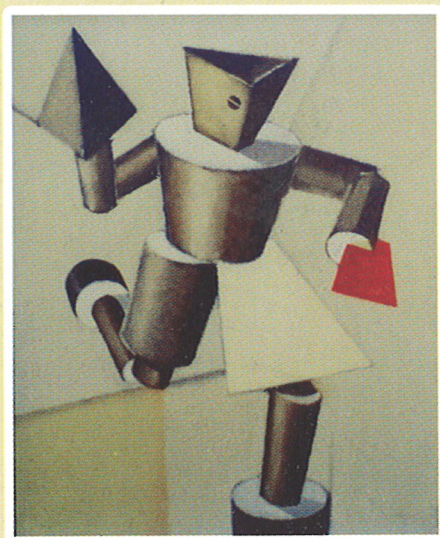


SOFIA CORRADI E ISABELLA MADIA
UN PERCORSO
DI AUTO - EDUCAZIONE
MATERIALI PER UNA BIO-BIBLIOGRAFIA DI
MARIO VERDONE



© SOFIA CORRADI E ISABELLA MADIA

SOFIA CORRADI AND ISABELLA MADIA
THE LIFELONG LEARNING
OF A SELF-MADE MAN
MATERIALS FOR A BIO - BIBLIOGRAPHY OF
MARIO VERDONE

ROMA. 2003

SOFIA CORRADI E ISABELLA MADIA

UN PERCORSO
DI AUTO-EDUCAZIONE

MATERIALI PER UNA BIO-BIBLIOGRAFIA DI
MARIO VERDONE

*The Lifelong Learning of a Self-Made Man.
Materials for a Bio-bibliography of Mario Verdone.
With an abstract in English.*

*Laboratorio di Educazione Comparata e
Laboratorio di Educazione Permanente
dell'Università degli Studi "Roma Tre"*

ARACNE

Copyright © 2002, Sofia Corradi e Isabella Madia
Via Bocca di Leone, 63, Roma 00187. Tel. 0039-06-57.43.591.
Fax 0039-06-572.50.550.

ISBN 88-7999-429-8

Progetto grafico e redazione a cura di *Maria Chiara Santoro*,
per Aracne editrice — Roma

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

I edizione: maggio 2003

In copertina *Secondo bozzetto per Ballo Meccanico*,
Ivo Pannaggi (1901-1981)
(Collezione Mario Verdone)

INDICE

Prefazione di <i>Norberto Bobbio</i>	11
Introduzione di <i>Sofia Corradi e Isabella Madia</i>	13
Nota di <i>Mario Verdone</i>	17
Sintesi dell'opera	25
Abstract in English	31
Cronologia di <i>Isabella Madia</i>	43
Capitolo I <i>Infanzia e adolescenza a Siena</i> di <i>Sofia Corradi</i>	47
§ 1. In Valle Piatta — § 2. Le letture "a tappeto" — § 3. I primi articoli firmati — § 4. Una polemica sull'"autarchia" — § 5. La contrada e la città come aula — § 6. "Fallo studiare".	
Capitolo II <i>Apprendistato e attività giornalistica</i> di <i>Isabella Madia</i>	61
§ 1. Gli inizi — § 2. Apprendimento autonomo — § 3. "Rinascita" — § 4. <i>L'argent de poche</i> — § 5. "Bianco e Nero" e altre riviste — § 6. "Teatro contemporaneo" — § 7. <i>L'opera dello straccione</i> di Gay-Brecht — § 8. "Laterna magica" — § 9. Numeri speciali della rivista "Teatro contemporaneo" — § 10. Altre riviste — § 11. Rubriche sul "Documentario" — § 12. I quotidiani — § 13. An- cora riviste — § 14. Il costume nel film — § 15. La tauromachia	

— § 16. "La Fiera letteraria" — § 17. Sussidi Audiovisivi — § 18. "La Strenna dei Romanisti" — § 19. "Ridotto".

Capitolo III

Primi scritti sul Belli e su Roma

- di *Sofia Corradi* 93
- § 1. I manoscritti della Biblioteca Comunale di Siena — § 2. Trilussa — § 3. Il Belli e Torquato Tasso — § 4. Altri scritti sul Belli — § 5. Il Belli nel mondo dello spettacolo — § 6. Egle Colombi, la Vestale del Belli — § 7. Un congresso di studi belliani — § 8. Un lungo iter.

Capitolo IV

L'amicizia con Piero Sadun e con altri artisti

- di *Sofia Corradi* 107
- § 1. Studenti al Liceo Ginnasio — § 2. Piero Sadun pittore — § 3. Una collaborazione artistica: *Città dell'Uomo* — § 4. Recensioni lusinghiere — § 5. I disegni di Piero — § 6. Sadun lascia Siena — § 7. Sadun e il cinema — § 8. Con gli "Amici del Circo" — § 9. "Qui arte contemporanea" — § 10. "Cittadini del mondo" — § 11. La malattia di Piero.

Capitolo V

Aspirante scrittore e ammiratore di Federigo Tozzi

- di *Isabella Madia* 129
- § 1. Una gita all'Isola d'Elba: il diario — § 2. Piccolo giornalismo — § 3. Le letture — § 4. Il "maestrino" — § 5. Critico teatrale — § 6. *Claqueur* — § 7. Federigo Tozzi — § 8. Città dell'Uomo e Città della Vergine — § 9. Prose liriche e saggi — § 10. Inediti di Tozzi — § 11. Primi testi teatrali — § 12. Incontri tozziani — § 13. Primo soggiorno romano — § 14. Da Tozzi al Belli — § 15. "I più modesti animali" — § 16. Libretti per opere in un atto — § 17. Altre letture.

Capitolo VI

Dal Centro Sperimentale di Cinematografia all'Università

- di *Isabella Madia* 161
- § 1. Prime occasioni di lavoro — § 2. All'Università di Siena — § 3. Il primo libro — § 4. Il trasferimento a Roma — § 5. Al Centro Sperimentale — § 6. La Libera Docenza — § 7. La vita del Centro — § 8. Maestri e allievi — § 9. I metodi didattici del Centro

Sperimentale di Cinematografia — § 10. Il ruolo educativo della
Cineteca del Centro — § 11. La rivista "Bianco e Nero" — § 12.
Una conversione culturale — § 13. Alcune date.

Capitolo VII

Il Futurismo

di *Isabella Madia* 203

§ 1. Incontro con Marinetti — § 2. Polemica sulla "fine" del Fu-
turismo nel 1918 — § 3. La cinematografia futurista — § 4. Dziga
Vertov e Ricciotto Canudo — § 5. Anton Giulio Bragaglia — § 6.
Cinema e letteratura — § 7. Materiali di interesse storico — § 8.
Primo Conti e "La pattuglia azzurra" — § 9. Ivo Pannaggi — §
10. Libri d'anriquariato — § 11. Una bibliotechina sul Futurismo.

Capitolo VIII

Mostre e cataloghi

di *Sofia Corradi* 229

§ 1. Mostre di artisti giovani — § 2. Arte totale e critica totale —
§ 3. Arnaldo Ginna — § 4. Giovanni Acquaviva — § 5. Enzo Be-
nedetto, Johannes, Survage — § 6. Richard Teschner — § 7. La
fotografia — § 8. I ciociari Bragaglia e Valente — § 9. Altre mo-
stre — § 10. Virgilio Marchi — § 11. Occultismo e avanguardia
— § 12. Ivo Pannaggi — § 13. Critico d'arte? — § 14. Una inna-
ta curiosità intellettuale — § 15. I quadri di Sciltian — § 16. Il
detective del futurismo — § 17. Arti senza frontiere — § 18. Al-
tre mostre di opere futuriste.

Capitolo IX

L'inclinazione poetica

di *Sofia Corradi* 275

§ 1. *Fuoco di miele e il profumo del terrazzo* — § 2. Cercando cer-
cando — § 3. Libretti per operine — § 4. Traduzioni e versi ori-
ginali — § 5. Musicalità della frase e del verso — § 6. Versi in
viaggio. Gli *haiku* — § 7. Piccoli fatti della vita quotidiana.

Capitolo X

I viaggi

di *Sofia Corradi* 291

§ 1. Nato in viaggio — § 2. Al campo nell'Isola d'Elba — § 3. I
Littoriali — § 4. Fuori d'Italia — § 5. "O cine para rapazes" e
"La danse à l'écran" — § 6. Il volo del gabbiano — § 7. Alla

Biennale di Venezia — § 8. Altri Festival internazionali — § 9. Il Giramondo — § 10. *Visiting Professor* — § 11. Tokyo, Cuba e Pechino — § 12. Cittadino del mondo.

Capitolo XI

Nelle organizzazioni internazionali e nella produzione documentaristica

- di *Isabella Madia* 319
- § 1. Gli intellettuali e il cinema — § 2. La filmologia — § 3. Il CIDALC — § 4. Il cinema per ragazzi — § 5. *Immagini popolari siciliane* — § 6. Documentarista — § 7. Attività critica — § 8. Documentari sull'arte — § 9. La Gondola d'Argento — § 10. Altri documentari — § 11. Il CIFEJ — § 12. Fortune del CIDALC — § 13. L'UNESCO — § 14. Il CICT — § 15. La crisi del documentario.

Capitolo XII

Incontri armeni

- di *Sofia Corradi* 359
- § 1. Gerardo Orakian — § 2. Sergej Paradjanov — § 3. Egische Ciarenz — § 4. *L'Amleto di Petros Adamian* — § 5. Lucini e Nazarian — § 6. Con Armen Zarian e Hmatak Bedyan — § 7. Il monumento dell'eccidio — § 8. Jusik Achrafian (Glaucio Viazzi) — § 9. Artavad Pelejian — § 10. *Kapkas* (Caucaso) — § 11. Henrig Bedrossian — § 12. Gregorio e Elena Sciltian — § 13. Il salotto degli ottantenni — § 14. Il *clown* Giacomino — § 15. Tre quadri ritrovati. — § 16. In Italia.

Capitolo XIII

Il teatro

- di *Sofia Corradi* 387
- § 1. Esordi teatrali — § 2. Con Silvio Gigli — § 3. Una passione che continua — § 4. Teatro breve — § 5. Esercizi teatrali — § 6. La SIAD.

Capitolo XIV

Il circo e gli spettacoli popolari

- di *Sofia Corradi* 397
- § 1. Il Palio — § 2. Il circo — § 3. Il mondo di Grock — § 4. Gli "Amici del circo" — § 5. Altri circensi — § 6. Una bibliotechina

sul circo — § 7. Il cinema nasce dal circo — § 8. La corrida — § 9. Mostre d'arte e pubblicazioni — § 10. Altre occasioni.

Capitolo XV

Le marionette

- di *Sofia Corradi* 419
 § 1. Giuochi fanciulleschi — § 2. *Naso a patata* — § 3. *Ombre cinesi* — § 4. *Stracittà* — § 5. I burattini di Maria Signorelli — § 6. In Cecoslovacchia.

Capitolo XVI

La radio

- di *Sofia Corradi* 429
 § 1. Fruitore e poi autore — § 2. L'Accademia Musicale Chigiana e S. A. Luciani — § 3. I primi testi radiofonici — § 4. Teatro per ragazzi e per tutti — § 5. Le "operine" alla Accademia Chigiana — § 6. Raccolte teatrali — § 7. *Prodigio a Visemberga* — § 8. Dalla radio al Centro Sperimentale di Cinematografia — § 9. Interviste e rubriche radiofoniche — § 10. *Il pianista del Globe* — § 11. Ionesco a *Radio-Verdone*.

Capitolo XVII

Commiato dal lettore

- di *Sofia Corradi* 453

BIBLIOGRAFIA DI MARIO VERDONE, PER MATERIE E IN ORDINE CRONOLOGICO

- di *Isabella Madia* 459
 § 1. Nota metodologica — § 2. Prose creative — § 3. Scritti senesi e giovanili — § 4. Romanistica e G. G. Belli — § 5. Teatro di prosa e libretti d'opera — § 6. Poesia — § 7. Futurismo — § 8. Arte e artisti — § 9. Saggistica su cinema, teatro, letteratura e fotografia — § 10. Circo e spettacolo popolare. — § 11. Filmografia — § 12. Videocassette e audiocassette.

SELEZIONE DI SCRITTI CRITICI SULLE OPERE DI MARIO VERDONE

- di *Isabella Madia* 541

PREFAZIONE

Tra gli anni più belli della mia vita di professore universitario rammento quelli trascorsi a Siena tra il 1936 e il 1938, come insegnante di Filosofia del diritto nella Facoltà di Giurisprudenza. Ero sulla trentina. Scapolo, senza vincoli familiari, perché i miei genitori stavano a Torino. Abitavo alla pensione Chiusarelli sulla strada che scende verso San Domenico. Vi passavo le serate abitualmente giocando a Bridge coi colleghi che vi arrivavano da varie parti specie da Firenze per le loro lezioni, o chiacchierando col vecchissimo gentiluomo olandese, il signor Van der Pals, che si era stabilito in quella pensione da tempo immemorabile e ne era diventato per così dire il nume tutelare. Facevo lezione al mattino a pochi ma fedeli studenti, i soliti quattro gatti.

Tra questi giovani uno di quelli di cui non avevo mai perso la memoria era Mario Verdone che si laureò con me con una tesi sul pensiero politico di Giuseppe Mazzini. Come fosse avvenuta la scelta del tema, se sia stato io a suggerirla o l'avessimo scelta insieme di comune accordo, non ricordo più. Strano argomento, perché l'opera di Mazzini non rientrava nel mio insegnamento. Di Verdone e alcuni suoi amici ricordo che formavano un gruppetto che si contraddistingueva per una certa fronda al regime. Era proprio in quegli anni in cui io ero entrato a far parte del movimento clandestino liberalsocialista che faceva capo a Calogero e a Capitini. Come sia poi avvenuto lo strano e non prevedibile passaggio del giovane allievo da Mazzini al cinema, non saprei dire. Mi pare però di ricordare che già allora fosse un

cinema. Non saprei altrimenti come spiegarmi la strana e imprevedibile transizione dalla filosofia del diritto alla filmologia.

Per quasi sessant'anni dal nostro incontro il ricordo rimase soltanto nella memoria. Solo nel 1997 ricevetti una lettera dell'antico allievo che, essendo stato a Torino e avendo assistito alla televisione ad una mia intervista in cui io parlavo dei "buoni rapporti" che io ho sempre cercato di tenere con gli altri e con i miei vecchi allievi, mi scrisse che era "felice" di aver sempre avuto un buon ricordo di me nonostante i molti anni trascorsi. Naturalmente io risposi ben volentieri e d'allora è nata una corrispondenza ininterrotta, che dura tuttora, in cui passammo a poco a poco dal lei al tu.

Non che il cinema e la storia del cinema siano materie a me completamente estranee. Da dilettante entrambe mi hanno sempre appassionato. Ne è una piccola prova il mio articolo di ricordi cinematografici uscito proprio in questi giorni sulla "Nuova Antologia", intitolato Io e il cinema, che ora mi piace considerare, se pure non l'ho fatto apposta, un omaggio al mio antico allievo Mario Verdone.

Norberto Bobbio

Torino, 14 febbraio 2001

INTRODUZIONE

Sofia Corradi e Isabella Madia

Ci sono fenomeni che non possono venire studiati in laboratorio perché non sono riproducibili a comando: uno di questi è lo svolgersi della vita umana. Quest'opera si propone di documentare lo svolgersi di una vita, quella di Mario Verdone, che presenta molteplici elementi di interesse scientifico in un momento storico in cui, al concludersi di un millennio e all'aprirsi di un nuovo, tutto il disegno o sistema educativo viene rimesso in discussione. Anche i più prestigiosi ambienti della ricerca scientifica internazionale sono oggi aperti a qualsiasi ripensamento, anche radicale. Proposte come quella di descolarizzare la società vengono ora prese in molto più seria considerazione di quanto non avvenisse in passato. Studiosi di prestigio indiscusso parlano ormai di eccessi di educazione formale (Torsten Husén) e individuano (Randall Collins) analogie con il mondo cinese di secoli passati in cui l'educazione formale durava per tutta la vita.

In un tale contesto ci è sembrato doveroso documentare un percorso di formazione che, capovolgendo la proporzione tra il portato dell'educazione formale e quello dell'apprendere autonomamente dalla vita, ha avuto risultati indubitabilmente positivi. Il fatto sperimentale si presenta in questo specifico quadro biografico addirittura estremizzato in quanto le risorse materiali del singolo e della sua famiglia sono assai scarse e, dall'altro, il territo-

rio in cui la crescita del nostro protagonista si svolge è di una ricchezza culturale assolutamente eccezionale, come verrà meglio illustrato nella parte iniziale del primo capitolo. Quanto alle istituzioni scolastiche sono state sì utilizzate, ma il loro contributo risulta notevolmente ridimensionato rispetto allo spazio che tradizionalmente si suole attribuire al loro ruolo educativo. Quel che è certo, e che appare in tutta la sua vigoria, è la costante attenzione, la insaziabile e naturale disposizione ad apprendere e il conseguente costante sforzo, da parte del nostro protagonista, di soddisfare tali curiosità attingendo a qualsiasi fonte, anche alle più disparate. In ogni fase della sua vita Mario Verdone ha voracemente attinto alle risorse educative che il territorio e l'epoca storica offrivano, dall'infanzia e giovinezza nella città di Siena ai primi viaggi nell'ambito dell'Italia durante gli anni immediatamente precedenti alla seconda guerra mondiale, agli innumerevoli viaggi internazionali dei decenni successivi, dopo la fine della guerra, quando l'assenza di conflitti armati e la diffusione dei mezzi di trasporto resero più facili gli spostamenti. Fatto tesoro di quelle nozioni che gli hanno fornito gli studi scolastici — che non possono non venire ritenuti indispensabili — la sua scuola è stata il mondo.

Il pensiero non può non correre al sogno educativo e sociale di Tommaso Campanella (1568–1639) — contemporaneo dunque di personaggi quali Giordano Bruno (1548–1600) e Galileo Galilei (1564–1642) e al pari di loro vittima di persecuzioni — ed alla sua vagheggiata *Città del Sole* ove avrebbe dovuto realizzarsi il suo sogno rivoluzionario di riforma sociale: assertore del primato della conoscenza diretta ed immediata, Campanella vedeva le mura della *Città del Sole* ospitare eccelse opere d'arte destinate a produrre permanente apprendimento da parte

degli abitanti. Quanto sopra con riferimento alla fruizione educativa delle risorse del luogo in cui si abita. E per quanto riguarda l'efficacia formativa del viaggiare (che, come si è accennato e come verrà più ampiamente narrato nel capitolo intitolato, appunto, *I viaggi*, M.V. ha pertinacemente praticato) possiamo citare un'affermazione, sempre del Campanella: «Più vide Cristoforo Colombo, genovese, con gli occhi e più col corpo corse, che non fecero gli poeti filosofi e teologi... con la mente, che negarono gli antipodi».

Un altro grande, il “maestro delle nazioni”, cui molto dobbiamo è quello cui, assai opportunamente, è stato intitolato uno dei Programmi educativi dell'Unione Europea. Ci riferiamo ovviamente a Comenius (1592-1670) il quale avverte la necessità di fondare l'educazione sui sensi, sulle cose e sulle immagini (più che sulle parole). M.V. conserva con riguardo alcuni cartelloni di immagini tratte dall'*Orbis sensualium pictus* (1658) a lui lasciati in regalo da Antonio Brousil, Rettore della FAMU di Praga che nel 1970 li aveva portati alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia per illustrare una propria relazione occasionata dalla celebrazione del terzo centenario della morte di Comenius. Il Nostro cita volentieri quanto ebbe a dire Volfango Goethe: «L'organo col quale capisco meglio è l'occhio» e certamente in un ambiente privilegiato quale Siena il senso della vista ben può avere un ruolo educativo determinante.

Il processo educativo di M.V. è fondamentalmente quello di un “autodidatta” nel senso più pregnante del termine. Paul Lengrand nel suo “manifesto” dell'educazione permanente pone addirittura come obiettivo dell'educazione quello “di fare di ogni essere umano un autodidatta nel senso più pieno del termine” intendendosi per tale “colui che prende nelle proprie mani i propri destini intellettuali,

morali e spirituali. È un lungo cammino che ciascuno di noi deve percorrere". Anche le ulteriori enunciazioni che Lengrand esprime come auspicio si attagliano perfettamente al percorso educativo di M.V.: "Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che ci sono degli ambienti che favoriscono e degli ambienti che ostacolano lo sviluppo della personalità" ma sempre rimane essenziale ed indispensabile "lo sforzo personale, originale, unico nella sua direzione e nelle sue manifestazioni, che ciascun essere umano è nella necessità di compiere per proprio conto". Il caso di M.V. costituisce uno squisito esempio di una educazione che "non si aggiunge alla vita, come qualcosa che arriva dal di fuori". L'educazione — continuiamo a citare Lengrand — che si identifica con il divenire dell'essere umano "non appartiene dunque al campo dell'avere bensì al campo dell'essere". Seguendo il percorso educativo del Nostro protagonista, lo vedremo profittare, nelle varie contingenze storiche e nelle varie situazioni personali, di ogni occasione di crescita, lo vedremo (è ancora Lengrand) "esplorare i terreni sempre nuovi che gli vengono dati e raccogliere le nuove messi che gli vengono offerte". Lo vedremo praticare nell'ambito di quel grande laboratorio educativo che è la vita (e a fronte del quale la scuola ne è il piccolo laboratorio) quel *lifelong learning* — ovvero apprendimento durante tutto il corso della vita — che vogliamo intendere come un vero e proprio "stile di vita", come un metodo scientifico che trovi applicazione non soltanto, in senso verticale, per tutta la durata della vita in senso soggettivo, cioè per tutta la durata della vita del singolo, bensì (*lifewide learning*), anche in senso orizzontale: un fenomeno ampio quanto la vita stessa in senso oggettivo.

