! Dunque, cara Maria Paola, me ne sono venuto qui sul poggio, per comporre una nuova opera. Son qui da due settimane e niente! Non vien fuori nulla! Me ne vado a caccia con Grifo... Chi mi avrebbe detto che avrei incontrato stasera...

— Una contadinaccia.

— Sì, cara, tanto cara! E tanto intelligente! In quest'ora!... Che silenzio!... Che solennità!... E Maria Paola se ne vien qui, si mette a pensare... e forse ad aspettare...

— Signor maestro, davvero, tante volte m'è parso d'aspettare...

— Infatti, è giunto Grifo. Grifo sentendosi nominato, allunga una zampa sul grembo di Maria Paola, che l'accarezza.

Succede un lungo silenzio. Batte a Maria Paola il cuore, come se le si rivelasse il senso delle sue lunghe attese sulla sponda della palude. Il maestro ascolta. A un certo punto comincia a mormorare un motivo poi lo ininterrompe sempre più spiegate: d'un tratto, si alza e dice: — Vogliamo andare, Maria Paola?

— Dove, maestro? — A casa mia, sul poggio. Sono solo, io. Non ho moglie. Mi metterò al pianoforte. Andiamo.

— Ma io, io, una ragazza, posso venire? — Perché no? La musica viene con voi. Domani, se vi piacerà, sarete mia moglie. — Moglie vostra, maestro, una contadina? — Sì, cara, nasce tutto dalla terra; si guarda, si vede, si pensa, si canta, si crea... Poi, si muore. Non l'hai detto tu? — Sono felice! — esclama Maria Paola. Si alza. Il musicista le circonda la vita con il braccio. Grifo guaisce dal contento. Tutti e tre s'avviano, facendo strepitare il falasco.

Così nacque Terra Felice, la nuova opera del maestro Marco Vagelli, e fu un trionfo. La signora Maria Paola Vagelli non volle però assistere alla prima rappresentazione: in teatro ci andò dopo, quando tutti i giornali avevano sciolto inni al maestro. Per tutta la sera, ascoltando l'opera che già conosceva a memoria e sapeva cantare, sognò la palude al tramonto e i monti lontani.

Rosso di San Secondo

ma. L'attore non dovrebbe dimenticare che si tratta di un personaggio liberato dal sogno e che, a poco a poco, vi rientra: è quasi fuori del tempo; e la cruda vita lo sbrigliottisce; e si difende allora col talismano primordiale del mito della sua gente; e poi rientra nell'arca dove ha dormito settecento anni. Non è facile, lo

so, rendere questa favolosa poesia: questa potente innocenza. Forse un attore che sa rendere lo stupore del pastore errante leopardiano: che sa misurare e sentire il tempo magico che regolano quei versi immortali; un attore che sa che la grande poesia è incanto di sillabe con risonanze di infinito; un attore che sa re-

citare con casto sapore di fiaba, condurre le anime sull'area via del sogno — quell'attore saprà portare sulla scena un Aligi come il genio della poesia dannunziana l'ha sentito e reso per sempre. Aspettiamo dunque con fiducia la prova di Renzo Ricci.

Carlo Martini

MANUALE DELL'AUTORE DRAMMATICO

L'abbicci del mestiere

di Alessandro De Stefani

usione interiore. Tranne delle conclusioni. Era poi questo il mestiere? O non era qualcosa di vago, di sfuggente, qualcosa che alla fine diventa una specie di istinto?

Se avessi detto questo al mio giovane allievo avido di praticità, si sarebbe ribellato. Non avrebbe tollerato che esistessero sapienze inafferrabili, misteriose: gli sarebbero parse offensive. Bisognava dunque davvero ridurre in pillole facilmente digeribili tutto quanto credevo di sapere in merito.

Scrivere una commedia! La cosa più semplice del mondo, in apparenza. Tanto semplice che tutti, illetterati e perdigiorno, ci si provano. Far parlare dei personaggi? E dov'è la difficoltà? Parlo io, parli tu: riproduciamo i nostri discorsi e faremo della verità. Per questo i cassetti dei fornai, dei ricevitori del lotto, dei farmacisti, degli uscieri di pretura, dei fattorini di banca sono ingombri di commedie. E ciascuno pensa che soltanto l'ingiustizia della sorte condanna all'oscurità i parti della loro fantasia, mentre i teatri accolgono con parzialissima compiacenza le opere magari... mie. Per questo i capocomici stanchi di leggere copioni su copioni, privi di ogni costrutto, finiscono col trascurare magari anche quei pochi che hanno un segno personale, qualcosa di notevole nascosto dentro le loro pagine. Tutta la facilità dello scrivere una commedia, è apparente. Ma come andarlo a raccontare a questo giovane che non ammette, beato lui, difficoltà? E vuol far presto, anche. Debbo dirgli che tutti gli autori di teatro importanti sono pervenuti a scrivere opere di qualche pregio soltanto nell'età matura? Sorriderebbe con ironica degnazione. Mi risponderebbe che quelli, anche se avevano nome Calderon o Ibsen, eran gente pigra, d'altri tempi: che oggi tutto è diverso. Oh sì: tutto è effettivamente diverso. Ed è già molto che i giovani capiscano che, almeno, bisogna imparare il mestiere. Ce ne son tanti che vorrebbero scavalcare anche questo elemento per arrivare a pie' pari, miracolosamente, alla ribalta, davanti al pubblico.

Come i pittori che vogliono fare i quadri senza aver mai imparato a disegnare. Il mestiere, il deprecato mestiere! Che è poi l'ossatura fondamentale che tiene in piedi l'opera drammatica, che gradua il processo dell'interesse, lo sviluppo delle scene, la definizione dei caratteri. Che cos'è il mestiere? La tecnica? Qualcosa di preciso e definibile? Qualcosa che s'impara? O che si sente? No: s'impara. L'ho imparato io, piccolo, come l'hanno a suo tempo imparato i grandi. Non l'abbiamo imparato da manuali scritti, da regole coordinate, ma dopo lunga e faticosa esperienza, provando e riprovando, rompendoci il collo tante volte, sbagliando... Sta a vedere che forse si poteva evitare tutto questo. La gioventù lo crede: lo pretende. Chissà che non abbia ragione. Che sia davvero possibile evitare questo duro tirocinio? Ma non era utile per selezionare i valori? Chi resisteva alla prova, superando a forza di tenacia le avversità, alla fine riusciva. Ora i giovani non ammettono questa selezione. Vogliono essere «bravi» subito, in gran fretta. Ebbene facciamo quel che sta in noi per accontentarli. Tanto, oramai, la vita non ci promette gran che di nuovo. Se possiamo ancora servire a qualche cosa, coraggio. Lasciamoci spremere fino all'ultimo. Sono questi i frutti delle nostre sofferenze? Ebbene: serviamoli nel miglior modo possibile alla fame avida di questa gioventù aggressiva. E facciamo anche il manuale dell'autore drammatico. Ci sarà qualche collezione Hoepli che lo inserirà nel proprio catalogo.

(1 - Continua)

Alessandro De Stefani



Dall'album di Geleng: Carlo Minello e Maria Pia Arcangeli.

SI VEDE SOLO AL CINEMA

16. - LA LUNA

di Tristano

«Oh, guarda: hai la luna negli occhi... Due lune...». Così Arminio a Tundra, ne La crociata di ferro. E lo sguardo della fierissima impetuosa Tundra s'addolcisce e si vela; e la bocca si schiude in un primo timido sorriso, pronta a ricevere il suggello delle labbra di Arminio. Scena suggestiva, cinematograficamente eccellente: con quei volti stagliati nella penombra dalla luce lunare, mentre il fiume scia-borda contro i fianchi del barcone. Ma qual'è il fattore determinante della situazione? La luna: la luna che coi suoi liquidi raggi bagna ogni cosa intorno ai due giovani, e ogni cosa tinge di irrealità, e ogni cosa modella morbidamente: sicché lo spirito orgoglioso e aggressivo di Tundra ne è come sopito. E quell'improvviso interesse che già le è passato negli occhi, per un attimo, in pieno giorno, nella foresta, quando s'è sentita piegare e vincere sotto le ginocchia d'Arminio, si tramuta, nella notte, pronuba la fioca luce lunare, in amore.

Ho citato un caso: ne potrei citar cento. La luna ha un'importanza fondamentale nella costruzione degli stati d'animo. E il trovarlo, che al cinema ha nome di direttore di produzione, è felice, quando, alla lettura del soggetto (o della sceneggiatura) può scarabocchiare, nel suo libretto d'appunti, la

parola «luna», sottolineandola con tre fregacci di matita. E l'operatore pensa alla morbidezza e alla pastosità dei primi piani un poco sfumati, e gondola. E lo scenografo pensa agli effetti di ombra su una terrazza in riva al mare, e si stropiccia le mani. E il musicista incaricato del commento sonoro pensa a delicate musiche d'intonazione sciopiniana, che s'interrompano, di colpo, smorzandosi in un arpeggio troncato, quando le labbra dei protagonisti s'uniranno. E il regista pensa all'effetto di tutta la scena, e si sente grande. E il solito fesso dirà che se la luna non ci fosse bisognerebbe inventarla.

La luna. Sotto la sua carezza, tutto diventa bello, al cinema. E gli innamorati della platea s'accarezzano furtivamente la mano, mentre quelli della galleria, ultime file, non si accorgono nemmeno ch'è spuntata, sullo schermo, la luna. (Poi tutti, platea e galleria, escono per tornarsene a casa, e si dicono, con un po' d'apprensione nella voce: «Speriamo che stasera non venga fuori la luna...»).

Tristano

* Sta per entrare finalmente in cantiere il film Trent'anni di servizio che la Cines produce per la regia di Mario Baffico e l'interpretazione di Memo Benassi.

— Ma, benedetto ragazzo, le commedie si fanno, in genere, colla maturità, coi dolori sofferti, con le gioie godute...

— Letteratura. Vecchi sistemi. Intanto io non ho nessuna intenzione di soffrire perché poi delle mie sofferenze abbia a godere un pubblico a teatro: e poi tutto questo è superato. A noi, giovani, bastano i dolori e le gioie altrui. Non è più il tempo che l'autore debba essere la vittima necessaria, il banco di prova delle proprie analisi: noi adopereremo la gente che passa, gli altri. E' molto più semplice, più facile. E poi voi che ci state a fare, allora?

— Io, veramente...

— Sicuro, voi. Avete sofferto, immagino?

— Eh, non mi posso lamentare, in quanto a soffrire. Abbastanza.

— Vedete? E io conto di adoperare le vostre sofferenze, non le mie. Solo così noi giovani vi perdoneremo di esistere ancora, di ingombrare un posto che ci spetta.

— Vorrei dire che c'è un po' di prepotenza in questo.

— Sicuro: prepotenza. Ma, se guardate bene al fondo della mia richiesta, vedrete che c'è molta verità in questa prepotenza. Voi avete seminato quel che avete imparato in dieci, venti commedie...

— Quaranta.

— Benissimo: quaranta. Non pretenderete mica che io vada ad ascoltarvi tutte e quaranta le vostre commedie per trovarvi quel che ci avete messo di mestiere, ed impararlo? Tanto più che non io imparerei.

— Lo credo anch'io.

— Dunque voi dovete trarre pazientemente da tutto questo bagaglio il succo essenziale e somministrarmelo in pillole. Fate un estratto di quel che avete imparato ed eviterete a noi giovani che abbiamo fretta tutto un lavoro faticoso: tanto più che, se non lo fate voi direttamente, viene un altro, magari un professore, e compulsando le vostre opere e quelle di cento altri autori, ne ricava egualmente il manuale che ora vi chiedo io.

Questo fu un argomento che mi scosse: vidi che, sottraendomi, non avrei evitato la cosa. Se i tempi erano maturi, se si pretendeva anche questo, perché rifiutare? Certo, di questo passo, sarebbe venuto anche il manuale per innamorarsi, il manuale per sognare la notte, il manuale per ubriacarsi, il manuale per essere inventore e via dicendo. Ma evidentemente la strada è questa: e l'umanità pretende avere dei trattati compendiosi per ogni ramo della propria attività. Il giovane che avevo davanti a me era il rappresentante tipico di questa impazienza sbrigativa.

— Volete che le mie lezioni ve le impartisca a voce o per iscritto? — conclusi e, nelle mie parole, c'era la rassegnata accettazione.

— A voce e per iscritto.

— Non capisco bene.

— A voce perché io voglio poter chiedere chiarimenti, fare osservazioni, insomma essere ben sicuro del fatto mio. Ma farò venire una stenografa che trascriverà tutto quanto mi direte e così avrò il testo di tutto, testo che alla fine io potrò rileggere per ficcarmi bene in testa quel che per caso mi fosse caduto di mente: ma vi assicuro che starò attentissimo e che troverete in me un allievo zelantissimo. Voi avrete, alla fine, un manoscritto che potrete licenziare alle stampe e concorrere così magari a una cattedra universitaria di drammaturgia.

— Veramente non ci tengo molto...

— Verrà il giorno in cui le vostre commedie non si rappresenteranno più...

Me lo son visto capitare davanti quasi all'improvviso: era giovane, presuntuoso, spavaldo e disinvolto. Sedette su una poltrona che non gli avevo offerta e cominciò:

— Mi dovete insegnare come si fa a scrivere una commedia.

— Perché?

— Perché voi la sapete scrivere, e io no.

L'argomento era perentorio. Tentai di spiegarli che, in questo campo...

Non mi lasciò proseguire.

— Non vedo la ragione perché non si debba imparare anche questo, oggidì. Esistono tanti studi più difficili: il sanscrito, per esempio, il calcolo infinitesimale eppure trattati lucidissimi di competenti permettono di erudirsi anche in queste materie. Non capisco perché non debba esistere anche un manuale dell'autore drammatico. Sono stato da Hoepli a chiederlo: Hoepli ha una collezione completa di manuali dove, più o meno, sono compresi tutti i rami dello scibile umano. Niente: il manuale per diventare autori drammatici non esisteva. E' una lacuna imperdonabile. Bisogna colmarla. E chi meglio di voi...?

Era un mezzo complimento: e mi sentii in dovere di arrossire. Volevo obiettare qualcosa, ma il giovane non me ne diede il tempo.

— Io voglio diventare autore drammatico. Voi mi direte: e perché proprio autore e non astronomo o pittore o inventore? Intanto perché credo molto più facile scrivere una commedia che studiare una nebulosa...

— Forse in questo...

— Molto più facile. E poi perché la materia prima, per questo mestiere, l'abbiamo sempre sottomano. La nebulosa è lassù, lontana: la si vede poco, soltanto nelle sere limpide, e non la si può toccare con mano. Le persone di una commedia invece io le incontro ogni giorno: le ho in casa, nella mia famiglia. Io stesso sono un personaggio. Che c'è dunque di più facile? Di più comune? Di più immediato? Gli argomenti? Ma ne trovo dove voglio: basta aprir gli occhi, aprir gli orecchi. Guardare e ascoltare. Soltanto bisogna imparare il mestiere, questo «mestiere» che è necessario del resto in ogni ramo dell'attività. Sono qui per questo: insegnatelo.

— A me, veramente, non l'ha insegnato nessuno.

— Altri tempi. Allora non c'era la meccanizzazione, l'industrializzazione che c'è oggi. Magari avrete preso le commedie di altri, le avrete studiate, e a poco a poco, avrete capito come si fa una scena, come si stende un dialogo...

— Press'a poco.

— E poi avrete fatto dei tentativi: incerti, frammentari, timidi. Poi avrete fatto i primi fiaschi...

— Press'a poco.

— Ebbene questo è tutto quello che noi, giovani, vogliamo saltare: niente studio lento e progressivo, niente tentativi e soprattutto niente fiaschi.

— Ma...

— Non abbiamo tempo da perdere. C'è una persona che ha già fatto queste esperienze: voi. Ebbene datemi la vostra esperienza e io non ho più bisogno di passare per questa lenta e faticosa trafila.

— Purtroppo l'esperienza è una cosa che non si può trasmettere: è una ricchezza così personale che ciascuno ha la porta con sé nella tomba.

— Protesto. Non lo permetto. Avanti: un po' di buona volontà. Se no dirò che voi, per puro egoismo, e per non voler aiutare i giovani per paura della concorrenza, vi chiudete nel vostro isolamento, chiudete loro la porta.

— No: questo sarebbe falso. — E allora insegnatemi quello che sapete. Sarò attento e diligente.

