

GLORIA MARIA GHIONI

*«Hai visto niente di male, tu?»: tra teatro, giornalismo e narrativa,  
la critica di Corrado Alvaro all'ambiente cinematografico*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GLORIA MARIA GHIONI

*«Hai visto niente di male, tu?»: tra teatro, giornalismo e narrativa,  
la critica di Corrado Alvaro all'ambiente cinematografico*

*Corrado Alvaro s'è per lungo tempo interessato al teatro, come drammaturgo (nel 1923 viene rappresentata la sua prima prova, Il paese e la città ed è del 1949 la bellissima Lunga notte di Medea), come traduttore (memorabili le sue versioni de I fratelli Karamazov e La Celestina) e come recensore teatrale sulle pagine di molti quotidiani (come «Il Mondo» e «Il Popolo di Roma», che ospitano spesso riflessioni metateatrali). L'attività teatrale, in Alvaro, si configura quale prova dell'inesausta sperimentazione di generi, in cerca dell'efficacia comunicativa. Un caso particolare è offerto da un racconto molto caro ad Alvaro, Cinema: rimaneggiato ed edito più volte a partire dagli anni Venti, si è scoperto di recente che è nato da un abbozzo di farsa, Una piccola parte, inerte tra le carte dello scrittore fino alla pubblicazione postuma degli scritti teatrali. Da sempre critico verso il cinema (con cui, in realtà, intrattiene un rapporto controverso), Alvaro si propone di mettere in scena il trionfo della bellezza e del denaro, binomio inscindibile che pare regolare tutto il cinema, a dispetto dei valori tradizionali. Non si accontenta della denuncia aperta in tanti articoli coevi; teatro e narrazione offrono il diretto banco di prova della visione pessimistica di Alvaro. La presente proposta di intervento intende verificare (facendo riferimento agli autografi) come l'Alvaro giornalista, narratore e uomo di teatro si incontrino in un esperimento non unico, ma senza dubbio esemplare, che declina il sempreverde approccio critico-creativo dello scrittore calabrese alla contemporaneità.*

Sempre sensibile ai cambiamenti dell'epoca, Corrado Alvaro si sofferma a lungo sul cinema, nonché sulla sua influenza sulla società. Fino alla morte, Alvaro è stato critico cinematografico: dapprima per «Il Mondo» di Mario Pannunzio (1921-22); quindi per «Il Risorgimento» (1925) e «Il Popolo di Roma» (1940-42), e infine nuovamente per «Il Mondo» (1949-51), occupandosi di moltissimi aspetti,<sup>1</sup> come Pirandello,<sup>2</sup> Marlene Dietrich, le pellicole sovietiche, *Luci della ribalta*,... Temi diversificati, affrontati ora con brio ora con piglio polemico e moralista, ma sempre con l'attenzione cui Alvaro ha abituato i lettori. Più volte, dagli articoli si evince un certo sospetto nei confronti del cinematografo, accusato di frivola superficialità, e pertanto incapace di provocare sentimenti autentici e positivi negli spettatori (al contrario di quanto avviene nella classica catarsi teatrale).

Va detto che le riserve di Alvaro non gli impediscono di misurarsi con una serie di scritture cinematografiche: nel 1948 scrisse il soggetto del *Patto col diavolo*, poi realizzato da Luigi Chiarini. Collaborò anche alla sceneggiatura dei film: *Terra di nessuno* (1938) di Mario Baffico; *Fari nella nebbia* (1941) di Gianni Franciolini; *Una notte dopo l'Opera* (1942) di Nicola Manzari e Nicola Fausto Neroni, e infine *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis.

Ciononostante, non è ravvisabile un mutamento significativo nell'approccio di Alvaro al cinema, specialmente se paragonato al teatro, ben più alto per intenti ed efficacia comunicativa. «Basta vedere il pubblico che si affolla alle prime rappresentazioni» per confermare già negli anni Venti, secondo l'ottica di Alvaro, la vittoria del sipario sulla pellicola.<sup>3</sup> Tuttavia, davanti a manifestazioni d'isteria collettiva per l'arrivo a Roma dei famosi attori americani Douglas Fairbanks e Mary Pickford, anche il riottoso Alvaro

<sup>1</sup> Sulla sua esperienza di critico cinematografico, cfr. almeno: M. BIONDI, *Corrado Alvaro critico cinematografico*, «Bianco e Nero», XLVIII (1987), 4, 117-123; M. CHiodo, *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche*, Cosenza, Calabria nobilissima, 1999; C. COSULICH, *Introduzione* in C. ALVARO, *Al cinema*, a cura di G. Briguglio e G. Scarfò, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1987, 9-27.