Non ci è possibile citare tutti coloro cui siamo debitori: come chiunque altro, ci appoggiamo sulle spalle dei giganti che ci hanno preceduto.

NOTA

Mario Verdone

Anche parlando di me, non si tratta propriamente di me.

"Io" è qualchedun'altro, qualcuno che sta di fronte a me.

Io parlo di un'altra persona. È un "doppio".

Siamo incapaci di vedere noi stessi come riflessi in uno specchio.

— Manoel de Oliveira

Sono invitato a parlare di me stesso. Ho davanti agli occhi un mio ritratto fotografico che Damiano Bianca ha presentato in una sua mostra, a Roma. Potrebbe essere una buona occasione per poter fare un esame del mio "doppio", o di me. Guardando quella foto mi viene più facile scrutarmi perché è come esaminare un altro. D'altronde è ben noto che la fotografia può mostrare dettagli che abitualmente "non si vedono", o cui non si dà il giusto valore. La foto diventa una buona occasione perché io possa descrivermi con parole mie. Forse sarebbe utile che ogni volta che si parla di un individuo, significativo o poco significativo, o addirittura insignificante, si mostrasse subito la sua immagine. Qualche interrogativo potrebbe essere subito sciolto.

Nel ritratto che ho sotto gli occhi mi pare di ritrovare tutto me stesso. È un miracoloso concentrato della mia storia. Ci sono tutti i miei trascorsi sofferti, le mie speranze giovanili, e la mia malinconia, anche il senso di *humour*, e persino una forza che non ho mai supposto, o vantato; anche il rammarico di non averla sempre adoperata nel mo-

do migliore. Dice che ho patito, che ho chiuso gli occhi, che ho goduto, che ho raggiunto traguardi non disonorevoli, che non ho bluffato, se non nelle cose minime, magari per evitare uno smacco, per scansare una sanzione che trovavo immeritata, per superare un ostacolo crudele o ingiusto. Dice che — come ogni altro — penso, che medito, che comprendo, che seleziono costantemente i miei pensieri, per scegliere al meglio. Che sono anche — spesso — indeciso, perché amante di soluzioni giuste, voglioso di verità. Che non sono una macchina umana che argina, che resiste all'infinito, ma che si piega, che accetta e sopporta. Che comunque non sono insoddisfatto della mia vita, così come l'ho espressa, del tragitto che io stesso mi sono tracciato, che non mi vergogno del mio passato, che accetto tutto perché non poteva essere che così, e che resta in me — come in qualsiasi altro — l'attesa tremebonda, l'inquietudine di ciò che è da venire. Ma è detta, esposta, non dissimulata. C'è tutto lo ieri, l'oggi e il domani: profitti e perdite.

Il corpo svela il logorìo, l'atteggiamento mite non cela la condiscendenza, la sopportazione; il vestito non nasconde: è pelle. Sono lì trepidante come sempre per qualche cosa, senza superbia, senza odî, senza paura, confido, ma non ne sono certo, sono il contrario della potenza e, spero, del male. Contento come ogni uomo che ha superato decentemente la propria esistenza. Nudo. Non nascondo niente. Non espongo niente. Mi avete tutto sotto gli occhi, nelle vostre mani. Il fotografo mi ha ridotto ad anima che si fa guardare, che non nuoce, che spera nella assoluzione, che non ci ha messo niente per essere quello che è: se non la volontà buona. Il fotografo non ha inteso ritrarre in questo corpo tutto ciò che appartiene all'umano. Si è accontentato di me. L'umano ha anche altri aspetti. Il fotografo dovrà cercarli altrove.

Altrettanto corrisponde, questo libro — fatto di colloqui e interviste — a un ritratto: non visuale, stavolta, tutto di parole, verboso, incespicante e ripetitivo a momenti, come avviene nelle conversazioni, ma non nelle pagine scritte, che sono state accuratamente modellate e rifinite. Un ritratto dalle molte facce, come nelle pitture cubiste, in cui il naso e l'occhio si indirizzano verso ogni parte. Marinetti vagheggiava un uomo "moltiplicato e ubiquitario". Non sarò così, ma, come risultato, per le diverse strade e attività intraprese contemporaneamente, per la mobilità che ha contrassegnato alcuni periodi della mia esistenza, non mi sento lontano da quella formula ideale. Se in questi "materiali" c'è la mia storia, è in effetti la storia di uno che si è mosso verso molte direzioni, verso un orizzonte che, per l'appunto, proprio perché è un orizzonte, non è raggiungibile, mai. Ad ogni spostamento dell'umano corrisponde uno spostamento dell'orizzonte.

Ha comunque questa "storia" — come hanno intuito e annotato le mie sagaci e generose interlocutrici, Sofia Corradi e Isabella Madia — un significato che anche a me sembra di intravedere, un significato che potrebbe avere valore esemplificativo, o "paradidattico": infatti descrive non solo me stesso, ma la vita, mia come di chi sa quanti altri che si sono comportati come me; la vita che dal niente si forma, cresce, produce, e "si fa da sé". Sentii questo assioma da un mio amico futurista, il fiorentinizzato, ma di Staggia Senese, Remo Chiti. Ad un suo libro postumo, da me ricomposto, curato e pubblicato, detti proprio questo titolo: *La vita si fa da sé*, e il motto vale per ognuno, che della propria vita è *faber*. Ma è la vita, come fenomeno in movimento, che non solo *si fa*, ma soprattutto *sceglie*.

Ricordo che uno dei miei maestri, Noberto Bobbio, col quale mi sono laureato a Siena in Filosofia del diritto

(con una tesi sul "Pensiero politico di Mazzini", in epoca tardomonarchica), ascoltò benevolmente una mia confessione: «Professore — gli avevo detto — io seguo molte strade, faccio molte cose: mi interessa il giornalismo, la saggistica letteraria, la prosa creativa, il cinema, il teatro, e, non ultima, la ricerca universitaria». Allora vedevo una strada a me piuttosto confacente nella Filosofia del diritto o, anche meglio, nella Storia delle dottrine politiche. Nelle Università, di "cinema" ancora non si parlava ("Roba da...cinematografo..."). «Lei che ne pensa?» — avevo domandato quasi trepidante — . «Non sono troppe le mie "intenzioni" che non oso chiamare ambizioni? Non rischio di diventare superficiale in più campi?». Precedentemente avevo posto le stesse domande a un mio compagno d'armi, Vittorio Sereni, che m'aveva decisamente consigliato di "selezionare". Bobbio invece mi rispose sorridendo: «Lei non si preoccupi. Faccia tutto. Poi la vita sceglie da sé». E così è stato. Non è meno opportuno tener presente che essa sceglie anche i propri limiti.

Quest'opera è nata per una idea di Sofia Corradi e Isabella Madia, e non senza mie iniziali resistenze. Come mi è stato più volte illustrato e facendo anche riferimento ai contributi di Duccio Demetrio, le problematiche relative alla memoria e al raccontarsi occupano un posto di massimo rilievo scientifico nel campo della ricerca educativa. Ovviamente questo lavoro è stato anche opera di affetto nei miei confronti, ma (sia per Sofia, che per Isabella) questa vuole essere un'opera scientifica per documentare un *iter* di auto-educazione reputato di particolare interesse. Per correttezza e onestà desidero dunque precisare che ideatore e autore di questa opera non sono io bensì Sofia Corradi, con Isabella Madia. Ad ambedue i miei infiniti ringraziamenti. Debbo anche riconoscere che il lungo

esercizio di “raccontarmi” mi ha molto giovato. Durante gli scorsi anni mi è accaduto di fornire a laureandi e a giovani studiosi alcune notizie su di me o sulla mia produzione e desidero qui precisare che le medesime sono state attinte prevalentemente dalle minute e dalle successive stesure di questo lavoro. La preparazione di quest’opera è stata lunga e laboriosa, tanto che le interviste e gli scambi di vedute sono andati avanti per più di dieci anni. Si è lavorato nei ritagli di tempo e durante le vacanze estive, con l’indispensabile aiuto di un registratore. Il materiale grezzo veniva dattiloscritto e poi autonomamente rielaborato, poi riorganizzato da Sofia e Isabella che, col mio consenso, hanno fatto la scelta non facile di restituire al testo finito il tono discorsivo di una conversazione. Desidero qui testimoniare che il loro ruolo in quest’opera è stato di carattere sostanziale ed originale e che sono loro, ad ogni effetto, le autrici di questo volume. Se da principio ero titubante, svogliato, poi ho preso gusto a questi colloqui che mi hanno obbligato a rifare un cammino a ritroso e ad incontrare di nuovo, idealmente, i miei amici, a rivisitare luoghi e rivivere tanti eventi. Non ci si meravigli se quelli piacevoli hanno finito per prendere il sopravvento. Sono quelli spiacevoli che si dimenticano volentieri. Ciò può quasi indurre il lettore a credere che tutte le porte, per me, fossero aperte, che le parole ascoltate siano state tutte d’incoraggiamento e di assenso. Nella sollecitazione delle domande, sempre affettuosamente incuriosite, talvolta incalzanti, è detto, qui, tutto ciò che è venuto alla memoria, forse anche alterato dal tempo; ma, ha detto Luis Buñuel, è proprio nella memoria la nostra vita e la nostra coerenza. Senza di lei non saremmo niente.

SINTESI DELL'OPERA

S.C. e I.M.

Il volume segue e documenta analiticamente, con specifici riferimenti fattuali e bibliografici, il processo di crescita culturale di Mario Verdone, oggi ampiamente noto come Professore Ordinario di "Storia e critica del film", studioso di tutte le forme di spettacolo, critico d'arte, saggista, scrittore e poeta.

Si tratta di un caso interessante sotto il profilo scientifico e sperimentale, in quanto è stato un processo di auto-educazione auto-gestito.

Soprattutto durante l'infanzia e la prima giovinezza, M.V. ha utilizzato con vorace e onnivora curiosità le eccezionali risorse e stimoli formativi offerti da un ambiente straordinario quale la città di Siena, con le sue tradizioni contradaiole, il celeberrimo Palio — che non è spettacolo di un giorno ma vita di un intero anno —, le chiese e i musei traboccanti di opere d'arte di livello eccelso. Mario aveva a disposizione tutto ciò nel raggio di poche centinaia di metri dalla sua umile abitazione.

Nato ad Alessadria (Piemonte) nel 1917 M.V., rimasto orfano di padre in tenerissima età, è cresciuto a Siena dove la madre, rimasta vedova, è tornata a vivere presso la propria famiglia di origine. Il tenore di vita è assai modesto e sin da ragazzo M.V. si ingegna a procurarsi da sé i danari per le spesucce personali, fra cui il biglietto per i locali cinematografi che frequenta assiduamente come pure i teatri senesi cui riesce ad accedere con ingressi di

favore. Contemporaneamente legge con avidità numerosissime opere classiche di autori di ogni Paese. Vedasi Capitolo I, *Infanzia e adolescenza a Siena*.

Mario ha seguito i normali studi elementari, secondari e universitari, ma non sono stati gli studi formali a dargli quella vasta cultura e dottrina che gli viene oggi riconosciuta.

M.V. ha lavorato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (1941-1970), in organizzazioni internazionali, nell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (come Professore Ordinario di Storia e critica del cinema, dal 1972 al 1992, divenendo Emerito) ed è oggi uno scrittore, critico, saggista e poeta ampiamente noto in Italia e all'estero. Sue opere sono state tradotte in varie lingue.

Durante l'adolescenza, mentre frequenta Ginnasio e Liceo Classico, lavora per giornali di Siena ove raggiunge giovanissimo il rango di critico teatrale, il che oltre a modesti introiti gli assicura il libero accesso a teatro e ad altri spettacoli. Vedasi il Capitolo I, paragrafo 3 e soprattutto il Capitolo II *Apprendistato e attività giornalistica* come pure i paragrafi da 2 a 6 del Capitolo V.

Gli interessi, l'attività e la produzione di M.V., spaziano in diversi campi.

Ancor prima di trasferirsi, nel 1941, a vivere a Roma, scopre nella Biblioteca Comunale di Siena una poesia inedita di G.G. Belli e la pubblica. È questo l'inizio del suo impegno di studioso nel campo della romanistica. Vedasi il Capitolo III, *Primi scritti sul Belli e su Roma*.

M.V. consegue la laurea in Giurisprudenza nell'Università di Siena con una tesi in Filosofia del diritto. Relatore è il giovanissimo Professor Norberto Bobbio che lo nomina suo Assistente Volontario.

Sia nel periodo studentesco a Siena che nel periodo di vita "di Bohème" dopo la laurea e il trasferimento a Roma (1941) M.V. frequenta numerosi giovani artisti (che diverranno famosi) per i quali scrive saggi e presentazioni di mostre. A questi temi sono dedicati il Capitolo IV, *L'amicizia con Piero Sadun e con altri artisti*, come pure il Capitolo VIII, *Mostre e cataloghi*.

Lo sviluppo dell'aspirazione di M.V. a diventare uno scrittore — oltre che giornalista, studioso e critico — è narrata nel Capitolo V, *Aspirante scrittore e ammiratore di Federigo Tozzi*.

L'intenso periodo di lavoro, ricerca e didattica al Centro Sperimentale di Cinematografia, come pure la pionieristica opera di valorizzazione culturale e scientifica della nuova arte e del linguaggio cinematografico, il conseguimento della Libera Docenza in tale materia (la prima in Italia, nel 1965) e il passaggio alla docenza universitaria sono narrati nel Capitolo VI, *Dal Centro Sperimentale di Cinematografia all'Università*.

La pionieristica opera di ricerca storica e documentaria mirata alla valorizzazione del movimento futurista, attuata in tempi in cui ancora era in gran parte misconosciuto, è narrata nei Capitoli VII, *Il Futurismo*, e VIII, *Mostre e cataloghi*, come pure nel paragrafo 3 del Capitolo XII, *Incontri armeni*. L'amico Vanni Scheiwiller chiamò M.V. "il *detective* del Futurismo". Diversi personaggi che in gioventù erano stati futuristi, a seguito dell'interesse mostrato da M.V. per loro e per le loro opere hanno ripreso l'attività producendo lavori notevolissimi.

La produzione di M.V. come poeta è il tema del Capitolo IX, *L'inclinazione poetica*.

M.V. si è sempre considerato "cittadino del mondo" ed ha colto ogni possibile occasione (convegni scientifici,

festival internazionali) per viaggiare e conoscere le culture di tutti i continenti. Di ciò si tratta nel Capitolo X, *I viaggi*.

Occasioni preziose per avvicinare le varie culture sono state offerte a M.V. dalla sua partecipazione ai lavori di organizzazioni internazionali quali, in primo luogo, l'UNESCO, della cui Commissione Nazionale Italiana ancora oggi fa parte e vi presiede il Comitato Comunicazione.

M.V. ha avuto un ruolo propulsivo soprattutto in due organizzazioni, il CIDALC (Centre International Diffusion Arts et Lettres à travers le Cinéma) e il CICT (Conseil International Cinéma et Télévision), ed ora è, di ambedue, Presidente Onorario. Di tutto ciò, come pure della attività di M.V. come autore e regista di numerosi documentari e teorico di questa forma d'arte, si tratta nel Capitolo XI, *Nelle organizzazioni internazionali e nella produzione documentaristica*.

Una cultura alla cui conoscenza e valorizzazione nel mondo Europeo M.V. si è dedicato sin dall'immediato dopoguerra, negli anni Cinquanta, è quella armena. Era un'epoca in cui la "guerra fredda" rendeva assai difficoltosa la comunicazione. Solo due nomi per esemplificare l'opera di Mario a favore della cultura armena: fu M.V. a far dare il primo premio del Festival di Mar del Plata all'esordiente regista Paradjanov cui oggi è dedicato un museo; fu M.V. a pubblicare per primo in Europa le opere di Ciarenz, oggi considerato il "poeta nazionale" armeno. Le opere di M.V. sono ben conosciute in Armenia. Di ciò si tratta nel Capitolo XII, *Incontri armeni*.

Alla produzione di M.V. come autore teatrale è dedicato il Capitolo XIII, *Il teatro*.

Avendo come punto di partenza la sua condizione di senese appassionato del Palio M.V. si è dedicato alla ricerca nel campo degli spettacoli popolari e ne ha propugnato

il riconoscimento culturale sin da prima che il Premio Nobel venisse conferito a Dario Fo. Numerose opere di M.V. hanno come tema il circo e lo spettacolo circense che egli ha teorizzato come "la madre di tutte le forme di spettacolo" compreso il cinema. A questi temi è dedicato il Capitolo XIV, *Il circo e gli spettacoli popolari*.

Ad un particolare tipo di spettacolo popolare che può storicamente vantare titoli di nobiltà è dedicato il Capitolo XV, *Le marionette*.

Della radio M.V. è stato dapprima appassionato fruitore e in seguito anche autore. Ciò è narrato nel Capitolo XVI, *La radio*.

Il Capitolo XVII, *Commiato dal lettore*, conclude la serie delle interviste.

A complemento della cronologia (collocata all'inizio del volume) segue una Bibliografia, per argomenti ed in ordine cronologico, delle opere di M.V. comprensiva anche di una filmografia. Si è pure ritenuto opportuno far seguire l'elenco, in ordine cronologico, di scritti critici aventi per oggetto la produzione di M.V.

Sit finis operis, non finis quaerendi. Sofia Corradi e Isabella Madia ringraziano fin d'ora chi voglia cortesemente far pervenire osservazioni, dati o commenti, di cui verrà tenuto il massimo conto nel corso degli ulteriori studi. L'indirizzo è Via Bocca di Leone, 63, Roma 00187. Tel. 0039-06-57.43.591. Fax 0039-06-572.50.550. E-mail: s.corrad@educ.uniroma3.it

ABSTRACT IN ENGLISH

Sofia Corradi and Isabella Madia

THE LIFELONG LEARNING OF A SELF-MADE MAN. MATERIALS FOR A BIO-BIBLIOGRAPHY OF MARIO VERDONE.

This volume will attempt to follow and to document, with specific factual and bibliographical references, the process of cultural growth of Mario Verdone, who is well-known today in his role as Ordinary Professor of The History and Criticism of Film, and scholar in the field of all the performing arts, as well as art critic, essayist, writer, and poet.

From an educational, scientific, and experimental point of view, it is an interesting case study, in that his process of self-education has been self-conducted, and a case of life-long learning in a personal sense, as well as "lifewide" in an objective sense.

M.V. was born in 1917 in Alessandria (Piedmont) and raised in Siena. During his childhood and early youth, he made use of the educational resources and stimuli offered by the extraordinary atmosphere of this city, with her ancient popular traditions, still alive today in her seventeen neighborhoods (*contrade*), in her world-famous Palio, which to the city is not a one-day spectacle, but rather the life of the whole year, and her churches and museums teeming with the works of the Italian masters Donatello,

Michelangelo, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Jacopo della Quercia, Giovanni di Paolo, Sano di Pietro, Il Vecchietta, Il Sodoma, Francesco di Giorgio, and so forth. For M.V., as a child, all of these wonders were just at his back door.

M.V. considers having grown up in Siena a real and proper "privilege". In fact, from the educational point of view of a professional aesthete, connoisseur of beauty, expert in art and in the arts, and discoverer of beautiful works, his proximity to so many masterpieces was fundamental to his personal development. Such a dense concentration of masterpieces, as were located in the neighborhood in which he spent practically his whole childhood and adolescence, can rarely be found in the world. In Siena, Mario always lived in Via Valle Piatta, and within a five-hundred meter radius from his modest home there were, and continue to be, world-renowned works of art.

Mario's first encounter with art took place in the neighborhood, and more specifically, in the church he normally attended with his family, the Church of San Giovanni. It is spectacular with its marble "lace" and black and white stripes on a Gothic facade, and it is adjacent to a dramatic staircase which rises towards the Piazza del Duomo. In this church, which is part of the world-renowned Duomo di Siena, one can admire, along with many other works of art, the Baptistery, containing bas reliefs by Donatello, Jacopo della Quercia, and Lorenzo Ghiberti. Part of its ceiling was colorfully frescoed by Il Vecchietta.

If he climbed the steps to the Duomo, Mario could enjoy such masterpieces as statues by Gian Lorenzo Bernini, angels by Domenico Beccafumi, the colorful "rose" by Duccio di Buoninsegna, the marble pulpit by Nicola

Pisano, bronze statues by Donatello, numerous frescoes by Pinturicchio in the Piccolomini Library, four sculptures by Michelangelo, and the Madonna by Jacopo della Quercia.

Adjacent to the Duomo, there is the Museo dell'Opera Metropolitana, where among many other wonders, one can admire the *Maestà* by Duccio di Buoninsegna, a *tondo* by Donatello, a bas relief by Jacopo della Quercia, and several statues by Giovanni Pisano.

Whenever Mario wanted to walk a little further (and this occurred often) he could go to the Pinacoteca, which hosts the largest and most famous collection of paintings with gold backgrounds ("*fondi oro*") in the world. In it, he was literally dazzled by hundreds of these works by artists such as Simone Martini, Guido da Siena, Duccio di Buoninsegna, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Giovanni di Paolo, Francesco di Giorgio, Sano di Pietro, Domenico di Bartolo, Matteo di Giovanni, Il Vecchietta, Il Sodoma, Domenico Beccafumi, and Lorenzo Lotto.

If we were to count the number of artworks per capita, the neighborhood in which Mario had the good fortune of being raised would probably be number one in the world. In comparison to youths who grew up in other surroundings, Mario's cultural education was truly of an exceptional nature. One should bear in mind that in the 1920s and 30s, what is known today as "cultural consumption" was, for the general population, almost in-existent, or at least not recognized for its full worth.