COME LO VEDONO, COSA NE DICONO

La doppia dottoressa

di Leon Comini

I cosiddetti intellettuali, si sa, bisogna prenderli con le molle, magari con molle di pregiato metallo istoriato (ottimo a questo riguardo sono, per esempio, le molle cinesi già in uso nei riti imperiali della dinastia Ming, tutte d'argento e bronzo, ad ideogrammi sovrapposti, di pesante, scomodo, ma alquanto pittoresco effetto: quelle molle vogliamo dire, su cui, presso il fuoco, le nonne celesti leggevano le favole delle grandi conquiste antiche agli imperiali nipotini. «A che molla siamo rimasti oggi?». E veniva il valletto portamolle con la centosedicesima... Cose, queste, del resto, che tutti i raffinatissimi dell'erudizione ben sanno. No?).

Con le molle: specialmente al cinematografo. Sono essi che cercano, tra le inquadrature e le dissolvenze, l'atmosfera, il «pathos», il «metafisico simbolismo» e roba di questo genere: sono proprio gli intellettuali, e più ancora gli intellettuali, che vanno a sedersi davanti gli schermi delle «prime» e con nequissima sufficienza stanno a sguardare semmai compaia qualche «rapporto di volume-spazio», qualche «allusione fantastica alla palingenesi metapsichica dell'intiere», soprattutto il «complesso propedeutico archetipo della specie», quasi che il film dovesse essere un complicatissimo trattato di filosofia od una sillabazione di preziosi ermetismi piuttosto che un intelligente, e magari divertente e qualche volta anche poetico (cioè artistico) spettacolo per grandi masse.

Le «intellettuai», si sa bene, prescindono dai casi e dai fatti e dalla morale che hanno il grande e nobile e difficilissimo attributo dell'umanità. Le vie del cuore sono precluse rigorosamente alla loro terra d'avorio (autarchico) in cui si sono chiuse con i «puri suoni» di Rimbaud e con gli «accostamenti di sillabe» di Montale; le intellettuali sono un genere a sé.

E, si badi bene, — notiamo qui per inciso — questa specie di spettatrici cinematografiche a cui la nostra piccola inchiesta questa volta ci ha portati, non deve essere confusa con la folla delle autentiche signore e signorine colte, le quali della conoscenza e della sapienza umana hanno voluto, potuto e saputo prendere (e sopra tutto capire) le cose buone, le cose essenziali, rapportandole alla propria sensibilità ed alla propria capacità di vivere. La nostra inchiesta si occupa di quelle tali «intellettuai» che posano a tanto senz'esserlo affatto, che dai molti libri compulsati e non capiti hanno saputo cogliere e trattenere, per unica virtù mnemonica, una farragine di dati e di date, di nomi e di enunciati, di giudizi e di saggi entro cui esse si aggirano — poverette — come chi dopo un'indigestione sogni di trovarsi entro la solita penosa bosaglia sprovvista di vie di uscita. Per tale loro sciagurata condizione, le intellettuali si adattano a vivere nei preclusi stalli delle loro somiglianze, e fanno categoria.

Noi, lo dichiariamo francamente, non vogliamo molto bene alle «intellettuai». Non riusciamo ad avere troppa stima di questo genere di donne che amano Saffo assai più in quanto donna viva (e... visuta) che per le sue soavissime qualità di poetessa, che fanno ora il «tifo» per un sedicente romanzo senza capo né coda (e senza nemmeno corpo) che, con la copertina d'un fiume livido e limaccioso, aduna nelle sue pagine alquanto sudice porcherie rimescolate a molte genuflessioni innanzi al Cristo crocifisso, mucillagGINE repellente d'ogni amoralità umana, individuale, collettiva, trascendente e contingente. Questi loro atteggiamenti derivano in particolare dalle radunate più o meno salottiere in cui le intellettuali amano vellicarsi con l'emozione del «sentito dire» e del «sembra che». La prima fantasma che passa per una di tali teste diviene legge indelegabile, laccio, capestro alla

loro conventicola saputella, alla loro indeformabile struttura di giudicanti.

Innocenti? D'accordo. Ma di una innocenza che finisce alla lunga per logorare l'equilibrio e l'onestà di chi perpetua la dabbenaggine di conservare credito a chi muove nel mondo tra gli impaludamenti d'una conoscenza e d'una erudizione proclamata e controfirmata anche troppo. Questa è la corrosione sotterranea delle insufficienti; è il mal francese delle sterili e delle frigide della intelligenza e della conoscenza umana.

Ne pigliamo una: con le molle. Ventott'anni, laureata



Otello Seno in «Senza famiglia». due volte. Non importa il suo nome: la chiameremo la Doppia Dottoressa.

Figlia di famiglia, la Doppia Dottoressa, ha avuto una infanzia pasciuta e felice. Il padre, commerciante all'ingrosso in stoffe, ha guadagnato, da dentro oscuri magazzini odorosi di colla e di naftalina, fior di quattrini che si è affrettato ad investire in piccola parte nell'acquisto di una villa sul mare e nella costruzione di una specie di caserma carica di contrafforti barocchi in una rinomata località delle Dolomiti. Case in città e gioielli alquanto vistosi per la moglie sono stati i più evidenti investimenti del suo denaro. Ma nessuno sa a quanto ammontino (o meglio «ammontassero») i suoi conti correnti presso alcune banche, né cosa celino una mezza dozzina di cassette di sicurezza distribuite sapientemente nei sotterranei di taluni istituti di credito cittadini.

Affari suoi, beato lui. La Doppia Dottoressa gli è nata tra, i due maschi: il primo si è sposato con una grossa proprietaria terriera e ne amministra le cospicue fortune: il secondo, per avere voluto — dopo la laurea — aiutare con troppo fervore e soverchio zelo l'andamento dell'azienda paterna, è finito recentemente in un campo di concentramento. La Doppia Dottoressa è cresciuta in disparte, tra l'infarfata attività del padre mercante, preso nelle delizie degli «spinati» e nelle spine di certe sue «deliziose» amichette occasionali, e la tronfia ocagine della madre per la quale tutto è dovuto ai maschi, nient'altro esiste al mondo oltre i suoi due figli maschi.

La ragazza è vissuta moltissimi anni in collegio: un collegio dove le suore insegnano pazientemente alle convittrici anche a ballare il valzer: un collegio rinomato, un collegio «di mondo». Ella non aveva tendenze, se non alla miopia. E' cresciuta fra amiche contessine e amiche macellaie, fra temperamenti passionali e linfatiche sonnolenze. Ma quello era un collegio senza segreti, senza sogni, senza lettere d'amore nascoste dentro le sovracopertine dell'Eneide. La giornata di tutte, intentamente livellata dalle suore preoccupatissime di non lasciar risaltare la personalità dei temperamenti più netti, trascorreva sopra trasparenze banali, lungo facili equilibristi in cui le pratiche religiose venivano inculcate con lo stesso impegno

delle lezioni di pianoforte e l'ora di ricreazione non si differenziava di troppo da quella di greco o di matematica applicata. Tutto doveva essere lieve, in quel collegio, tutto facile e comprensivo come — del resto — la stessa retta, altissima, suggeriva e raccomandava.

La Doppia Dottoressa ha vissuto quegli anni in una dolcissima indifferenza. Da quella specie di limbo, dopo la promozione finale davanti ad una gentile ed addomesticata Commissione governativa la ragazza è venuta a finire dentro le aule d'una università. Aveva espresso il desiderio di continuare gli studi. «Ma certo, cara», aveva detto suo padre, distrattamente come sempre, «certo, se ti fa piacere... Ti fisserò un assegno». La madre aveva assentito: e la sola emozione di quel pretesto era stata quella di poter dire alle amiche ed ai parassiti del suo salotto, nel sacramentale tè del venerdì sera: «Sapete, quella sciocchina di mia figlia: vuole studiare: andrà all'università, questa volta. E, dica, professore: che cosa insegnano di particolare nelle università?».

La ragazza occupò una camera dentro una appariscente pensione nella città prescelta per i suoi studi di lettere e filosofia. Aveva giornate di assoluta libertà, ma rimaneva del tutto estranea ai richiami ed alle tentazioni dei preludei amorosi che caratterizzano gli atteggiamenti e gli istinti dei giovani di quest'età. Certo era conseguenza di qualche limitazione nella funzionalità delle sue ghiandole endocrine, certo quella sorta di infantilismo irriducibile si giustificava in disfunzioni particolari che ella stessa non avvertiva e nemmeno tentava di identificare. La tormentosa costruzione di Freud la interessava né più né meno di una tesi come tante altre: non si meravigliava che vi fossero al mondo ipotesi e speculazioni scientifiche di tal

fatta: ella accettava la nozione in se stessa, non curava di approfondirla, di meditarla, di giustificarla. Ogni prodotto del pensiero umano — si chiamasse questo Kant o Schopenhauer, Aristotile o Vico — lasciava nel suo cervello solamente un sedimentino superficiale, un imparaticcio non ingombrante da ritenere, così come aveva appreso che «oikòs» in greco vuol dire «casa» e «nomos» «legge» e quindi «oikonomos», da cui viene la parola «economia», significa «legge, amministrazione della casa».

Si laureò, prudentemente, con una tesi di archeologia sulla presunta origine romana di alcune condutture d'acqua scoperte nelle campagne amministrative da suo fratello, di cui aveva, a suo tempo, parlato qualche giornale: il parroco del paese le aveva fornito molti dati relativi a vecchie lapidi e a vecchi studi già fatti sull'argomento. Poi tornò a casa, e si accorse subito quanto vuote fossero le sue giornate e quanto lontano il mondo in cui si avvolgeva sua madre. Le parve che ogni giustificazione della vita potesse essere e rimanere sui libri; trovò delle compagne di studio che press'a poco versavano nelle stesse sue condizioni; strinse con esse delle amicizie indelebili; divenne insensibilmente ed irrimediabilmente un'intellettuale. Tornò ad iscriversi all'università per studiare le lingue; spese altri quattro anni, da dietro gli occhiali, su libri e su dispense; e non si accorse che la sua giovinezza incominciava intanto a sfiorire come una rosa dimenticata dietro una siepe solitaria.

Sprovvista di una sua intelligenza interiore, soltanto sovraccaricata di cognizioni erudite, slegate, inutili, infondate, ella si adeguò al mondo intellettuale in cui soltanto poteva essere ammessa; visse di luce riflessa; amò tendenze ed atteggiamenti inamabili, convinta che così doveva esse-

re perchè gli altri facevano altrettanto; ad ogni semestre manifestò «crisi» cerebrali di passeggera entità, voltandosi e rivoltandosi nelle più disparate direzioni: oggi secondando l'imperativo categorico di Kant, domani considerando gli orientamenti demiurgici di Nietzsche, dopodomani abbandonandosi alle correnti spiritualistiche di talune tendenze del pensiero più moderno, senza mai riuscire — tuttavia — a comprendere quale nesso potessero avere tutte queste cose con la ragion pratica del vivere quotidiano.

Così fu — ed è — per quanto concerne l'arte; così per



Fausto Tommei.

tutto quello che si riferisce alle affezioni ed agli impulsi della vita emotiva e dell'esistenza istintiva. La Doppia Dottoressa, in fondo, attraversa l'esistenza del mondo perfettamente incosciente della bellezza della lotta, assolutamente incapace di conoscere la dolcissima e tormentosa verità dell'amore: come una salamandra tra il fuoco — senza merito e senza colpa — per caso.

Ecco: e noi abbiamo voluto interrogare a proposito di cinematografo, questo caratteristico esemplare del cosiddetto «intellettualismo» femminile. La Doppia Dottoressa ci ha subito implicato una teoria di

do a disposizione attori veneti, il copione in dialetto ed ho messo in evidenza la strana situazione dei vari elementi adoperati da Goldoni per costruire il suo bizzarro edificio, piazzando in primo piano, anche materialmente, la «bottega» che ho voluto circondare, secondo gli intendimenti dell'autore, di una colorita atmosfera carnevalesca che nessuno aveva realizzato finora e che serve alla perfezione per il finale del secondo atto.

Gli interpreti sono risultati ottimi tutti: Carlo Micheluzzi, che è riuscito a rendere simpatico Don Marzio; vicino a lui Emilio Rossetto ha completato l'erma bifronte del ritrovo moraleggiando con veneziana bonomia. Leo Micheluzzi ha impersonato con molto spirito Eugenio, il frivolo giocatore, e Amalia Micheluzzi la sua disgraziata consorte. Riccardo Diodà ha schizzato saporosamente la macchietta del biscazziere che in origine era Brighella.

La scena, del Cherubini, riproduceva il «Campiello del teatro» dove si dette alcuni anni fa la Bottega del caffè all'aperto. In quell'occasione si provò a far recitare la parte di Don Marzio a un vero napoletano, a Raffaele Viviani, ma il risultato fu disastroso. Invece, il successo del capolavoro di Goldoni alla Fenice è stato completo.

Come è noto, Malipiero ha scritto una volta un'opera comica musicando La bottega. Per introdurre sempre meglio la sensibilità dei più moderni nel mondo goldoniano, ho voluto che brani di quell'opera servissero da intermezzi musicali.

Luigi Bonelli

AUTORI, ATTORI, COMMEDIE

PALCOSCENICO

di Luigi Bonelli

Mi sono divertito un mondo a mettere in scena La bottega del caffè, con i Micheluzzi e i loro comici, a chiusura del ciclo di recite veneziane dell'E.T.I., alla Fenice.

La commedia è veramente singolare: venezianissima, la troviamo pubblicata dal Goldoni in un pessimo «toscano» che ne scolora il dialogo e ne falsa il clima ambientale; personaggi di cui si narrano i casi non sono i protagonisti: il protagonista, Don Marzio, ha nella trama una parte secondaria, quasi trascurabile. Con tutto questo (ecco un miracolo della vera arte teatrale) lo spettacolo che ne risulta, è stato ed è (e sarà per sempre, naturalmente!) tra i più piacevoli che sia dato godere.

Nei riguardi del linguaggio la cosa è andata così: rappresentando la commedia, l'autore, che com'è noto dirigeva i suoi comici, fece sempre parlare i personaggi veneziani secondo la loro parlata, anzi due di essi erano addirittura delle maschere; poi, siccome a sua insaputa venne pubblicata a Firenze una commedia in italiano derivata dalla Bottega, il Goldoni volle, dando alle stampe il suo lavoro, volgerlo in toscano per vincere la concorrenza di chi lo aveva imitato. Ma la tradizione di teatro di Venezia si riportò sempre alla prima stesura e la recitò sempre in dialetto, rimettendo le cose a po-

sto anche nei riguardi di Don Marzio il maldicente. Goldoni, creando questo personaggio immortale, il vero genius loci della Bottega del Caffè e, quindi, il vero protagonista della commedia, pensò ai fastidi che avrebbe potuto avere se qualcuno (e doveva essere un nobiluomo!) si fosse riconosciuto nella troppo felice caricatura: a scanso di noie, battezzò Don Marzio «Cavaliere napoletano». Ma, non appena scomparvero le ragioni contingenti del piccolo trucco, tutte le compagnie veneziane che recitarono la Bottega fecero parlare Don Marzio nella sua vera favella nativa.

Ho detto che Don Marzio è il genius loci della Bottega, ma non è il solo: ce n'è un altro: il caffettiere che è, per così dire, il suo rovescio, il paciere di fronte all'intrigante. Sono i due volti del piccolo mondo costituito dal «caffè», il piccolo mondo che è lì a commentare i fatti altrui, in bene o in male; ecco perchè il dramma, anzi i drammi, avvengono fuori di lui, nella bisca, nell'albergo, nella casa della ballerina, sul campiello...

Dei suoi due volti uno è riuscito incomparabilmente più vivo e interessante: manco a farlo apposta, è il peggiore! Ed ecco perchè la commedia è di Don Marzio.

Ho adottato per la rappresentazione della Fenice, aven-

«pure forme» e di «manifestazioni essenziali» non dissimile da quei tali discorsi che alcuni giovani pittori di strani intestini violano sostenendo a proposito del loro asserito «tormento» di ricerca e di individuazione intorno al «significato» della verità artistica.

Secondo costei il cinema dovrebbe nobilitarsi ad arte nel senso che le immagini dello schermo (scusate le parolone) avrebbero da mostrare non la realtà, ma la trascendenza di questa, non l'apparenza contingente ma la sostanza eterna di cui la sensorietà del fatto occasionale è soltanto una delle infinite — e labili — manifestazioni.

Nessun ritrovato come questo cinematografico — ci ha spiegato la Doppia Dottoressa — ha in sé le possibilità tecniche di raggiungere, sia pure per espressioni transeunte, finalità etiche ed estetiche di altissima evidenza. Occorrerebbe, però (e sino ad oggi, salvo il piuttosto banale ed assolutamente inadeguato tentativo escogitato in Strano interludio, nulla mi pare sia stato realizzato al riguardo), occorrerebbe, dicevo, che produttori e registi tentassero di capire che il cinema non deve essere racconto di fatti ma, semmai, interpretazione di coscienza, manifestazione di stati d'animo: immagini e dissolvenze, sovrapposizioni e rovesciamenti si presterebbero egregiamente a «rendere» una realtà segreta che soltanto la pittura e la scultura d'avanguardia si sforzano, da qualche tempo, di interpretare.