<sup>2</sup> C. ALVARO, *Pirandello parla della Germania, del cinema sonoro e di altre cose*, «L'Italia letteraria», 14 aprile 1929 (ora in ID., *Scritti dispersi (1921-1956)*, con introduzione di W. Pedullà, a cura e con postfazione di M. Strati, Milano, Bompiani, 1995, 213-218. E anche ID., *Pirandello e gli sceneggiatori*, «Cinema», 57 (1938).

<sup>3</sup> Cfr. C. ALVARO, *Prevalenza del teatro*, «Il Mondo», 4 ottobre 1923, (ora in ID., *Scritti dispersi (1921-1956)*..., 49-50).

ammette come tanti intellettuali del Novecento che «l'arte del secolo è il cinema», che ricopre nella modernità una funzione sociale pari al «Foro e all'Agorà nelle civiltà antiche, ai salotti nel Settecento e ai caffè nel secolo scorso». <sup>4</sup> L'incontestabile successo di pubblico e la larghezza del fenomeno si scontrano pur sempre con la ricchezza della parola scritta e del teatro: al confronto, il cinema appare una forma povera d'arte, «nata come una falsificazione meccanica del teatro»; sempre destinato a «fallire quando si è preoccupato di dire quello che dice il teatro o la letteratura», «trionfa quando non chiede una espressione così totale, ma ne adopera alcuni mezzi». <sup>5</sup>

Anche gli attori agiscono diversamente sulle scene teatrali: <sup>6</sup> non sono solo «manichini, dei pretesti, quasi oggetti animati dello scenario, con le loro truccature, di tutto il corredo scenico». <sup>7</sup> L'errore del cinema, nel giudizio inequivocabile e duro di Alvaro, starebbe nella pretesa di non limitarsi e di «permettersi tutte le libertà negate alle altre» arti: «l'immaginazione libera» fine a sé stessa è sempre condannata. <sup>8</sup>

In particolare, a partire dagli anni Trenta Alvaro rileva le influenze, sempre negative, del cinema sul pubblico: la più rilevante è la diffusione del cinismo, inteso come conseguenza di patetismo e sentimentalismo presente in tante pellicole, <sup>9</sup> nonché della sua presunta leggerezza. <sup>10</sup> Da questa superficialità condannata nel trattare i sentimenti umani, deriverebbe l'omologazione di tanti ragazzi agli sfavillanti ma vuoti modelli del cinema, simboli insipidi della società di massa. <sup>11</sup>

Soprattutto, «il cinema ha dato agli uomini un senso nuovo; di agire come in una finzione e di vedersi agire». <sup>12</sup> Come marionette coscienti di essere mosse dai fili di un copione immaginario, gli uomini agiscono fintamente, ormai privi della spontaneità di partenza. Qualunque ambito della vita è mutato in nome di questa nuova coscienza, intaccando anche l'originaria forza degli affetti, sia sentimentali <sup>13</sup> sia familiari. <sup>14</sup>

<sup>4</sup> Cfr. C. ALVARO, *Cinema*, «La Stampa», 11 maggio 1926 (ora in ID., *Scritti dispersi...*, 139-141).

<sup>5</sup> Cfr. C. ALVARO, *L'estetica del cinema*, «La Stampa», 7 dicembre 1926 (ora in ID., *Scritti dispersi...*, 168-172).

<sup>6</sup> Cfr. C. ALVARO, *Paradosso dell'attore*, «Il Mondo», 28 agosto 1923 (ora in ID., *Scritti dispersi...*, 25-26).

<sup>7</sup> ALVARO, *L'estetica del cinema...*, 169.

<sup>8</sup> Ivi, 171.

<sup>9</sup> «Il cinema, a furia di rendere tutto patetico e sentimentale, rende cinici. Non dà all'uomo che atteggiamenti. Così quando si fa una letteratura sentimentale. Vedere in pratica come la storia contemporanea e il costume sono atroci e crudeli» (C. ALVARO, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, 1951, 181).