Whenever Mario's grandmother Savina or his grandfather Angiolino took him to the market, they would walk across that architectonic and theatrical masterpiece, the Piazza del Campo, which is today known around the world as the site of the *Palio*. If they needed a legal document, they would enter from this Piazza into the Palazzo

Pubblico, home to the famous *Guidoriccio da Fogliano* by Simone Martini.

He also enjoyed the views of the above-mentioned stairway of Piazza San Giovanni, or the Piazzetta Tolomei with the Palazzo Tolomei, where one has the impression of being at the center of a splendid theatrical stage.

In addition to these sights, there were choral performances offered twice a year, in a grand dramatic style, at the *Palio*. There are a number of reasons for which the lessons of the *Palio*, and of the rituals that accompany it, can easily be assimilated by a human being in a phase of growth: the participation of the public, the self-organization of the inhabitants of the contrade, and the strong emotion of experiencing the event. For Mario, the aesthetic, colorful, and musical aspects were probably the prevailing ones. There were the flags, the velvet and gold medieval costumes, the drums, and the trumpets, which played the ritual marches. It would be difficult to construct a laboratory so educationally powerful with respect to colors, the movements of the masses, the sounds, the rhythms, and the ancient traditions brought into contemporary life.

Mario's father was killed in World War I, when he was not yet two months old. For this reason, he grew up rather poor, and in his childhood he was compelled to be creative in coming up with money for his personal treats, such as tickets to the cinema, which was one of his favorite forms of entertainment, and theatrical performances, into which he was sometimes let in for free.

Mario attended public elementary and secondary schools, and later, the university, but it was not these formal studies which fostered in him that vast culture and knowledge for which today he is recognized. During his

adolescence, he was a voracious reader of classical works by authors from every country (Chapter I, "Childhood and Adolescence in Siena").

While in secondary school, M.V. worked for the Siena newspapers, where he succeeded in obtaining the job of theater critic at this young age. Besides modest earnings, this position also granted him a press pass to the theater and to other types of performances (Chapter I, paragraph 3, and mainly, Chapter II, "Apprenticeship and Work in Journalism", and paragraphs 2-6 of Chapter V).

Mario's father, while saying goodbye to his wife at the train station upon his departure for World War I, had expressed to her his wish that if he should not return, she should provide for their son's complete education. As a war orphan, Mario was exempt from paying for all of his education, a benefit which contributed to his being able to attend the University of Siena. There, he received his degree in law, with a thesis on the philosophy of law. His thesis advisor was the very young Professor Norberto Bobbio, who appointed him as Volunteer Assistant, and who very willingly wrote the introduction to this book.

M.V.'s interests, activities, and writings span many different areas: cinema, theater, visual arts, opera, the circus, and poetry. Even before moving to Rome in 1941, he had discovered an unpublished poem by the Roman poet G.G. Belli in the *Biblioteca Comunale* of Siena, and later he published it in Rome, along with an essay. This event marked the beginning of his scholarly commitment to Roman studies (Chapter III, "Early Writings about Belli and Rome").

During his university career in Siena, and during his Bohemian period after graduation and moving to Rome, M.V. kept company with several young artists, who were to become famous, and for whom he wrote essays and

exhibition catalogs. (Chapter IV, "Friendship with Piero Sadun and Other Artists", and Chapter VIII, "Exhibitions and Catalogs", are dedicated to these topics).

Mario's aspiration to become an author himself — beyond his usual writings as a journalist, scholar, and critic — is described in Chapter V ("Aspiring Writer and Admirer of Federigo Tozzi").

Chapter VI, "From the *Centro Sperimentale di Cinematografia* to the University of Rome", deals with the intense period of work, research, and teaching at the *Centro*, which enjoyed world-wide prestige for the outstanding level of its permanent faculty and visiting lecturers, such as Charlie Chaplin, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, René Clair, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Marcel Carné, Jean Delannoy, John Dos Passos, Federico Fellini, Ingrid Bergman, Giulietta Masina, Henry Cornelius, Béla Balázs, and Rudolf Arnheim. During this period the *Centro* also produced such famous actors, writers and directors as Pietro Germi, Folco Quilici, Gabriel Garcia Marquez, Fernando Birri, Tomas Gutierrez Alea, Jorge Grau, Istvan Gaal, Fervan Ozpetek, Nanni Loy, Francesco Maselli, Antonio Pietrangeli, Roberto Faenza, and Carlo Verdone. This institution's role was of particular importance to Italy's political situation at the time of World War II. It was during this period that M.V. performed his pioneering work in the cultural elevation and scientific recognition of the new art and language of cinema. In the journal *Bianco e Nero*, Mario contributed significantly to the evolution of the leading thinker's attitude towards the new art of cinema (see his book, *Gli intellettuali e il cinema*, 1952). During this period, he also authored other important books on the specific language of cinema, including *La cultura del film* (first published in 1977).

M.V. is recognized as the founding father of the teaching of film science in Italian universities, having been the first to earn, as early as 1965, the *facultas docendi*, in this area of science. For this reason, upon retirement, he was granted the title of Professor Emeritus.

His pioneering work on historical and documental research aimed at the recognition and promotion of the futurist movement, carried out in years in which the movement was still undervalued, is described in Chapters VII, "Futurism", and Chapter VIII, as well as in paragraph 3 of Chapter XII. M.V. has been dubbed "the detective of Futurism". There is hardly a futurist whom M.V. has not known personally, and this book, as well as many of his others, contains innumerable, meaningful anecdotes and information about the movement. As a result of M.V.'s interest in them and in their work, several artists in different fields, who, in their youth, had been futurists, resumed their activity, and thereafter produced some highly valuable pieces.

Chapter IX, "Poetic Inclination", deals with M.V.'s experience in the writing of poetry, most of which remained unpublished until recent years, beginning in 1989.

M.V. has always considered himself a citizen of the world, and in his struggle to develop himself and his cultural role has seized any possible opportunity (scientific conventions and international festivals) to travel and learn about the cultures of every continent. This activity is described in Chapter X, "Travels". Many valuable occasions to become acquainted with various cultures have occurred through his active participation in the work of international organizations, the most important of which is UNESCO. He is a member of its Italian National Commission, and is now President of its Communication Committee. M.V. has also had a leading role in many other organizations, primar-

ily in the CIDALC (Centre International Diffusion Arts et Lettres à travers le Cinéma) and in the CICT (Conseil International Cinéma et Télévision), and he is now the Honorary President of both. All this experience, as well as his activity as author and director of several documentaries, and theorist of the documentary genre, is described in Chapter XI, "International Organizations and the Production of Documentaries", M.V. is very proud of the fact that his initiatives and research in many areas have often preceded, sometimes by decades, a general scholarly interest in the same subjects, as evidenced by dates of publication, and the fact that several organizations have named him their Honorary President.

In the 1950's, M.V. became very active in the promotion and diffusion of knowledge of Armenian culture in the European world. Among others, two figures are particularly important in illustrating his early work in favor of Armenian culture: it was to the then-unknown film director Paradjanov that he arranged for the first prize at Argentina's Mar del Plata Film Festival to be given (a museum in Erevan has recently been dedicated to this master). Additionally M.V.'s search for futurists in the world led him to the writings of the poet Ciarenz, and to their publication for the first time in Europe in 1968. Ciarenz is now considered the "poet laureate" of Armenia, and for the national celebration of the hundredth anniversary of his birth, M.V. delivered one of the official speeches in the Opera Theater of Erevan. This subject is dealt with in Chapter XII, "Armenian Encounters".

M.V.'s authoring of several theatrical texts is described in Chapter XIII, "The Theater".

M.V.'s early interest in the Palio gave rise to his research in the field of folk performance, for which he advocated cultural recognition long before this field would be honored

with the Nobel Prize awarded to Dario Fo. Many of M.V.'s works and essays are on the history and performances of the circus, which he has theorized as being the "mother" of all forms of performance, including those of theater and film. These subjects are dealt with in Chapter XIV, "Circus and Popular Performances". Chapter XV "Marionettes", is dedicated to this special type of popular theater.

M.V. was an early user of the radio as an educational resource, and later, wrote radio plays himself. Chapter XVI, "The Radio", describes these activities.

Chapter XVII, "Farewell to the Reader", concludes the series of interviews found within the book.

As a complement to the chronology found at the beginning of the volume, an ample selection from M.V.'s Bibliography has been placed at the end of it. It is not intended to be complete, but rather a source of information for scholars who may wish to read more about specific subjects. The works marked with an asterisk (*) are of particular importance. The Bibliography is divided into subjects (which do not correspond to the subjects of the chapters) and within each subject, the works are listed in chronological order. It is divided as follows:

1. Methodological Note
2. Creative Prose
3. Sieneese and Youthful Writings
4. Writings on Rome and on G.G. Belli
5. Prose Theater and Opera Librettos
6. Poetry
7. The Different Aspects of Futurism
8. Art and Artists
9. Essays on Cinema, Theater, Literature, and Photography

10. Circus and Popular Theater
11. Documentaries
12. Video and Audiocassettes

In the Bibliography we have placed, not for purposes of mere illustration, but as an integral part, the covers of some books by M.V., on which he has utilized works of art from his private collection, which includes drawings or paintings by Piero Sadun, Toti Scialoja, Raffaello A. Salimbeni, Arnaldo Ginna, Mino Maccari, William Gear, Primo Conti, Hans Richter, Henrig Bedrossian, Elvi Ratti, Ivo Pannaggi, Carlo Belli, Ugo Sterpini, Eugenio Dragutescu.

For interested scholars, many of M.V.'s works can be found in the *Biblioteca Comunale* (in Siena, Via della Sapienza), in the *Biblioteca del Burcardo* (in Rome, Via del Sudario), in the *Biblioteca di Storia dell'Arte* (in Rome, Palazzo Venezia), in the *Biblioteca Comunale* (in Como, near Milan), in the *Biblioteca "Gino Pallotta"* (in Fregene, near Rome), in the *Biblioteca Comunale* in Santa Marinella and in Cantalupo in Sabina, in the library of the *Centro Sperimentale di Cinematografia* (in Rome, near Cinecittà, Via Tuscolana, 1524), in the *Biblioteca Nazionale* (in Rome, in Viale Castro Pretorio).

As a conclusion, some critical writings on the works of M.V. have been listed, which we have selected for specific reasons such as the date, the prestige of the author or the magazine, or their origin from countries or cultures which at the time were considered remote.

All of this has been done as a service to a reader who may wish to deepen his or her knowledge in some specific area.

Rome, 20 November 2002

Sit finis operis, non finis quaerendi. We conclude our work on this book, but we continue to study. The authors wish to thank in advance any reader who may be so kind as to send comments or observations, which will be treasured in our further studies. They may be sent to the following address: Sofia Corradi and Isabella Madia, Via Bocca di Leone, 63, Roma 00187. Telephone number 0039-06-57.43.591. Fax number 0039-06-572.50.550. E-mails: s.corrad@educ.uniroma3.it

About the Authors

Sofia Corradi is Professor of Education at the University "Roma Tre", Director of its Laboratory of Continuing Education, and of its Postgraduate Course in Lifelong Learning. She is world-renowned as the founder of the Erasmus Programme for the interchange of students between European universities. She studied and worked at Columbia University in New York City as a Fulbright Scholar, at the United Nations Commission on Human Rights, and at the London School of Economics.

Isabella Madia holds a Laurea in Education from the University of Rome "La Sapienza". After having worked for the Association of Italian University Rectors (CRUI), she is now a librarian with the University "Roma Tre".

CRONOLOGIA

Isabella Madia

1917. Mario Verdone nasce il 27 luglio ad Alessandria (Piemonte) durante la prima guerra mondiale (1914–1918). Il padre Tenente Oreste Verdone cade sul San Gabriele (Gorizia) il 15 settembre. È portato dalla madre a Siena, nella casa dei nonni.

1939–1945. Seconda guerra mondiale.

1940. Si laurea in Giurisprudenza, Relatore il Prof. Norberto Bobbio, Università di Siena, con una tesi in “Filosofia del diritto”: Principi del pensiero politico mazziniano. Appena laureato viene assunto come Vice-Segretario della Università di Siena.

1941. Primo trasferimento a Roma. Per alcuni mesi è funzionario dell’ONMI (Opera Nazionale Maternità e Infanzia) e quindi Segretario del Centro Sperimentale di Cinematografia.

1942. Si laurea in Scienze Politiche, Relatore il Prof. Andrea Rapisardi Mirabelli, Università degli Studi di Siena, con una tesi sul Pensiero di Gaetano Filangieri.

1943. Sbarco degli Alleati in Sicilia e ad Anzio. Bombardamento di Roma.

1943–49. Assistente Volontario (su proposta del prof. Norberto Bobbio) di “Filosofia del diritto”, presso l’Università di Siena.

8 settembre 1943. Armistizio italiano con gli Alleati. M.V. è in servizio militare alla Fortezza Nuova di Livorno. L’esercito

tedesco rimane in Italia come occupante. Il Centro Sperimentale di Cinematografia è chiuso. Il personale è licenziato. M.V. ritorna a Siena.

1944. Gli Alleati entrano a Roma (4 giugno) e avanzano verso il Nord. Sbarco in Normandia (6 giugno).

1945. Liberazione di Siena (3 luglio). Bombardamento di Hiroshima e Nagasaki (agosto). Fine della guerra.

1946-48. Secondo trasferimento a Roma. Recupera il posto di Segretario Didattico del Centro Sperimentale di Cinematografia, in cui diventa docente di "Storia del cinema", redattore della rivista Bianco e Nero, Capo Ufficio Studi e infine (anni Sessanta) Vice-Direttore.

1948 (e seguenti). Docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, tiene corsi liberi di Filmologia nella Università di Roma, Facoltà di Magistero, Istituto di Pedagogia, diretto da Luigi Volpicelli; corsi di Storia ed estetica del film alla Università Internazionale di Studi Sociali di Roma, oggi Luiss "Guido Carli", fino al 1966; Professore di "Storia del Teatro e del Cinema" (1963-1966) alla Università per Stranieri di Siena.

15 settembre 1949. Si sposa con Rossana Schiavina e va ad abitare con la famiglia di lei in Lungotevere Vallati, 2, Roma (nel cosiddetto Palazzo dei Cento Preti).

1950. Direttore del Centro CIDALC (Comité International Diffusion Arts et Lettres à travers le Cinéma) stabilito in Roma, Via Santa Susanna n. 17; sede ufficiale a Parigi, rue Marbeuf 18.

Dagli anni Cinquanta, e per più di mezzo secolo, tiene conferenze in Università italiane e straniere, Istituti Italiani di Cultura all'Estero, partecipa a congressi, convegni di studi in ogni continente. Fa parte dello staff della Mostra Internazionale di

Arte Cinematografica di Venezia. Presiede od è membro giurato di festival internazionali del cinema in vari Paesi.

1952 (e seguenti). Inizia una attività di regia dirigendo circa trenta documentari culturali. Pubblicazioni e attività extracinematografiche, radiofoniche, letterarie e teatrali, già iniziate in età giovanile (*Città dell'Uomo*, 1941) e proseguite negli anni successivi (vedasi bibliografia).

1956. Come membro della Commissione Nazionale Italiana UNESCO propone alla Conferenza Generale UNESCO di New Delhi la costituzione di un Conseil International du Cinéma et de la Télévision (CICT), di cui diverrà Segretario, poi Delegato Generale, con sede a Roma (Via Santa Susanna n. 17) e Ufficio di Segreteria a Parigi, presso l'UNESCO (rue de Miollis, 1); infine Presidente, e quindi Presidente Onorario.

Anni Sessanta. Svolge attività direzionali e culturali in organizzazioni cinematografiche italiane e internazionali (UNESCO). Membro del Comitato cinema UEO.

1965. Ottiene, cronologicamente, la prima Libera Docenza universitaria in "Storia e critica del film" e continua come Professore i suoi corsi, in università italiane ed estere, per incarico e come *Visiting Professor*.

1970. Si dimette dal Centro Sperimentale di Cinematografia ed assume l'insegnamento di ruolo nella Università di Parma come Professore Aggregato di "Tecnica e didattica del linguaggio cinematografico"; poi Direttore dell'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo.

1973. È chiamato dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma a ricoprire come Professore Ordinario la cattedra di "Storia e critica del film", e negli anni successivi fonda l'"Istituto di Scienze dello Spettacolo, della Musica e della Comuni-

cazione”, in seguito divenuto il “Dipartimento Musica e Spettacolo”, della Università di Roma “La Sapienza”.

1976. La città di Siena gli conferisce l'onorificenza del “Mangia d'oro”.

23 giugno 1984. Muore dopo una lunga malattia la moglie Rossana.

Estate 1991. Prima villeggiatura a Fregene, e inizio delle interviste per la bio-bibliografia.

1992. È collocato a riposo e nominato Professore Emerito per avere introdotto nelle università italiane la disciplina “Storia e critica del film”.

1997–2002. Membro della Commissione Centrale Cinema del Ministero Beni Culturali.

2000. Presidente della S.I.A.D. (Società Italiana Autori Drammatici) di cui diverrà Presidente onorario.

2001. Nella Commissione Italiana UNESCO è eletto Presidente del Comitato Comunicazione. Il Comune di Alessandria gli conferisce la cittadinanza onoraria.

INFANZIA E ADOLESCENZA A SIENA

Sofia Corradi

Sommario: § 1. In Valle Piatta — § 2. Le letture “a tappeto” — § 3. I primi articoli firmati — § 4. Una polemica sull’“autarchia” — § 5. La contrada e la città come aula — § 6. “Fàllo studiare”.

§ 1. In Valle Piatta

Mario Verdone — come verrà narrato con maggiori dettagli nei capitoli seguenti — è cresciuto a Siena, in Via Valle Piatta n. 16 (poi, con la nuova numerazione, n. 22). Il tenore di vita della famiglia è assai modesto. La mamma Assunta (nata Casini), rimasta vedova quando Mario aveva pochi giorni di età, è ritornata con il neonato a Siena a vivere nella casa dei propri genitori, con la sorella Maria (infermiera nel vicino Ospedale di Santa Maria della Scala) e con il fratello Giovanni (ferroviere). Assunta ha come unico reddito fisso la pensione di guerra del defunto Sottotenente, promosso Tenente, Oreste Verdone.

Mario frequenta la Scuola Elementare Aurelio Saffi, poi il Ginnasio e il Liceo Classico nel Liceo Ginnasio Statale al tempo denominato Guicciardini e in seguito ribattezzato Enea Silvio Piccolomini.

Passa il tempo libero, sin dalla più tenera età e pressoché quotidianamente, nel Ricreatorio Pio II, quasi contiguo all’abitazione. Fondato da Don Nazareno Orlandi, proprio per fungere da doposcuola per i bambini, esso è gestito da Sacerdoti. Al tempo, animatori ne sono lo stesso Don Nazareno Orlandi, che ne è il Direttore, coadiuvato da Don Armando suo nipote e Parroco della vicina Chiesa di San Giovanni, e da Don Ubal-

do Ciabattini, il quale in particolare sovrintende alle recite filodrammatiche tenute nel Teatrino del Costone, parte integrante del Ricreatorio e ubicato dirimpetto all'abitazione di Mario.

Dall'età di otto o nove anni, anni 1925-30, le pellicole cinematografiche assumono il ruolo di spettacolo prediletto per Mario che frequenta il Cinema dei Sordomuti, in Via Tommaso Pendola, gestito da religiosi e così denominato perché era incorporato nell'Istituto per i Sordomuti (ora vi è un cinema normale). Il cinema, muto a quel tempo, appariva infatti ai responsabili dell'Istituto come un ottimo intrattenimento per i loro allievi che, appunto, erano privi dell'udito e della parola.

Il biglietto di ingresso al cinema ha un prezzo molto basso, ma per consentire a se stesso una frequentazione assidua, Mario si industria per procurare qualche incremento alle modestissime disponibilità finanziarie personali che, secondo l'uso dell'epoca, consistevano in una piccola somma che le famiglie affidavano all'autonoma gestione dei ragazzi per l'acquisto di gelati, caramelle e simili. Una vera ghiottoneria per Mario e i suoi amici era costituita dalle cosiddette "briciole": c'era in Valle Piatta una fabbrica di pasticceria e i bambini usavano acquistare per pochi centesimi un cartoccio di frammenti di paste rottesi durante la lavorazione, le "briciole" appunto, che erano tenute in bella mostra in una teglia all'ingresso del negozio.

In particolare, la vivace intelligenza di Mario e la sua precoce conoscenza delle opere d'arte (per lo meno della loro ubicazione) si prestano all'amichevole abordaggio di turisti che di buon grado accettano di venire guidati per le vie della città in cambio di una manetta che verrà spesa in biglietti di cinema (vedasi lo scritto di Sofia Corradi, *Il cicerone del Duomo* in *Idea*, n. 1-2-3, 1994).

Quando Mario termina i cinque anni della Scuola Elementare la mamma, fedele alla raccomandazione del sempre amatissimo Oreste, nonostante le ristrettezze economiche in cui si trova, contro l'esplicito parere degli insegnanti e tra lo stupore dei vicini di casa (i cui figli vengono avviati a Istituti Tecnici o Commerciali) iscrive Mario alla prima classe del Ginnasio,

con l'eplicita intenzione di farlo quindi proseguire con gli studi secondari superiori e l'Università.

Quando ha tredici anni Mario viene "spietatamente" (il termine ci è stato precisato dallo stesso protagonista di queste pagine) bocciato: molto dipende dalla vivacità del suo comportamento a scuola in un'epoca in cui dagli alunni si pretendeva immobilità e silenzio. Dapprima è "rinviato a ottobre", come si usava fare nei casi in cui lo studente fosse giudicato carente soltanto in alcune materie, e poi bocciato definitivamente. In effetti Mario ricorda che durante le lezioni era assai vivace e irrequieto, e indispettiva gli insegnanti scherzando e ridendo quasi di continuo: «Mi rimproveravano perché ridevo sempre», dice oggi il Professor Verdone. Per di più non era puntuale né preciso nell'eseguire i "compiti a casa", né nell'imparare a memoria le classiche poesie (mentre d'altro canto leggeva in modo che egli oggi definisce "famelico"). Essendo la bocciatura (che lo costrinse a ripetere un anno) un episodio assai doloroso (anche per la mamma) Mario lo ha rimosso e non ha quindi ricordi precisi.