E lo spettacolo? E il divertimento? E gli spettatori?

Gli spettatori hanno da essere educati. Poco per volta essi avrebbero garantita, attraverso questo cinematografo di grande arte, una loro coscienza interpretativa e sintetizzante dei maggiori problemi dello spirito; essi si redimerebbero...

... disertando appunto le sale di proiezione. Non tutti, signorina, posseggono la fortuna del vostro trabocchevole sapere, non tutti si tormentano giorno per giorno intorno ai problemi del reale e dell'apparente, dell'evidente e dell'immaginato. C'è al mondo una sia pur trascurabile portata di pretesti e di desideri, di necessità e d'istinti, di ambizioni e di gioie, che si chiama, tutt'insieme, se mi permettete, «vita». Ed è questa vita che può e deve essere nobilitata al rango di poesia, ove socorra lume ed intelligenza e spirito d'arte: la vita vera, con tutto il suo bene e con tutto il suo male, con le sue forze oscure e con le sue luminose redenzioni...

Qui la Doppia Dottoressa ci ha interrotti, ingolfandosi nuovamente in una serie di bizzarre quanto gelide argomentazioni di cui faremo grazia ai lettori.

Ma allora — abbiamo chiesto ad un certo momento — perchè non provate voi? Volete suggerirci, per favore, se non una realizzazione cinematografica, almeno — ecco — un soggetto che si presti a questa?

Un soggetto? Ma senza dubbio! Per esempio... Ecco...

Da realizzarsi, naturalmente, e sia pure a forza di dissolvenze e di sovrapposizioni.

Ecco... sì... naturalmente... lasciatemi pensare un momento... Beh, cosa volete che vi dica: il per li... Insomma... io... Sentite: facciamo così. Ci penserò su, interpellare le mie amiche. Giusto l'altra sera si discorreva proprio di queste cose. E la Tillina diceva che, insomma aveva avuta una così bella idea... Poi vi riferirò. Ma in fondo, che c'entra l'esempio? In fin dei conti è il ragionamento che vale, è il principio che conta. La trascendenza della realtà, la propedeutica dell'entità prima, la metafisica dell'immanente...

Si salvi chi può! Con permesso, scusate, buonasera!

E abbiamo, precipitosamente, piantato lì.

Leon Comini

Il giorno che sarò chiamato in cielo a dare informazioni sui peccati altrui — poi che di miei non ve ne saranno — chiederò all'Inventore del mondo per quale ragione ha lasciato che la stirpe umana continuasse nel tempo; dato — e certo me lo vorrà riconoscere — il nessun progresso, l'assoluta mancanza di ogni ulteriore fantasia di conquiste e l'impossibilità — esaurite le esperienze formali — di segnare comunque un superamento logico o spirituale sulle antiche età.

Con tutto il rispetto, mi sembra che non abbia seguito tattica da buon giocatore. Poteva benissimo fermarsi. Fatti i conti, la creazione dell'uomo sarebbe stata impresa veramente degna di Lui. Oggi non lo è più.

E questo dico perchè, ogni volta ci capita di avvicinare le antiche età, abbiamo sempre motivi per riconoscersi modesti, casuali, banali imitatori di esse.

I limiti umani furono toccati con una certa rapidità, poi che l'uomo nacque di materia divina; ed ora — un'ora che vaga da secoli, intendiamoci — non può che rigirarsi nell'orticello e solo già è di consolazione l'ignoranza o l'amnesia.

Forse un giorno bisognerà abolire il passato. Per poterci consolare del presente.

E, allora, si può capire come atto glorioso l'incendio che distrusse la biblioteca di Costantinopoli.

Il discorso potrebbe portare ad una dissertazione molto vasta e molto malinconica. Conviene interromperlo e lasciare che ognuno l'intenda per sé. A questo modo, ogni incontro con l'arte del passato ci può dare il segno dell'inutilità odierna; ma anche ci può lasciare l'illusione di altre conquiste; apprezzare le quali significa semplicemente non confrontarle alle mete raggiunte dalle civiltà che ci hanno preceduto.

Oggi, è avvenuto l'incontro di tutte queste persone con un'opera greca il cui riflesso, nello specchio del romanticismo tedesco pur deformato, ha in ogni modo dato i segni di una possanza intellettuale e di una capacità di costruzione che esistono di là da ogni ricalco.

Il fatto medesimo che l'Ifigenia di Goethe s'indebolisce proprio là dove non vuole più seguire la favola antica, sta a dimostrare tutto il discorso di una impossibilità a «superare».

(Le altre individuali conquiste dei moderni si sperdono inutili nel vasto mare della banalità acquisita).

Goethe, mi pare, ha inteso il mondo antico col senso umanistico del « grecismo ». E quella che fu una perfetta aderenza della forma al contenuto (contenuto sofferto che generava spontaneo la materia della creazione poetica) parve solo una purezza esterna. La levigatezza dei muscoli sorprese il lontano osservatore che ne dimenticò la forza per ammirarne la perfezione estetica.

A questo modo, per noi di gusto ormai bastardo, sembra certo molto più « greco » Goethe di Euripide. E dove qui corre sangue e passione, là vibra immagine poetica. E quando il greco costruisce personaggi per i quali la parola è una necessità, il tedesco si deve accontentare (e non l'avverte) di dare un nome proprio ad invenzioni dialettiche.

Goethe pone uno specchio di fronte ad Euripide e con la mano felice del genio ne rifà il contorno. E non s'accorge più, a un certo momento, che qui è uno specchio. E che le sue luci sono costruite e le sue ombre definite seguendo una volontà predisposta mentre dall'altro lato vi sono figure vere che le ombre hanno in sé e che portano luce dal di dentro.

La violenza della tragedia di Euripide nasce dalla realtà. Goethe costruisce sulla memoria. Euripide partecipa di Oreste, di Ifigenia, di Pilade. Soffre per Agamennone. Goethe immagina il dolore di Oreste, immagina la sofferenza malin-

conica e maridita di Ifigenia.

Euripide narra. Goethe « fa » poesia. Quando il tedesco inventerà il Faust allora soltanto, come quando si confessò nel Werther, potrà seguire un pensiero non più inventato ma suggerito. E l'umanità gli sarà varia.

Non voglio ora togliere il piacere di questa scoperta e anzi che riportare mi basta suggerire una lettura delle trame — è sufficiente — della tragedia di Euripide e di quella di Goethe. Quanta maggiore passione al « greco ». Quale perfezione formale nel ricostruttore. E il ritengo di questo che volle cercare una psicologia reita — è stata indicata una morale cristiana nell'opera di Goethe — e il pudore di non offendere i sensi; e la volontà di essere fedele a quello che sembrava un ideale classico ed era soltanto un'idealizzazione umanistica; e la costante urgenza di « far greco » ecco che lo portano a romantizzare. Se conoscere significa credere, io credo alla favola di Euripide anche se plaudo al poema di Goethe.

E in questo mi trovo in pieno accordo con lo Schlegel che, pur contemporaneo di Goethe, seppe intendere che Ifigenia « è piuttosto il riflesso e l'eco di una greca tragedia, che una tragedia greca veramente ».

Goethe non era cristiano. O forse solo rifiutava di esserlo per una polemica spirituale. Tuttavia si trovò (Fischer) che in questa sua opera v'è il puro riflesso della bontà del Vangelo. La fede di Ifigenia nella comprensione e nell'ausilio divino, la sua incapacità a mentire, fuor dall'umano quindi e di là da ogni realtà viva, il sacrificio di Toante romanticamente innamorato della vergine, eccone gli elementi.

E il *deus ex machina* appare anche in Goethe. Nell'Euripide il *deus* è fisicamente presente. In Goethe la tragedia termina lietamente perchè Dio illumina Toante che si arrende alla onesta sincerità di Ifigenia. Dio si è manifestato cristianamente col ravvedimento. E la medesima interpretazione dell'oracolo che per il greco fu veramente e materialmente di riportare la statua di Diana, sorella d'Apollo, è per il tedesco sublimata in ispirito. La « sorella », di cui parlava il Dio è Ifigenia. Resta Toante solo, a guardare dalle rocce il vento che gonfia le vele. La tragedia è in lui, mi pare. Una tragedia di solitudine. Quietato Oreste, salva Ifigenia. Qui è veramente l'intervento di Goethe. Qui è la sua partecipazione. Qui le sue parole più sincere.

E nel canto in onore della donna, costruendone una santa purissima immagine, si riflette tutto un mondo goethiano insopportabile al fragore delle armi.



Angelo Sivieri.

L'Ifigenia in Tauride è veramente un romantico ritorno, abbandonato sui testi, perduto nelle meditazioni e nelle sofferenze di un cuore che non ha dimenticato Werther, che già sente nascere Eleonora consolatrice di Torquato.

Ora, per riprendere il di-

MILANO: LA POLTRONA N. 47

Ifigenia romantica

di Gilberto Loverso



Marika Röck. (Ufa - Film Unione).

PRAGA CINEMATOGRAFICA

FORST GIRA

di G. Adolfo Moncherio

Praga, gennaio.

Eravamo scesi dal treno animati dal fermo proposito di concederci una giornata di completo riposo, una giornata di spensierata vacanza dedicata solo al gusto di passeggiare senza meta per le vie e le piazze della superba quanto affascinante città d'oro, che offre in questo momento di dura lotta un encomiabile spettacolo di operosa consapevolezza. Siamo stati però quasi subito indotti a cambiare programma non sapendo resistere alla tentazione di rivedere Willi Forst nel triplice ruolo d'attore, regista e soggetto.

Con l'ausilio d'una spaziosa vettura resa utilitaria da un mastodontico gasogeno e mescicci cortesemente a disposizione, ci inserimmo per la sinuosa ed erta strada che conduce ad uno dei più vasti e perfetti stabilimenti cinematografici europei ove disciplinatamente si vanno alacramente realizzando un gruppo di pellicole fedeli alla consegna di lavoro intensivo dettata dal Ministro per la Propaganda.

Eccoci nello studio N. 1 dove Willi Forst sta dedicando tutto se stesso per allestire la prima pellicola a colori della Wilm Film che tratta la vita del noto musicista Ziehrer e intende ritrarre, sotto il titolo di *Ragazze viennesi*, l'atmosfera e l'ambiente d'una Vienna felice, tutta musiche e danze. Dopo *Operette* e *Sangue viennese*,

corso dell'inizio, diamo pure atto di una meraviglia che ha sorpreso, con noi, tutti i presenti a questa « prima ». Alla lettura la tragedia viveva di una sua forza poetica. Alla rappresentazione ha vissuto di una sua « realtà ». Non vi fu tanto un colloquio di immagini, quanto una partecipazione di avvenimenti. E il terribile racconto di Ifigenia e il ricordo sofferto di Oreste e il delirio di questo e l'amore della sorella, incapace a mentire, e le regali umanità di Toante, hanno fissato l'animo in un'attenzione insospettata. Euripide ha vinto. La materia umana, ha superato i valori della forma; e questa che l'aveva scelta a sostegno esterno, è veramente divenuta una funzione.

Ma dove Goethe si è voluto allontanare, dove ha voluto costruire per sé allora si avverte l'improvviso raggelarsi di una immagine pur splendida che abbandona la realtà.

Nello specchio di Goethe entro i più sottili e più moderni contorni si muovono potenti e libere le figure greche. Là è tragedia, qui è poema sulla tragedia.

L'opera vive una doppia vita e Oreste, fedele a se stesso, acquista in potenza odierna quel che molto spesso Ifigenia perde in invenzione.

Di tutte le figure l'eroina è infatti la più civilizzata dalla mano di Goethe. E ridarle una unità scenica a petto col fratello greco è compito di una estrema delicatezza. E' una figura vagante nei tempi che volta a volta acquista e perde consistenza. La contaminazione si avverte e il disegno ne risulta qua e là incerto. Ribelle agli dei e fiduciosa in loro, vuol rifuggire la naturale sottomissione della donna, e deve riconoscere che ad essa non furono date armi leali; comprensiva dell'amore di Toante, e pure insofferente di esso per una propria regalità di stirpe che non vuole concedere a un barbaro diritti che sono di altra civiltà. Ifigenia vive la sua desolazione fra i Tauri sospirando il ritorno, non la fuga;

la macchina da presa intento ad inquadrare la propria controfigura. La scena intendeva ritrarre il Ziehrer in marsina nell'atto di ringraziare con un inchino il pubblico per l'applauso tributato; un semplice particolare, quasi privo di importanza, ma che il Forst fa provare e riprovare diminuendo o intensificando il gioco delle luci. Questa volta per lui si tratta anche di far emergere la sua nuova fatica tra il *Barone di Münchhausen*, *La città d'oro* e *Il perduto amore*, particolarmente apprezzato per l'alto livello tecnico raggiunto dall'« agfacolor ». Proprio in questo campo. Forse si promette un rivoluzionamento mediante l'adozione di nuovi bellotti che il « mago del



Concorrenti al concorso di «Film»: Cesare Brusa di Varese.

trucco», Kurt Lachnit, ha espressamente confezionato nell'apposito laboratorio chimico della Wien Film, nonché mediante la « sincronizzazione » di pallidi colori pastello ai quali sono intonati gli interni e gli abbigliamenti.

G. A. Moncherio

e lo pretende. E giusta, chiede a Toante un addio. E' una civiltà che rifugge in lei e che domina: ecco l'arma leale: il re barbaro deve intendere. Non protagonista, quindi, ma antagonista di passioni, Ifigenia ha subito la propria sorte che non le dà premio come non le diede colpa.

Con questa Ifigenia in Tauride si sono iniziati i « Grandi spettacoli » al « Nuovo ». Migliore inizio mi pare non poteva essere augurabile.

Una volta tanto il critico può diventare cronista di un successo. Poi che un successo di tale opera, così lontana dal tanto vilipeso e difeso gusto del pubblico, è anche segno di una civiltà che le troppe realtà esterne non riescono a soffocare.

Giulio Pacuvio ha diretto lo spettacolo costruendo con fedele arte le proporzioni, dosando i toni della recitazione e misurandone gli « effetti » e fedelmente seguendo anche gli squilibri dell'opera. Così, anche nella sua regia, la lieve contaminazione di taluni accenti, e di talune luci è risultata di un'efficacia formalmente realizzata con equilibrio sulla scena di Cipriano Efisio Oppo e ben retta dalle splendidi musiche di Gluck. L'innesto delle brevi danze ha dato un sapore piacevole e intenzionalmente consona, anche se le « figurazioni » erano qualche volta di una consuetudine nota.

Diana Torrieri fu una limpida Ifigenia. Quest'attrice che non recita ma interpreta, ha saputo rimanere fedele ad un personaggio pieno di infedeltà, e ha creato un'immagine goethianamente piena di trasparenze. Al suo fianco il forte rilievo drammatico di Oreste, segnato dalla mobilissima voce di Salvo Randone. Questi due, mi pare abbiano espresso veramente l'uno per potenza greca l'altra per classica costruzione una immagine dell'opera rivivendo il fato e favola; Euripide e Goethe si sono intrecciati con Oreste e Ifigenia in una nuova realtà poetica. E sulla scena fratello e sorella, Randone e Torrieri, hanno vissuto la nuova realtà tragica. La Torrieri, Randone e Pacuvio si sono così ritrovati in quel mito di Agamennone che conobbero nella modernissima contaminazione del Lutto di O' Neill.

Piero Carnabuci fu un Toante di magnifico aspetto ma di voce troppo sovente borboleggiante. E non si capisce perchè, in lui le passioni si esprimano con toni soverchi e quella che è una sua potente efficacia espressiva minacci così spesso di trasformare le rocce in gelatina. Giulio Oppi, Pilade, ebbe accenti sinceramente partecipi e qualche volta inaspettatamente moderni. L'Arcade di Mario Colli fu di gradevolissimo aspetto, e di una appartenenza limpida e sicura all'immagine greca di un soldato barbaro. Nel complesso, quindi, un assai degno spettacolo sapientemente costruito. Degno, diciamo, di altri tempi, senza tante difficoltà.

La versione in prosa di Gian-siro Ferrara, mi è parsa molto efficace. E se qua e là una maggior cura della parola avrebbe potuto togliere certe banalità — di minimo rilievo, intendiamoci — tuttavia nel complesso vi è un fiato che risponde puntualmente.

Una pecca, ho notato. E mi pare non solo di traduzione ma anche distratta. Al terzo atto Oreste racconta la propria storia e dice di essere stato allevato da Strofio « il suocero del re ». Ora, il testo tedesco dice: « Strophius, Des Vaters Schwäher... ». « Schwäher » significa, infatti « suocero » in tedesco antico, ma qui deve essere preso in senso di « Schwager » che vuol dir « cognato ». Infatti Strofio aveva sposato Anaxibia, sorella di Agamennone. Ho notato la cosa (e ho preso le informazioni dal Martinefi) avendomi colpito il fatto che proprio il padre di Clitennestra volesse allevare il figlio di Agamennone.