<sup>10</sup> «Mi sembra ora che un certo cinismo nella vita e nel costume provengano dal cinema, e precisamente dalla sua leggerezza nel trattare le passioni umane» (C. ALVARO, *Come al cinematografo*, «La lettura», marzo 1937; poi in ID., *Il nostro tempo (e la speranza)*, Milano, Bompiani, 1952, 152).

<sup>11</sup> «E poi: legioni di ragazze si somigliano da quando hanno per modello le eroine del cinema. L'ultimo colpo alla civiltà di masse, come si chiama comunemente la nostra, lo ha dato la radio che rende il mondo d'ora in ora partecipe degli avvenimenti più lontani nell'istante in cui si svolgono, come a dilemmi che toccano la vita di tutti e che tutti finiscono con l'ingegnarsi a risolvere» (ivi, 151).

<sup>12</sup> Ivi, 150.

<sup>13</sup> «L'amore fra questi giovani: legami, volontà di sopraffarsi l'un l'altro. Come si fa strada la vocazione pel teatro: inquietudine, simulazione, teatro nella vita. Mentre recitano o ballano, devono odorare forte, come un'essenza, e come durante tutte le forti fatiche, e l'amore» (ALVARO, *Quasi una vita...*, 266). E ancora almeno: «Io tentai dapprima di dargli l'illusione di amarlo, poiché non si può esser testimoni d'uno spettacolo simile senza sentirsi spettrare. Gli dicevo: "Ti sono molto affezionato, ti voglio bene, sei il miglior uomo del mondo, ti stimo". Ma egli capiva» (C. ALVARO, *Apologhi per donne*, in *Gente che passa. Racconti dispersi*, a cura di G. Rando, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, 222).

<sup>14</sup> «È come se tutti facessero la commedia del padre, del virtuoso, dell'eroe. Neppure ora si riesce a non avere l'idea che niente è vero» (ALVARO, *Quasi una vita...*, 222).

Accanto alla critica giornalistica diretta, Alvaro esprime più volte il desiderio di riservare alcune narrazioni al mondo del cinema (sempre secondo lo stesso schema interpretativo rigido e moralistico).<sup>15</sup> Tra queste prove, disseminate lungo un trentennio di scrittura, nella feroce denuncia della critica del profitto e del cinismo imperante, adotta sempre il punto di vista degli emarginati, delle comparse che aspirano più o meno tacitamente al successo e che, sintomaticamente, falliscono.<sup>16</sup>

Il caso scelto, poiché esemplare, è un racconto più volte rimaneggiato da Alvaro, *Cinema*, comparso in rivista per la prima volta nel 1926, e poi soggetto a svariati ampliamenti e revisioni fino al 1938.<sup>17</sup> Per ogni ripresa del racconto, Alvaro cambia il titolo: prima il tematico *Cinema* (titolo gaddiano)<sup>18</sup> e il più oscuro *Qualcosa di strano*; poi *La comparsa*, che si focalizza maggiormente sulla giovane aspirante attrice del testo; infine, tornerà alla scelta originaria.

La vicenda, di per sé, è abbastanza esile. Protagonista è Margherita, una sedicenne innocente e sentimentale, ingaggiata come comparsa per una scena di nudo in uno studio di pittore, momento del tutto ininfluenza per lo svolgimento del film. Ad accompagnare Margherita sul set, amiche ingenuamente invidiose e una madre senza scrupoli, altera, per niente turbata all'idea della nudità della figlia, perché convinta che si tratti di uno scotto da pagare per la celebrità o che, perlomeno, garantisca nell'immediato una buona ricompensa economica. In realtà, le donne sono vittime delle loro stesse illusioni, e guardano a quell'universo sconosciuto e magico con l'ammirazione totale delle persone incolte. Non colgono, ad esempio, l'ipocrisia del Direttore, che vezzeggia come una regina la prima attrice Reseda, bizzosa e incostante, per poi insultarla con disprezzo in sua assenza;<sup>19</sup> e che manifesta le analoghe doppiezze con la giovane comparsa, dapprima cercando di convincerla che non c'è nulla di male nel mostrarsi nuda; e poi, durante la scena, trattandola con freddezza, come se fosse un oggetto («mi guardò come si guarda un mobile»). Al termine delle riprese, quando le luci si spengono sul corpo nudo di Margherita, inaspettatamente viene in suo aiuto Reseda, in un raro momento di pietà. La prima attrice conduce la ragazza, «come una malata»,<sup>20</sup> nel suo camerino e la riscalda con una pesante coperta, come se comprendesse perfettamente la natura di quei brividi di freddo interiore. Il malessere e la tristezza vengono minimizzati dal direttore («Via, via, sbrigati. Che è successo? È