Durante gli anni delle scuole secondarie (Ginnasio e Liceo) Mario non è uno studente del tipo "primo della classe" in quanto preferisce dedicare molto del proprio tempo alla fruizione diretta delle eccezionali risorse monumentali e artistiche della città di Siena, alle attività teatrali del Ricreatorio, alla visione di film, nonché a una pratica che egli chiama la "lettura a tappeto" delle letterature dei Paesi esteri e di cui diremo.

Di questa sua propensione (che ricorda come una vera e propria positiva infatuazione) si riconosce debitore al piccolo catalogo (del formato di un quaderno di scuola) della Casa Editrice Sonzogno, catalogo appartenuto al padre Oreste e perciò considerato con l'affetto e la riverenza che si ha per una reliquia. Oreste aveva segnato a matita, con una crocetta, molti grandi classici (della letteratura di vari Paesi) che probabilmente intendeva acquistare e Mario (che sin da piccolo aveva inteso affermare la proprietà del prezioso catalogo scrivendoci in grande — con una grafia da scuola elementare — il proprio cognome e nome) comincia, sin da quando ha dieci o undici anni,

ad acquistarsi (ad uno ad uno) alcune centinaia degli economicissimi volumetti delle edizioni Sonzogno.

I vicini di casa ricordano Mario dodicenne, seduto in cima a un colonnino di pietra, di fronte all'ingresso del Teatrino del Costone, che instancabilmente "leggeva". A volte andava al Ricreatorio al di fuori dell'orario di apertura e si appollaiava a leggere — semi nascosto — fra i grossi rami di una quercia, sopra l'albero: il prete che passeggiava nel viale leggendo il breviario, benevolmente faceva finta di non vederlo.

Quando la nonna Savina lo mandava alla fontana di Valle Piatta a prendere un secchio d'acqua, immancabilmente Mario faceva la strada, sia all'andata che al ritorno, con un secchio in una mano e il libro aperto nell'altra, e leggeva camminando.

§ 2. Le letture "a tappeto"

Mario procede con un metodo di propria adozione e che ora chiama "della lettura a tappeto" (espressione purtroppo mutuata dalla terminologia bellica di "bombardamento a tappeto"): prima tutti gli autori di un Paese, poi tutti quelli di un altro, dai tedeschi ai francesi, ai russi, agli americani, agli spagnoli e così via; naturalmente quelli che si poteva procurare, e in traduzione italiana. L'interesse per la letteratura si interseca, con reciproche sollecitazioni, con gli interessi per il cinema, il teatro e la poesia dei singoli Paesi.

Significativo è l'iter dei variegati interessi di Mario per la cultura tedesca dell'epoca romantica. Un'attrazione tutta particolare è esercitata su Mario (sin dagli anni del Liceo, quando aveva sedici o diciassette anni) da *La bella genovese* di Goethe, non tanto per il contenuto del racconto quanto per la bella forma linguistica, scorrevole, "olimpica", nella raffinata traduzione della edizione Bompiani. Ama molto anche i *Quaderni* di Rilke come pure i racconti fantastici di Hoffmann (fra cui *La Principessa Brambilla*, ambientato in un ottocentesco Carnevale di Roma), il Teatro di Schiller, il *Viaggio di Mozart a Praga* di

Mörike, le poesie di Theodor Storm, che ama tradurre, a partire da quella, per lui esaltante, *Die Stadt* (La città) dove, benché si tratti di una città anseatica sul mare, ravvisa la città di Siena poggiata sulle colline: «Eppur s'appende a te il mio cuore — sul mare grigia città — l'incanto giovanile ancora — in te, in te ritorna, sorridente — sul mare grigia città». Quando scriverà il romanzo *Sapientaccio* (che l'autore considera oggi uno dei suoi lavori prediletti) vi si troveranno molti riferimenti alla letteratura tedesca, per esempio nella descrizione degli scali di Visemberga (la cui idea nasce dalla vista degli scali di Lubeca nel film *Golem*). La carrozza di Mozart era di colore giallo e il carrozzino di Cristiano Enrico, in *Sapientaccio*, ha lo stesso colore. Il quaderno con l'asticella di Cristiano è suggerito da Jean Paul Richter. Ma insieme c'è anche la scanzonatezza goliardica, specie nella *Cronaca* dello "scontro col Rettore dell'Università", con toni comici che si potrebbero dire alla Riccardo Morbelli, in un miscuglio umoristico-dotto, fiabesco-espressionista.

A proposito delle influenze tedesche, sia consentito aprire una parentesi. Mario (circa nel 1945) scrive *Il fenomeno di Lubeca*, una biografia nello stile delle riviste musicali (tipo *I tre Moschettieri* di Nizza e Morbelli) e la dà a Sergio Pugliese, allora capo delle trasmissioni teatrali della Radio (al tempo situata a Roma in Via delle Botteghe Oscure). Pugliese, anche per il fraterno appoggio di Silvio Gigli (amico e concittadino di Mario) aveva già ospitato varie scene per ragazzi scritte da Mario per la rubrica radiofonica intitolata *La Camerata dei Balilla e delle Piccole Italiane* e aveva anche accettato alcuni suoi atti unici (*Lontananze*, *Capriccio o candore*, *La festa*). Trova attraente anche questo copione, che però vorrebbe venisse ampliato in sei puntate in collaborazione con Riccardo Morbelli. Il lavoro viene eseguito e trasmesso con la compagnia di attori in forza a Radio Firenze. A Mario viene l'idea di scrivere un romanzo sullo stesso soggetto e lo intitola *Prodigio a Visemberga*. Nel 1948, a Roma, fa leggere il romanzo a Cesare Zavattini, allora Presidente del Circolo Romano del Cinema, una associazione di cinefili della quale Mario era diventato Segretario. Za-

vattini restituisce il dattiloscritto con un giudizio molto positivo, anche se per il momento non è facile trovare un editore. Esce, invece, un film tratto dal romanzo *Totò il buono*, dello stesso Zavattini, diretto da Vittorio De Sica. Zavattini cambia titolo e decide di chiamare il film *Miracolo a Milano*. Quando Mario, nel 1952, pubblica il suo romanzo con la editrice "Maia" di Siena, diretta da Luigi Fiorentino, il vecchio titolo *Prodigio a Visemberga* non sembra più opportuno all'editore e il romanzo viene quindi intitolato *Sapientaccio* dal soprannome del protagonista (e fenomeno) Cristiano Enrico. Il nome del pargolo protagonista rimane quello effettivo di Cristiano Enrico Heineckel, cioè di un fanciullo di cui Mario aveva appreso l'esistenza da un'antica cronaca tedesca (forse settecentesca), morto a cinque anni dopo aver manifestato un'intelligenza eccezionale.

§ 3. I primi articoli firmati

Allorché Mario ha diciassette anni (e fa la seconda liceo) il problema finanziario del pagare i biglietti d'ingresso a cinematografi e teatri è risolto: con la tessera di giornalista Mario può entrare gratis nei cinematografi della città, nei musei, teatri e a cento altre manifestazioni, anticipando a favore della propria formazione individuale un massiccio consumo di quelli che oggi vengono chiamati beni culturali in una dimensione di formazione permanente autogestita e autonoma.

Gli articoli per il giornale sono scritti da Mario, per lo più, a scuola, durante le ore di lezione, fingendo di prendere appunti; o nella Biblioteca Comunale, in Via della Sapienza, quasi quotidianamente frequentata.

Sono da ricordare una prima recensione (su "Il Telegrafo") al libro del suo Professore di geografia (in quarta ginnasio) Antonio Del Zanna *L'italianità di Malta*, scritto che gli procura la riconoscenza e l'amicizia del docente; poi il referto di un viaggio alle tombe etrusche di Chiusi (questo, però, pub-

blicato su "La Nazione" di Firenze), un rendiconto da Montecatini, durante un concorso filodrammatico, della commedia *Gorgolèo* (libero rifacimento del *Monsieur de Pourcegnac* di Molière) del settecentesco Gerolamo Gigli e una impressione di una "bicchierata futurista" dell'agosto 1935 che, pubblicata nel 1936, e poi riesumata (vedasi nel volume *Diario para-futurista* del 1990, il capitolo intitolato *Serata bacchica con Viani e Farfa*), avrà la sorte di vincere nel 1994 un premio enologico (il premio Brunello di Montalcino, della casa Barbi Colombini); inoltre un articolo, forse più importante, *Siena la rossa*, dedicato al volume *Sienna la rouge* di Paul Bourget.

A quest'epoca alcuni corrispondenti da Siena di importanti quotidiani italiani, impressionati — diciamo così — dalla sua cultura storico-artistica "senese" gli chiedono qualche collaborazione extra, firmata, su fatti culturali. Mario si organizza: avvedutamente si procura le date di nascita e di morte dei concittadini illustri e alla vigilia di anniversari, centenari e ricorrenze è già pronto con un dotto e documentato articolo: Baldassarre Peruzzi, Francesco di Giorgio Martini, Cennino Cennini, Alfredo Bonaccorsi da Montepulciano, Rutilio Manetti, Frà Nicolao da Poggibonsi, autore del *Libro d'oltremare*, Federigo Tozzi, Arturo Viligiardi. Anche un articolo su *L'amicizia tra Simone Martini e Francesco Petrarca* e, mezzo secolo dopo, (nel 1993, nell'occasione di un convegno ad Arezzo in cui il Professor Verdone viene invitato come relatore e porta una fotocopia di questa sua giovanile fatica) lo scritto verrà sinceramente lodato per il rigore filologico dal Professor Alberto Fatucchi, Presidente dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze (Arezzo). Ma su questi fatti avremo occasione di ritornare.

Mario ricorda tuttavia (con disappunto) che il suo primo articolo (1935) su "La Nazione" (intitolato *Siena la rossa*, dal colore dei mattoni degli edifici di cui dottamente trattava il libro di Paul Bourget, *Sensations d'Italie*), è stato pubblicato senza il suo nome. Chiede spiegazioni al responsabile della redazione di Siena (il Commendator Augusto Rondini) e ne rice-

ve la sibillina risposta: «Non ti preoccupare: chi lo deve sapere lo saprà». Con ciò la questione viene chiusa, e chi — nel 1935 — legge il bello scritto anonimo ritiene — sbagliando — che esso sia dovuto alla penna dell'illustre capo della redazione di Siena. Ma Mario non si dà per vinto e quando, poco dopo tempo, viene invitato a collaborare alla rivista dell'Azienda di Turismo, denominata *Terra di Siena*, ripubblica, senza cambiare una riga, lo stesso articolo, ma questa volta firmato.

Per inciso anticipiamo che ci saranno effettivamente degli articoli che Mario pubblicherà senza firmarli in alcuni dei giornali già ricordati ed anche in altri. Ciò avverrà, per fare un esempio, negli anni della guerra quando collaborerà al giornale partigiano clandestino "La Martinella". Fra l'altro Mario ricorda che per uno degli articoli su "La Martinella" si era ispirato a Newton il quale aveva asserito che «un regime politico non può durare più di venti anni».

Al Liceo — considerando le prime formative esperienze giornalistiche — prende l'iniziativa (vedasi la memoria del 1994 su Piero Sadun) di un Numero Unico scherzoso alla maniera dei Numeri Unici goliardici. Il fascicolo si chiama *I pazzerelloni*, ma a quel tempo non c'era la possibilità di ciclostilare o fotocopiare, e nonostante l'intenzione dell'amico Sadun di farne diverse copie (per giunta illustrate ad acquerello) non ne resta che una incompleta documentazione. In altri termini: non era soltanto un "numero unico", ma anche un unico esemplare, o forse due. Si trattava di poesie, raccontini, sfottò, caricature, madrigali, annunci economici buffi, tutto in pieno stile goliardico. Mario riprenderà queste attività a livello universitario, allorché procederà anche a scrivere operette goliardiche fra cui resta "classica" nel ricordo degli universitari senesi l'operetta *Il trionfo dell'odore* (del 1945, titolo parodiato dal *Trionfo dell'onore* di Scarlatti). Dopo la prima trionfale rappresentazione, avvenuta nel 1945 nel Teatro dei Rozzi di Siena, l'operetta viene, negli anni successivi, recitata in serate conviviali e in teatri di altre università, anche al "Verdi" di Padova; da ultimo, nel 1993, a Siena al Teatro delle Due Porte,

con programma e locandina “originali” riprodotti per l'occasione. L'operetta è ristampata nel volume *Teatro goliardico senese* di Giuliano Catoni e Sergio Galluzzi, che lo stesso Verdone aveva dapprima divisato di fare; ma poi non ne scrisse che la prefazione.

§ 4. Una polemica sull'“autarchia”

Un altro giornale cui Mario collaborava (negli anni fra il 1935 e il 1940) era “La rivoluzione fascista”, della Federazione Provinciale del Partito Nazionale Fascista. Gli viene affidata la cura della cosiddetta “pagina culturale del GUF” cui collaborano gli studenti universitari più attenti alle questioni culturali ed alcuni, anzi, divenuti presto fieri oppositori del regime. In questa pagina Mario pubblica un articolo polemico contro il giornale omologo pisano “L'idea fascista”, nel quale Arrigo Ghiara aveva sostenuto che andavano boicottati gli intellettuali stranieri antifascisti, fra i quali Gide, Claudel, Mauriac, Green, Eluard, Aragon e altre firme di grande prestigio, statunitensi, inglesi e francesi.

Mario sostiene invece nel suo articolo che un uomo di cultura non può ignorare autori quali Gide, Mauriac o Wilder. Arrigo Ghiara risponde nel suo giornale cominciando con condiscendenza: «Il giovane Mario Verdone — quante dolci speranze in questo nome — sostiene che ... eccetera».

Mario risponde coraggiosamente ribadendo la propria posizione verso i problemi della cultura, di qualunque Paese sia. Questo atteggiamento Mario lo ha sempre mantenuto, ad esempio anche quando, nel 1943, viene invitato dalle organizzazioni giovanili del Partito Fascista a presentare “un film” alla GIL di Parma: vi porta il film *Alleluiah!* di King Vidor. Nel presentarlo a un pubblico dove erano tutti gli intellettuali della città (fra cui ricorda Oreste Macrì, Pietro Bianchi, Attilio Bertolucci e Antonio Marchi) e, nonostante si fosse in un periodo in cui l'America veniva attaccata dai fascisti anche per le sue

manifestazioni di cultura negra, Mario sostiene che il film *Alleluiah!* non è un'esaltazione della cultura negra, ma un'esaltazione dell'intera umanità, non importa se di pelle bianca o nera. Questa presentazione viene "deplorata" dai giornali locali.

§ 5. La Contrada e la città come aula

Mario Verdone considera l'essere cresciuto, sin dalla più tenera età, a Siena, come un vero e proprio "privilegio". Ed effettivamente, sotto il profilo della formazione di un esteta, di un cultore della bellezza, di un esperto di arte e di arti, di uno scopritore di cose belle, l'essersi formato avendo sott'occhio e quasi come un terreno di gioco tali e tanti capolavori quali nemmeno i figli dei più facoltosi collezionisti hanno potuto avere, è certo stato un privilegio.

Pur ammirevoli in sé, nessuna collezione privata può competere con un concentrato densissimo di capolavori quale il vicinato in cui Mario ha passato praticamente tutta l'infanzia e l'adolescenza, età che, come è ben noto, sono determinanti ai fini di fare di un essere umano ciò che poi, di fatto, sarà.

Mario ha sempre abitato in Via Valle Piatta e chiunque ne abbia curiosità può constatare che nel raggio di cinquecento metri dalla sua abitazione vi erano (e vi sono) opere d'arte di fama mondiale.

Il primo incontro di Mario con l'arte avviene proprio nel vicinato e precisamente nella Chiesa frequentata abitualmente assieme ai familiari, la Chiesa di San Giovanni, spettacolare nella facciata di marmo in stile gotico, con trine e strisce bianche e nere, affiancata da una scenografica scalinata che sale verso Piazza del Duomo. La Chiesa di San Giovanni forma un corpo unico col celeberrimo Duomo di Siena e in essa si trovano, fra altre opere d'arte, il Battistero coi bassorilievi di Donatello, Jacopo della Quercia e Lorenzo Ghiberti. Il soffitto è affrescato dal Vecchietta.

Se saliva fino al Duomo, Mario poteva godersi dei capolavori quali quelli di cui si fornisce soltanto qualche esempio: le statue

raffiguranti Maddalena e San Girolamo di Gian Lorenzo Bernini, gli otto angeli di Domenico Beccafumi, il rosone di vetri policromi che è attribuito a Duccio di Buoninsegna, il pulpito marmoreo di Nicola Pisano, bronzi di Donatello, i numerosi affreschi del Pinturicchio nella Libreria Piccolomini, quattro sculture di Michelangelo e una Madonna attribuita a Jacopo della Quercia.

Accanto al Duomo vi è il Museo dell'Opera Metropolitana ove fra i tanti capolavori si possono ammirare la Maestà di Duccio di Buoninsegna, un "tondo" di Donatello, un bassorilievo di Jacopo della Quercia e numerose statue di Giovanni Pisano.

Quando Mario aveva voglia (e l'aveva spesso) di arrivare appena un pò più in là poteva andare a godersi la Pinacoteca che fra l'altro, ospita la più vasta e prestigiosa raccolta di "fondi oro" del mondo. In essa era letteralmente abbagliato da centinaia di capolavori di artisti di fama mondiale: Guido da Siena, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Giovanni di Paolo, Francesco di Giorgio, Sano di Pietro, Domenico di Bartolo, Matteo di Giovanni, Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Domenico Beccafumi, Lorenzo Lotto, Albert Dürer...

Probabilmente, se si facesse una statistica sul numero di opere d'arte per abitante, il vicinato in cui — per sua fortuna — Mario è cresciuto avrebbe il primato mondiale della densità di opere d'arte.

A paragone dei ragazzi che negli stessi anni crescevano in altri ambienti, il privilegio di Mario era veramente di portata educativa eccezionale se si considera che negli anni Venti e Trenta quello che oggi chiamiamo "consumo di beni culturali" era, per la generalità della popolazione, quasi inesistente, o almeno non abbastanza considerato — dai più — nel suo pieno valore.

Se la nonna Savina (oppure il nonno Angiolino) prendeva con sé il nipotino convivente per andare a fare la spesa al mercato, si attraversava a piedi quel capolavoro urbanistico, architettonico e scenografico che è la Piazza del Campo. Se poi occorreva un certificato anagrafico per l'iscrizione a scuola, si andava, sempre sulla Piazza del Campo, al Palazzo Pubblico, che

ospita — tra l'altro — il notissimo Guidoriccio da Fogliano di Simone Martini.

Per non dire, poi, di scenari quali la già ricordata scala di Piazza San Giovanni che porta alla Cattedrale, la Piazzetta Tolomei col palazzo omonimo, in cui chi vi si trovi ha l'impressione di essere al centro di uno splendido scenario teatrale. A ciò si aggiungano le rappresentazioni corali cui due volte l'anno dà luogo, con evidenti elementi di teatralità, il Palio.

Gli insegnamenti del Palio sono tanto più assimilabili da un essere in fase di formazione in quanto essenziali in esso sono, come pure in tutte le manifestazioni che lo accompagnano, la partecipazione di popolo, la autogestione da parte dei contradaioi e la forte carica emotiva. E, forse prevalente per Mario, l'aspetto estetico, coloristico e sonoro, dato dalle bandiere, dalle monture, dai tamburi e dalle "chiarine" dei così detti "trombetti di palazzo" che suonano la rituale marcia del Palio, scritta in epoca moderna ma che si rifà a motivi medievali.

Difficilmente si potrebbe costruire un laboratorio educativo di altrettanta efficacia: educativo al cromatismo, ai movimenti delle masse, al suono, al ritmo, all'antico rivissuto nel contemporaneo.

§ 6. "Fallo studiare"

Corradi: Il Tenente Oreste Verdone, di 22 anni, era stato ferito gravemente in guerra ed era quindi stato ricoverato all'Ospedale Militare di Alessandria (in Piemonte). Fu lì che la giovane moglie, che era incinta, andò a trovarlo: e Mario venne a nascere il 27 luglio 1917 ad Alessandria, in una casa popolare, con tanti ballatoi che si affacciano su una corte, in Via Vochieri. Poi ci fu la disfatta di Caporetto e richiamarono anche i feriti. Oreste fu rimandato al fronte nell'ambito della "mobilitazione generale".

Verdone: Sì, con l'approssimazione, forse, di qualche giorno, è così.

Corradi: Richiamarono in servizio tutti, anche i feriti, e lui è ritornato al fronte, dove?

Verdone: Penso sul San Gabriele e lì fu colpito a morte.

Corradi: Credevo fosse deceduto per il riaggravarsi delle precedenti ferite.

Verdone: No, fu proprio un proiettile, o una scheggia di granata, il 15 settembre del 1917. Io il 15 settembre ero già a Siena. Ero nato il 27 luglio; e, quando avevo circa quindici giorni, sono stato portato a Siena. Abbiamo fatto tutti e tre insieme il viaggio da Alessandria a Pisa e poi la mamma ed io abbiamo preso un treno per Siena, mentre Oreste, da Pisa, è andato verso il fronte, cioè verso Bologna e Venezia.

Corradi: Ed è lì, alla stazione di Pisa che Oreste saluta la giovanissima moglie dicendole: «Se non tornassi... Fàllo studiare!». E il tenente Oreste Verdone si sa dov'è sepolto? O sarà in un Sacrario comune?

