

te a mostrare l'universalità di quell'arte e i modi per esprimerla scenicamente. Inutile dire che raramente quest'ideale è stato toccato: veramente, l'arte goldoniana, sotto le facili apparenze, ha un segreto, che non si lascia sorprendere, se non per la rispondenza geniale d'uno stato di grazia: il realismo, che la sostanza, è così strettamente fuso col senso dell'armonia, ha un carattere così intimamente musicale, non solo nel concertato delle scene, ma nella struttura dei personaggi, da risultare smarrito, quando l'uno o l'altro dei suoi componenti venga a mancare. Ecco perché una Mostra, del genere di questa voluta a Palazzo Grassi, può servire di orientamento e persino acquietare certi scrupoli.

« Carlo Goldoni, dalle maschere alla commedia »: è il tema esplicito della Mostra; e anche qui, come al Congresso di Storia del Teatro, esercitatosi sulla Commedia dell'arte, si muove dalle maschere, ma per mostrare, attraverso l'immagine, la trasformazione radicale operata dal Goldoni sulla fissità dei tipi e sulla grossezza spesso sfacciata di quella Scena. Come informa la presentazione al catalogo lussuoso e diligentissimo, la Mostra scandisce cronologicamente tre momenti essenziali dell'opera goldoniana: la realtà di Goldoni e del suo tempo, la sua grandezza di poeta, il valore morale della sua commedia. Punto d'arrivo: la riscoperta d'un Goldoni, poeta del buonsenso, trasformatore — e non « fotografo » — della vita. La Mostra si estende per quindici sale, nel piano superiore di Palazzo Grassi, e nelle due sale a pianoterra,

dedicate alla bibliografia goldoniana. Come s'è detto, gli ordinatori hanno mirato soprattutto alla scelta, porgendo al visitatore gli elementi sintetici per la dimostrazione del loro assunto: ne è venuta una evocazione scintillante, nella quale le maschere in cuoio di Arlecchino e di Pulcinella (del Pulcinella Cammarano e del Pulcinella Di Martino), gli affreschi del castello di Trausnitz, il Dottore del Caracci, le incisioni del Callot e del Bartolozzi, le tempere del Ghezzi e i Pulcinella del Magnasco, le numerose altre stampe, fra le quali quelle dell'edizione Zatta, di sapore già ottocentesco, gli acquerelli e gli olii del Burnaccini, il quadro del Porbus, raffigurante la compagnia di Zan Ganassa (Alberto Naselli) col ritratto del capocomico, introducono, forse con qualche invadenza, al sereno Goldoni del Pittèri, alle scene delicate e vaporose del Longhi, all'arioso sipario del Teatro Verdi di Pisa, alla maliziosa « canterina » e alla « lettera segreta » del Traversi, agli autografi svolazzanti dello stesso Goldoni: ritratti dei suoi corrispondenti, Gaspere Gozzi, Pietro Verri, il marchese Albergati-Capacelli, il Maffei, e di qualche suo grande interprete, la Duse, lo Zago, ci narrano ancora del mondo che lo circondava, e dei rapporti della commedia con l'interprete. A questo proposito, riteniamo che una rassegna anche fotografica dei maggiori interpreti e delle regie più spiccate avrebbe permesso un diagramma dei modi scenici dell'esegesi goldoniana, proprio per meglio accertare la grandezza e lo stile del poeta, nella varietà delle sue espressioni. Non

si trattava di esaurire i temi, che l'opera ha posti; ma di suggerire, quasi direi palpabilmente, la destinazione naturale di questa. Tanto è vero che, a ristabilire l'equilibrio eventualmente turbato dalla qualità delle immagini, anche rispetto alla commedia improvvisa, s'è pensato di procedere, e giustamente, alla gustosa ricostruzione, in altrettanti piccoli modelli, di cinque teatrini con scene di commedie goldoniane, al patetico accordo un po' surrealista di un'orchestrina settecentesca, sospesa nel vuoto, e soprattutto all'opulenta esposizione a pianoterra delle edizioni, traduzioni (oltre settecento, come c'informa il Mangini) e monografie e studi critici, che il Goldoni ha suscitato in tutto il mondo, ivi compresi la Cina e il Giappone. Il presentatore, ben consapevole dell'essenziale staticità d'una mostra, ci previene: « Goldoni è un autore di teatro. La sua vita è sulla scena. Può essere questa una vita breve e apparentemente effimera, tuttavia è a sipario alzato che Egli ci parla ancora ».