<sup>15</sup> Questo il pensiero dell'ultimo Alvaro del 1954: «È da scrivere un racconto sull'ambiente del cinema, denaro, sesso, fama a buon mercato, l'eccitazione d'un simile lavoro, la perdita del senso della realtà; e tutto sommato anche il valore delle persone» (C. ALVARO, *Ultimo diario*, Milano, Bompiani, 1959, 157).

<sup>16</sup> È questo il caso di due racconti usciti in rivista e poi mai più ripresi: *Fiori secchi* («La Stampa», 18 gennaio 1936) e *Una piccola parte* («Il Messaggero», 19 marzo 1937), ora entrambi raccolti nel già citato e provvidenziale *Gente che passa*.

<sup>17</sup> *Cinema*, «La Stampa», 11 maggio 1926; col titolo *Qualcosa di strano*, su «La Stampa», 21 ottobre 1937 e su «Il Messaggero», 1 aprile 1938; poi intitolato *La comparsa*, «Le grandi firme», 379, 1 settembre 1938; con il titolo definitivo, in *Incontri d'amore*, Milano, Bompiani, 1940; ricordiamo che la raccolta è poi inclusa nei *Settantacinque racconti*, Milano, Bompiani, 1955. Lo si legge e si cita da C. ALVARO, *Opere. Romanzi brevi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pampaloni, Milano, Bompiani, 1994, 268-273.

<sup>18</sup> A testimoniare la centralità della novità cinematografica nella riflessione degli intellettuali, ricordiamo il racconto *Cinema* in C. E. GADDA, *La Madonna dei filosofi*, in volume nel 1931 per le fiorentine 'Edizioni di Solaria'.

<sup>19</sup> La stessa doppiezza viene riproposta nel diario: «Il regista, per far recitare di buona voglia l'attrice, alle prove si rivolge a lei come se ne fosse innamorato, dandole del tu, chiamandola con nomi vezzosi. Poi, voltando le spalle, impreca e la gratifica tra sé e sé dei più ignobili appellativi» (ALVARO, *Quasi una vita...*, 150).

<sup>20</sup> ALVARO, *Cinema...*, 272.

morto qualcuno?»<sup>21</sup>) e infine madre e figlia sono sollecitate scortesemente a lasciare il set cinematografico. Quando è chiaro che la brillante carriera della ragazza è stata solo una breve illusione, Margherita viene bruscamente rimproverata dalla madre stessa, prima consenziente.

Nel racconto, narrato in prima persona da una vergognosa e timorosa Margherita, la critica alvariana si insinua entro temi e parole-chiave che ritmano la prosa, nonché attraverso la dimostrazione costante dell'innocenza della ragazza: d'altra parte, i suoi pensieri e il costante scavo psicologico renderebbero superflui giudizi o commenti d'autore. La marginalità di Margherita sul set è annunciata fin dall'attacco: «deve posare nel fondo del quadro», «si deve vedere sfumata», e più avanti si ribadisce il suo mostrarsi «nel fondo, di profilo», «piuttosto sfocata». Come spietato contraltare, Margherita non fa che ricercare invano affetto: vive l'iniziazione cinematografica con un «freddo» (altra parola-chiave) pieno di emozione, simile a «quando ci si sposa»; solo il trucco le dà coraggio, perché per Alvaro è un'«arma fragile» che maschera pirandellianamente l'identità («Sembravo un'altra a me stessa, e d'un tratto mi sentii ilare e piena di coraggio»).<sup>22</sup> Solo così Margherita riesce a non fuggire e, anzi, a battersi con il Direttore per richiedere che il pittore protagonista la ami, almeno un poco, prima di scegliere Reseda. Piano della realtà e piano della rappresentazione si interpolano dolorosamente, e Margherita soffre per il suo personaggio, costretto ad assistere passivamente alle effusioni tra il pittore e Reseda nello studio d'arte. Non è alcun commento a margine che muove a pietà, ma l'ingenuità fiduciosa, con cui la giovane ionarrante si appropria al sogno di fama, e la successiva delusione cocente, quasi inspiegabile ai suoi occhi ma chiarissima, fin dalle prime righe, per il lettore.