Una piccola menda, rimediabile. Tanto per mostrare che sono stato attento.

Gilberto Loverso

TITO SCHIPA RACCONTATO DA TITO SCHIPA

SUCCESSI MILANESI

Non posso tralasciare di presentarvi il maestro Renzo Bianchi: il direttore d'orchestra che venne, mentre la compagnia era a Roma, a sostituire il Rubino: uomo giovine, franco, forse troppo, e molto simpatico. Lo accogliamo con diffidenza perché noi tutti eravamo affezionati al Rubino, il quale, oltre ad essere un ottimo direttore d'orchestra ed il nostro primo direttore, era anche un ottimo amico; ma la diffidenza a poco a poco andò dileguandosi, e dovemmo convincerci che il Bianchi non era da meno del Rubino, né come ottimo direttore d'orchestra, né come nostro amico sincero ed affettuoso. Come musicista, già a quell'epoca egli era considerato uno dei migliori tra i più giovani, e proprio allora stava componendo la *Rosmunda*, opera che alcuni anni fa venne data alla Scala con notevole successo. Io e il Bianchi, anche perché ci legava la stessa passione per la musica, divenimmo così intimi da passare quasi tutti i giorni insieme, parlando e discutendo di musica. Gli piaceva molto fare degli scherzi e dire delle storie piccanti; e la sua franchezza era spesso causa di piccoli incidenti, e una volta... Ecco.

Veniva spesso a visitarci, con evidente disappunto di tutti noi e specialmente del Bianchi, un individuo che aveva la mania di crederci un tenore: certo Lindo Paoletta, già sulla quarantina, dotato di una certa voce tenorile, ma di timbro sgradevole, che, per giunta, non avendo studiato seriamente, non sapeva usare con abilità. Tanto fece, tanto insistette, che indusse il Borboni a dargli un'audizione, perché avrebbe voluto cantare la *Traviata*. Figurarsi il Bianchi! e figurarsi la curiosità di tutti noi, al momento in cui il Bianchi si sedette al piano per accompagnare il suo simpaticone. — Cosa vuol cantare della *Traviata*? — domandò il maestro con un certo tono di voce che prometteva poco. — «Un di felice, eterea» — rispose subito il Paoletta. — Sta bene — aggiunse il maestro, e incominciò l'accompagnamento, in «fa maggio-

re», che inizia la frase di Alfredo. — «Un di» — cercò d'intonare il tenore; ma invece di cantare un «fa», cantò una nota del tutto estranea all'accordo. — No, — disse il Bianchi, — «Un diiii...», — e intonò il «fa» naturale, suonando la stessa nota sul piano per meglio farla sentire al cantante. — Oh! Scusi, maestro. — Prego; ancora: — e rifecce la misura d'accompagnamento in «fa». — «Un diiii...» — ma la nota fu emessa ancora stonata. — «Un diiii» — cantò il maestro, dando segni di impazienza. — Oh! Scusi, maestro, non capisco cosa mi succede! — balbettò il tenore. — Prego; ancora una volta — ripeté il maestro con una voce assai significativa, e intonò ancora «Un diiii» per far ripetere la stessa nota al povero diavolo che già tremava. — «Un di» — cercò d'intonare per la terza volta il povero Lindoro; ma emise una nota flebile, e più stonata delle altre due. — Oh! oh!, vada al diavolo; non scocchi la gente; continui a fare il suo mestiere, e non venga a farmi perdere tempo! — gridò il Bianchi, rosso in viso; e, così dicendo, prese lo spartito che era sul tavolo e lo fece volare per aria, alzandosi e andandosene in tutta fretta. E il povero cantante? Non ho visto mai un viso così disfatto dall'umiliazione e dalla vergogna. Ma quella sera stessa, al ristorante dove noi si consumava i pasti, mentre eravamo alla fine della cena, con incredibile faccia tosta si presentò il Paoletta e si mette a sedere di fronte al maestro Bianchi, con l'evidente intenzione di parlargli. Infatti: — Maestro — gli dice — mi dispiace davvero di averle

Diffidenza per un maestro sostituito che diventa intimo - Il tenore che voleva cantare la "Traviata" - La felice scrittura milanese.

causato, oggi, tanta noia e di averle fatto perdere del tempo: ma, cosa vuole: è un desiderio enorme che ho di cantare: e poi, debbo confessarle che ho una forte simpatia per lei. — Peccato che io non possa dire altrettanto per lei! — fu la risposta secca del maestro. A questo punto il sangue siciliano si risentì, e il Paoletta, non potendo frenarsi, si alzò di scatto, e: — Maestro, — disse, — questo non lo ripeterò fuori di qui! E, unendo il gesto alla parola, lo prese per il risvolto della giacca scuotendolo con rabbia, e lo invitò a uscire fuori, evidentemente per eseguire l'ultima scena della *Cavalleria Rusticana*. Meno male che il nostro intervento riuscì a calmare i bollenti spiriti dell'offeso cantante, il quale l'indomani tornò in teatro per rappacificarsi col Bianchi. E questi, visto che non era possibile disfarsi della compagnia del tenore maniaco, che poi non era affatto un cattivo uomo, acconsentì a stringergli la mano; anzi gli promise d'esser gli amico, purché non parlasse più di canto né di debutto. *** Vita allegra, allora, la nostra! Vera vita di artisti scanzonati, spensierata e divertita. L'ultima cosa alla quale si pensava, tanto eravamo sicuri del successo, era la recita; alla quale si andava con sommo piacere, non senza talora permetterci qualche scherzo scambievolmente così pepato talora da rischiare di dover ridere e mettere a repentaglio il successo: ilarità alla quale partecipava anche il Bianchi, dal podio direttoriale. Una volta, nell'ultimo atto di *Bohème*, quando Colline (il basso Curci) consiglia Shou-

nard di lasciare soli Mimi e Rodolfo, dicendo «Lasciali soli, là», e va a prendere il suo cappello a cilindro per metterselo, non può, perché il cappello è stato attaccato al tavolo, dov'era appoggiato con le falde all'insù, mentre Colline cantava la «Vecchia zimarra!», e si deve allontanare senza cappello! Un'altra volta: lo stesso sottoscritto, allo stesso Colline, nel suo stesso cappello, versa un po' d'acqua, e il malcapitato cantante fa una doccia alla testa, e non può neanche protestare per evitare che il pubblico se ne accorga. Ma il basso Curci, per ripargarmi della stessa moneta, una sera in cui cantavo in *Tosca* a Palermo, ideò uno scherzo che per poco non mi fece impappinare sul serio. Nel primo atto, quando, come è risaputo, Cavaradossi offre ad Angelotti il proprio cesto pieno di provviste e lo consiglia di nascondersi nella sua-villa, attraversando il corridoio segreto della cappella degli Attavanti, il tenore deve prendere il cesto e, consegnandolo ad Angelotti, deve dirgli: «In questo panier v'è cibo e vino». Ero abituato a prendere il cesto che il sagrestano mi lasciava ai piedi del palco su cui figuravo di dipingere la Maddalena; ma, appena sera, mi accorgo — orrore! — che il cesto non è là. In un attimo guardo il Curci; e vedo che sorride: capisco immediatamente, e con una gran faccia tosta gli indico la cappella e gli dico: «In quella cappella v'è cibo e vino: va!». Curci non si aspetta questa mia uscita, mi balzetta sorpresa un: «Grazie!», e scompare precipitosamente. Me l'ero cavata abbastanza bene! *** I mesi passavano e si avvi-

cinava inevitabilmente il giorno in cui avrei dovuto lasciare il Borboni; il quale capiva benissimo che non poteva più oltre tenermi con lui. E devo dire, ad onor del vero, che lui stesso, quando Oreste Poli, direttore-impresario del teatro Dal Verme di Milano, mi chiese un'audizione, mi ci accompagnò sicuro di perdersi, e andava ripetendo: — Caro Schipino, so che ti perderò; ma sono felice che tu vada avanti nella carriera, perché lo meriti e come uomo e come artista! L'audizione per il teatro di Suvini e Zerboni andò magnificamente, e subito fui scritturato per la stagione d'autunno che si approssimava; sebbene la vera stagione lirica imminente al Dal Verme fosse quella di Carnevale. Ma io ero contento lo stesso, perché cantare a Milano era un gran passo nella carriera. Debuttai, mi pare, in *Traviata* con gran successo, e cantai anche la *Tosca*: il pubblico mi aveva già designato come il suo beniamino; i miei compagni mi volevano bene tutti; il Poli mi aveva preso sotto la sua protezione affettuosa, e prima che la stagione terminasse, mi confermò per la stagione di Carnevale. Che gioia! non stavo più nei miei panni, e quasi mi consideravo un «arrivato». Nella seconda stagione ebbi come direttore d'orchestra il maestro Ettore Panizza, già allora notissimo; e cantai *Rigoletto* e *Sonnambula*, con un successo superiore a quello della stagione precedente. Poli mi aveva messo un soprannome divertente: mi chiamava «sorcio moscarolo», che in romanesco credo significhi: piccolo e bel sorcio, forse perché ero piccolo ed usavo nel parlare gesti piccoli, rapidi, e nel camminare, passettini egualmente rapidi. Una sera, dopo il secondo atto della *Sonnambula*, venne a visitarmi nel camerino, come faceva

spesso. Dopo di avermi complimentato, mi disse: — Caro sorcio moscarolo tu hai dei grandi nemici! — E chi sono? Forse colleghi invidiosi della mia rapida ascesa? — Macché! — Qualche impresario del quale non ho voluto accettare la scrittura? — No. I rivenditori di libretti, fuori l'atrio del teatro. Già! Perché quando canti tu non vendono neanche un libretto. — E perché? — Perché quando canti, il pubblico non ha bisogno di seguire le parole, perché tu gli le fai capire chiaramente. Non nascondo che ne fui lusingato: si voleva dire che la mia pronunzia era chiarissima. E uno per dir così dei miei affanni è sempre stato quello di ben sillabare e pronunziare chiaramente le paroline; pensavo che, ciò ottenendo, mi assicuravo metà del successo, giacché il pubblico è ben felice quando, oltre ad essere diletto da una buona voce può capire bene anche le parole. Il successo ottenuto durante la stagione di Carnevale al Dal Verme mi procurò nientemeno che la scrittura per il Teatro Colon di Buenos Ayres: uno dei teatri più quotati del mondo. Fui scritturato come «tenore spalla»; ma mi fu data un'opera di esclusività: *Mignon*, con la quale avrei dovuto debuttare; e poi dovuto riprendere tutte le opere cantate dal tenore-astro della compagnia, Giuseppe Anselmi. Data indimenticabile: 1913; impresa Ciacchi-Longinotti-Rendina. Prima di partire per Buenos Ayres, volli andare a Lecce, per rivedere dopo tanto tempo la mia famiglia, per riposarmi un po' ed anche, perché non dirlo?, per farmi vedere dai miei concittadini dopo tanti successi. E fu, come vedrete, questo desiderio che mi causò gravi immeritati dispiaceri, e proprio da parte dei leccesi! (7. - Continua) Tito Schipa (Servizio esclusivo di «Film». Proprietà riservata. Riproduzione vietata).

Ecco la risposta di Eugenio Barisoni al nostro referendum.

La coltura del riso nel suo ciclo quasi annuale, come è praticata nella nostra pianura irrigua detta «la bassa», merita l'onore di un film tra il documentario e il colore: tutta la vita pittoresca che si svolge nel piano acquitrinoso, nella fattoria (la cascina) e in cucina, dalla preparazione del terreno alla semina al trapianto alla monda al raccolto, fino alla pilatura e alla trasformazione del prezioso e perlaceo seme in succoso e profumato risotto, in molte qualità di minestre e pasticci... Il paesaggio stesso, intorno al quale sopravvivono molti pregiudizi di febbri di malaria di gente malsana e macilente, oramai sfatati dalla scienza e dalle popolazioni forti e prolifiche che dimorano in mezzo alle risaie; la pianura piatta e sconfinata, sotto cieli pacati e uniformi, talora velati e dolcemente tristi, talora azzurri senza violenza, spesso stemperati in una pioggia autunnale tiepida e sconsolata; la cascina vasta, formata da fabbricati bassi, e ampi portici, spaziosi e il rustico dei coloni, i dormitori dei mondaristi; un tratto diritto di strada che conduce alla cascina fiancheggiata da alti e sottili pioppi in processione, un fosso da un lato, uno più largo, la *raggia*, che la strada scavalca sopra un ponticello a scallette basse in muratura antica; intorno a perdita d'occhio le risaie; in fondo remotissime le Alpi; ecco il paesaggio, poco noto o intravisto solo fuggacemente da un treno o da un'automobile in corsa, che può inquadrare e nobilitare lo sfondo del film.

A marzo, sotto cieli vari e tenui bavati il mattino da fumi

vaganti e leggeri, il terreno arginato riceve, data l'ultima mano agli argini e ai solchi acquaioli, il primo gorgo di linfa. L'acqua, proveniente da industriali canali e canaletti ingegnosamente disciplinati in una trama lustrante tra i filari di salici e ontani, è condotta nelle piane. Il suolo a poco a poco s'imbeve e si copre di liquido fangoso. La distesa appare riquadrata in specchi regolari, più o meno vasti secondo il livello del terreno, nei quali si riflettono i mutevoli aspetti dell'orizzonte e dell'ora. Alla cascina lavoro mattutino nelle stalle nei pollai nei porcili. Mungitura. Raccolta e distribuzione del latte. Andirivieni di lavoratori e carri. Nell'armento, di un verde squillante che spicca come una macchia inverosimile tra il grigiore dei campi e la nudità ancora quasi invernale della natura, si falcia l'erba grassa e abbondante. Nelle piane sommerse procede la rassodatura e spianatura del terreno. L'armento bovino è parato nella risaia dove affonda e sfanga fino al ginocchio. Camminando su e giù la mandria calpesta il fondo della piana fino a tanto che è reso compatto (costipato) e non beve più. Intanto la natura si è risvegliata, si è vestita del primo tenero e tremulo verde. Escono i buoi lenti dalla fattoria trainando le nizzate cariche dei sacchi della bionda semente. Il seminatore a gambe nude e a larghi gesti sparpaglia i chicchi nell'acqua oramai livellata. Oppure la macchina sapiente distribuisce la semente preziosa in linee regolari. *** Allegro raduno delle mondine nei luoghi di provenienza dell'Emilia del Veneto, eccetera. Partenza dei treni imbandierati. Canti. Assistenza lungo il viag-

SE FOSSI REGISTA

RISAIA

di Eugenio Barisoni

gio. Sosta nelle stazioni. Rancio, bevute, aria di sanità e di festa. Arrivo. Capomondina che guida la sua squadra. Nido dei bambini dove si custodiscono i figliuoli delle mondine durante la monda. Partenza per le cascine su carri e autocarri. Il benvenuto del padrone anziano ma forte e vegevo, agricoltore nato, paziente e tenace, piuttosto gretto e retrogrado ma fedele alla terra e alla tradizione. Dormitorio e refettorio delle mondine. Le brande pulite, aria e igiene. Vita alla cascina. La sveglia, l'avvio alla risaia, il lavoro faticoso ma lieto e remunerativo. Cantilene sotto il sole. Il riposo. La ripresa del lavoro. Il ritorno alla fattoria. Il bagno nelle rogge e nei fontanili. La sera. Lettere a casa. Balli e canti al suono della fisarmonica. Festa sull'aria, il giorno di riposo. La visita serale e domenicale dei morosi. La severità della capomondina. Le confidenze prima del sonno.



Concorrente al concorso di «Film»: Maria Vandetto di Torino.