Verdone: Sì, forse in un Ossario comune, ma non a Redipuglia. Una volta che ero a Udine mi ci sono fatto accompagnare dall'amico Giancarlo Pretini, ma tracce non ne ho trovate. Forse dovrei cercare in altri ossari. Mio padre era napoletano. Dopo la sua morte mia madre, rimasta sola, ha creduto opportuno di rimanere a Siena dai suoi genitori. Questa circostanza ha cambiato radicalmente la mia vita, l'ha impostata in maniera del tutto diversa, nel senso che, presumibilmente, se fosse vissuto Oreste, io sarei stato napoletano al cento per cento. Infatti mia madre, prima che il suo Oreste andasse al fronte, era andata a vivere a Napoli con lui.

Mio padre era un chimico, proprietario di uno stabilimento di prodotti chimici, fondato dal suo babbo, ed io ho tuttora una fotografia in cui si vede Oreste davanti a tutta una serie di alambicchi, con una faccia giovanile, molto bella, per me commovente; da quel poco che si vede si capisce che doveva essere un uomo molto sensibile, intelligente, e buono: una nobile figura.

Corradi: Questa industria chimica, che era di proprietà familiare, avrebbe presumibilmente potuto, almeno in parte

spettare in eredità a Mario e alla vedova. Invece non ne ricavarono, come eredità, che una somma relativamente modesta.

Verdone: Sì, poi ci furono anche dei malintesi, dei dissapori familiari, per cui mia madre rimase per sempre a Siena e per tanti anni abbiamo perduto contatto con i parenti, anche se poi una zia, la zia Gilda, la più giovane dei fratelli, mi ha ricercato, mi ha scritto, ha voluto avere mie notizie. Gli altri no. Una sorella si era trasferita a Milano, ma non so chi aveva sposato. Invece un fratello, Roberto, era molto malato. Io non so quasi niente delle vicende di famiglia perché quando facevo domande o cercavo di sapere qualcosa mia madre cominciava a piangere; per lei era troppo triste parlare di queste cose, e allora io, per non rinnovarle il dolore, non le ho più chiesto niente: per cui posso dire di non sapere quasi niente di quella mia famiglia. Ho raccolto qualche notizia attraverso i contatti avuti in seguito con la zia Gilda, molto affettuosa, che mi ha scritto spesso; ma è morta anche lei. Suo marito Beppino Siena vive ancora. Questi zii mi sembravano, nei rari contatti, persone molto dabbene. Zio Beppino, nel 1993, mi ha scritto una lettera in cui comunicava che era morta zia Gilda e diceva che fino a che era stata in vita, ci sono sempre stati i fiori freschi davanti alla fotografia della buon'anima di Oreste.

Una volta che sono andato a visitarli, a Napoli, la zia mi fece anche vedere una libreria con tutti i libri che erano stati di mio padre e mi disse anche se desideravo possederli; ma io non avrei saputo come fare per trasportarli a Siena e poi in fondo avevo già la mia cultura, i miei libri. Non lo so, non ho voluto, ho rifiutato e ho detto: «Stanno bene qui, rimangono qui». Li ho lasciati lì.

Capitolo II

APPRENDISTATO E ATTIVITÀ GIORNALISTICA

Isabella Madia

Sommario: § 1. Gli inizi — § 2. Apprendimento autonomo — § 3. “Rinascita” — § 4. *L'argent de poche* — § 5. “Bianco e Nero” e altre riviste — § 6. “Teatro contemporaneo” — § 7. *L'opera dello straccione* di Gay-Brecht — § 8. “Laterna magica” — § 9. Numeri speciali della rivista “Teatro contemporaneo” — § 10. Altre riviste — § 11. Rubriche sul “documentario” — § 12. I quotidiani — § 13. Ancora riviste — § 14. Il costume nel film — § 15. La tauromachia — § 16. “La Fiera letteraria” — § 17. “Sussidi Audiovisivi” — § 18. “La Strenna dei Romanisti” — § 19. “Ridotto”.

§ 1. *Gli inizi*

Madia: Le tue prime esercitazioni letterarie sono state di tipo diaristico e giornalistico. Ti seduceva il mestiere di giornalista. Vorrei sentire da te chi sono stati i tuoi maestri in questo settore.

Verdone: Il poeta Ezio Felici era redattore de “Il Telegrafo” a Siena (siamo attorno ai miei sedici anni). Mi presentò a lui — come tu hai già ricordato — Mario Celli, un Capo Ispettore della stazione ferroviaria di Siena, che era redattore sportivo dello stesso giornale, e con il quale mio zio Giovanni Casini era in buoni rapporti. Dopo aver lavorato con Ezio Felici e Mario Celli passai a “La Nazione”, col Commendator Augusto Rondini, che era il capo della redazione di Siena, e fu attraverso di lui che potei diventare, a diciotto anni, critico teatrale della redazione senese di “La Nazione” in occasione delle “Quaresime” teatrali al Teatro dei Roszi.

In quell'epoca (parlo del 1935, quindi siamo ancora ai miei diciassette-diciotto anni) usciva a Siena un giornale settimanale, qualificato come “Foglio d'Ordini” del Partito Nazio-

nale Fascista, Federazione Provinciale di Siena, intitolato "La Rivoluzione Fascista". Settimanali del genere esistevano in tutte le città italiane; alcuni erano fatti bene, alcuni erano molto provinciali, altri facevano già prevedere atteggiamenti non conformisti: mi riferisco, per esempio, a "Il Bargello" di Firenze, e ad alcuni giornali della Romagna. Direttore della "Rivoluzione Fascista" di Siena era Pietro Poggi, e fu lui a darmi il mio primo stipendio. Presso gli altri giornali ero un apprendista e non venivo pagato; a quell'epoca per imparare un mestiere si lavorava gratis; eravamo noi che pregavamo di venire utilizzati "per imparare". Mi davano cento lire al mese: non era molto, ma per le piccole spese, per comprare qualche camicia, mi facevano comodo. Fra l'altro mi potei permettere il lusso di un elegante abito bianco di lino, molto simile, tanto per fare un esempio, a quello indossato dal protagonista del film di Fellini *L'intervista*. Una vecchia foto mi ritrae con indosso l'abito bianco.

Con Pietro Poggi lavorava anche Rodolfo Della Felice che è poi diventato giornalista professionista. Precocemente si è ammalato agli occhi e ha continuato a fare il giornalista da non vedente, con un assistente, qui a Roma. Nei suoi anni migliori si trasferì a Parigi, divenne il Direttore de "La Voix d'Italie", il giornale degli italiani in Francia ed io cominciai a inviargli articoli. Ricordo che il primo articolo, a Parigi, su *Ladri di biciclette*, fu mio, ed apparve su "La Voix". Immediatamente venne organizzata da Della Felice e dall'amico Jean George Auriol, Direttore della "Revue du cinéma", una proiezione alla Salle Pleyel. Intervennero François Mauriac, André Gide, Paul Eluard, Marcel L'Herbier, e da lì cominciò il trionfo, nel mondo, del film di Vittorio De Sica.

Mentre nei primi due ricordati quotidiani avevo imparato a fare la cronaca e poi, con Rondini, il critico teatrale e a scrivere articoli culturali, gli altri collaboratori che gravitavano attorno alla "Rivoluzione Fascista" invece mi insegnarono ad impaginare: per imitazione, guardando. Imparai anche a buttare giù le notizie in fretta quando il giornale stava per uscire. A me era affidata la pagina culturale ed io ci mettevo talvolta qualche

mio piccolo racconto, qualche critica cinematografica. Ricordo di avere fatto la critica del film *1860* di Blasetti e di *Alleluja* o di *Nostro pane quotidiano* di King Vidor; cioè sceglievo film di grande risalto, mi “pronunciavo” sui migliori che uscivano.

Frequentavo le redazioni e il Liceo, e non posso certo dire che in classe qualcuno mi insegnasse a fare il giornalista. Ormai stavo apprendendo sul piano pratico i meccanismi del giornalismo, sia pure a livello della cronaca di provincia di “Il Telegrafo” o di “La Nazione” e del settimanale “La Rivoluzione Fascista” dove mi avevano chiamato per fare piccoli servizi, dato che certo non avrei potuto scrivere articoli di alta politica. Potevo fare solo il cronista e per me farlo in “Il Telegrafo” o “La Nazione” o nella “Rivoluzione Fascista” era indifferente. A quell’epoca peraltro avevo un’età tale che non potevo giudicare; a me interessava “agire”: scrivere e pubblicare.

§ 2. *Apprendimento autonomo*

Madia: Da ciò che mi racconti direi che tu “rubavi il mestiere con gli occhi”. Ricordi qualche insegnamento specifico o di particolare interesse? Quello che io vorrei sapere è se i tuoi superiori gerarchici, quali il caporedattore, il responsabile del giornale, ti hanno fatto da insegnanti di tecnica giornalistica, di come si scrive un “pezzo”. Tu mi hai detto di no: accettavano i “pezzi” che tu scrivevi e li pubblicavano.

Verdone: Al massimo, li correggevano. Ma non sempre. Una volta andai a una conferenza di Ranuccio Bianchi Bandinelli, di argomento archeologico. Il famoso storico dell’arte antica mi disse: «Non preoccuparti. Ti scrivo io stesso il riassunto». Ne fece una sintesi chiudendo, quasi per scherzo: «E il conferenziere concluse con queste e altre coglionerie». Il redattore, disattento, spedì a Firenze il pezzo che apparve sulla pagina senese di “La Nazione” senza nessun cambiamento. Il bello fu che nessuno se ne accorse: tipografi, correttore di bozze, Redattore Capo, Direttore... Qualche lettore non potrà non esserne rimasto sorpreso.

Sugli insegnamenti che mi davano, non è che mi ricordi molto, ma uno, per esempio, poco ortodosso, era questo: secondo Pietro Poggi (questo è un detto suo che io ho fatto mio) «le correzioni si fanno per strada». Cioè l'autore scrive il pezzo, il tipografo compone (allora si componeva a mano, lettera per lettera!) e si impagina, ma c'è sempre qualche errore; però all'ultimo momento, correggendo la bozza, si rimette tutto a posto. Qualche volta resta una "lettera" in più, un "refuso": allora, poiché non c'è più tempo, si rimedia (sistema davvero poco ortodosso!) con una "martellata" sul piombo — e questa l'ho chiamata "la regola della martellata" — per eliminare la lettera sbagliata. Rimane un "buco". Quindi, primo assioma che ho sempre tenuto presente: «Le correzioni si fanno per strada». E si può applicare a qualunque altro lavoro, o evento, nella vita.

Rodolfo Della Felice, che era una persona colta, mi diceva una cosa che oggi è ovvia, ma allora mi stupiva, mi sembrava una battuta paradossale, addirittura un avvilimento della pratica giornalistica: «Vedi, i giornali si fanno con le forbici e la coccoina». Anche questo mi è rimasto impresso e tutte le volte che in seguito ho avuto la responsabilità di giornali o di riviste, che ho diretto dei numeri unici, naturalmente ci mettevo cose nuove, ma a volte riutilizzavo cose mie o di altri (con la loro firma naturalmente). E colla e forbici entravano in azione.

§ 3. "Rinascita"

Per esempio, quando redigevo il giornale senese di informazioni *Rinascita* — alla fine della guerra, dopo la liberazione — non era possibile che lo scrivessi tutto io: perciò mi facevo dare dal Capitano inglese Alexander i bollettini quotidiani dello *Psychological Welfare Branch (PWB)* che contenevano tutta una serie di articoli, anche culturali, magari concernenti celebri personaggi americani o inglesi o francesi (Lincoln, ad esempio). Io ritagliavo i più interessanti e quindi la pagina, oltre ai pezzi originali miei o di altri, conteneva anche questi articoli, che

presentavo in modo che la gente si ritenesse soddisfatta di avere in mano un giornale dove comparissero anche degli scritti di buon livello. Della "Rinascita" mi era stata offerta dal PWB la direzione. Io invece volli (un po' per generosità, un po' per una questione di modestia, giacché valutavo la mia età e i miei limiti) che il Direttore fosse una persona più autorevole, lo stesso Ezio Felici col quale avevo lavorato da apprendista-giornalista a "Il Telegrafo"; però era all'ospedale, malato di cuore, per cui facevo tutto io: raccolta delle notizie dalla radio (che "stenografavo" con un metodo mio, cioè mediante semplici abbreviazioni), correzione delle bozze, impaginazione, esibizione dei paginoni al Capitano Alexander del PWB per la relativa approvazione. Era una specie di "visto di censura" ma, fortunatamente, non sorse mai alcun problema.

Madia: Dunque il tuo modello giornalistico, e poi letterario, è di tipo autodidatta, integrato da amplissime letture degli autori classici e contemporanei, italiani e stranieri, le cui opere ti procuravi con iniziative totalmente personali.

§ 4. *L'argent de poche*

Verdone: Devo pure ricordare Gino Mugnaini, giornalista sportivo e redattore senese di "Il Giornale d'Italia". Siccome "Il Giornale d'Italia" voleva molto materiale da Siena e Gino da solo non riusciva a raccoglierne a sufficienza, a me chiedeva articoli culturali, ed era soprattutto lì che esprimevo — sia pure in brevi pezzi — i miei interessi artistico-culturali, con articoli "dotti" su Francesco di Giorgio Martini, Baldassarre Peruzzi, Arturo Viligiardi, Cennino Cennini, Fra' Niccolò da Poggibonsi viaggiatore d'oltremare, personaggi illustri del Cinquecento, anche della provincia, Federico Tozzi, o su un matrimonio celebre di principi dell'epoca medicea a Siena (mi aveva colpito una stele con una scritta e spiegavo quel che in un determinato anno era avvenuto a Siena, presso la Porta Camollia...). Insomma trattavo di avvenimenti storici, di perso-

naggi illustri. Questo lo facevo per "Il Giornale d'Italia", edizione destinata alla Toscana e a Siena. Il che era per me molto utile perché Gino Mugnaini — un vero galantuomo — mi ricompensava per ogni articolo. Probabilmente lui veniva pagato con un *forfait* mensile però riconosceva onestamente che i miei articoli (che a volte prendevano metà, non dico della pagina, ma dello spazio a lui assegnato) dovevano essere retribuiti: quindi avevo anche questo piccolo introito. I miei compagni di liceo ricevevano il cosiddetto *argent de poche* dai loro genitori. Io invece me lo procuravo da me. In altre parole: io sono sempre stato uno studente lavoratore.

Un giorno Pietro Poggi mi disse: «Io sono già corrispondente di un giornale importante, "Il Popolo d'Italia": ora mi hanno offerto la corrispondenza da Siena del giornale "Il Regime Fascista", che si pubblica a Cremona. Vuoi diventare tu il redattore senese? Non credo ci sia molto materiale da mandare da Siena a un giornale del Nord: però tu puoi vedere, dato che hai questi precedenti di articoli culturali, di entrare nella terza pagina». E fu così che sulla terza pagina di "Il Regime Fascista" io pubblicai — tra l'altro — un ampio articolo su Rutilio Manetti, pittore senese del Seicento. Soprattutto non mi sfuggivano le occasioni dei "centenari", di cui — come ho già detto — tenevo diligentemente conto con un utile "specchietto" che mi ero fatto, di modo che quando mancavano pochi giorni, io avevo già pronto il pezzo da offrire.

Cito tali articoli per sottolineare che in fondo la mia partecipazione a certi giornali, per quanto fossero targati politicamente, era liberamente culturale, extra-politica. Quindi non ho nessun problema a ricordare queste mie collaborazioni, che hanno avuto il loro peso nella mia crescita, perché attraverso di esse ho imparato il mestiere; naturalmente l'ho imparato alla maniera mia, con i miei personali criteri, quasi da autodidatta, direi senza specifici istruttori.

Con la guerra i vari giornali che ho citato interruppero la pubblicazione (sia "Il Telegrafo", sia "La Nazione", sia, ovviamente, "La Rivoluzione Fascista"). Io però continuai a pubbli-

care miei scritti in altre sedi. Ho già citato in altra occasione un giornale clandestino, "La Martinella", detta — a giusto titolo — socialista, cui mandavo degli articoli. Ho già ricordato "Rinascita", che fu un giornale voluto nel 1944-45 dagli "alleati", (come, a quel tempo, venivano chiamate le truppe statunitensi, francesi e britanniche, cioè di Paesi fra loro alleati, che risalivano l'Italia da Sud verso Nord). Il Comando Alleato in Siena, pur sapendo tutto del mio passato, mi aveva proposto — come accennato — di esserne il Direttore, e questo era già un riconoscimento che non avevo fatto danni né dal punto di vista ideologico, né politico, o di altro genere. Come ho detto ne fui il Vice-Direttore.

Madia: Mi hai raccontato tempo fa un aneddoto curioso e che mi sembra opportuno documentare per dimostrare quanto fosse difficile per chiunque tenere testa alla tua insaziabile curiosità di vedere con i tuoi occhi tutto ciò che ti sembrasse in qualche modo significativo o degno di interesse. Siena era occupata dai tedeschi. Venne bombardata in periferia (non nel "centro" perché era stata dichiarata "città bianca", cioè ospedaliera). Per i morti ci furono solenni esequie in Duomo, ma gestite dai fascisti. Tu cercasti di entrare in Cattedrale ma venisti bloccato all'ingresso dai cosiddetti "repubblicchini". «Non si può entrare!» «Ma io sono della stampa!» «Quale stampa, se i giornali non escono più?» «Stampa clandestina!». E i militi, interdetti, ti lasciarono entrare per assistere alla cerimonia funebre.

Verdone: Verissimo. È un aneddoto che ha sempre ricordato, divertito, anche il critico d'arte Enzo Carli, il salvatore delle opere d'arte senesi, che vennero nascoste nei luoghi più impensati della campagna circostante, durante l'occupazione tedesca: case coloniche, chiesette, fienili, cimiteri.

Ma torniamo indietro. Nel 1941 mi trasferii a Roma. Dopo qualche anno diventai critico cinematografico de "Il Quotidiano" di Roma, un giornale dell'Azione Cattolica, dove però assunsi subito delle posizioni assolutamente personali e ciò culminò dopo qualche tempo con le mie dimissioni. La crisi sopraggiunse quando volli pubblicamente riconoscere il valore

di un film come *La dolce vita* di Federico Fellini, mentre per i cattolici, per l'«Osservatore Romano», per il Centro Cattolico Cinematografico, quel film non era la «dolce» vita. Da quel momento io mi allontanai nonostante l'opposizione di Nino Badano, Direttore del giornale. No, non volevo più trovarmi in situazioni del genere.

§ 5. «Bianco e Nero» e altre riviste

Madia: A Roma hai lavorato anche per una importante rivista di studi cinematografici, «Bianco e Nero», e con un ruolo di maggiore responsabilità, di tipo, direi, scientifico.

Verdone: Sono diventato prima Segretario di Redazione e poi Redattore, e anche Capo dell'Ufficio Studi del Centro Sperimentale di Cinematografia dal quale dipendeva la rivista «Bianco e Nero». Per vari anni ne sono stato il responsabile di fatto, mentre Direttori ne erano sempre i Presidenti del Centro. Ma i Direttori andavano e venivano e io sono stato per alcuni anni quello che teneva in pugno la rivista. Poi per qualche tempo dovetti allontanarmi — col pretesto di attività internazionali — perché non condividevo gli orientamenti dei nuovi dirigenti, né loro, d'altronde, la mia maniera di lavorare e di pensare. In seguito sono ritornato, e infine me ne sono riandato, optando per la carriera universitaria. Rimane il fatto che «Bianco e Nero» ha rappresentato per me una fase fondamentale della mia vita. Negli anni dal 1943 al 1950, la rivista era abbastanza diffusa nel mondo, e per problemi, proposte, collaborazioni, tutti si rivolgevano a Mario Verdone. Voglio dire che io ormai ero conosciuto dappertutto, negli ambienti del giornalismo cinematografico, attraverso i miei scritti sulla rivista «Bianco e Nero».

Madia: Hai anche fondato o diretto tu stesso alcune riviste.

Verdone: Più d'una. Quando si è creato il CIDALC (Centre International Diffusion de la Culture à travers le Cinéma), con sede a Parigi e centro operativo a Roma, di cui parlerò in altra occasione, ho fondato la rivista (trimestrale) «Le Cinéma

educatif et culturel”, in francese. L’ho diretta io, e ne ho fatto una ventina di numeri. Si redigeva in Italia, a Roma, in Via Santa Susanna n. 17, però direttamente in francese, e con contributi anche in altre lingue, essendo il nostro Centro un organismo internazionale. La rivista poi è caduta anche per ragioni, al solito, economiche. Anzi è già molto aver potuto realizzare una ventina di numeri (nell’arco 1952–1961).

Quando sono poi diventato Segretario e Delegato Generale del Conseil International du Cinéma et de la Télévision (CICT), sorto sotto gli auspici dell’UNESCO, anche lì mi sono occupato personalmente di una rivista che era in due versioni: inglese e francese. Uscivano due diverse edizioni, quella inglese era “World Screen”, e quella francese era “Ecrans du monde”: insomma la stessa rivista in doppia lingua (nel 1959–1976). Ad essa si aggiunse un annuale *Calendrier des événements internationaux*.

Dopo essere venuto, nel 1973, all’Università di Roma “La Sapienza”, vi ho fondato l’Istituto (poi Dipartimento) di Scienze dello Spettacolo, di cui sono stato eletto Direttore, e, ancora una volta, ho preso l’iniziativa di una rivista che si chiamava “Cinematca” (1977). Cineteca era una parola già molto sfruttata ed allora ho scelto il titolo “Cinematca”, sicuro che nessuno me l’avrebbe copiato: era piuttosto orecchiabilmente spagnolo, e mi sembrava buono. Ne saranno usciti cinque o sei numeri, qualcuno raddoppiato.