L'amarezza della vicenda di Margherita non si esaurisce nelle poche pagine del racconto, ma è oggetto di una trasposizione teatrale. Non si tratta di un caso isolato: anche altre novelle alvariane sperimentano la permeabilità tra narrativa e teatro, a cominciare dalla prova giovanile *Il paese e la città*, rappresentata nel 1923 e tratta dai racconti dell'immaturo *La siepe e l'orto* del '20; o ancora, il monologo teatrale *Bellezza per vivere*, recitato da Paola Borboni nel 1954 e una seconda volta nel 1966, ha troppi punti di tangenza col racconto *Monologo* per non insospettire la critica.<sup>23</sup> Diversa è la sorte della farsa tratta da *Cinema*: come attestano gli autografi conservati alla Biblioteca Comunale di Reggio Calabria, *Una piccola parte* (titolo che coincide sintomaticamente con il racconto del 1937)<sup>24</sup> è stata oggetto di revisioni, ripensamenti e riscritture, ma non avrebbe mai visto la luce, se di recente Aldo Maria Morace non avesse curato sapientemente un'utile raccolta delle opere teatrali alvariane.<sup>25</sup> L'insoddisfazione di Alvaro per questa trasposizione pare immotivata: la breve farsa si addice a criticare ambiente, modalità e costumi del cinema. La densità del suo atto unico accentua infatti lo squallore della storia: grazie a uno scambio dialogico serrato, privo di orpelli,

<sup>21</sup> Ivi, 273.

<sup>22</sup> Ivi, 270.

<sup>23</sup> C. ALVARO, *La siepe e l'orto*, Firenze, Vallecchi, 1920; ID., *Monologo*, in *Settantacinque racconti...*, 522-526. Entrambe le trasposizioni teatrali si possono leggere in C. ALVARO, *Teatro*, a cura di A. M. Morace, Nuoro, Ilisso Edizioni per la Fondazione Corrado Alvaro, 2009, da cui si cita. Si ricorda che *Bellezza per vivere* era anche uscito precedentemente sul «Corriere della Sera», in data 21 marzo 1953.

<sup>24</sup> Cfr. nota 18.

<sup>25</sup> C. ALVARO, *Una piccola parte*, farsa riprodotta fedelmente dal dattiloscritto custodito nella Biblioteca comunale di Reggio Calabria, in *Teatro...*, 259 ssg. Il dattiloscritto consta di ff. 10 (210x280 mm), numerati sul *recto* da 1 a 10, senza datazione. Presa visione degli autografi, che risultano con parecchie correzioni autografe nell'interlinea superiore, scegliamo di citare dalla raccolta a cura di Morace.

crudamente immediato, e all'assenza di intermediazioni narrative e di scavi psicologici, la farsa porta in scena la nudità delle azioni.

La transcodifica da un genere all'altro trascina con sé interessanti varianti sostanziali: i personaggi vengono ripensati e le parti riconsiderate. Vengono meno le amiche, al fine di concentrarsi sulla polarità opposta madre-figlia; in particolare, nel lavoro teatrale viene esaltata la spinta dell'utilitarismo su cui agisce la madre (torna più volte il riferimento al «bisogno»). La donna riconduce la dimensione attoriale all'ambiente quotidiano e familiare, per rassicurare la figlia. Come risultato, il lettore-spettatore riconosce l'egoismo impietoso della donna verso Margherita, che, al contrario, è ancor più accostabile a un agnello sacrificale:

LA MADRE

Come vedi, è un ambiente per bene. Hai visto niente di male, tu? È tutto per finta. Hai visto tutte quelle persone vestite da dame e da cavalieri, che consumavano il cestino, come in treno. Con quei baffi sotto il naso, e quelle barbe. E non dicevano una parola. Sembrava uno scherzo. La vita è piena di questi scherzi, al giorno d'oggi. E rende più lo scherzo che le cose serie.