Cortei nei paesi e nelle città. *** Il riso maturo. Le qualità precoci. Il taglio. Nella cascina il lavoro è intenso. Carri e nizzate stracarichi che recano i covoni sull'ala. Prime nebbie. La battitura, l'essiccatoio, l'ala con la dorata messe sparsa e ammucciata. Nobile malinconia della risaia deserta e muta sotto l'opaco cielo autunnale. L'ultimo il raccolto il terreno viene arato con i buoi e i trattori. Sistemazione del terreno. La rotazione delle colture. Concimazione. Semina del grano. Vita semplice e rude dell'affittuario nella risaia. Lungo inverno nebbioso. Lontananza dal mondo. Lunghe serate rallegrate dalla radio dalla buona tavola dalla vetusta-cantina. La fattoria è un'isola galleggiante sulla pianura bassa e acquitrinosa affogata nella nebbia. La passione ereditaria della terra e della stalla. I matrimoni tra agricoltori. La gioventù studiosa e moderna degli attuali coltivatori della risaia. Nuove sementi, nuovi attrezzi meccanici, nuove fogge di coltura. La vita e la poesia della risaia non sono concluse nella sola coltivazione del riso. Vi sono altre attività attraenti e appassionate come la pesca e la caccia. La caccia ai beccaccini e ai palmipedi, la *tesa* alle anitre, l'allevamento delle carpe e delle tinte, il traffico che intorno a questo allevamento si svolge dalla semina degli avannotti al raccolto dei pesci adulti, la caccia agli animali dannosi alla piscicoltura, sterne gabbiani nitticore aironi, e alla lontra con i cani apposti lungo le rogge e i canali, renderebbero ancora più vario e interessante il documentario. Il colore come ho detto è un elemento della massima importanza per l'ambiente e lo sfondo

del film. Non può essere reso nella sua essenza quasi simbolica se non da un regista che lo senta per essere nato e vissuto alla bassa. Spira in ogni stagione dell'anno e in ogni ora del giorno un sentimento di malinconica dolcezza, di intimo e commovente raccoglimento, di esilio di eternità di infinito, dato dalla monotona difformità delle campagne, dalla simmetria e regolarità dei filari e degli argini, dalla sfumata tenuità dell'atmosfera, dallo sguagliamento dei colori, dalla solitudine immensa e pur socievole delle spianate, che fa pensare alle sterminate pianure dell'Ungheria e della Russia ma assai più umane e cordiali. Questo documentario riuscirà tanto più fedele e fresco quanti meno attori del cinema saranno impiegati. Tolto il padrone cioè l'affittuario della cascina, la capomondina e qualche mondaristo di primo piano, tutte le persone saranno scelte tra la gente dei campi. Una bella e tipica razza, nonostante chi crede ancora alla malsana della risaia, vive e lavora nella mia terra. La gente avventizia che al tempo della monda e del raccolto viene a ingrossare le file dei lavoratori del luogo, donne in massima parte, porta una nota di sana letizia, di scanzonata e canora vivacità. In questo tempo la mesta solitudine della risaia si anima, si colora, quasi smaga, mutando il clima atmosferico e lo sfondo della scena. Nel film il contrasto tra il periodo della monda, tutta opera su giocondità, e la panica tra sognatezza della sosta estiva deve risaltare in modo evidente e profondo. Da ciò il colore che farà di questo documentario esclusivamente italico un capolavoro. Eugenio Barisoni

2. - La sceneggiatura

COME NASCE UN FILM

di Paola Gelli

Ecco, dopo quello sul soggetto, il secondo articolo della serie « Come nasce un film ». E' però il momento di avvertire che questa trattazione vuole essere né più né meno che una variazione brillante e colorita sul già risaputissimo e — spesso — amarissimo tema della nascita del film.

Cose che andiamo spiegando ai lettori da qualche cosa come sette anni; cose che non è male spiegare ancora. Naturalmente, anche questo secondo articolo, come già il primo, è — nella sua arguzia — deliziosamente parziale; è l'articolo di una sceneggiatrice. La quale sceneggiatrice dev'essere per forza « contro » il soggetto. E, dicendo « per forza », mettiamo il dito sulla piaga peggiore fra le tante che fanno sanguinare l'elaborazione del copione. Perché quando quei despoti che si chiamano sceneggiatori prendono in mano le cartelle del soggetto — si chiamano D'Annunzio, o Manzoni, o Pinco Pallino — partono con la lancia in resta contro la « bestia »; ma non perché la bestia sia bestia, sebbene per partito preso: perché, in altre parole, questi despoti sanno di poter fare i comodacci loro con la maggiore impunità. Sì: qualche volta (qualche volta quando il produttore ha scelto male) in sede di sceneggiatura il soggetto viene migliorato e perfezionato; ma, per essere più precisi, non bisogna dire che è il soggetto che viene migliorato, per la semplice ragione che il soggetto vero e proprio non c'era... Fra le varie e interessanti cose che questo articolo rivela — pur attraverso il paradosso e l'arguzia — una ce n'è che vogliamo sottolineare: ed è quella dei « gags » che vengono ad arricchire, a un certo punto, il copione. Ebbene, noi pensiamo che molti dei mali che hanno afflitto e affliggono la cinematografia italiana sono dovuti a questa stupida e idiota abitudine. Il « gag » è la trovatina applicata, la risata messa lì dove non c'era: e può essere un semplice passaggio muto, come può essere un breve e lungo dialogo.

Dunque, ad un certo punto, in un'opera di un autore, un altro autore, arriva a mettere le cose che fanno ridere! Bella, questa! Se la letteratura fosse in mano ai produttori cinematografici e gli editori di libri seguissero gli stessi sistemi (e avessero la stessa autorità e prepotenza e preponderanza) degli editori di pellicole, noi potremmo vedere un giorno lo scrittore Alessandro Manzoni che consegna i suoi Promessi Sposi allo stampatore e questi, a sua volta, dopo averli letti e dopo averli trovati « prolissi, difettosi di gags e lenti », chiamerebbe alcuni dabbenuomini (gli sceneggiatori) per incaricarli di tagliare, di snellire, di aggiungere « qualche battutina, qua e là ». Lo stesso potrebbe darsi per la pittura: un Dall'Oca Bianca affidato a De Pisis che ci metta un po' di moderno. Lo stesso per la scultura. Ecce, eccetera. Ma, allora, mi direte, gli sceneggiatori, non dovrebbero esistere? Bè, rispondendo: teoricamente, gli sceneggiatori dovrebbero riunirsi nell'unica persona dell'autore del soggetto, con l'assistenza di un tecnico che metta i « numerini » e le sequenze. Ma siccome gli autori sono, di solito, pigri, e siccome l'andazzo ormai è un altro, non c'è più niente da fare e finiremo che metteranno i « gags » perfino ad Alessandro Manzoni. C'è, poi, da osservare, a proposito delle coppie (o trippie) di sceneggiatura, che di due sceneggiatori (o figuriamoci di tre!) uno — o due — è sempre di troppo. Quello che lavora è uno solo; l'altro fa finta di lavorare e lo hanno messo lì perché ha un certo nome, perché è amico di Tizio, perché « ha bisogno » (e nelle Assicurazioni non ci sono più fasti), eccetera, eccetera. Verità amara, ma verità.

Sì: gli autori dei soggetti sono piantagrane; ma hanno ragione: se, comperato un soggetto, i produttori e gli sceneggiatori non mandassero via

a pedate l'autore, questi potrebbe collaborare benissimo e utilmente perché — se è lui che ha inventato, cioè vissuto — le dieci cartelle del soggetto, nessuno meglio di lui sa — al di là anche delle poche righe che lo riassumono — qual'è il tormentoso dramma, supponiamo, di Dea.

C'è, poi, tanto per chiudere — sia pure frettolosamente — l'argomento, la faccenda dei dialoghi. Di solito, i dialoghi dei film li fa un altro individuo (mea culpa! mea culpa! Confesso che qualche volta — e la coscienza mi rimorde — questo « individuo », per qualche film, sono stato io), ed è un'abitudine alla quale i produttori non saprebbero rinunciare. Ma è un'abitudine snaturata come quella degli sceneggiatori che prendono Dea e, contro la volontà del soggetto, le fanno fare quello che vogliono loro: perché i personaggi debbono parlare con le parole del loro autore, non con le parole appiccicaticce di un Tizio qualsiasi. Di Cirano ce n'è già uno, no?

D.

II.

L'ho già detto; lo ripeto: la legge della precedenza della gallina sull'uovo e viceversa, non ha alcun valore nel cinematografo. Molto spesso il soggetto nasce dalla sceneggiatura, invece che la sceneggiatura dal soggetto. Ed è in questo caso che l'autore del soggetto strepita — e a giusta ragione — perché si vede tradito, travisato, ingannato, imbrogliato, manomesso. Quasi sempre ha ragione perché il soggetto era orò e la sceneggiatura lo ha fatto divenire latta; ma talvolta ha torto perché, sceneggiando un soggetto (specialmente se è un soggetto rimediato e mal scelto), cioè sezionandolo, anzi vivisezionandolo, ci si accorge di tutte le sue falsità, di tutte le sue improprietà, di tutte le sue inverosimiglianze e si tenta di ripararvi... rifacendolo. Allora l'autore che si trova per le mani un soggetto del tutto nuovo non se ne rallegra ma invoca aiuto, gridando al ladro come quel mercante che vedendo i suoi gioielli sconvolti da mani maledette invoca la giustizia senza accorgersi che tra i suoi gioielli ve ne sono adesso di belli come egli ha mai sognato di avere.

Il soggetto, qualche volta, è una chiacchiera. La sceneggiatura è — o dovrebbe essere — un fatto. Nel soggetto anche i personaggi meno veri, più artificiali possono, grazie all'abilità del narratore (ed ecco perché ha ragione il produttore che diffida del narratore abile e preferisce un narratore scoppiettante di luoghi comuni ad un maestro), vivere, sembrare reali. Sceneggiando il racconto, questi personaggi hanno da agire, da muoversi, da parlare, da compiere fatti banali e soliti, azioni eroiche e atti passionali: se non sono « veri » nessuno potrà farli parlare, nessuno potrà farli muovere. La sceneggiatura è un prisma con centinaia e centinaia di facce, tante quante sono le inquadrature (diciamo quattrocento o mille, o meno o più, a seconda dello stile e della tecnica del regista). In ognuna di queste facce bisogna che la vicenda sia rappresentata con precisione, con « verità » e che i personaggi compiano gesti, per quanto banali, necessari. Un personaggio falso non si muove, non parla, non ha mai niente da fare e, da dire (se fa o dice, il pubblico se lo trova sullo schermo e si meraviglia della sua esistenza: — Quello chi è, che cosa vuole, che cosa fa? — chiede). Un grande regista di origine italiana, pignolo come un nordico e geniale come un mediterraneo, pretende che il pubblico si meravigli dei gesti dei personaggi ad ogni tre minuti di proiezione. Non pretendiamo tanto, per carità, ma un



Sopra: Doris Duranti, Sotto: Marisa Maresca.

PROFILI DI UNA VOLTA

DIANA KARENNE

di Tito Alacci

Continuiamo a spigolare da « Le nostre attrici cinematografiche » (1919).

Diana Karenne, questa giovane polacca, è entrata nella nostra arte come un ciclone. Ha rivoluzionato ogni cosa cominciando dai cuori maschili e dalle fantasie femminili. Ella ha portato dei metodi nuovi burlandosi di tutto e di tutti; ha reso comica la tragedia e tragica la commedia. Come attrice di romanzi e creatrice di scenari, ha dato prova di capacità non comune, spesso infischandosi della morale e talvolta anche del buon senso. Contro il suo scenario Quando l'amore risorise si impennarono tutti i moralisti d'Italia, a cominciare da Corrado Ricci, e lo scenario finì per essere, per qualche tempo, boicottato dalla censura... Come attrice la Karenne è stragante quasi altrettanto che come scenografa. Ha delle pose che imbarazzano le persone che agiscono con lei. Ride, sorride e bacia in modo diverso dalle altre donne. La sua capigliatura è un problema; i suoi atteggiamenti esprimono mille cose e nessuna cosa. Gli uomini la trovano un giorno bella, un altro brutta; oggi bionda, domani bruna. Le donne mature la deridono. Le giovanj l'adorano.

Ma è bella veramente o è veramente brutta la Karenne? Io non lo so ancora. Plasticamente sarebbe esatta. Il suo scheletro risponde ai più rigorosi canoni del disegno; ma quello scheletro è male coperto. Il seno è scarneo, eppure le spalle sono rotonde; le braccia sono misere, eppure appaiono squisitamente tornite; i piedi e le mani non sono grandi, eppure mancano di grazia femminile.

Gli occhi della Karenne piacciono a molti e dispiacciono a moltissimi. Chi li trova duri come punte d'acciaio, chi soavi come cassate alla siciliana... Che dire, poi, del suo sorriso? Esso si manifesta nelle più strane fogge... Una sola cosa non è dubbia in lei: l'intelligenza. Sì, la Karenne è forse la più intelligente delle nostre attrici, ma come ho detto, è anche la più stravagante.

Per tutte queste ragioni, è un'attrice preziosa ed una donna interessante; e io sarebbe anche di più se divorziasse dal pennello, dalla biacca, dal minio e dal nerofumo.

Tito Alacci

Il 20 febbraio sarà iniziato il prossimo film di Marcello Albani.

personaggio che non è « vero », non potrà mai fare un fuoco di lila di cose interessanti e utili — ai fini del film —, neppure col rallentatore. La sceneggiatura, dicevo, è un setaccio delicatissimo, sottilissimo, attraverso il quale tutto è vagliato, provato, chimicamente. E' la disgregazione della particella, la disgregazione del personaggio. Perché ogni atomo abbia vita a sé, occorre che sia di oro puro. In una bella sceneggiatura (in quella sceneggiatura che tutti gli sceneggiatori di coscienza, che amano il proprio mestiere, e non allineano inquadratura dopo inquadratura, per il solo gusto di riempire dei fogli bianchi senza rispetto per la pellicola che sarà impressa), ogni inquadratura dovrebbe essere interessante e vitale e « funzionale » (come dicono gli architetti moderni).

Prima di arrivare a questa « setacciatura » c'è a questa prova del fuoco, di solito, in quel solito che è tanto raro quando si tratta di fare del cinematografo, si fa un « treatment », cioè un « trattamento » (o un « sequenziario », come dice Luigi Bonelli che parla bene, Dio gliene renda merito). Il trattamento è un soggetto diluito. Non si dirà più che Marta e Riccardo, figlia, l'una, del pizzicagnolo e figlio, l'altro, del plutocrate, si sono incontrati ad Alassio; ma si descriverà l'ambiente dell'albergo di Alassio nel quale i due giovani si sono incontrati, si descriveranno i famigliari che hanno assistito al loro idillio, gli amici che lo hanno incoraggiato e i parenti che lo hanno contrastato, il momento in cui si sono giurati eterna fe. Nel « trattamento » si metterà anche qualche battuta di dialogo, permettendoci però il lusso di dire « Marta racconta a Riccardo che sua madre è rimasta a Roma, dietro al banco del negozio, mentre il babbo s'è voluto concedere quindici giorni di svago in un albergo di lusso ». Nella sceneggiatura, poi, dovremmo mettere, nella metà destra del foglio, le precise parole con le quali Marta dirà questa cosa a Riccardo e la reazione parlata di lui, mentre, nella parte sinistra dello stesso foglio, descriveremo il roteare d'occhi di lei, i palpiti di timidezza di lei, e via discorrendo.

Se un attore di teatro si trovasse per le mani un copione scritto come una sceneggiatura, non avrebbe più niente da fare e (soprattutto) non avrebbe più niente da far fare al regista. Il cinematografo è così difficile che, malgrado tutte queste spiegazioni, all'attore rimane ancora il modo di essere cane e al regista rimane da decidere come « vedere » le azioni con il suo occhio che è la macchina da presa, cioè l'obbiettivo, cioè il pubblico.

La sceneggiatura è un lavoro di collaborazione. Molto raramente, così raramente da considerarsi mosche bianche e da apprezzare assai poco i lavoratori solitari, la sceneggiatura nasce da un solo cervello. Ma l'ideale sarebbe che la sceneggiatura nascesse da un solo cervello e che questo solo cervello, fosse il cervello del soggetto. Purtroppo, invece, di solito non è così. Ad ogni modo, da un solo cervello, cioè da un solo stile, è preferibile nasca il dialogo ma non sempre (salvo le eccezioni che confermano la regola o perché risultano assai male o perché risultano tanto bene da essere considerate geniali) nasce il seguito delle scene, il modo di condurle e di descriverle. L'abitudine ha portato a far sì che solo due o tre persone messe di fronte a un foglio di carta possano giudicare il lavoro l'una dell'altra e dire l'una all'altra se quel gesto è verosimile, se quell'azione è più originale, se quel personaggio è più singolare. Naturalmente, la collaborazione esige stima reciproca. La maggior parte delle sceneggiature è un fallimento totale (sia-

mo pessimisti, altrimenti il nostro racconto zoppica) perché di tre sceneggiatori capaci di inventare i « gags » più brillanti, cioè le trovate comiche o per lo meno « sorprendenti » più efficaci; quelli capaci di risolvere il carattere di un personaggio, e di « soggettivarlo » (nuova parentesi: nel cinematografo bisogna vedere tutto; a un personaggio non si legge dentro e bisogna, quindi, che la sua ninfomania, la sua misogonia, la sua megalomania, la sua malinconia, il suo sadismo, il suo pessimismo, il suo ottimismo, o quello che è, risulti subito evidente da un gesto o da una azione che rimanga impressa allo spettatore per tutta la durata del film) in modo inequivocabile; quelli capaci di narrare senza mai un attimo di stanchezza e senza bisogno di continui incisi; quelli capaci di far ridere. Il produttore e il regista hanno da avere l'abilità di saper scegliere gli sceneggiatori perché, pur essendo pacifico il bisogno assoluto di persone che conoscano il mestiere cinematografico, ogni film e ogni regista hanno bisogno di determinati « segni particolari » nell'indole dei loro collaboratori.