§ 6. “Teatro contemporaneo”

In seguito, avendo collaborato con la Casa Editrice Luccioni di Roma (che prima cessò, e poi si è trasformata), mi fu affidata l’opera “Teatro Contemporaneo”, a cui chiamai a collaborare autori di tutto il mondo. Era una specie di enciclopedia, di cui erano previsti due volumi: *Teatro Italiano* e *Teatro Straniero*. Però strada facendo mi accorsi che due volumi non erano sufficienti a contenere tutto il materiale e alla fine l’ope-

ra risultò composta di tre volumi (e quattro tomi). Il primo volume era dedicato al *Teatro Italiano*: io mi riservai i capitoli che più mi interessavano (per esempio il teatro futurista), oltre, ovviamente, all'introduzione. Il secondo volume era dedicato al teatro degli altri Paesi, però lo limitai a quello europeo perché c'era troppo materiale. In questo volume scrissi io stesso saggi sul teatro del Bauhaus e sui teatri d'avanguardia. Mi era ancora avanzato molto materiale, che riguardava l'Asia, l'Africa, l'America, e allora costruii un terzo volume in cui pubblicai un saggio sulle feste teatrali asiatiche, anche in base alle esperienze nei festival di Shiraz (Persia), dove avevo conosciuto compagnie, autori, gruppi teatrali di danze, giapponesi, iraniani, africani e via dicendo. Però anche questo terzo volume straripava e allora lo si divise in due tomi nel secondo dei quali collocai i temi riguardanti la regia, la scenografia, la critica, ed altri ancora. Per me riservai i capitoli sulla scenografia futurista nonché sulla scenografia russa e sovietica. Quindi, nei quattro tomi, ci sono diversi miei saggi, ma ovviamente, siccome si trattava dei teatri di tutto il mondo (compresi quelli neozelandese, australiano, canadese), mi valevo delle conoscenze e delle amicizie che ormai mi ero fatto nei vari Paesi. Ad esempio, il mio amico Stelio Cro, dell'Università di Hamilton, scrisse un saggio sul teatro canadese, e altri autori si occuparono dei teatri di altri Paesi lontani.

Tale opera diede luogo ad una rivista. Pubblicati i tre volumi (in quattro tomi), l'editore Luciano Lucarini mi disse: «Professore, ma perché non continuiamo questa opera, che ha vinto anche un premio Fregene?». (Per chiarezza preciso che io di premi Fregene ne ho vinti due, uno nel 1982-1983, con "Teatro Contemporaneo" e uno dieci anni dopo, nel 1993, con *Feste e spettacoli a Roma*). L'opera infatti si vendeva molto bene nelle scuole, dove l'editore Lucarini mandava i suoi piazzisti. Tanto è vero che un giorno un Preside mi disse: «Eh, professore, lei sarà miliardario con tutti i libri suoi che si sono venduti nelle scuole!». «Io non ne so niente. — dissi — Ho avuto soltanto, inizialmente, un piccolo *forfait*, e niente più!».

Da tali confidenze capii che l'editore doveva averci realizzato cospicui guadagni. Avendo venduto l'opera a molti professori di scuole medie, li aveva agganciati per le appendici. Fu per questo che a me chiese di fare una rivista, intitolata, essa pure, "Teatro Contemporaneo" (dal 1982), ma in realtà la sua intenzione era — come in effetti fece — di raccogliere ogni anno in volume i tre o quattro fascicoloni della rivista. Li riuniva con la scritta *Appendice 1983, Appendice 1984* e così via, per cinque o sei appendici. Il risultato è che questa opera si presenta alquanto imponente nelle biblioteche; direi che è notevole da un punto di vista "ottico", guardandola. Ci sono i primi quattro tomi, più circa altri sei tomi di Appendici. L'editore Lucarini ha poi "chiuso", e nel 1990-1992, la rivista si è estinta. Ne erano usciti meno di una trentina di fascicoli.

La rivista "Teatro Contemporaneo" è tuttora molto considerata e molto citata, perché v'erano studi interessantissimi. Coloro che avevano collaborato all'opera iniziale avevano continuato a mandarmi con piacere dei saggi e avevamo pubblicato scritti che ancora oggi vengono ritenuti fondamentali, per esempio su Pirandello e Calderón, su Pirandello e la letteratura spagnola; avevamo pubblicato degli inediti, ad esempio un inedito, che io avevo trovato, di Federigo Tozzi; avevamo pubblicato anche degli inediti di teatro armeno, fra cui una significativa *agitka*, come venivano chiamate nell'URSS le commedie teatrali d'agitazione scritte negli anni Venti, intitolata *Kapkas*, cioè Caucaso (che metteva in risalto i conflitti etnici del 1922, nel Caucaso, tra armeni, atzeri e georgiani). Avevo pubblicato anche degli inediti di altri Paesi, per esempio, uno fiammingo (di Hermann Teirlinck: *Il film al rallentatore*), perché io andavo sempre a scovare ciò che era meno conosciuto; a me piaceva scoprire qualche cosa, sempre; facevo il *detective* in campo teatrale e, come vedremo, anche in altri campi.

Nella rivista pubblicavo, dunque, saggi, testimonianze, documentazione ed anche resoconti di spettacoli rari. Infatti non è che io o i miei collaboratori scrivessimo su tutti gli spettacoli. In una rivista quadrimestrale non era possibile. Però quelli più sin-

golari, quelli più originali — non necessariamente quelli di maggior risalto in senso assoluto, di cui già si erano occupati i quotidiani — bensì quelli che erano delle “chicche”, magari di grande qualità, ma rimasti pressoché ignorati perché rappresentati in teatrini poco in vista o perché poco divulgati dalla stampa.

§ 7. “L'opera dello straccione” di Gay-Brecht

Madia: Ho visto nel n. 1 della rivista “Teatro Contemporaneo” (uscito nel 1982) un resoconto di uno spettacolo del 1943: *L'opera dello straccione* (che poi sarebbe *L'opera da tre soldi* di John Gay e Bertolt Brecht), regia di Vito Pandolfi.

Verdone: Era un saggio di regia di Pandolfi, allievo diplomato dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, dato a Roma nel 1943, molto polemico, con scenografie “allusive” di Toti Scialoja, e interpretazioni non meno allusive alla guerra ed ai personaggi del fascismo. In una scena era elegantemente disegnato: *Le cose prendono una cattiva piega*. Il pubblico di invitati decretò un grande successo dello spettacolo, ma dal Ministero della Cultura Popolare partì — mediante “velina” imperativa — l'ordine ai giornali: «Non occuparsene». Io avevo scritto una recensione per un giornale universitario, ma fu bloccata: l'ho ripubblicata, senza cambiare nemmeno una parola, in “Teatro Contemporaneo”, quasi quaranta anni dopo. È l'unico documento diretto su quello spettacolo eccezionale e di grande valore politico. Il giorno dopo, lo spettacolo, che avrebbe dovuto circolare per tutta l'Italia, era stato definitivamente proibito e “smontato”.

§ 8. “Laterna magica”

Desidero ricordare un saggio mio, nella rubrica *Spettacoli* della stessa rivista, sulla “Laterna Magica”, ma non la lanterna magica dell'Ottocento: la “Laterna Magica”, senza “enne” e

che si può considerare spettacolo "totale". Erano queste le cose che mi interessavano. Ero andato a Praga, avevo visitato il teatro, avevo visto uno spettacolo in cui si incrociavano la danza, il cinema, la prosa, la fotografia, i trucchi, il meraviglioso: era la "Laterna Magica". L'ho descritto, con cognizione di causa, non soltanto perché ero andato a Praga ed avevo preso contatto con i responsabili dello spettacolo, ma perché avevo assistito al loro debutto all'*Expo* di Bruxelles nel 1958 ed era stato già da allora che mi ero reso conto della eccezionalità della "Laterna", dove poi eccellerà il grande architetto Svoboda. Non solo, ma soprattutto mi ero reso conto che questa forma di rappresentazione era, in origine, futurista.

Ero amico del futurista di Macerata, Ivo Pannaggi, il quale aveva studiato al Bauhaus in Germania, poi si era trasferito in Norvegia ed era stato lui l'assertore per la prima volta di un teatro "totale", quale la "Laterna Magica", un teatro — cioè — con tutti gli elementi delle varie forme di spettacolo: di teatro tradizionale, di cinema, di balletto, di scenografia, di trucchi e di luci soprattutto. Questa sua invenzione, perché allora era un'invenzione — parlo del 1925 — l'aveva tradotta in un bozzetto pittorico, che io ora possiedo, nel quale è delineato un esempio di teatro "totale" quale avrei visto poi realizzato alla "Laterna Magica". Tanto è vero che negli anni Venti Anton Giulio Bragaglia pubblicò sulla rivista "Comoedia" un articolo con la riproduzione del bozzetto e disse: «Questa è un'invenzione di un futurista italiano. Ecco un'invenzione che poi all'estero ci copieranno». Ora io non do importanza alla parola "ci copieranno", in primo luogo perché le idee "sono nell'aria" e inoltre perché è giusto che chi non ha realizzato un'idea la veda realizzata da altri: lo trovo legittimo. Forse si sarebbe dovuto citare il merito pionieristico, anticipatore, di Ivo Pannaggi, e questo non era stato fatto: l'ho fatto io con i miei articoli.

La realizzazione dell'invenzione di Pannaggi è dunque avvenuta nel 1958 a Bruxelles da parte di un gruppo di Praga che si chiamava — come ho detto — "Laterna Magica": erano due fratelli, i fratelli Radok, ai quali si è poi aggiunto l'architet-

to Svoboda. I fratelli Radok non erano amati dalle autorità politiche cèche dell'epoca stalinista; uno morì, e un altro dovette emigrare in Canada dove è uno stimato regista. Io l'ho incontrato in uno dei miei viaggi a Montreal e insieme abbiamo rievocato lo spettacolo della "Laterna Magica". Dopo le serate a Bruxelles del 1958 il teatro si è stabilizzato in Praga ed è diventato "Laterna Magica".

Ma, tornando alla rivista, io pubblicavo saggi, testimonianze, documentazione, recensioni critiche (or'ora ne abbiamo dato un esempio) e infine rassegne di libri. Anche qui, non tutti i libri, ma quelli che potevano avere un interesse particolare, specialmente per i miei gusti; per cui a un certo momento quando l'amico Giancarlo Pretini di Udine ha pubblicato — col titolo da me suggerito — il *Thesaurus Circensis*, di cui ha voluto che io scrivessi anche una presentazione, ebbene quel libro fu recensito con evidenza nella rivista, anzi ho dedicato addirittura un numero speciale al *Circo*. Noi segnalavamo, cioè, tutte quelle cose che uscivano dalla *routine* giornalistica e di cui le altre riviste non si occupavano.

§ 9. Numeri speciali della rivista "Teatro contemporaneo"

Madia: Tra i numeri speciali di "Teatro Contemporaneo" vanno segnalati anche quelli su Cocteau, su Bragaglia, su Aurel Milloss, sul teatro cèco, sulle sintesi futuriste.

Verdone: Sempre lo stesso criterio: andare a cercare ciò di cui gli altri non si occupavano. Davamo tante notizie che i lettori rimanevano stupiti: «Ma come, esistono anche queste cose?» mi dicevano, perché spesso molti argomenti, per me assai interessanti, erano ignorati dai più. Di alcune scoperte o inchieste sul teatro e sul cinema sovietico ho riferito anche su "Il Dramma" (Pierre Albert-Birot, Tozzi, Kozincev, le marionette cèche), su "Rassegna sovietica" (la Feks, la poesia armena), e su "Carte segrete" di Gianni Toti (*Festa di trombe a Erevan, La Radia*).

§ 10. *Altre riviste*

Madia: Dal gennaio 1995 tu sei Direttore della rivista “Ridotto”, che è il mensile della SIAD (Società Italiana Autori Drammatici). Vorrei però che tu mi parlassi anche di una tua impresa remota, cioè della prima rivista che hai diretto. Mi riferisco al “Dàccelo!” che realizzavi a Siena, con Silvio Gigli, negli anni Trenta, cioè negli anni del tuo primo giornalismo.

Verdone: Effettivamente è la più curiosa. L'avevamo chiamata “Dàccelo!”, che era (ed è tuttora) il grido con cui i contradaioi di Siena vanno al Palco dei Giudici, dalle autorità, dopo la corsa, a ritirare il Palio che hanno vinto, e gridano “Dàccelo!”. Il drappellone viene calato e i popolani del rione trionfatore fanno il giro della città con il Palio conquistato. Per inciso, il mio caro amico Corrado Cagli era entusiasta quando i popolani dell'Onda portavano per le vie di Siena di notte in trionfo, illuminato da un faro, il drappellone da lui dipinto. In trionfo, come — ai suoi tempi — la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna. Questo grido di trionfo — “Dàccelo!” — diventò il titolo della nostra rivista. Fondatore e primo Direttore fu Silvio Gigli, però mi volle subito accanto a sé perché eravamo molto amici; non a caso mi faceva collaborare alla radio, scrivevamo sugli stessi giornali; insomma c'era fra noi una solidarietà, anche se eravamo di cultura assai differente. Io venivo dall'Università, lui era completamente — e spregiudicatamente — autodidatta. Veniva dall'Istituto Tecnico ma non ricordo se avesse ultimato i corsi. Questo non incide sul fatto che aveva una vivacissima creatività con momenti geniali, anche se la sua attività nasceva in un clima più popolare, mentre la mia si sviluppava in un clima universitario. Era ciononostante un *tandem* che funzionava e facemmo la rivista, il “Dàccelo!”, che iniziò nel 1935-1936 (cioè verso i miei diciotto anni) e usciva solo due volte all'anno, il 2 luglio e il 16 agosto, cioè quando c'era il Palio. Nel 1946 ci fu un periodo in cui Gigli non poteva occuparsi della rivista perché preso dalle regie radiofoniche (a Radio Firenze e a Radio Roma) e quindi avremmo dovuto

rinunciarvi. Però siccome era occasione da non perdere — i Palii infatti sono corsi soltanto due volte all'anno, e altrettante erano le occasioni in cui "Dàccelo!" usciva — l'editore, ovvero il tipografo, Ugo Periccioli mi disse: «Mario, se non c'è Silvio Gigli, falla tu». Per conseguenza mi occupai di quanto occorreva e sulla rivista scrissi: «Fondatore: Silvio Gigli. Direttore: Mario Verdone». A Ugo Periccioli ho voluto rendere omaggio con un articolo intitolato *Un uomo e un esempio* pubblicato nel 1993-1994 su un giornalino di Siena intitolato "Vallepiatta". Nel "Dàccelo!" pubblicai anche commedie in un atto, vernacole, naturalmente, e di ambiente paliesco.

La prima rivista che ho diretto è stata dunque a carattere umoristico, contraddaiolo, paliesco, e perciò molto lontana dal genere dei miei studi, ma non dallo stile che andavo acquistando e che avrei voluto definire così: "dotto e piacevole". Nel 1994 il giornale "La Voce del Campo", di Siena, per regalo ai suoi lettori, il 2 luglio ha distribuito la ristampa anastatica del "Dàccelo!" del 1946, l'anno in cui fu disputato il Palio detto "della Pace". La pubblicazione era stata interrotta negli anni di guerra in quanto in tale periodo non si faceva Palio e avevamo ripreso nel 1946 con il Palio "della Pace", che finì con botte da orbi tra coloro che avevano vinto e coloro che avevano perso, in pieno stile senese. Mi sembra che con questa rievocazione ho detto abbastanza delle mie prime attività giornalistiche, a cui poi potrei aggiungere le diverse collaborazioni come critico ai vari quotidiani, o alle riviste straniere.

Madia: Anche il GUF senese è stato per te un'occasione di auto-formazione.

Verdone: "La Rivoluzione Fascista", che ho già ricordato, avviò una pagina culturale, *La Pagina del GUF*, a me affidata e da me impaginata materialmente in tipografia. Era una "pagina" frondista e vi collaboravano Mario Delle Piane, Michele Gandin, Leone Bortone, i Sebastiani, Enzo Fileno Carabba. Una volta, in epoca di autarchia culturale, — e in queste pagine se ne è già dato qualche accenno — io pubblicai l'articolo *Boicottaggi intellettuali* in cui deploravo che l'"autarchia" vie-

tasse di leggere gli autori francesi, inglesi, americani, ecc., i quali avevano firmato un manifesto antifascista. Sostenevo che le nostre letture non dovevano subire proibizioni politiche. Un giornalista toscano, Arrigo Ghiara, mi "bacchettò". Risposi per le rime con un articolo intitolato *Qualche cos'altro sui boicottaggi intellettuali*. Poi fui messo a tacere. Ma ci avevo tenuto, comunque, a rivendicare la mia indipendenza di giovane intellettuale. Però su questo episodio si è già detto.

Madia: Ora passiamo in rassegna, almeno ricordandone il titolo, le riviste alle quali hai frequentemente collaborato o nelle quali hai fatto parte del Comitato di Redazione. Tanto per cominciare, tu sei da alcuni anni nel Comitato di Redazione della rivista d'arte "Terzo occhio", curata da Patrizia Bonfiglioli e Giorgio Di Genova, ed edita a Bologna dalle Edizioni Bora, su cui hai fatto pubblicare anche qualche mio articolo. Molti dei tuoi saggi e articoli sono poi stati raccolti dall'editore nel volume *Arti senza frontiere* (1993). So pure che hai fatto parte del Comitato di Redazione di "Qui Arte Contemporanea", rivista d'arte edita da Lidio Bozzini, della Editalia di Roma.

Verdone: Negli anni Cinquanta ho collaborato alla rivista "Qui Arte Contemporanea", insieme ad artisti dall'illustre nome. La rivista era diretta da un Comitato di personalità di primo piano: c'erano Ettore Colla, Piero Sadun, Gianni Carandente, Marisa Volpi Orlandini, Lorenza Trucchi, e Mario Guidotti che firmava come Direttore Responsabile.

§ 11. *Rubriche sul "documentario"*

Ho accennato a riviste d'arte. Nel campo delle riviste cinematografiche ho già parlato di "Bianco e Nero" e dirò che ho lavorato anche nella rivista "Cinema" che allora si pubblicava a Milano, poi si trasferì a Roma, e quindi si trasformò in "Cinema Nuovo". Nella prima edizione della rivista "Cinema", o forse in una seconda fase, nel dopoguerra, mi fu affidata una rubrica ed io scelsi (come è mia abitudine) un argomen-

to che nessuno trattava: il documentario. Avevo la mia rubrica *I documentari*, nella quale parlavo di tutti i migliori documentaristi italiani. A quel tempo il documentario come libera realizzazione creativa, anche poetica, era molto praticato in Italia, mentre non lo è altrettanto oggi.

Sempre in tema di documentari, gli amici della CIDA, (Confederazione Italiana Dirigenti d'Azienda) avevano una rivista che si chiamava "Realtà", e in particolare l'Avvocato Raffaele Ciabattini, assieme al quale avevo fatto parte del GUF di Siena, mi pregò di iniziare una rubrica sui documentari tecnico-industriali. La rubrica era intitolata *Cinetoscopio*: il nome veniva, naturalmente, dal *Kinetoscope* di Edison. Fu lì che io mi occupai prevalentemente di quello che chiamai nell'anno 1948 "tecnofilm", cioè film tecnico-industriale, che poteva essere un film di divulgazione scientifica, un film di aggiornamento sulla tecnica di certi metodi di produzione; ma poteva anche essere (come a volte era) un film di prestigio, che comunque nasceva in seno alle grandi aziende: Fiat, Olivetti, Edison, Montecatini. C'erano anche film autorevoli, di Ermanno Olmi, Michele Gandin, Carlo L. Ragghianti.

Madia: In un certo senso si può dire che questo, nell'ambito del mondo industriale, era un po' l'antenato degli attuali metodi di formazione a distanza.

Verdone: L'amico Filippo Paolone fece addirittura una serie di film tecnici didattici. Su questo tema, dal punto di vista teorico e critico, ho scritto molti articoli. In relazione a tale mia attività, nel 1993, cinquantésimo anniversario della nascita della CIDA, mi è stato chiesto un saggio sulla storia e teoria del tecnofilm, che è stato pubblicato sempre sulla rivista "Realtà". In tale lungo scritto riferisco sulla mia esperienza iniziata anni prima nella stessa rivista. La Confindustria e l'Ente Nazionale del Turismo mi chiamavano nelle giurie dei concorsi nazionali per documentari, industriali o turistici, e fui io a redigere molti cataloghi delle manifestazioni. Diressi anche alcune Rassegne Turistiche, una delle quali a Montecarlo (Principato di Monaco).

Collaboravo pure, attivamente, in altro campo, con un gruppo di studiosi di romanità, particolarmente con la "Strenna dei Romanisti" e ciò mi aveva procurato la grande amicizia di Ceccarius, il padre del comune amico Luigi Ceccarelli. Mi disse: «Io dirigo una rivista che si chiama "Noi dell'Ilva", e che è un periodico culturale che noi distribuiamo a tutti i nostri impiegati ed operai sparsi in vari centri italiani. Perché non mi fai una rubrica cinematografica?». E così diventai anche collaboratore della rivista "Noi dell'Ilva". Questo per dire che dove mi avvicinavo lasciavo sempre qualche traccia. «Dove vado — mi diceva Rossellini — mi piace di piantarci un fagiolo». Ed io — non lo dico per presunzione, ma forse perché anche a me piace scherzare — facevo la stessa cosa.

§ 12. *I quotidiani*

Madia: Hai collaborato anche a prestigiosi quotidiani.