Tremila se fai la comparsa, il doppio se dici una frase. Speriamo che ti diano una frase. Che ci vuole a dire una frase? Un bel faccino tua madre te lo ha dato. Giacché c'è, non costa nulla mostrarsi. E ti pagano, anzi. Quando ero ragazza io, essere belle e ben fatte non aveva prezzo. Ci si sposava e non si badava tanto a logorarsi. Oggi, invece, è un capitale. Tutto costa, tutto diventa caro. Anche un sorriso e una parola.<sup>26</sup>

La donna accenna al mutamento dei tempi (tema a cui Alvaro è molto sensibile):<sup>27</sup> oggi, la bellezza è un «capitale» da usare al massimo, una merce di scambio, e questa è una *chance* da non perdere in un mondo in cui «tutto costa», fino alla convinzione paradossale che solo dopo aver pubblicato fotografie di nudo le ragazze «possono trovare della gente perbene».<sup>28</sup>

Se la provocazione di Alvaro non fosse già sufficientemente chiara, interviene anche la raggirante sequela di argomentazioni da parte del Direttore e del Regista, non presente nel racconto breve. Grazie all'introduzione di un ulteriore personaggio dell'ambiente cinematografico, Alvaro può trattare la logica del profitto e gli inutili vezzi artistici in battute complottiste, alle spalle delle donne ignare. Il primo stupore per la richiesta del nudo viene poi velocemente rintuzzato dal regista e dalla furbizia del direttore:

LA MADRE

E che deve dire, Maestro, mia figlia?

REGISTA

Niente. Deve parlare con la grazia dei suoi diciotto anni.

LA MADRE

Come...

REGISTA (*spazientito*)

Ha un petto, delle spalle, delle..., beh, con quelle.

LA MADRE

Le ha. Ma se lei crede che...

<sup>26</sup> Ivi, 263.

<sup>27</sup> Si potrebbe tracciare un intero percorso dedicato al tema della bellezza moderna in Alvaro. In breve, si può affermare che la bellezza ha un valore strumentale ed economico; nel Novecento della mercificazione, non sono più possibili la contemplazione winckelmanniana della figura umana o l'edonismo dannunziano.

<sup>28</sup> ALVARO, *Una piccola parte...*, 272.

REGISTA

Su, su, su: deve posare nuda, semplicissimo.

LA MADRE

Oh, cominciare nuda!

DIRETTORE

Finirà vestita. Basta non c'è tempo da perdere. Qui basta una telefonata per far correre la gente.<sup>29</sup>

La mancanza di un copione verbale implica che la ragazza 'parli' con la sua giovinezza (nella farsa, la ragazzina non dichiara i suoi sedici anni ma si finge diciottenne): oltre alla mercificazione del corpo, Alvaro sembra preannunciare la fatale marginalizzazione della parola a vantaggio dell'immagine.<sup>30</sup> La madre, intravedendo la trasformazione della figlia in mero oggetto per il piacere della platea, cerca il confronto, ma viene continuamente interrotta dal regista, che manifesta impazienza. Ancor meno cauto, il Direttore scopre più volte la totale indifferenza nei confronti delle donne, con battute stizzose che lasciano intuire scortesia e disinteresse: «Le hai chiamate tu, queste?», e «Non ne avevi abbastanza? Laggiù c'è da scegliere. Ce ne sono di tutti i colori»,<sup>31</sup> in cui è ancora più evidente la concezione della comparsa come oggetto di cui disporre.

Con più vividezza che nel racconto, il testo teatrale rileva il grado di credulità delle due donne: la loro modesta estrazione socioculturale è resa con l'apostrofe ossequiosa di «Maestro» rivolta ora al regista, ora al direttore, nonché con il pleonaso pronominale («e a me il pittore non mi dice niente?»); e con l'assenza del congiuntivo («Lei crede che un pittore [...] può fingere», corsivo mio). D'altro lato, il regista si rapporta con le donne come se avesse a che fare con bambini, e sottolinea pedantemente la distanza tra vita reale e film, con l'assunzione temporanea di un'identità fittizia:

REGISTA

In quel momento, non sarà lei, ma un'altra, una modella, un personaggio. Senti qua, Margherita. La protagonista, la signorina Reseda, è innamorata del pittore. Tu posi nello studio di questo pittore. Seduta. Meglio seduta. Così si nasconde meglio...