E della vita? Il catalogo dichiara che niente s'è rintracciato del poeta; ma un'incisione di Chevallier (XIX secolo), nella sala 9, ce ne dice più di qualunque cimelio: l'ingresso della casa natale del Goldoni a San Tomà (un'altra mostra; ma permanente, che tutti possono vedere), col suo pozzetto e quella scala erta e linda, dalla quale tante volte Egli scese pieno di speranze, che salì dopo i successi e gli insuccessi delle sue commedie, ma sempre con lo stesso cuore e la stessa mente, ricchi di umane fantasie, di generosa comprensione.

ACHILLE FIOCCO



## VENEZIA COMUNQUE È ANDATA BENE



La Mostra di Venezia quest'anno ha suscitato molte delusioni e subito molti, superficialmente, si sono affrettati a dire: « Colpa della Mostra! ». E anche più superficialmente, volendo analizzare queste colpe e indagarne le cause, si sono messi a criticare il nuovo regolamento: trovandolo zeppo di errori e ritenendo senza giustificazioni quelli che vi apposerò la firma.

Andiamo adagio, invece. Il regolamento, certo, non era l'*optimum*, ma perché non lo era e, soprattutto, perché era stato modificato quest'anno visto che l'altr'anno quello della XVII edizione era andato così bene? Il segreto è tutto qui e noi tempo fa avevamo già cercato di chiarirlo: l'altr'anno, quando Ammannati prese in mano la Mostra e la modificò radicalmente secondo seri principi e concrete aspirazioni d'arte, varò un regolamento che gli consentiva di respingere tutti quei film che non gli sembravano degni degli scopi estetici della « sua » mostra. Questo era senza dubbio l'*optimum*, perché Venezia vuol essere e deve essere una manifestazione d'arte e solo così si può ottenere che tutti i film in

concorso rispondano a solidi concetti estetici.

Una mostra, però, non la si fa solo con un regolamento e un direttore intelligente: ci vogliono anche... dei film e questi film sono i produttori che li mandano in concorso. Offesi per i troppi « no » subiti a Venezia e timorosi di altri « no », i produttori si irrigidirono e tramite il loro organo internazionale, la Federazione internazionale dei produttori, fecero sapere ad Ammannati che se non modificava il suo regolamento loro non gli avrebbero più mandato un solo film.

La minaccia era effettiva perché, se si eccettuano pochi produttori indipendenti, in tutti i Paesi del mondo la maggior parte dei produttori aderisce a una associazione nazionale e questa a sua volta è federata alle altre dalla Federazione internazionale. Cosa poteva fare la Mostra? È lecito supporre che in un simile frangente nessuno, in Italia, pensò minimamente di prendere le sue difese: né gli organi qualificati, che avrebbero potuto fare qualche passo ufficiale (se davvero tenevano al buon nome di Venezia *et quidem* al

buen nome della cultura italiana all'estero), né le associazioni italiane dei produttori, che avrebbero potuto schierarsi contro la Federazione visto il suo atteggiamento ricattatorio. Così la Mostra si trovò a dover trattare da sola, senza che nessuna voce si levasse a sostenerla e non poté far altro che firmare il « nuovo » regolamento, quello contro il quale è troppo facile adesso scagliarsi con violenza.

Più che un nuovo regolamento, però, — e questo in fondo era il suo unico elemento positivo — era un *gentleman's agreement* con cui si interpretava, si chiariva e in parte si addolciva il regolamento precedente. Anche noi, non potendo aver altro, non vi fummo contrari perché in definitiva era concessa alla Mostra la più ampia libertà di scegliere quattro film e ai produttori — che si erano dichiarati consoci delle esigenze della Mostra — era concesso il diritto di proporre dieci film, da scegliersi secondo una « rosa » di candidati presentati alla commissione di selezione in base a una graduatoria di preferenza. La modifica, allora, ci sembrò equa perché, avendo i produttori promesso che

Un documento eccezionale  
scoperto oggi  
dopo oltre un secolo

LOUIS MARCHAND

# NAPOLEONE

dall'isola d'Elba  
a Sant'Elena

Volume della "Sidera", di 532 pagine, con 16 tavole fuori testo, rilegato in tela, sovracc. a colori, lire 2000.