Verdone: Per i giornali quotidiani ho cominciato da Siena con le critiche di cui ho già parlato. A Roma ho collaborato a "Il Quotidiano" (subito nel dopoguerra, nel 1945-1946), un giornale cattolico di Roma con cui però — come ho detto — finii in disaccordo perché avevo parlato troppo bene di *La dolce vita* di Fellini. Poi ho collaborato, su invito di Dino Buzzati, al "Corriere della Sera". Dino Buzzati dirigeva a quell'epoca la pagina dell'arte e siccome gli era giunta notizia che io avevo scoperto in Germania una statua — ritenuta smarrita — di Enrico Prampolini (si tratta di un busto del drammaturgo Ruggero Vasari, che ora conservo e che in tempi recenti è stato esposto in importanti mostre d'arte futurista), mi chiese un primo articolo sul ritrovamento; in seguito me ne chiese molti altri, che io scrivevo specialmente quando andavo all'estero. Mi occupai di Ricciotto Canudo, di Vinicio Paladini, di Ivo Pannaggi, della casa di Majakowski, del ceco Josef Lada, di Richard Teschner, ecc.

Se io avessi scritto di cose che avvenivano in Italia avrei avuto molti concorrenti, forse più bravi e dotti di me, ma se io

tornavo dall'estero e riferivo sulla visita alla casa Majakowski a Mosca, da cui le autorità cercavano di tenere lontani tutti gli intellettuali, o se riferivo della visita fatta al grande artista ungherese d'avanguardia Lajos Kassak (sul quale, nel 1995, ho scritto un altro articolo-ricordo sulla rivista "Terzo Occhio"), o se scrivevo una memoria su Ricciotto Canudo, un critico e poeta di Gioia del Colle (Bari), che era vissuto a Parigi, amico di Apollinaire e che io avevo valorizzato pubblicando per la prima volta un suo libro importante, *L'officina delle immagini*, in italiano: ecco, quando io trattavo questi temi non avevo concorrenti perché erano per lo più argomenti ignorati. Oppure moriva Emilio Pettoruti, il pittore argentino futurista, o il pittore Almada Negreiros, portoghese. Potevo subito approntare il mio articolo e non avevo ostacoli perché erano argomenti su cui era difficile documentarsi: e si sono sempre rivelati, in un certo senso, ghiotti, perché i nomi che ho ricordato vengono oggi considerati patrimonio comune della cultura, anche se in quell'epoca, in Italia, non erano noti ai più.

Ho dunque avuto una collaborazione con il "Corriere della Sera"; poi, quando è morto Dino Buzzati, con il successore non ho stabilito contatti, anche perché io sono molto restio ad avvicinarmi per offrire il mio lavoro: non per presunzione, ma per mio carattere, lavoro solo per chi mi fa una richiesta precisa, ma non propongo mai miei lavori. E ciò forse a causa delle esperienze precedenti: quando avevo offerto del lavoro, magari mi era stato opposto un rifiuto e allora non ho più voluto correre il rischio. Ho imparato ad avere rispetto di me stesso. Ho sempre lavorato per chi mi sollecitava, ma non ho cercato collaborazioni di alcun genere. Ciononostante, dopo il "Corriere della Sera", ho fatto articoli per "Il Resto del Carlino", che mi richiedeva, per esempio, articoli su manifestazioni di circo, perché a Bologna (attraverso l'amico Alessandro Cervellati e attraverso Dario Zanelli) si sapeva che io mi occupavo di tale materia.

Cercavo sempre di collaborare alle "terze pagine", perché le altre pagine non mi interessavano; la "terza pagina", per me e per tutti, era allora la pagina culturale intesa come aperta alle arti

e alla letteratura; oggi lo è meno; in terza pagina ci sono oggi magari questioni di carattere socio-politico, scientifico, di varietà, comunque l'idea della *terza pagina* rimane, ed è stata pressoché tradizionale in molti quotidiani.

Ho pubblicato per vari anni anche su altri giornali. Quando ero a Roma scrivevo per il "Nuovo Corriere" di Firenze, che era nuovo perché nato nel 1945, subito dopo la Liberazione. Lo sovrintendeva colui che era stato all'Università di Siena il mio docente di Diritto Commerciale, il Professor Roberto Bracco, poi diventato Presidente del Monte dei Paschi di Siena, e anche lui mi chiedeva articoli per la terza pagina di "La Nazione" di Firenze. Cioè, dapprima per la terza pagina del "Nuovo Corriere", e poi, chiuso il "Nuovo Corriere" e rinata "La Nazione", per questo giornale, di più lunga tradizione. Non ero pigro, ed a volte, sullo stesso numero, firmavo più articoli, ma con nomi diversi (per esempio, Giovanni Fiori, Rossano Schiavina).

In seguito Roberto Minervini, padre del produttore cinematografico Gianni Minervini mi chiedeva articoli per il suo giornale partenopeo (non mi ricordo se era "Il Corriere di Napoli" o se era "Il Roma", ma era un quotidiano assai diffuso). Lo stesso facevano altri amici di Napoli.

Ho scritto anche su "Il Piccolo" di Trieste, dove avevo un amico, Libero Mazzi, che mi chiedeva articoli. Insomma i miei "pezzi" erano richiesti da molti giornali, da Trieste a Napoli e anche in altre città.

A Genova ho pubblicato delle fiabe sul "Secolo XIX" e nel "Lavoro", pure di Genova. Anche nel "Corriere dell'Umbria" di Perugia. In un giornale mi occupavo di circo, in uno di fiabe, in un altro di cinema, in altri di teatro: ero una specie di polipo con tanti tentacoli.

Negli anni recenti le mie collaborazioni più frequenti sono state con il quotidiano "Il Tempo" di Roma. Ho cominciato a collaborare con "Il Tempo", mi pare, dal 1980 circa, su richiesta di Gian Luigi Rondi, il quale era Redattore della pagina cinematografica e a un certo momento mi disse «Ti metto la pagina a disposizione. Puoi scrivere quello che vuoi». Ed io

ho pubblicato moltissimi articoli che conservo, tutti incollati in un quadernetto, anzi in vari quadernetti. Questa collaborazione a "Il Tempo" è continuata fino al 1992-1993; poi c'è stato un lungo sciopero dei redattori ed il giornale non è più uscito per vari mesi. Nello stesso periodo è uscito "L'Informazione" ed io ho cominciato a collaborarvi pubblicando vari articoli, sempre di tipo culturale, da terza pagina. Poi "L'Informazione" ha chiuso. Per quel che riguarda i giornali di Siena sono stato uno dei più frequenti collaboratori di "Il Campo", diretto da Mario Celli; poi — dopo la sua morte — di "La Voce del Campo", animato dalla attivissima Maria Pia Corbelli, allieva di Celli, — e, aggiunge lei, anche mia — che non ha voluto che la iniziativa del maestro scomparso si estinguesse.

§ 13. Ancora riviste

Madia: Quanto sopra per ciò che riguarda i quotidiani. Poi ci sono le riviste.

Verdone: Le riviste più importanti per me sono state: "La Revue du Cinéma" di Parigi, diretta dal mio amico Jean Georges Auriol, il quale veniva per lunghi periodi a Roma e abitava all'Albergo d'Inghilterra. Io lo andavo a trovare, si discuteva di cinema e mi chiese di coordinare un numero speciale sul cinema italiano. E così uscì nel 1947 o 1948 un fascicolo di "La Revue du Cinéma" dedicato all'Italia. Ricordo di aver scritto più di un articolo e uno addirittura (su Leopoldo Fregoli), fu firmato da un altro perché io non potevo firmarne troppi. I fascicoli più importanti ai quali ho collaborato sono stati: quello sul cinema italiano, e poi quello nato proprio da una mia idea sul costume nel film. Io avevo pubblicato nel 1943 su "Bianco e Nero" un saggio, che considero fondamentale, sul costume come elemento del linguaggio cinematografico (poi ristampato nel mio libro *La cultura del film*). Auriol rimase *enchanté* di questo saggio e mi disse «Perché non lo ripubblichiamo su "La Revue du Cinéma"? Magari io ci faccio una aggiunta su

certi film francesi o americani che tu non hai citato e poi lo firmiamo insieme». Accettai ben volentieri e così il saggio che io avevo scritto nel 1943 è stato ripubblicato nel 1948 con la firma di tutti e due; poi l'ho inserito anche nel libro edito dalla Mostra di Venezia, *La moda e il costume nel film* (1952), infine in *Scenografia e costume nel film* (1980). Il fascicolo speciale di "La Revue du Cinéma" assunse addirittura un titolo appropriato: *L'Art du costume au cinéma*, Gallimard, Parigi.

§ 14. *Il costume nel film*

Madia: Vorrei che tu esplicitassi i motivi per cui attribuisci una particolare rilevanza al tuo saggio sul costume nel film.

Verdone: Si può asserire che è in quel mio scritto del 1943 che ha avuto inizio lo studio — "estetico", non "tecnico" — sul costume nel film, perché, fino ad allora, credo che nessuno vi avesse riflettuto, sul piano del linguaggio cinematografico. Più tardi Yuri Annenkov, un artista russo che in gioventù era stato futurista e che era diventato uno stimato scenografo e costumista, ma soprattutto costumista, ha scritto un libro sullo stesso tema, *En habillant les vedettes* (Vestendo le "stelle"), ma è sempre un libro concepito dopo i miei studi.

Anche successivamente mi occupai della moda e del costume nel film, e qui chiesi ed ottenni la collaborazione di Christian Dior. L'unico articolo che ha scritto Christian Dior, credo, l'ha fatto proprio per il mio libro *La moda e il costume nel film* (1950): un articolo breve ma significativo nonostante che il famoso sarto avesse poche esperienze cinematografiche. Il libro, nel suo insieme, apparve così utile e interessante che fu tradotto, a mia insaputa, anche in Egitto. Scrisi anche *La scenografia nel film* (1956), un altro libro per la Mostra di Venezia (anch'esso tradotto allo stesso modo). Questi sono argomenti, costume e scenografia, cui sono molto attaccato perché credo di essere stato quello che, tra i primi, li ha affrontati non superficialmente. Poi è venuto un altro francese, un famoso sceno-

grafo, Léon Barsacq, il quale ha scritto *Le décor au cinéma*, che viene però sempre dopo i miei lavori. Mi considero un pioniere di questi studi: poi che sia venuto un Barsacq o altri, è giusto, va benissimo, diciamo che possono aver fatto meglio di me; ma la strada l'ho aperta io.

Ho collaborato a "La Revue du Cinéma" e poi anche ad altre riviste straniere; alla rivista "Dokumente", che usciva in Germania; alla rivista "Sequences", che usciva in Canada; alla rivista "Hollywood Quarterly", che era una rivista della Università di Berkeley in California, e lì ho pubblicato un primo saggio sul cinema italiano e il neorealismo. Ebbe il Premio Unitalia Film. Siamo negli anni subito dopo la guerra, nel 1948. Ho quindi pubblicato sulla "Revue Internationale du Cinéma", dell'Office Catholique International du Cinéma (OCIC), che usciva a Parigi e che era redatta da un mio amico polacco, ma emigrato, André Ruskowski, che poi si è trasferito in Canada ed è diventato Professore di una università canadese. Di questa rivista si faceva anche una edizione spagnola, che veniva stampata a Madrid, la "Revista Internacional de Cine" e in questa io pubblicai uno dei miei primi saggi sulla tauromachia. In Canada esce la rivista, diretta da Stelio Cro, "Italian Studies in Canada", del cui Comitato Scientifico faccio parte, e naturalmente vi collaboro. Talvolta vi sono stati recensiti miei libri: ad esempio la raccolta di poesie *Il profumo del terrazzo*.

§ 15. La tauromachia

Nei miei viaggi in Spagna mi ero interessato alla tauromachia e soprattutto alla sua storia. Ho scritto di storia della tauromachia ed ho rilevato che giostre dei tori, di vario tipo, si svolgevano anche in Italia, a Venezia nel Medioevo, a Siena nel Cinquecento, e a Roma nell'Ottocento. Ci si è stupiti quando io ho scritto una *Storia della tauromachia in Italia* ed ho trattato delle tauromachie romane dell'Ottocento. Oggi sono note perché lo sono diventate anche attraverso i miei libri. Ma fino

a qualche anno fà molti mi chiedevano: «Ma davvero a Roma c'erano le corride?». Per l'esattezza non erano corride, erano giostre con i tori fatte con altri criteri, ma anche lì c'era il coraggio e la bravura, non dico dei *matadores*, perché non v'era l'uccisione del toro, ma la bravura dei macellai che si esibivano nell'acchiappare i tori per le corna, oppure che li adescavano con la *muleta* rossa; c'era un'affinità... Nell'anfiteatro, detto di Corèa (dal nome dei proprietari), non mancavano protezioni in legno per difendere i giostratori, quando i tori si imbizzarivano, come in Spagna ci sono i *burladeros*, che sono delle paratie per ripararsi. Un rito taurino, dunque, esisteva anche in Italia, e mi sono occupato di storia della tauromachia in varie occasioni.

§ 16. "La Fiera Letteraria"

Quando ho collaborato alla "Fiera Letteraria", un famoso settimanale letterario, ne ho curato io stesso alcuni numeri speciali sugli argomenti che mi interessavano di più. Ho collaborato attivamente a un fascicolo su Federigo Tozzi, divulgando così per gli studiosi — siamo nel secondo dopoguerra — vari inediti da recuperare. Poi ho realizzato un fascicolo speciale, a cura mia, sul Circo, e qui ho avuto collaboratori illustri, fra cui Anton Giulio Bragaglia, Jean Louis Barrault, Alexander Calder, William Demby, ed altri. Ho pure curato un numero speciale sulla Corrida e anche qui ho avuto firme importanti (Ramon Gomez de la Serna) ed ho pubblicato disegni, o sul circo o sulla corrida, di Toti Scialoja, di Salimbeni, di Stradone e di altri. Nella "Fiera Letteraria" scrivevo naturalmente anche su temi letterari, recensioni di spettacoli e di libri, resoconti di viaggi, come dopo il mio viaggio in India, nel 1956, *Il sacro Gange* e *Le cave di Ajanta*. Più di recente sono tornato su quei ricordi — la visita al centro archeologico di Ellora — con lo scritto: *I bramini di Roma* sulla "Strenna dei Romanisti".

§ 17. "Sussidi Audiovisivi"

Ho collaborato frequentemente alla rivista "Sussidi Audiovisivi" della Cineteca Scolastica, dove ci sono due o tre miei saggi sulla "riforma morale" del teatro del Goldoni oppure sugli "aiuti visivi" che il Belli auspicava si adottassero nella scuola (li chiamava "soccorsi mentali") e questi articoli furono molto apprezzati, per esempio, da Luigi Volpicelli. Pubblicai anche dei disegni inediti di Giuseppe Gioachino Belli e che erano gli "aiuti visivi" che dava a suo figlio Ciro. Il Belli forniva con i disegni quegli "aiuti visivi" che oggi si possono fornire con il cinema. Quindi c'è una anticipazione del tipo di metodologia didattica moderna. Viene poi la rivista "Cultura e scuola", che è un periodico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, dove ho pubblicato moltissimi saggi: tengo molto al saggio su Joyce e il cinema, che è tanto piaciuto a Giorgio Melchiori, Professore Ordinario di Letteratura inglese nell'Università di Roma e specialista di Joyce.

§ 18. La "Strenna dei Romanisti"

Dal 1948 ho collaborato, ogni anno, alla "Strenna dei Romanisti", il volume annuale del Gruppo dei Romanisti, un sodalizio di carattere esclusivamente culturale dedito allo studio di tutto ciò che riguarda Roma. Tale almanacco è apparso oltre cinquanta anni orsono. La mia collaborazione è iniziata presto, subito dopo la guerra, con un saggio motivato dal mio ritrovamento di una poesia inedita del Belli nella Biblioteca Comunale di Siena. Conseguentemente le riviste romanistiche — come "L'Urbe", "Capitolium", "Lazio", "Lunario romano", anche "L'Apollo buongustaio" — mi hanno chiesto articoli su Roma, sulla storia di Roma, su aspetti particolari della cultura di Roma. Dal 1993 il Sindaco di Roma mi ha invitato a far parte di un suo gruppo di consulenza, i *Curatores Urbis*, e poi della speciale Commissione Comunale per la Toponomastica. L'Istituto

di Studi Romani mi ha invitato ad essere “membro ordinario”. Per sua richiesta ho scritto *La stampa dello spettacolo nell'epoca fascista*. Nel 1998 ne ho inaugurato l'Anno Accademico con la conferenza *Spettacolo popolare romano*, poi pubblicato in “Studi Romani” e di cui tu hai curato la ripresa video.

Dalla sua fondazione, verso la fine degli anni Ottanta, ho avuto una rubrica fissa, dapprima di solo cinema e in seguito di spettacolo in generale, sulla rivista della Casa Editrice Newton Compton “Roma ieri oggi e domani”. Ora il comune amico Willy Pocino raccoglie in volume i numerosi articoli: *Il cinema a Roma*.

Dai primi anni Novanta ho scritto anche sulla rivista “Mass Media”, diretta da Gino Agnese, e su “Idea” di Giuseppe Selvaggi. Qui principalmente con racconti e pagine di diario. Inoltre su “L'Immaginifico” di Giancarlo Pretini (Udine), su “Spettacolo” della SIAE e su “Fermenti” di Velio Carratoni (qui con poesie tradotte, coreane, iraniane, della Louisiana).

Scrivo spesso anche sulla “Rassegna di Cultura e di Vita Scolastica”, altra rivista — diretta da Amleto Di Marcantonio — diffusa soprattutto fra i docenti delle Università e delle scuole secondarie.

Insomma direi che di collaborazioni ne ho avute infinite: “Cinema sud” di Camillo Marino (Avellino), “Dismissura” di Frosinone, “Ausonia” di Siena, “Sicilia” di Palermo, e altre riviste di Siena, riviste di altre città; è impossibile che io possa ricordarle tutte. Un giorno che tu volessi — libri a parte — completare la bibliografia verrebbero fuori decine e decine di pagine di articoli e di collaborazioni, centinaia, forse anche migliaia di articoli.

Madia: Si può mettere in evidenza quella che credo sia, come di altri, anche una tua abitudine, cioè di ripubblicare lo stesso articolo, o identico o con modifiche, più di una volta?

Verdone: Certo, questo avviene di frequente, e specialmente quando le collaborazioni sono gratuite. Forse non si dovrebbe fare, ma quando un articolo è stato pubblicato, per esempio, in una rivista locale, in una rivista di una piccola città, e si pensa

che sia stato letto solo da poche centinaia di persone, allora mi sembra lecito pubblicarlo sulla rivista di un'altra città. Oltretutto ne profitta — se è meritevole di attenzione — un maggior numero di lettori. Inopportuno sarebbe se contemporaneamente l'autore mandasse lo stesso articolo a dei grandi quotidiani.

§ 19. "Ridotto"

Madia: Attualmente sei Direttore responsabile, come autore drammatico, di una rivista teatrale, edita dalla SIAD (Società Italiana Autori Drammatici) di cui è Direttore editoriale Maricla Boggio, che io conosco sin dalla mia infanzia, e che è docente nella Accademia di Arte Drammatica.

Verdone: Si tratta di "Ridotto", rivista che ha una lunga tradizione. Anche qui "verso" alcuni miei scritti su argomenti teatrali di attualità, magari riferendo sulla Settimana di riesumazioni di testi futuristi a Praga, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Marinetti, o su problemi e fatti del teatro radiofonico.

Su proposta di Maricla Boggio, e non mia, la rivista ha deciso di dedicarmi un numero (1-2/1997) come autore teatrale. E vi sono stati pubblicati, insieme, quattro miei atti unici: *Colpo alla porta*, *Il cieco della Certosa*, *La leggenda di Charlotte*, *Il boscaiolo scontento*, con una presentazione di Carlo Verdone, intitolata *Il sipario verde*, che allude a quello che, tanti anni fa, era il nostro teatrino da camera, casalingo.

Dopo cinquanta anni di iscrizione alla Società Italiana Autori ed Editori, la SIAE mi ha attribuito, con altri autori, una medaglia omaggio.

Fino a tempi recenti il mensile "Set" pubblicava una rubrica, *Il romanzo del cinema*, cui ho contribuito con estese monografie su Oliveira, Lang, Buster Keaton, De Sica, Totò, Buñuel, Chaplin, Lubitsch, Kurosawa, Marcel Carné, Sergeij Paradjanov, Laurence Olivier, Orson Welles, spesso anche con testimonianze di incontri personali. A Udine Giancarlo Pretini

pubblica "L'Immaginifico" — cui ho già accennato — su circo, feste, folklore, spettacoli all'aperto: gli ho dato scritti sul Palio, su una festa italiana a Long Island, su una festa di poesia ad Erevan (Armenia). In "Circo" e nel "Bollettino della SIAE" ho (da tempo e ben prima che venisse conferito il Premio Nobel a Dario Fo) messo in evidenza l'importanza della *Storia dello Spettacolo popolare* che intendevo venisse insegnata nelle Università, assolutamente differenziata dalla *Storia del Teatro e dello Spettacolo*.

Vorrei ricordare anche una mia rubrica cinematografica su Internet al sito www.dsonline.it. Più che di singoli film tratta di problemi: restauro di film, minisale, documentari, tecnofilm, film di studenti, avanguardia, neorealismo, spettacolo popolare, pre-cinema, e un articolo particolare — *La Terra vista dal cielo* — su un documentario di Umberto Guidoni, astronauta, girato nella stazione spaziale: *Missione sulla Stazione Spaziale Internazionale*.

PRIMI SCRITTI SUL BELLI E SU ROMA

Sofia Corradi

Sommario: § 1. I manoscritti della Biblioteca Comunale di Siena — § 2. Trilussa — § 3. Il Belli e Torquato Tasso — § 4. Altri scritti sul Belli — § 5. Il Belli nel mondo dello spettacolo — § 6. Egle Colombi, la Vestale del Belli — § 7. Un congresso di studi belliani — § 8. Un lungo *iter*.