LA MADRE

Lei non ha niente da nascondere.

REGISTA

Ma lo deve, signora. (*Alla ragazza*) Tu dunque posi, pochi secondi, immobile. Poi la Reseda entra, e ha un dialogo col pittore.

LA RAGAZZA (*finalmente parla*)

E a me il pittore non mi dice niente?

REGISTA

Il pittore è innamorato della protagonista. Che c'entri tu?

LA MADRE

Ma se la vede nuda, andiamo, Maestro!

REGISTA

È abituato.

<sup>29</sup> Ivi, 266.

<sup>30</sup> Pare di non poco conto rilevare che il racconto si apre così: «Truccarle le spalle e le braccia; e le ginocchia; e i piedi. Deve posare nel fondo del quadro. Si deve vedere sfumata»: così disse il Direttore [...]» (ALVARO, *Cinema...*, 268), a ribadire il trucco come trasformazione e soprattutto la parcellizzazione del corpo (si noti che non si cita da nessuna parte il viso). E ancora, nel racconto sono le amiche a chiedere «Che parole devi dire?», cui segue la risposta dell'io-narrante «Devo posare nuda» (*ibidem*): non è dunque il regista a fare una richiesta scioccante, ma la stessa protagonista, costantemente infreddolita, a essere conscia fin dall'inizio della sua *piccola parte*.

<sup>31</sup> ALVARO, *Una piccola farsa...*, 264.

LA RAGAZZA

Sicché io faccio la figura di terzo incomodo!

DIRETTORE

Se è pagata per questo signorina.

LA RAGAZZA

Se fossi io, innamorata del pittore. Perché io mi innamoro. (*Dice queste parole sordamente e senza nessuna vibrazione*).

REGISTA

Ma dove sta scritto!

LA MADRE

Ma andiamo, Maestro! Lei crede che un pittore, davanti a una ragazza come lei, può fingere di niente? E la signora che entra, l'amante del pittore, non è gelosa? Entra, ti vede una ragazza di questo genere, e sta zitta come se fosse niente?

LA RAGAZZA

Che si veda almeno che mi ha voluto bene e che mi tradisce, e io devo soffrire.<sup>32</sup>

È superfluo specificare che la ragazza non sarà accontentata, e che la sua partecina non pagherà quelle ingenuie aspettative.<sup>33</sup> Al contrario, nella farsa manca anche la consolazione di Reseda, che non soccorre Margherita alla fine della scena; si limita a commiserare la ragazza durante la *peroratio* del regista e della madre, ma nel suo discorso apparentemente empatico si cela un doppiofondo: in realtà, vuole limitare la parte di Margherita a quella mera comparsata, assicurandosi che la «bambina» non si conquisti una parte maggiore. Ai primi capricci di Reseda per la presenza di un'altra donna in scena, il regista accentua la completa disumanizzazione della comparsa, a cui si negano le funzioni sensoriali e razionali: «Lei è là come un oggetto, come una pera, come un pesce, come una fruttiera; è un modello, non sente, non vede; è una cosa, una qualunque cosa per rallegrare gli occhi».<sup>34</sup>

La scena teatrale si chiude significativamente con la fine della ripresa cinematografica, ovvero con l'istruzione mielosa del regista: mostrare «la sua innocenza fino alle coscette»,<sup>35</sup> mentre Margherita lascia scivolare sul suo corpo il pastrano che la copre. Si tratta di un elemento seduttivo debole, che accentua l'elemento patetico; al contrario, nel racconto Margherita si toglieva un ben più allusivo accappatoio.<sup>36</sup> Come si può notare, nella farsa è soppresso il momento successivo alla rappresentazione: d'altra parte, è ben chiara dai dialoghi la precarietà di Margherita-attrice, e Alvaro preferisce concludere con l'abbassamento del pastrano che rimanda simbolicamente all'abbassamento del sipario teatrale.

<sup>32</sup> Ivi, 266-267.