Le coppie di sceneggiatori (ve ne sono di famose) sono ideali. Il più bravo sceneggiatore del mondo è incompleto e ha da essere compensato dal proprio compagno di lavoro.

La sceneggiatura è paragonabile anche a un mosaico del quale ogni tassello ha da combaciare perfettamente con l'altro. Esistono, per questo, delle regole tecniche che non hanno una tradizione perché il cinematografo è troppo giovane per permettersela, e che un giorno saranno indubbiamente sconvolte da un regista geniale, ma che per ora si ha l'obbligo di seguire, se si vuol fare un racconto cinematografico corretto, rispettando quello che si deve chiamare una vera e propria sintassi cinematografica. Ad esempio, quando si vogliono mostrare sullo schermo due azioni simultanee che avvengono in due ambienti diversi, occorre il « taglio netto » e si passa da un personaggio all'altro, o da un oggetto all'altro, senza « sfumature » o sovrapposizioni. Quando, invece, si deve far passare un lasso di tempo, si ricorre alla « dissolvenza » a quel procedimento che sovrappone lentamente due immagini finché una si sfilia dall'altra lasciando dissolvere la prima e apparire chiara sullo schermo la seconda. Sono per solito due immagini analoghe, due « ambienti » uguali ma in altra luce, due personaggi uguali ma di diversa età e vestiti diversamente, due orologi con ore diverse, due calendari con giorno diverso, e via discorrendo. Ogni « taglio netto » e ogni « dissolvenza » ha le sue leggi, le sue varietà, a seconda dello stile del regista, ma questo esorbita dal compito dello sceneggiatore.

Quando lo sceneggiatore ha segnato un seguito di sei o settecento inquadrature idealmente indicando al regista di spostare la macchina da un personaggio all'altro, da un luogo all'altro, descrivendo minutamente abiti, ambienti, gesti, palpiti, sguardi, intonazioni, sospiri, quando il regista si dice soddisfatto e pronto ad andare in teatro di posa con i suoi attori, interviene il primo patac.

Ad esempio per ragioni che cercheremo di spiegare in un prossimo articolo, i fondi a disposizione del film mutano entità e bisogna sopprimere degli « ambienti ». Sopprimendo degli ambienti si debbono sopprimere delle inquadrature, saltare dei particolari, infischiarci di quello che fa Riccardo mentre Marta si prepara per andare al primo convegno d'amore (risparmiare, così, la « casa » di Riccardo), far incontrare Marta e Riccardo in casa di Marta (risparmiare, così, il caffè nel quale si erano dati appuntamento e compromettere la virtù di Marta che da ragazza virtuosa diventa ragazza facile che riceve l'uomo amato in



piorin

Crema Dentifricia



MACLON S. A. MILANO



Prodotti di Bellezza e Profumi

CORONA * MILANO

Volete essere veramente bella?

CURATE IL VOSTRO STOMACO - UNA PERFETTA DIGESTIONE RENDERA LUMINOSO E FRESCO IL VOSTRO VOLTO

NEUTRALE COLLI

È L'AMICO DEL VOSTRO STOMACO E DELLA VOSTRA BELLEZZA

IN TUTTE LE FARMACIE

S. A. Laboratori Farmaceutici Dott. Arnaldo Colli - Verona

"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

te che quei maledetti ragazzi non avevano voglia di lavorare, «tiravano la fiacca». E chiamano i cosiddetti revisori cioè pagano profumatamente due o tre autorevoli signori che non sanno nulla del film, e hanno, quindi gli orecchi e gli occhi vergini, perchè leggano o si facciano leggere (secondo come fanno meno fatica) la sceneggiatura e appunto in qualche riga o in qualche cartella dattilografate il loro giudizio. Questi signori accorrono, prendono un compenso pari (loro sono autorevoli, giudici estremi, hanno da essere pagati profumatamente per il loro disturbo) almeno alla metà di quello avuto dallo sceneggiatore più sgozzone che ci ha rimesso qualche chilo di grasso proprio e una buona dose di ricostituenti. Per fortuna questi signori, che non hanno da compromettere il loro nome e che hanno solo da dire il proprio parere in poche righe, trovano che la sceneggiatura è un orrore, un obbrobrio ma che non vale la pena di consigliare degli emendamenti perchè sarebbe troppo tardi rifare tutto da capo e lasciano correre.

Così, più o meno gloriosamente, gli sceneggiatori hanno finito il loro compito, con grande gioia del regista, che, in teatro di posa, convalidato dall'opinione degli illustri revisori, può sostenere che la sceneggiatura non vale un'acca e rifarla tutta a modo suo mentre «gira» (e così la vera sceneggiatura nasce dopo la realizzazione...); del soggettista che ai suoi strepiti può unire un coro di approvazioni da parte di tutti coloro i quali giudicano la sceneggiatura uno schifo vero, e sostengono che il soggetto (sì, quel soggetto che lo stesso produttore aveva tanto raccomandato agli sceneggiatori di mutare perchè era insopportabile) era davvero molto più bello; del produttore che per l'onore della firma anche nel suo subconsciente non si accorge che coi soldi spesi per pagare il nuovo sceneggiatore — quello di indole «drammatica» — e per pagare i revisori avrebbe potuto comodamente costruire quell'«ambiente» o quegli «ambienti» che erano stati aboliti e comperare la pellicina alla sorella di Marta; ma sa, invece, benissimo che avrebbe potuto risparmiare facendo lavorare nella parte della protagonista quella deliziosa aspirante che tutti dicono tanto brava e che somiglia così smaccatamente a Assia Noris senza scomodare di conseguenza Elisa Cegani e Gino Cervi. (Ma questo è un discorso che faremo un'altra volta, perchè il pubblico — secondo l'opinione dei più, e prima di tutto dei produttori — corre molto più volentieri a vedere Elisa Cegani in una brutta sceneggiatura che una debuttante giovane ed inesperta, se pure bravissima e ben condotta dal regista che è un maestro, in una sceneggiatura bella e armonica, fatta di getto da alcuni ragazzi che sanno il loro mestiere). Cose del cinematografo, sceneggiatura delle sceneggiature, vicenda di una vicenda, tragedia di una commedia.

Rifatto il lavoro (almeno per un terzo), gli sceneggiatori traggono dai loro stanchi petti un sospiro di sollievo e si credono liberi di pensare all'avvenire della loro vita, di dormire otto ore per notte, di accarezzare i propri figli, di ammirare la propria moglie, di chiudere nel cassetto della farmacia domestica la Simpamina che ha sorretto le loro notti insonni (ora senza caffè). Ma una bella sera, nuovo patatrà: il direttore di produzione avverte che la protagonista non sarà più — mettiamo — Assia Noris, ma che si è dovuto ricorrere a Elisa Cegani. E allora? Ma Marta è bionda, «facile», graziosa, birichina; non ha niente a che fare con la bellezza austera della Cegani. E, poi, come fa Elisa Cegani a innamorarsi di Maurizio D'Anora? Non stanno insieme nemmeno per forza. E allora? Niente paura; bisogna mutare il carattere di tutti e due i personaggi, far che Riccardo sia «adatto» a Gino Cervi e Marta «adatta» a Elisa Cegani. Ma allora come si può far loro fare tutte quelle ragazze che avrebbero tanto fatto ridere il pubblico? Niente paura. Niente paura. Il produttore ha già pensato a uno sceneggiatore di vena sentimentale, appassionato che modificherà il soggetto (già sceneggiato) e ne farà un film quasi eroico, mettendo anche qualche spunto storico e patriottico che ricorderà De Amicis invece di Marchesi, facendo insomma una cosa bellissima, veramente «d'arte» che nessuno avrebbe sospettato potesse saltar fuori.

E gli sceneggiatori, che naturalmente non hanno per questo triplice lavoro una triplice paga, si adattano alla nuova soluzione: a forza di pensarci, trovano, anzi, che è ideale, assai migliore di quella pensata originariamente e fanno tutto daccapo. Simpamina, notti insonni, lavoro immane. Ecco, finalmente la sceneggiatura è fatta. Il regista non ha potuto, questa volta assistere alle sedute di sceneggiatura perchè siamo alle porte coi sassi e deve pensare ai provini. Il soggettista, poi, che, a scanso di guai, era stato invitato a collaborare alla sceneggiatura e che si è già tanto arrabbiato, quando ha saputo che bisognava farne una seconda versione (più economica) rifiutandosi di conoscerla, di occuparsene, perchè sarebbe un suicida se aderisse alla rovina della propria opera, è adesso ricorso all'avvocato, vuol far causa, ha chiamato dei periti, è fuori di sé (ma i soldi lui li ha presi tutti, mentre quei poveri diavoli degli sceneggiatori che fanno, rifanno, ruminano, rimasticano, ricucinano, riconsidano il loro lavoro con pazienza addirittura da Sisifo, non hanno preso la seconda rata del loro compenso, ricco, ricco, sì, ma previsto per una sceneggiatura e non per tre). Allora il regista e il produttore leggono la sceneggiatura; buona sì, ma molto slegata, risente troppo delle prime due stesure, zoppica, mostra troppo chiaramente

Paola Ojetti

* Un nuovo film a colori della Ufa si intitola *Der Puppen spieler*. Esso è tratto dalla novella *Pole Poppenspüler* di Strom, che è stata ridotta e sceneggiata da Veit Harlan e Alfred Braun.

* Negli stabilimenti Cines di Venezia sono stati portati a termine i doppiaggi del seguente film a colori: *La donna che ho sognato* interpretato da Marika Röck e *La taverna del porto* con Hans Albers, Ambedue i film sono distribuiti in Italia dalla Film Unione.

* Notiziario da Verbania. *Ipmu* (Istituto Perfezionamento Nubende) commedia musicale in 3 atti e 5 quadri di Bruno Perti, musicata da Enrico Cavallero, è stata rappresentata nel dicembre scorso a Pallanza. Interpreti sono state alcune signorine di Pallanza, fra le quali ricordiamo: Carla Brunetti, Paola Brunetti, Fosca Fusco, Giulia Cotini, Chiarina Lora Marzè, Neda Mornacco, Vanda Tolomei, Gilda Ricci, Margherita Lippolis Fortis, Rachele De Ambrosi, Adelia Gallina, Franca Gebardini, Carlo Bosio. La commedia ha avuto un buon successo ed è stata replicata. Prossimamente verrà rappresentata ad Intra ed in altre località del Verbano.

RISPARMIATORI ITALIANI!

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

offre a tutti i risparmiatori una nuova forma di investimento appositamente studiata, conveniente e della massima tranquillità.

LA POLIZZA DI CAPITALIZZAZIONE AL PORTATORE

«Risparmio e Previdenza»

vi garantisce un elevato saggio di interesse e vi dà la possibilità di essere favoriti dalla sorte nelle estrazioni annuali di cospicui premi in denaro!

RISPARMIATORI NON ESITATE

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI, con la sua vasta organizzazione e con le sue **IMPONENTI RISERVE MOBILIARI ED IMMOBILIARI**, vi offre la più assoluta garanzia.

BELLEZZA E SALUTE

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

"TONOL"

Tonico Generale e Stimolante della Nutrizione

Potentissimo e rapido rimedio per

INGRASSARE

Anche una sola scatola produce effetti meravigliosi!

In tutte le farmacie L. 23,45 la scatola



● I LETTORI dei colonnini qui presenti, preferiscono leggere una eventuale risposta dopo tre mesi, o dopo un mese? In questo secondo caso, mi scrivano a Milano, Uffici di «Film», Via Visconti di Modrone, 3.

● DOTTOR FAUST (PAVIA). - Ma sì, certo, il film parlato ha notevolmente favorito l'apporto degli attori di prosa agli sviluppi del cinematografo. Prima, ai lontani giorni del muto, in generale i veri attori di prosa non facevano del cinematografo: questo era campo quasi esclusivamente e sempre gelosamente riservato a gente fotogenica, e pasta. In altre parole, si poteva essere un eccellente attore, un grande attore cinematografico, ed un autentico cane come attore di prosa. Perché volete che vi ricordi degli esempi addirittura storici? Mi pare non ne valga la pena. E viceversa, parecchi film interpretati, per semplice esperimento, da grandi, da illustri attori drammatici, risultarono semplicemente un guajo. Rarissimi furono i casi di buoni film interpretati da grandi attori della nostra scena di allora. E questo, vi chiedete, voi dire proprio che oggi come oggi il cinema deve il suo maggior successo esclusivamente al Teatro, al Teatro cioè, cui attinge più che volentieri non solo la materia prima, ma gli elementi umani? Sì, sono precisamente del vostro avviso, e concludo con voi che il parlato, malgrado tutti i suoi incerti e le sue manchevolezze, costituisce un gigantesco passo avanti nella storia del cinema. Molti dei nostri lettori (vostri e miei) si chiederanno se c'era proprio bisogno del nostro avviso (il mio ed il vostro) per giungere a così fatte peregrine conclusioni. Mi par di sentirli. Ebbene lasciateli dire.

● AVVOCATO DIFENSORE (STRESA). - Mi dispiace avvocato, ma devo insistere sulla mia richiesta, e anzi rincarare la dose: la Pubblica Accusa (sarei io) ritiene di dover mantenere la sua linea di condotta e chiede la condanna di quel regista di film comici al massimo della pena: tre anni di segregazione in sala di proiezione dove si dia spettacolo continuato delle opere sue.

● ALCUNI RAGAZZI ETC. (MILANO). - No: alla vostra età, anche alla vostra età, si può, si deve dar saggio di comprensione (e se comprensione non è possibile, diciamo di disciplina oppure di semplice educazione) astenendosi da manifestazioni assurde, più ridicole, più inconcludenti, più fuori tempo, a beneficio di «comici irresistibili», «assi della risata» e bestiali cose del genere. Andate pure.

● CARTOLINA ILLUSTRATA (COMO). - Sospensionissima! Sospensionissima.

● CHIARA STELLA (SESTO S. G.). - Sì, tutto il Quartetto Cetra, indistintamente e senza voi preferenziali, è amico mio e non della ventura, voglio dire con cognizione di causa. Gli voglio bene, al Quartetto Cetra: e so che anche lui personalmente me ne vuole e a questo proposito (giacché volete saperne tutta) leggetevi attentamente il decimo dei miei volumi di imminente pubblicazione, intitolato precisamente: «C'era una volta...».

● GIUSEPPE M. (NOVARA). - Non lo so: ecco dunque un'altra delle molte, delle troppe mie lacune, segnalate con Menzioni onorevoli in varie Mostre internazionali.

● TRIVELLINO (BERGAMO). - Ebbene se la breve mia storia delle Maschere non vi è andata troppo a fagiolo, come asserite, proprio per la sua brevità che lamentate, vi invidio prima di tutto per il fagiolo, che da troppo tempo personalmente ho perduto di vista. In secondo luogo, supplite alla scarsa brevità mia con una vera e propria storia delle Maschere Italiane che non troverete in alcuna libreria o Casa editrice, per il fatto che mai nessuno di casa nostra l'ha scritta.

● POPULIT (MILANO). - Il compagno della Werner, nel film Destino fu Heinrich George: una mirabile ed ammirabile coppia.

● ACHILLE S. (LEGNANO). - Lasciate andare: ormai la celebrazione pucciniana si è conclusa, è finita, è bruciata come suol dirsi: e oltre il rogo non vive ira nemica.

● MARIELLA (CESATE MILANESE). - No: gli Stabilimenti Scaleri di Venezia sono alla Giudecca: ai Giardini quelli della Cines.

● FILANTROPO G. (MILANO). - Esattissimo: Antonio Fogazzaro fu, in gioventù, avvocato: immagino non molto fortunato. Ed avvocato fu Enrico An-

L'INNOMINATO: STRETTAMENTE CONFIDENZIALE

QUESTA VOLTA... Questa volta ho parlato con Doris Duranti.

Doris Duranti l'ho lasciata, due anni or sono, fra le nevi, e vedete caso, fra le nevi la ritrovo, giusto dopo due anni, precisamente come una stella alpina.