Il fenomeno quasi unico del persistente interesse che circonda la figura di Napoleone e i minimi particolari della sua vita e del tempo in cui operò, nonostante i centotrentasei anni trascorsi dalla sua morte, non accenna nemmeno ad attenuarsi. Fra le memorie dei contemporanei che con stillicidio pressoché continuo escono dagli archivi familiari francesi si distinguono, per grande importanza ed eccezionale interesse, queste di Louis Marchand, che, eclissatosi il Constant nei giorni drammatici della prima abdicazione, divenne primo cameriere di Napoleone, si guadagnò la sua fiducia, lo servì e assistette con indefettibile fedeltà all'Elba e a Sant'Elena e fu da lui incluso, col maresciallo Bertrand e il conte di Montholon, nella triade dei propri esecutori testamentari. Sempre interessante, la testimonianza del Marchand assume particolare importanza dal momento in cui il conquistatore vinto giunse a Sant'Elena. Marchand fu l'uomo che stette più vicino a Napoleone nei cinque anni che questi trascorse a Longwood, nel punto più inospitale dell'isola; egli era quindi in grado meglio di chiunque altro di farci penetrare nell'intimità dell'imperatore, e di narrarci la lunga agonia di quest'uomo che era l'attività stessa, uso al "concitato imperio e al celere obbedir", gettato in balia di una forzata inerzia e della noia che da essa doveva derivare inevitabilmente. Da questo punto di vista, il suo libro, pieno di particolari ignoti, curiosi, drammatici, è quanto di meglio si potesse desiderare sugli ultimi anni di vita e sulla fine di Napoleone.

RIZZOLI EDITORE

avrebbero rispettato i criteri veneziani, sembrava non ingiusto che poi ciascuno, in casa propria, candidasse quei film che più parevano corrispondere a simili criteri. Era, d'altro canto, un *gentleman's agreement* e si basava, perciò, ancora più che sulla lettera del modificato regolamento, sulle promesse di comprensione e di cordialità di cui i produttori non si dimostrarono avari; promesse di cui forse la Mostra avrebbe fatto volentieri a meno perché, ovviamente, erano meno sicure del vecchio regolamento. Ma se erano il solo mezzo perché ad agosto si aprisse in Laguna una manifestazione cinematografica?

Siamo però arrivati ad agosto: la XVIII Mostra si è aperta e presto il *gentleman's agreement* non tardò a rivelarsi per quello che era: un accordo, cioè, unilaterale in cui la Mostra aveva piegato la testa e i produttori, avendo il coltello per il manico, avevano abusato della situazione. Altro che capire i criteri della Mostra, altro che garantire l'invio dei film degni di una competizione d'arte, altro che mostrarsi degni della fiducia con cui la Mostra aveva accondisceso a firmare un patto fra... gentiluomini. Uno dopo l'altro, la maggior parte dei film proposti dai produttori in barba allo spirito del *gentleman's agreement*, ma solo in funzione della sua lettera, si rivelarono solo ispirati a mediocri concetti spettacolari e commerciali, a pretesti turistici, a motivazioni mondane. Salvo qualche eccezione, s'intende, e salvo i quattro film che la Mostra si era invitati per conto proprio.

Di chi la colpa, però? Non già della Mostra, come hanno affermato i superficiali e i faziosi (così come non è colpa della Mostra il nuovo regolamento, ma, semmai, di coloro che non l'hanno aiutata a respingerlo e di coloro che, dopo, l'hanno tradita nell'applicarlo).

Fortunatamente, però, non esistono solo superficiali e faziosi: esistono anche osservatori intelligenti e imparziali che, man mano, vedendo i film che si proiettavano a Venezia e analizzando i « perché » di quelle proiezioni, non hanno esitato ad accusare un po' ovunque sulla stampa, specie straniera, la Federazione internazionale dei produttori che in un primo tempo aveva lusingato la Mostra e, dopo, in un secondo tempo non aveva esitato a tradirla. L'accusa, via via sempre più circostanziata e più grave, non tardò ad essere fatta proprio anche da alcuni produttori (anche e soprattutto americani) e trovò alla fine la sua sanzione ufficiale anche nel preambolo con cui la giuria presentò il suo pur tanto discutibile verdetto. A conclusione di tutto, così, fu unanime in ogni ambiente l'esigenza di veder restituita alla Mostra tutta quella libertà di cui l'altr'anno aveva dimostrato di aver saputo fare ottimo uso; l'esigenza si riassunse in un titolo pubblicato dal massimo organo corporativo francese *Le film français*, « Mani libere a Venezia », ripreso qualche giorno dopo dalla maggior parte dei più seri quotidiani parigini.

In definitiva, così, a Venezia anche quest'anno le cose sono andate bene, perché non tutto il male è venuto per nuocere. Forse i produttori avevano bisogno di questa lezione: l'hanno avuta e sapranno trarne un utile partito; ne siamo certi. Se però dovessero fare di nuovo orecchie da mercante e respingere con un *fin de non recevoir*, il « Mani libere a Venezia », speriamo che questa volta, nella sua lotta per la vita, Venezia non sia lasciata sola e che in suo favore agiscano quanti ne hanno strettissimo dovere. Se davvero Venezia è un primato italiano.

GIAN LUIGI RONDI