<sup>33</sup> In *Quasi una vita*, nel 1928, Alvaro si appunta un'esile trama con qualche affinità con *Una piccola parte* (forse da questo canovaccio intendeva elaborare un racconto?): «È difficile guadagnarsi il pane, e lo si strappa tutti i giorni con qualche cosa di ingegnoso, di fatto a buona regola. La donna è accanto all'uomo come il garzone del muratore che porta la calcina. La donna lo aiuta, lo protegge, cerca di fargli amicizie e rapporti. Per tutto l'inverno, questa coppia vive nell'attesa del momento in cui il giovane marito proverà la sua parte, una piccola parte, davanti al regista d'una commedia. Il giovane studia da mesi la sua parte, la prova, la riprova. Ha finito col farsene un'occupazione, addirittura una missione, e vive di piccoli debiti che pagherà quando, egli spera, sarà ammesso alla recita» (ALVARO, *Quasi una vita...*, 32-33).

<sup>34</sup> ALVARO, *Una piccola parte...*, 270.

<sup>35</sup> Ivi, 272.

<sup>36</sup> Pastrano e accappatoio appaiono anche nel racconto: del primo si accentua la dimensione di stranezza; del secondo il potere trasfigurante della seduzione, forse inadatto a una sedicenne, agli occhi del truccatore, poco convinto: «Il truccatore cercò qualcosa per coprirmi, di pessimo umore. Io dissi che avevo un pastrano. "Macché pastrano. Nuda sotto un pastrano!". Frugava grattandosi la testa. Poi trovò un accappatoio; ma neppur questo gli pareva adatto. Con quell'accappatoio mi pareva di nascondere qualcosa di luminoso e di ricco: capivo tutto straordinariamente» (ALVARO, *Cinema...*, 270).

Pur con varianti sostanziali e formali di non poca rilevanza, sia nel racconto che nella farsa emerge che il mondo del cinema è per Alvaro un'esibizione grossolana della fisicità, priva di ogni autenticità, e dominata dall'assenza di valori, nel desiderio di celarsi agli altri e a sé stessi. Nell'ipocrisia e nell'inautenticità, nonché nella potenza del travestimento e del trucco, Alvaro ravvisa due emblemi brucianti del suo tempo.<sup>37</sup> Forse in questa lettura pesa anche l'influenza dell'amico Pirandello, che già nel 1916 aveva pubblicato il dissacrante e precoce romanzo sul mondo cinematografico, *Si gira...*, notevolmente rielaborato e riedito nel 1925 con il nuovo titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Il romanzo-saggio concentra infatti tutto il piglio critico di Pirandello sul mondo cinematografico (simboleggiato dalla cinepresa), dove ha trovato lavoro il protagonista, Serafino Gubbio, osservatore «impassibile» (come spesso si dice nel testo) della contemporaneità alienata. Ne derivano immagini di straniamento molto simili a quelle alvariane, anche se lo scrittore calabrese sceglie di non osservare il mondo attraverso l'occhio deformante e tendenzioso della cinepresa, ma di cogliere trasversalmente la linea di incolmabile frustrazione e il desiderio d'alterità che è tutt'uno nell'uomo moderno, in perenne ma disattesa fuga da sé stesso.

---

<sup>37</sup> Come si desume da quest'altra nota del diario (datata 1936), dove si abbozza la trama di un'opera narrativa possibile nel tempo: «Ora, quale potrebbe essere il filo conduttore d'un'opera narrativa di questo tempo, cioè l'animo di questo tempo. L'individuo non è che un atomo di un solo organismo. E poiché la verità è, fra di noi, decretata, e tutti mostrano di crederla, il carattere potrebbe essere niente altro che questa ipocrisia. Ciò è impossibile. Il metodo degli illuministi francesi non reggerebbe. I poteri oggi sono molto più scaltriti, e hanno una placcatura letteraria. L'opera d'arte nasce da un'indeterminabile attenzione sui particolari; un particolare aggiunto all'altro forma il quadro. Nasce come nasce e si forma la vita. Il sentimento dominante oggi è uno stato di inferiorità. Da questo provengono la diffidenza contro se stessi dopo quella contro gli altri; facoltà di truccarsi, falsificarsi, nascondersi anche a se stessi [...]» (ALVARO, *Quasi una vita...*, 198).