Ricordo: quelle là di due anni addietro, erano le nevi siberiane di una Siberia gentilmente ed abbondantemente fornita da Eugenio Fontana, il produttore di Resurrezione: e Katuscia, cioè Doris, ci dava dentro come un pupetto imbalanzito, fresca, giotosa, esultante, tra una ripresa e l'altra del film. Un fazzolettone rosso a bolli neri e marrone incorniciava il suo piccolo viso illuminato da due occhioni grossi così. Sotto la rude sottanella sdrucita e lanosa i rozzi stivaloni della deportata battevano improvvisati ritmi di polka, come fossero realmente accompagnati dalla cadenza di una balalaika, e Katuscia! Katuscia! noi gridavamo sulla cadenza istessa e battevamo le mani, secondo il rito, per accompagnare la protagonista.

E adesso? Adesso Katuscia, ma no, semplicemente Doris, non va «a tempo di balalaika» come fra le nevi del Terminiello: va a passo normale fra le nevi di Milano, di Milano gennaio '45, e questo non è paesaggio siberiano, ma schiettamente ambrosiano, con vista di guglie del Duomo, profilo del Castello in fondo, e Portici Settentrionali in primo piano. Al centro del panorama, Doris Duranti, nero su bianco, un meraviglioso controluce.

Peccato — io dico — non potere dare in questo momento nemmeno un giro

di manovella a fermare quest'attimo fugace: vorrei arricchire d'un piccolo documentario i corti-metraggi della mia cineteca ignota. Perché io, Doris, ho una cineteca ignota, non so se lo sapevate.

— Nel cervello o in vere scatole?

— In tutte due le cose: voglio dire nelle scatole del mio cervello, fatto precisamente a scatole, a scompartimenti-scatole, così da consentirmi lo sfruttamento di un discreto stock di materiale, buono per le più varie occasioni. Adesso per esempio vorrei documentarmi di un po' di roba nuova, tanto per aggiornare la cineteca. Ditemi se sono vere le voci che corrono.

— Quali voci, Dio mio?

— Dei vostri flirt teatrali, dei vostri littonaggi col palcoscenico, correggo.

— ?

— Non mi fate quella faccia, diamine. Sapete quello che voglio dire. Dunque, vi vedremo o no sulla scena? Accetterete o meno una delle sette otto dieci proposte che vi si fanno da parte di capicomici di prosa o semplici organizzatori del nostro momento?

— ?

— Non fingete di sbalordirvi sempre di più, Doris. Voi forse sapete che poco o nulla sfugge a quest'obbiettivo che vedete al vostro cospetto. Non diciamo a quest'orecchio abituato ed adusato a raccogliere di tutto, fossero le minime voci. Figuratevi che si parla del vostro debutto teatrale in primavera come di cosa certa.

— Che mi dite?

— Proprio un quarto d'ora fa, nel came-

rino di Gandusio, qualcuno, taccuino fra le mani, leggeva un elenco di interpreti per uno spettacolo del prossimo marzo-aprile. Ebbene...

— Ebbene?

— Ebbene devo dirvi che il vostro nome capeggiava la lista, come la principale attrattiva dello spettacolo in questione, al fianco dell'illustrissimo Gandusio. E non più tardi di ieri sera, sul palcoscenico del teatro Nuovo, ben due liste sbucate fuori quasi contemporaneamente dalle saccoce di due organizzatori del nostro tempo, si abbellivano, tête d'affiche, del vostro nome, già prudentemente e previdentemente segnato in inchiostro rosso, anzi in quadratino speciale, come si usa per cose di riguardo come voi. Or dunque?

— Or dunque?

Frattanto il panorama nevoso circostante andava sempre meglio dettagliandosi: i due personaggi (Doris ed io) s'accostavano sempre più all'angolo di quei Portici Settentrionali in primo piano che s'è visto in principio, là dove i portici sboccano in piazza e la gente si divide per di qua o per di là, a seconda del proprio bisogno.

Anche i due personaggi fu destino che si dividessero.

Ahmé, senza che dalle labbra serrate di Doris uscisse un sì o un no. Anzi, nell'atto del distacco, quelle labbra si serrarono peggio che mai. Quegli occhioni non mandarono il benché minimo lampo illuminante. Doris si allontanò a passo svelto, passo normale su paesaggio di neve. Mi voltai. Un po' di nero su bianco, questa era tutto.



Marisa Dianora.

nabile Butti, fra i commedionisti italiani di ieri: ed avvocato fu ai suoi primi anni, Carlo Goldoni. Sì, evidentemente le avvocate sbagliate conducono direttamente al teatro o al romanzo: non vi dico al cinematografo, dove fior di direttori, registi e cose del genere hanno in sacoccia lauree in legge, sommerse però, in quella sacoccia, da ben più sostanziose carte, trattandosi di valenze al portatore, buoni del Tesoro eccetera, sì che alla vecchia laurea non rimane altra funzionalità se non quella di fregiare biglietti da visita. Avv. Tal dei Tali, Direttore generale della X. Film, Venezia; Avv. N. N. Presidente della Y. Film, Milano; Avv. Tizio de Sempronis, Procuratore generale della Mevia-Film, Milano-Venezia... E conseguentemente: Pronti! L'av-



Concorrenti al concorso di «Film»: Jole Vellandi.

SCENARIO

SIGNORE SOLO CERCA...

di Osvaldo Parise

Ogni pensione ha il vecchio pensionante che dice queste cose e ha ragione. Ma tutti tacciono. L'aria è così vecchia, stanca, estranea, intorno! Fuori ci sono le donne nel passaggio, è vero, e le donne, ma anche lì ci vuol tattica e giudizio — dice il vecchio pensionante —, conciliano ogni lontananza e ogni solitudine; esse sono uguali dappertutto, più belle e misteriose che mai, più si tengono lontane come l'illusione.

Con l'andar del tempo torna l'equilibrio nell'atmosfera di pensione e tutto si vede e si giudica diversamente, pacatamente, serenamente. Passano gli anni, la vita conduce altrove, negli alti e bassi della fortuna. Ma si ritorna con la cartolina e col pensiero nella vecchia pensione che pareva tanto fredda ed era tanto amorosa; ci si torna con la malinconia delle cose che sono state e non sono più, estraneo tra i nuovi pensionanti, orgoglio della povera padrona che s'è fatta più vecchia e stanca e che parla del grande avvocato lontano come d'un figlio.

— Lapidel! — gridano i nuovi pensionanti; tra l'ironia e l'indifferenza.

Negli anni, anche per loro altri pensionanti verranno a dire le stesse cose, finché si troverà un giorno, di passaggio per la città, la vecchia contrada d'un tempo, ma la pensione non ci sarà più. Allora si dirà come nel film: «Qui c'era una pensione con una povera vecchia signora assai buona...».

Osvaldo Parise

facemmo i nostri primi sogni. E pensavamo di fare l'avvocato, si capisce, l'avvocato come suo padre, l'avvocato come papà mio, perché a Napoli, se non sono avvocati non ce li volemo, nun ne vulimmo. Studiavamo, dopo scuola, pur assieme: lui veniva a casa mia, io andavo a casa sua, secondo i casi: e la domenica assieme ce ne andavamo in barca se era d'estate, al teatro delle quartelle, voglio dire delle marionette a Foria, se era d'inverno. Come devo dirvelo? Due corpi ed un'anima sola. Tre anni. Mica male, no? Successe che alla quarta ginnasiale ci dovemmo lasciare. Uno di noi due dovete cambiare di Liceo-ginnasio, non ricordo esattamente quale fra i due. Così trascorremmo, lontani, due anni dell'ultimo ginnasio, i tre di Liceo... L'amicizia, voglio dire la consuetudine, si allentò: ma restammo buoni cari amici, ci si trovava, ci si continuava a scambiare paste e marsella in quel secondo tempo, insieme con sogni e programmi per l'avvenire. Alle soglie dell'Università, il distacco fu definitivo. Tanto lui che io ci iscrivemmo alla Facoltà di Legge, ma non ci vedemmo mai, come succedeva a Napoli, fra tutti gli iscritti alla Facoltà di Legge, che ciascuno aveva facoltà di frequentare come voleva, preferibilmente non frequentandola affatto. Breve, non ci vedemmo mai più. Volete saperlo? Non ci vedemmo più per vent'anni. Ebbene, vent'anni dopo, ovvero il Visconte di Bragelonne, chi mai dovevo ritrovare a Roma, direttore generale della X. Film, Presidente della Film Y, procuratore generale della Mevia-Film? L'avvocato Tal dei Tali, Potete immaginare con quale battito nel cuore lo compilai, al tavolino dell'usciera in anticamera, il foglietto dei visitatori. Il signor (e scrissi il mio nome) desidera parlare con (e scrissi il nome dell'avvocato) per motivi (e non scrissi nessun motivo: dissi all'usciera che portasse pure il foglietto così, senza altra indicazione, però gli mollai cinque lire dell'epoca, pari a non so quanto dei giorni d'oggi). I miei occhi incollati all'uscio che metteva nello studio del mio vecchio compagno di banco aspettarono di veder apparire l'avvocato a braccia tese, pronto a lanciarsi fra le mie braccia. Invece riapparve semplicemente l'usciera. L'avvocato dice che è molto occupato. Se volete attendere... O ripassare un altro momento... Però non attesi, né ripassai mai, in nessun altro momento. Solo di tanto in tanto, telefonai, subito dicendo il mio nome, com'è mia abitudine. E l'avvocato è uscito in questo momento, tutte le volte mi sentii rispondere. Tornerà più tardi? Provate nel pomeriggio... E pensare, adesso posso dirvelo, avvocato, adesso che dalla mia visita e dalle mie telefonate rimane sono passati altri anni dieci (e fanno trenta: trent'anni del mio onorato servizio, e della tua strapotente carriera) adesso posso assicurarvelo: io volevo solamente salutarvi, semplicemente riabbracciarvi, non chiederti nulla, nulla te lo giuro. Soltanto riviver vicino a te cinque minuti di quei tre anni lontani, di quando a vicenda ci ripassavamo: *Gallia divisa est in partes tres, quarum una...* Malinconie, illustre avvocato.

● SERA DI DOMENICA (VARESE). - No, il Castello non ha numero telefonico, ah ci mancherebbe altro, ci mancherebbe! E' un telefono innominato quanto il titolare della maglietta, figuratevi!

● COLPO DI TOSSE (NERVIANO). - Notizie e ricordi su Tito Schipa, a me? Ma dove vivete, figlio mio? E non leggete questo giornale allora, così devo presumere. Tito sta raccontando da più d'un mese a questa parte, la sua vita, le sue mille vite, proprio su questi fogli, e voltate, voltate pagina ragazzo mio, e abbeveratevi alla fonte numero uno, non alla fontanella di secondaria o terziaria importanza che possa scorrere per questi colonnini.

● ECONOMO PER FORZA (MILANO). - No, mio caro, i prezzi dei biglietti per i teatri cittadini non sono stabiliti «a capriccio dei singoli teatri» come vi esprimevate voi: sono frutto di lunghe ponderazioni, accordi, intese, adeguamenti eccetera, fra le varie organizzazioni e federazioni o che so io. Insomma sono frutto, questo è quanto posso dirvi.

● ELISABELLA O. (MILANO). - Personalmente grazie, e immaginatevi: il mio posto è qua. Piccola variante di un famoso finale. (Giacosa, Tristi amori, ultimo atto).

● GIOVANNI ORSINI (MILANO).



La vostra piccola farmacia è completa!

Con la previdenza che distingue la donna avveduta, voi avrete certamente nella vostra casa un angolo o un mobile per raccogliere oggetti, aseptici, 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 acudirle alle sue abituali occupazioni, di dedicarsi a esercizi sportivi, se è sportiva, di esplicare serenamente il suo normale lavoro. Consigliatevi con chi li adotta.



SENO
 RASSODATO - SVILUPPATO - SEDUCENTE
 si ottiene con la
NUOVA CREMA ARNA
 A BASE D'ORMONI
 Meraviglioso prodotto che vi darà le più grandi soddisfazioni rendendovi attraenti.
 In vendita a L.30 presso le Profumerie e Farmacie

Chlorodont
 pasta
 dentifricia
Chlorodont
 sviluppa ossigeno

NO). - Gratissimo, ed auguri con altrettanto fraterno cuore.

● GISELLA (MILANO). - Nel film, oimè oimè, *Avventura d'Annabella*. Non mi ci fate pensare.

● IL SOLITO AMBROSIANO (MILANO). - Quando c'era l'antica Galleria - denominata Galleria Vecchia - non è gran tempo, ma da allora parecchia - neve s'è aggiunta alla canizie mia... - C'era il Cinema Volta, col portiere - vestito in ricca palandrana e guanti - col cappello a cilindro ed importanti - baffi e barba d'antico cavaliere... - Cinema degli adulteri era detto - per via di certe uscite di servizio - onde ci si recava a precipizio - per starsi soli e senza alcun sospetto... - Ci si davano le settime visioni - delle più fruste commiche del giorno, - al pubblico però importava un corno - date le proprie sue programmazioni... - E c'era Ulrico Hoepfl, in Galleria - metà di sospirose gite nostre - occhi e nasi incollati sulle mostre - noi malati di tipo-libreria... - E accesi leggevamo: «Racinet - Le Costume Historique, Lire Cento» - e pensavamo ah se quel testamento... - se un terno al lotto... se un regalo... se... - E c'era Paravia, poco davanti - le vetrine coi ricchi mappamondi... - o nostri quotidiani e stibondi - ed affamati insoddisfatti incantati... - O peripli, o circuiti, o traversate - su su per quegli Atlanti De Agostini - o fantasie volanti oltre i confini - di Milano - Saronno - Gavirate... - E a sera salivamo alla famosa - Pensione Excelsior della Galleria - dove ogni russa in vena di poesia - veniva a cogliere un bacio ed una rosa... - E trovavamo un Marajah in borghese - due turchi con il fez giorno e notte - ed un armeno furbo di tre cotte - seduti al poker con un portoghese... - E una notte sentimmo un alto là! - e una serqua d'ingurie in buffo inglese - Era il depauperato portoghese - che pigliava pel collo il Marajah...

● LIVIA (MILANO). - Ho letto e scusate, ma non sono dei versi, secondo il mio parere che fra parentesi conta molto ma molto meno di una cicca, figuratevi. Belle parole, questo sì: e capisco che vi detta dentro non solo la domenica azzurra che mi dite, ma pure un lunedì delle rose ed altri giorni della vostra settimana, meno qualche venerdì che evidentemente vi manca, ma questo non incide. Mi piacciono, codeste assenze di venerdì, care alla mia nostalgia di poetiche follie di gioventù «E il mondo dei vivi che dice? Non dice più nulla...». Avete ragione.

● LULL (BIELLA). - Sarò breve: se io avessi un professore d'italiano cugino di Doletti, così come l'avete voi, non invidierei più la sorte di Giuliana Pinelli, così come voi fate, pretendendo che Giuliana è nata con la camicia. Voi, mia cara, siete nata con tutto un corredo, e fate male a non mettervi fra le mani, faccio per dire, del vostro professore, e da quelle passare dritta filata fra le braccia, faccio sempre per dire, del Direttore di «Film», il quale non è insensibile ai gridi d'anime come la vostra e può esservi molto ma molto più utile di me, in fatto di carriera cinematografica. Fatevi dunque scoprire (ripeto, sempre per modo di dire) da Doletti, così come fu per Giuliana, e che sono mai i chilometri che oggi da lui vi dividono, in confronto della strada lunga e felice che un giorno grazie a lui potrete percorrere? E sì, avete ragione, avrebbero potuto aggiungere un poco di onesta barba al volto di Ermínio Spalla nel film *Senza famiglia*, perchè così che cosa è successo? È successo che il piccolo De Ambrosio è senza famiglia, ma Ermínio è senza barba, ciò che mi pare grave, per una figura di vecchio. E quanto a *Carmen*, ebbene è cosa fatta, a quest'ora. E per ciò che concerne il continuo aumento di prezzo di «Film», suvvia riflettete che ad ogni aumento di prezzo di vendita, corrisponde quasi automaticamente un aumento degli stipendi ai redattori, ciò che non guasta, eh non francamente non guasta affatto, ve lo assicuro.

● CANZONE MALINCONICA (MILANO). - Autore di quelle parole è Alfredo Bracchi, uno dei parolieri più meritamente fortunati del nostro tempo.

● SVEGLIARINO 45 (CANTU'). - È assodato che quando una critica teatrale comincia con le parole: «La vedova Clarice Mandelli coi suoi quattro nipoti vive da tre anni in una vecchia villa...» oppure «L'ingegnere Alfredo Barni si accorse un certo giorno che sua moglie Fiorenza...», la commedia è andata male, né valgono a mitigarne l'insuccesso le righe finali che parlano di chiamate ed applausi ad ogni calar di sipa-

rio. In generale un critico teatrale che tiene a far rilevare il successo di una commedia, comincia invece il suo pezzo con le sacramentali parole: «Successo vivissimo: cinque chiacchiate al primo atto, sette al secondo, più di dieci al terzo, alle quali partecipò insistentemente evocato anche l'autore...». Ormai, sappiamo cosa pensare, tutte le volte che mettiamo gli occhi sulla critica dei nostri quotidiani, e lasciate fare che non c'è abilità di critico o gioco di parole o acrobazia di resocontista che possa indurci in inganno. E così sia di voi.

● ARMANDO F. (NOVATE). - In una antica commedia musicale che si intitola *Il cappello di paglia di Firenze*, tratta da una nota produzione di Labiche, *La cagnotte*, un cosiddetto *vaudeville*. In Italia il lavoro fu rappresentato la prima volta dalla Compagnia diretta da Virgilio Talli; fu poi ripreso dalla Compagnia Gandusio, e credo da altre formazioni, di cui non so precisamente farvi i nominativi.

● CURRICULUM (BRESCIA). - Bene, ma se Brescia è a metà strada fra Venezia ed il Castello, non lo sono io personalmente, che vivo quasi perennemente in Castello e non tra il Castello e Venezia, come supponete voi: perciò seguitate il mio consiglio e scrivete mi soltanto alla dipendenza (Milano, Via Visconti di Modrone, 3).

● UNO QUALUNQUE (MILANO). - Ma sì, figuratevi, entrate, accomodatevi. E ragioniamo pure. Sono del vostro parere, che credete? Anch'io, anche io penso come voi, e come la pensa Bevilacqua, che a contatto col Cinematografo, la letteratura ci scapita. Anzi voi dite che ci rimette, ci rimette del suo, ne esce in perdita, ci si rovina in una parola. E mi portate l'esempio di quel romanzo là, che se fosse portato sullo schermo (ma mi pare infatti che ci è stato portato) non raggiungerebbe mai e poi mai l'efficacia d'una sola pagina, d'una sola pagina offerta alla lettura. D'accordo, d'accordissimo. E avete pure ragione quando dite che «cercare di migliorare la produzione filmistica è bello, è lodabile e va benone, ma non dobbiamo dimenticarci che la gente va al cinematografo non per giudicare con occhio critico il valore di un film, ma solo perchè ha voglia di divertirsi e nel suo intimo non sente di potersi mettere all'altezza di giudicare e preferisce abbandonarsi al giudizio del primo critico che le capita di leggere...». Questo, però, a mio avviso non esclude la necessità, da parte della produzione, di migliorarsi, precisamente perchè la gente si abitua a mano a mano a divertirsi con maggiore dignità vorrei dire e migliorare così il suo gusto, la sua educazione, grazie a questa formidabile arma di educazione e di propaganda che è il cinematografo. non vi pare? Volete dunque concludere con me che avete torto quando asserite che è difficile «inoculare nei gusti del pubblico e perciò non vale la pena di fare sul cinematografo delle quistioni critiche (?) come si deve fare col teatro...». E peggio che mai avete torto quando proclamate che in definitiva meglio vale «accontentarsi del successo di cassetta o di cartellone...». No via, andiamo, siete troppo intelligente per dirmi di queste cose e qua la mano, amici come prima e fatevi rivedere, ma non passate alla dipendenza del Castello in Via Visconti di Modrone a Milano: lì, o nelle adiacenze non troverete tracce di ponti levatoi, fossati portoni maggiori eccetera. Soltanto, sì e no, un cambio di posta del mio corriere, questo è tutto, e se richiedeste di me, di me personalmente, trovereste una portinaia che vi guarderebbe sbalordita, quasi le faceste richiesta di un elefante ammaestrato, di cartine per sigarette o d'un qualsiasi libro da leggere che costi meno di cinquanta lire.

● F. C. (CUNEO). - 1) Perché forse non lo sanno, ed allora ecco qua: signori produttori mettere fuori un film tratto dalla canzone «Vecchio mulino», che è di garanzia certa, così mi assicurano. 2) A quella rubrica di «Film» collaborano un poco tutti, tutti quelli che hanno cose panoramiche da esporre in vetrina. 3) Scrivete chiedendo agli uffici di «Film» a Venezia. 4) E' a Roma e non posso parlarvi a lungo di lui, come desiderate, per non rovinare la vendita del mio prossimo volume intitolato precisamente «Quello là, di sotto e di sopra».

● UN TORINESONE (TORINO). - 1) No, è l'età giusta. 2) Il Nuovo di Milano. 3) Il Mediolanum di Milano. 4) L'Alfieri di Torino. 5) Il Cinema Corso di Torino. 6) Milano, Torino, Bologna. 7) Bene, quanto prima.



Dentifricio
Jodont
 BIJODICO RETTIFICATO
 CHIOZZA - TURCHI - MILANO
 CASA FONDATA NEL 1847

Cigno
 ROSSETTO INDELEBILE
 RESISTE AL TEMPO
 8 TINTE ORIGINALI
 DITTA PROBEL "CIGNO"
 Via Clerici, 11 - Tel. 89786 - MILANO

PRODOTTI
 BELLEZZA
Lecor
 101111 - MILANO



**BIONDA O BRUNA?
CIPRIA NUTRITIVA O RASSODANTE?**

A seconda che siate bionda o bruna dovete scegliere la tinta a voi adatta, ma a seconda della natura della vostra epidermide scegliete la cipria nutritiva o rassodante indispensabile a conservarla giovane e fresca.

FARIL ha creato due nuovi tipi di cipria di bellezza.

TIPO NORMALE NUTRITIVO per le epidermidi normali o magre.

Questa qualità speciale di cipria essenzialmente emolliente, assolve il compito di nutrire i tessuti, rendendoli elastici ed evitando l'avvizamento della pelle.

TIPO LEGGERO RASSODANTE per le epidermidi grasse o semigrasse.

Questa qualità speciale di cipria ha un potere assorbente e rassodante, tale da impedire ai tessuti di rilassarsi, togliendo nel contempo ogni traccia di untuosità alla pelle. Entrambi questi tipi di ciprie di bellezza FARIL sono presentati in 10 tinte nuovissime, che al contatto della pelle assumono delle intonazioni luminose e fresche.

**TINTE CONSIGLIABILI
ALLE SIGNORE:**

BIONDE a colorito:	chiaro rosato bruno	AVORIO O TEA ROSATA O NATURALE PESCA O SOLARE
CASTANE a colorito:	chiaro rosato bruno	TEA O NATURALE AMBRATA O PESCA OCRATA O CREOLA
FULVE a colorito:	chiaro rosato bruno	AVORIO O TEA ROSATA O AMBRATA PESCA O OCRATA
BRUNE a colorito:	chiaro rosato bruno	TEA O AMBRATA SOLARE O PESCA CREOLA O BRONZEA



FARIL

Le ciprie nutritive e rassodanti

FARIL - prodotti di bellezza - MILANO



Vera March
in una fotografia di Bertazzini.



Gianni Santuccio
fotografato da Bertazzini.

“FILM” PRESENTA:

Fuori programma N. 2

di E. G.

Storiellina d'apertura - Visita di una certa urgenza a Wanda Osiris - Dopo l'Electra e l'Ifigenia a quando l'interpretazione di Diana Torrieri di Agamennone? - Noterella di cronaca: campi di tennis che diventano teatri di prosa e studi cinematografici che dovrebbero diventare campi sportivi - Storiellina di chiusura.

Grazie, amici, di aver cominciato a leggere il giornale da pagina dodici. E buongiorno! Ma, vi prego, non statevene lì, impalati. Ehi, attenzione, voi a quella macchina che sta arrivando: lì, a destra! E voi non statevene con le quattro lirette del resto appiccicate alle dita: presto, mettete subito quei talloncini di carta bisunta nel portamonete, e infilatevi il guanto, che potrebbero venirvi, come a me, i geloni. Guardate, ora, se, per caso, stia giungendo il vostro tram: e siate lesti a precipitarvi sul predellino, che c'è il caso di restare a terra. Arrivederci a casa.

C'è qualcuno di voi che ha avuto la fortuna di capitare su un tram non troppo affollato? Sì? Ecco, dunque una storiellina, fra una fermata e l'altra. Ve la racconta Nuto Navarrini, il quale, da qualche tempo, è stato preso dalla mania delle storie di ferrovie. Attenzione, dunque: è al microfono Nuto Navarrini.

— Ce n'ho, appunto una fresca fresca...
— Ferroviaria?
— No. E' capitata proprio a me. Si presenta nel mio camerino un tale; portava una gabbia: e dentro c'era un magnifico pappagallo. Era un dono per la mia serata d'onore. «Grazie tanto — gli dico — ma, parla?...». E quello: «Perdiana, se parla! E' venuto fin qui dal Paraguai, sempre domandando la strada».

— Que' tale ti rubava il mestiere, Nuto. Ed ora la barzelletta ferroviaria...
— E dagli... Sapete che, oggi, il servizio ferroviario va un po' a rilento. Un passeggero, tanto per passare il tempo, fa conversazione col controllore. «Sì, — dice questi — sono vent'anni che faccio questa linea!...». E il passeggero: «Ma a che stazione siete salito?...».

Grazie, Nuto. A più tardi...
Siete arrivati? Be', questa è

per l'ascensore.

Incontro Enrico Civita. Mi dice: «Sai cosa m'è successo stamattina? Ero andato all'Albergo Rosa, per far visita a Wanda Osiris. Avevo una certa urgenza di vederla. Entro, e chiedo al portiere di annunciar-mi alla «stellissima». Quello mi risponde che non c'è: è appena uscita. Mi concentro per qualche secondo, poi esco. Vado difilato in un negozio di Corso Littorio. «Sì, è stata qui poco fa, ma è appena uscita». Ringrazio, e infilo la porta. Vado fino in Piazza Fiume, salgo senza esitare al primo piano di una casa, busso a una porta, mi aprono. «E' qui la signorina Osiris?». «Sì, accomodatevi, che la chiamiamo subito. E' appena arrivata». Che te ne pare?

— Prodigioso. Ma come hai fatto?
— Ho seguito il profumo...

(Però vorrei sapere perché Civita cercava la Wandissima. E' forse vero quel che si racconta nel mondo della rivista: cioè che la stella numero uno della rivista italiana è stata scritturata da lui? Egli dice recisamente di no. Ed aggiunge: «Magari»).

Diana Torrieri in Ifigenia in Tauride. Dopo Electra, Ifigenia. Evidentemente, la bravissima Diana ha un debole per la famiglia degli Atridi. Riusciremo a vederla anche col barbone di Agamennone? Scherzi a parte, la Torrieri ci sta a pennello, in quei personaggi: i quali, forse a taluni di voi saranno sconosciuti. Pertanto, siccome il mio amico Gilberto

Loverso, nel suo articolo che leggerete a pagina 5, si sarà ingolfato in una acuta e dotta disamina dei pregi del lavoro goethiano e dell'interpretazione, mi permetterà di raccontarvi, terra terra, la vicenda.

Dovete sapere, dunque, che, tornato dalla guerra di Troia, il prode Agamennone si trovò di fronte alla non lieta sorpresa di essere becco. Infatti, la moglie Clitennestra, lungi dal prendere esempio dalla collega Penelope, era cascata nelle pance di un gagà locale, certo Egisto. E bastasse questo. Visto che il ritorno del dabben uomo rompeva loro, per così dire, le uova nel paniere (ché, allora le uova si trovavano ancora), i colpevoli amanti pensarono di fare quello che i troiani non erano riusciti a fare: e infatti spedirono all'altro mondo il buon Agamennone. Ma c'è, almeno nelle tragedie, una giustizia divina. Ed ecco Electra, la figlia del morto, armare la mano del giovane fratello Oreste, il quale fa un macello dei due assassini. (Tutto questo, con Ifigenia in Tauride, c'entra solo per il rotto della cuffia, ma ho preferito raccontarvelo ugualmente, in modo che vi faceste un'idea dell'ambientino). Ed eccoci al dunque. Ifigenia, sorella di Electra e di Oreste, avrebbe dovuto, prima che accadesse si nefande cose, essere sacrificata alla dea Diana. (Insomma, era una fissazione generale, quella di ammazzare la gente). Ma Diana, commossa, salvò la fanciulla, e occultandola in una nuvola, la condusse in Tauride. (E poi dicono che la mimitizzazione è un accorgimento della guerra moderna). In Tauride c'era la bella usanza di ammazzare tutti gli stranieri che capitavano a far visita: un po' strana, forse, ma ognuno fa quello che gli pare, a casa sua. Tuttavia, per l'arrivo dell'ospite strana, venne abolita la legge. Ed Ifigenia divenne la sacerdotessa di Diana. Dopo qualche tempo, il re del luogo, certo Toante, vedovo ben portante, ritenendo che Ifigenia fosse la ragazza che gli conveniva per la continuazione della sua stirpe, mandò a lei il saggio Arcade, che era qualche cosa come il ministro degli interni del luogo. E costui, indorando la pillola meglio che poteva, espose la sua ambasceria: ma la ragazza non ci sentiva da quell'orecchio. Finché il re, che ci si era incaponito, come solo le persone anzianotte sanno, perdette la pazienza, e decretò che venisse ripreso l'uso di rifare la festa agli stranieri. Giusto in tempo, si intende, per salutare lo sbarco su quei lidi di Oreste e Pilade (e sarebbe come dire Tristano e Isotta, Alfa e Romeo, Bonaventura e il bassotto: una coppia celebre, insomma, per via dell'indissolubile amicizia). Era successo che Apollo, consultato da Oreste sul modo di purgarsi del matricidio, aveva risposto: «Cesserà la maledizione quando avrai riportato in Grecia la sorella!». Apollo voleva dire «la tua sorella», ma, sempre per quella benedetta mania di parlar difficile, di cui si compiacciono alcuni altoi locati, allo

tardo, capi fischi per fiaschi, e se ne andò in Tauride, deciso a rapire il simulacro della dea Diana, sorella, appunto, di Apollo. Tuttavia, non tutto il male viene per nuocere. Per effetto della restaurata legge sull'accoglienza da fare ai forestieri, ecco Oreste e Pilade nei guai. Naturalmente, Oreste chiede alla sorella sacerdotessa di ammazzare lui e non l'amico. (Era di principii solidi, lui: o ammazzare o farsi ammazzare. Bastava coniugare il verbo). Giunge, infine, il momento del riconoscimento, per via di un neo a tre stelle e di una cicatrice che Oreste portava sulla fronte, ricordo di una caduta da piccolo. (Ah, ma allora si spiega tutto!). I fratelli fanno causa comune, e cercano di tagliare la corda, portando seco la statua della dea: ma Arcade (vero Fouché della situazione) scopre tutto, e Toante, informato, arriva, vindice. Le cose stanno per mettersi male. Oreste, tanto per non perdere l'allenamento, cerca di combinare un duellino, in modo d'aver l'occasione di fare la festa a qualcun altro. Ma Toante, visto con che gente ha a che fare, prega tutti di andar con Dio, anzi con gli Dei. Così tutto si conclude bene, senza neanche un morto e nemmeno un ferito grave da ricoverare con prognosi riservata: a parte qualche scherzoso di cui non monta parlare. Il che, date le abitudini della bella famiglia degli Atridi, è un bel caso.

Ehi, quel signore, svegliatevi! Mettersi a dormire per un rac-

continuo lungo, si è no, una colonnina che vergogna! Che avreste fatto, allora se foste stato in teatro? ...

Noterella di cronaca. Secondo una voce non ancora confermata, il film *La strada*, che verrà realizzato a Milano dalla «Giemmegi» s'avvrà, per gli «interni» di teatri di posa attrezzati in capannoni che prima ospitavano campi coperti per il tennis.

Campi di tennis? Ma allora Rubens ha fatto male a scritturare, come protagonista maschile, Vittorio Gassman. Avrebbe dovuto ingaggiare Renato Bossi.

Però, se Renato Bossi era campione di tennis, Vittorio Gassman non è, in linea sportiva, a lui inferiore. E' stato campione d'Italia e «azzurro» di pallacanestro. Be', ma allora Rubens avrebbe fatto meglio a fare attrezzare a studio cinematografico uno dei campi coperti di pallacanestro di cui abbonda Milano.

Ed ora vi ridò Nuto Navarrini, che ha il gradito incarico di fornirvi la risata finale.

— Altra barzelletta ferroviaria... Un signore, che, da una cittadina di provincia si reca tutti i giorni a Milano, va alla stazione e si prepara pazientemente ad aspettare il treno che di solito è sempre in ritardo. Invece, spaccando il minuto, ecco il convoglio. Pieno come un uovo, naturalmente. Gente a grappoletti, fuori dai finestrini... Brrr!... Il signore riesce ad arrampicarsi accanto al macchinista, e si sente in dovere di fargli le sue congratulazioni: «Complimenti! Non era mai successo da qualche tempo a questa parte, che il treno delle nove fosse in orario». E il macchinista: «Grazie. Ma questo è il treno delle nove di ieri».