§ 1. *I manoscritti della Biblioteca Comunale di Siena*

Corradi: Pur essendo, quasi ad ogni effetto ma non all'anagrafe, senese, tu sei considerato un autorevole studioso di romanistica. Infatti — come si è detto — appartieni da diversi decenni al Gruppo dei Romanisti, votato allo studio della storia e alla difesa delle tradizioni di Roma (inizialmente aveva sede presso lo studio di Augusto Jandolo, ma da tempo tiene le sue riunioni nello storico Caffè Greco in Via Condotti), e, alcuni anni orsono, sei stato cooptato quale Socio Ordinario dell'Istituto di Studi Romani (che il Comune di Roma ospita in un prestigioso palazzo sull'Aventino). Dal Professor Petrucciani, Presidente di quest'ultimo sodalizio hai recentemente ricevuto l'invito a tenere la prolusione per l'inizio del loro anno accademico e l'evento è documentato in una videocassetta, a cura di Isabel-la Madia, posseduta dalla biblioteca sull'Aventino.

Ti prego quindi di dirmi come hai cominciato ad interessarti a Roma e al Belli, e a quali anni risalgono i tuoi primi scritti su questi temi.

Verdone: Prima e durante la guerra io frequentavo, quando abitavo a Siena, la Biblioteca Comunale di Via della Sapienza. Avevo conquistato l'amicizia e la stima del Direttore, Dot-

tor Fabio Iacometti, il quale mi concesse di accedere al Fondo Porri che era una collezione di autografi depositata presso la Biblioteca. Nessuno dei frequentatori era ammesso a consultare il Fondo Porri — che era addirittura generalmente ignorato — ma a me fu consentito di esplorarlo perché il Dottor Iacometti aveva letto qualche mio articolo sui giornali senesi e aveva apprezzato soprattutto quelli di carattere filologico; per esempio, a diciotto anni, avevo scritto un piccolo studio sull'amicizia fra Simone Martini e Francesco Petrarca; avevo anche rievocato i principali esponenti della letteratura francese che nei primi del secolo si erano ispirati a Siena. La letteratura su Siena in quel momento mi interessava enormemente proprio per l'attaccamento che avevo alla mia città. Avevo letto Paul Bourget e le sue *Sensations d'Italie* da cui avevo tratto poi l'argomento per un articolo su *Sienna la rouge*, rossa per i mattoni, come si vede nei dipinti quattrocenteschi che sono al Comune o alla Pinacoteca di Via San Pietro. Leggevo Langton Douglas, uno studioso inglese che aveva scritto la storia di Siena. Leggevo *Sienna la bien aimée*, del francese André Suarez. Insomma tutti gli scrittori che si erano occupati di Siena mi attiravano, e questo mi procurava la fiducia e la simpatia del Direttore della Biblioteca.

Sfogliando, consultando le varie "filze", così venivano chiamati i gruppi dei manoscritti del Fondo Porri, scoprii molti testi che effettivamente erano inediti e che potevano essere pubblicati con profitto per la informazione generale, ma, sia consentito, anche con profitto mio perché mi permettevano di mettermi in luce altresì, per così dire, come "filologo". Ed ecco l'incontro con una lettera inedita di Voltaire, con lettere di Ippolito Nievo, con sonetti autobiografici di Edmondo De Amicis, inediti che pubblicai sulla rivista "Ausonia" diretta dallo scrittore Luigi Fiorentino, rivista che usciva a Siena. Tra i vari manoscritti trovai alcuni testi romani, per esempio, poesie di Filippo Pistrucchi. Il Pistrucchi era un personaggio interessante, romano, scultore, incisore — è colui che ha inciso la sterlina inglese — e aveva anche pubblicato dei "canti" fra cui uno

sul Palio di Siena. Però il romano che mi interessò di più, ovviamente, non poteva che essere Giuseppe Gioachino Belli, anche perché da tempo avevo letto i suoi sonetti, sia pure in vecchie edizioni. A quell'epoca il Belli non era molto celebrato. Era anche il periodo in cui, col fascismo, tutto ciò che era dialettale prudentemente veniva tenuto in disparte, e quindi il Belli, il Porta e il meglio del teatro dialettale. Siamo immediatamente prima della guerra.

§ 2. *Trilussa*

Quando mi trasferii a Roma, mi ero già avvicinato al Belli e a Trilussa. Del Trilussa non ho fatto alcuna scoperta, ma avevo letto le sue opere e mi venne subito l'idea di trasporre un suo romanzo, *Picchiabbò*, in un testo drammatico in due atti che poi ho pubblicato nella rivista "Il Dramma"; fui pure attratto dalla favola *La porchetta bianca* e la tradussi in un atto unico; ma questi sono lavori che ho fatto a Siena attorno agli anni 1939-40.

Quando fui a Roma ebbi un incontro con Trilussa, molto simpatico, proprio a proposito di quei lavori. Andai a trovarlo nel suo studio-abitazione vicino a Piazza del Popolo, presso la Fono Roma, per chiedergli il permesso di eseguire le riduzioni. Mi ricevette la governante Rosa — una ciociara dai capelli nerissimi e una collanina di corallo — e restai in attesa nel vasto studio, quasi un laboratorio cinematografico, in mezzo ad una congerie di mobili, maschere, costumi, il teatrino della Baracca delle Favole. Guardavo tutto con curiosità ma Trilussa non appariva. A un tratto giunse dall'alto una voce: «Sono qui!». Trilussa apparve a un terrazzino di legno, tra due paia di pantaloni penzoloni con le bretelle attaccate. Esposi la mia richiesta. Trilussa fu molto gioviale. Disse che da parte sua non c'era nessuna difficoltà. Dovevo soltanto informarne il suo editore, cui avrei potuto scrivere, ciò che feci quasi immediatamente. La mia riduzione di *Picchiabbò* apparve nella rivista "Il Dramma".

§ 3. Il Belli

Corradi: Di Belli, invece, hai pubblicato degli inediti.

Verdone: Nel Fondo Porri hanno attirato la mia attenzione alcune ottave inedite dedicate a Torquato Tasso. È ben noto che il Belli ha una vasta produzione in dialetto, ma ha scritto anche in lingua italiana. Avevo letto, nella raccolta dei sonetti di Luigi Morandi — uscita nell'Ottocento — *A Torquato Tasso*, ma in dialetto, con parole storpiate e in chiave — secondo lo stile del Belli — un po' umoristica. Invece quella inedita, intitolata anch'essa *A Torquato Tasso*, era una seria ode al poeta, in ottave, in lingua italiana, e abbastanza lunga. Sicuro che era, dai libri che avevo consultato, inedita, la ricopiai. E pensai: «Questa si potrebbe pubblicare su una rivista e potrebbe interessare i romani». Ma pubblicare semplicemente la poesia aveva poco significato e allora lavorai a un saggio, *Il Tasso nel mondo belliano*, nel quale passai in rassegna tutto ciò che aveva scritto il Belli riguardante il Tasso: sonetti in dialetto, testi in lingua, e queste ottave. Il saggio mi parve abbastanza esauriente, approfondito, pieno di notizie, per cui mi sembrò che avrebbe potuto essere pubblicato. La mia aspirazione, infatti, in quel momento era di intraprendere una carriera letteraria: ancora non avevo chiara la mia visione per quel che riguarda il cinema, lo spettacolo. Quindi la mia ambizione era, al tempo, di rendere noto questo saggio su una rivista di lettere.

Ero venuto a Roma nel 1941 ed avevo approfondito gli studi sul Belli. Quando abitavo a Roma mi recavo quasi quotidianamente alla Biblioteca Nazionale, a Piazza del Collegio Romano, nel reparto manoscritti, sezione diretta con grande professionalità e devozione da Egle Colombi (chiamata "la Vestale del Belli"), la quale, proprio in quel periodo, organizzò una mostra di inediti del Belli, di cui possiedo tuttora il catalogo. Il saggio era pronto per essere pubblicato, e mi si consigliò di farlo leggere a Pietro Paolo Trompeo. Io abitavo a Piazza Paganica, presso i miei amici coniugi Fiore, pittori, al quarto piano. Al secondo piano abitava Trompeo. Un giorno scendo le scale,

suono, mi presento e gli dico: «Ho questo scritto, la pregherei di dargli un'occhiata». Lo guardò, lo sfogliò e mi disse: «È interessante, diamolo a Ceccarius». E così mi presentò a Ceccarius (Giuseppe Ceccarelli, romanista "mitico") il quale decise subito: «Lo pubblichiamo sulla "Strenna dei Romanisti"». Questo mi pare che sia avvenuto attorno al 1946, dopo la fine della guerra, perché durante il conflitto la "Strenna dei Romanisti" non veniva pubblicata.

Corradi: Il saggio sul Belli ha dunque avuto una gestazione di qualche anno, perché è cominciato prima della guerra, nel 1939-40, ed è stato poi pubblicato dopo la guerra nel 1945-46.

Verdone: No, non gestazione, perché una volta scritto un testo io poi passavo ad altro argomento. Ho semplicemente dovuto attendere il momento giusto per la pubblicazione. Venuto a Roma vedevo che il mio filone belliano si arricchiva e interessava anche Ceccarius e gli altri romanisti e furono essi stessi che mi dissero: «Attendiamo un altro scritto anche per l'anno prossimo». Ogni anno io ero invitato a scrivere qualcosa sulla "Strenna", e naturalmente non era necessario che mi occupassi sempre del Belli, potevo benissimo trattare altri argomenti, purché fossero attinenti alla romanistica. Posso dire che collaboro alla "Strenna" da cinquanta anni.

§ 4. *Altri scritti sul Belli*

Corradi: Vorrei che tu mettessi in evidenza a quale epoca risalgorio i tuoi numerosi scritti sul Belli. Gli studi su di lui, seri, abbondanti, sono cominciati soltanto in anni relativamente recenti, anche se nell'Ottocento apparve la famosa edizione di Luigi Morandi.

Verdone: Ceccarius si era già occupato ampiamente del Belli e così Jannattoni, Trompeo stesso, Baldini. Gli intellettuali più affezionati a Roma, già avevano fatto molto. Per esempio c'è una pubblicazione intitolata *Giuseppe Gioachino*

Belli in cui i numerosi collaboratori si occupano del poeta sotto diversi aspetti. Quel libro è stato un buon punto di riferimento e per me un incoraggiamento. Contemporaneamente c'è stato anche il fatto che Giorgio Vigolo si era dedicato allo studio di tutti i sonetti romaneschi del Belli per farne una edizione completa presso Mondadori. Il suo lavoro occupò molti anni, e mentre Vigolo ancora attendeva a questa famosa e preziosa edizione, che poi uscì e fu presentata in Campidoglio nel 1952, c'erano anche altri che studiavano il Belli, ed io ero uno di quelli. Parlo sempre degli anni 1945-46. Subito dopo aver pubblicato *Il Tasso nel mondo belliano* mi interessò il Belli e i suoi rapporti con l'attrice Adelaide Ristori, anche perché avevo trovato altri inediti, e ne scrissi un piccolo saggio, *Adelaide Ristori e il Belli*, pubblicato nella rivista "L'Urbe". Nella stessa rivista, e in altre, pubblicai alcuni scritti di questo tipo, poi raccolti in miei libri: *Moccoletti romani*, *Feste e spettacoli a Roma*, *Spettacolo romano*. Più di recente sono tornato sul Belli nella rivista "Roma ieri oggi e domani".

Corradi: Quali erano gli argomenti belliani che più ti avevano interessato?

Verdone: Specialmente i rapporti tra il Belli e la gente dello spettacolo. Avevo dato un saggio alla rivista "L'Urbe" sugli alci, i forzuti, gli acrobati del Teatro Alibert. Trattavo abitualmente di gente di spettacolo e non mancavano le citazioni belliane. Mi occupai anche del Belli a Siena: il poeta vi era stato, vi aveva avuto delle conoscenze, aveva scritto qualche pagina di diario e così ho pubblicato il saggio *Belli e Siena*. Melchiorre Missirini era non direi un critico, perché allora non esistevano veri e propri critici, esistevano dei "conoscitori", ma non dei critici d'arte; però Missirini come conoscitore si occupava di arte, era Segretario del Canova ed aveva frequentato anche gli artisti del tempo, e siccome era stato in contatto epistolare col Belli, ecco allora il mio saggio *Belli e Missirini*.

§ 5. *Il Belli nel mondo dello spettacolo*

Di quel periodo, il saggio che ritengo più importante fu *Il Belli nel mondo dello spettacolo*. Perché il Belli nel mondo dello spettacolo? Perché il Belli inizia la sua attività di scrittore tentando di fare delle commedie e dei libretti d'opera. Stringe amicizia con librettisti come Jacopo Ferretti, librettista di Rossini, con Piave, librettista di Verdi, e frequenta tutti i teatri di Roma. Tutto ciò è documentato anche dai suoi numerosissimi sonetti sia in italiano che in dialetto, spesso dedicati ad attrici, come Adelaide Ristori e Carolina Internari, a danzatrici come la Cerrito, ad attori celebri dell'epoca, oppure a serate memorabili che avvenivano al Valle, all'Argentina, al Teatro Alibert. Era un frequentatore assiduo di teatri. Aveva anche scritto dei "bollettoni", in romanesco, che erano delle specie di annunci propagandistici o pubblicitari per spettacoli teatrali. Quindi aveva avuto esperienze dirette con il teatro. Ironia della sorte, venne nominato Censore Pontificio dei libretti d'opera. Ricordo che una volta ho letto le sue relazioni di censura, conservate fra i manoscritti alla Biblioteca Nazionale di Roma, e ne ho presente una che mi divertì perché suggeriva di togliere determinate parole da un libretto e questo — ovviamente — non tanto per convinzione sua quanto per le superiori direttive che aveva avuto dalle autorità pontificie. Di una parola che poteva alludere agli angeli o ai santi o ad altro, scriveva: « Questa si può togliere, tanto non guasta il mercato ».

Date le sue predilezioni per lo spettacolo, per la gente dello spettacolo, aveva scritto anche una bella, interessante ode in italiano a Bartolomeo Bosco, il prestigiatore, l'illusionista, e anche questa l'ho commentata e pubblicata nel mio libro *Spettacolo romano*. (Il capitolo su Bosco mi ha procurato la considerazione e l'amicizia con il "mago" Aldo Silvan, artista finissimo e di grande cultura, che mi piace ricordare con stima). Oppure da certi scritti scherzosi ho preso spunto per articoli di giornali o giornaletti dedicati sempre al mondo romanesco e romanistico, e che riguardavano i "soccorsi mentali", il carnevale,

i "biglietti di carnevale". Ho pubblicato questi brevi studi (magari in periodici di limitata diffusione) anche per incitamento di Luigi Volpicelli.

La mia seconda venuta a Roma, nel 1945, subito dopo la fine della guerra, fu per me il periodo più difficile perché non ero ancora riuscito a farmi riassumere al Centro Sperimentale di Cinematografia. Quello che poi sarebbe diventato mio suocero, Aldo Schiavina, Segretario nazionale dei tabaccai, era Direttore di un giornale che si chiamava "L'Osservatore dei Monopoli". Il lavoro che mi affidò fu di essere il Redattore (unico o Capo) di tale giornale diffuso tra tabaccai e magazzinieri. Tutti mi manifestavano simpatia e stima, forse pensavano che io avessi un progetto di carriera nel loro ambiente. «Vi ringrazio della considerazione — mi scappò detto — ma io non fumo!». Comunque anche in questo periodico io sfogavo le mie velleità letterarie e per esempio mi divertii a scrivere un articolo sul Belli e i fumatori, prendendo spunto, magari contro gli interessi dei tabaccai, da un sonetto che comincia così: «Ma che te fumi, di, sì maledetto / co' 'sta faccia color de Monte Mario...» cioè con questa faccia giallastra. Articoli dello stesso tipo ne pubblicai anche su "Il Quotidiano", uno dei primi giornali di ispirazione cattolica, pubblicato a Roma, che mi ospitò. Vi scrissi qualche articolo di curiosità anche belliana, e ne fui addirittura il critico cinematografico. Sul "Giornale d'Italia" fui autore di uno scoop: un giornalista aveva pubblicato dei sonetti attribuiti al Belli. E io dimostrai che erano "falsi".

Corradi: Allora precisiamo che la pubblicazione dei tuoi scritti sul Belli risale agli anni 45-46, fino agli anni 1950, cioè a quella fase in cui il Belli non era ancora ampiamente riconosciuto. E tu facevi parte di quella schiera di affezionati studiosi di romanità e specialisti che, come Ceccarius, Trompeo, Jannattoni ed altri, si dedicavano a valorizzare un poeta ritenuto un grandissimo, addirittura dantesco.

Verdone: Copiai tutti i sonetti di una sua raccolta inedita, *La proverbiade*. Erano numerosi e ognuno aveva il titolo di un proverbio; mi proponevo di pubblicarli. Ho tuttora i fogli che

ho ricopiato in biblioteca, però la cosa non andò in porto perché oramai il cinema mi aveva travolto e mi costringeva a trascurare un po' gli studi belliani. Poi intervenne il Professor Vighi, esimio studioso, che desiderava pubblicarli, e io non gli volevo fare concorrenza, anche se li avevo letti vent'anni avanti.

§ 6. *Egle Colombi, la Vestale del Belli*

Sempre in quegli anni, nel 1945-50, io ero sempre benevolmente accolto nella Biblioteca Nazionale, a Roma, da Egle Colombi con la quale avevamo stabilito un'amicizia particolare perché durante il periodo della prima guerra mondiale era stata una collaboratrice di Federico Tozzi alla Croce Rossa. Il fatto di essere tutti e due dei tozziani affezionati, dei *fans* di Tozzi e di Belli, ci legava molto. Era un'anziana signora, molto ben disposta nei miei riguardi, come amicizia, come simpatia, soprattutto di carattere intellettuale, letterario. Una volta la Colombi mi disse: «Guardi, Verdone — mi dava del Lei — qui ci sono dei foglietti del Belli che non hanno né capo né coda eppure meritano attenzione: sono terzine in dialetto romanesco. Il Belli ha scritto molti sonetti, ma terzine in dialetto romanesco ne ha scritte poche. Queste sarebbero interessanti, però non ci si capisce niente, forse sono legati male, bisognerebbe che Lei li studiasse».

Presi tutti i foglietti, me li lessi attentamente e rifeci il montaggio. I fogli erano disordinati, quasi un rompicapo: poniamo, a mo' d'esempio, che corrispondessero ai numeri uno, sei, nove, dodici, quindici. Io li rimisi in sequenza: uno, due, tre, quattro, cinque, e così via, nel loro ordine giusto, ponendoci delle annotazioni a lapis, opportune frecce indicative, eccetera. Fatto questo lavoro, risultò un "capitolo", o poemetto, bellissimo, di carattere gastronomico. Era proprio qualcosa da recitare in un convivio: non senza motivo io sostenevo che il Belli era uno scrittore di teatro, ma non di teatro normale, piuttosto da teatrino casalingo, da teatrino da camera. Lo apprezzavo come teatrante da camera anche per il motivo che lui, essendo dipendente pontificio, non

poteva certo permettersi di fare pubblicamente dizioni di sonetti che spesso erano poco riguardosi verso il Pontificato o magari molto scollacciati dal punto di vista del contenuto. Quindi lo consideravo un autore da camera... per ambienti ristretti... o da convivio. Questo "capitolo" in romanesco — «Dico una cosa che nun è bbuscìa» — che riguarda "una gran magnata", è divertentissimo. Ho dunque sistemato i versi nell'ordine in cui andavano messi. M'ero proposto di pubblicarli, ma poi sono stato ripreso dal cinema e, come ho detto, il professor Vighi, tenacissimo, affezionato al Belli, che ha fatto una bella edizione delle poesie del Belli, ha anche trovato le pagine da me numerate, un lavoro, dunque, già avviato, e lo ha pubblicato. Il poemetto è caduto in buone mani ed io, senza lamentarmene, ho citato questo episodio in qualcuno dei miei articoli, per cui non è fuor di luogo ricordare che la ricostruzione di questa poesia è opera mia.

Corradi: Insomma i vari pezzi dell'anfora, smembrata e rotta, li hai rimessi assieme...

Verdone: E Vighi li ha esposti in maniera assolutamente efficace. Ma torniamo all'argomento che mi sta a cuore: a me il Belli appare come un autore di teatro perché le sue frasi già mostrano le cose visivamente, lo scenario, e danno la battuta. Non solo, ma molti suoi sonetti sono a due personaggi, a dialogo: il poeta ha sempre un interlocutore dinanzi a sé, né più né meno come un attore che fa il monologo davanti al pubblico; ecco perché per me Belli è un uomo di teatro.

Non solo c'è il monologo, ma a volte vi sono addirittura dialoghi, cioè due persone che si parlano, dentro al sonetto: «Sora Sabella — Eh? — Sora Sabella, affacciateve un po' su la loggetta!». «Eccheme. Che volete sora Betta?». E questo potrebbe essere un attacco in una commedia di Checco Durante.

§ 7. Un congresso di studi belliani

Corradi: Che il Belli sia un autore di teatro tu lo hai ampiamente argomentato in una relazione a un congresso di studi

belliani, tenuta a Roma alla Chiesa Nuova, nella Sala Borroni, occasione dalla celebrazione del centenario del Belli, all'incirca nel 1970. Il testo è poi stato pubblicato negli *Atti del Congresso*; ove compaiono pure i tuoi *Il Belli e Missirini* e *Il Belli e Siena*.

Verdone: Invece — come detto — il poemetto dedicato all'illusionista Bartolomeo Bosco fu pubblicato nel mio *Spettacolo romano*; ed altri miei articoli belliani su "L'Urbe". Insomma mi sono occupato con fervore del Belli ed avrei anche continuato se poi gli studi, la saggistica cinematografica, l'Università, non mi avessero completamente assorbito, per cui ho trascurato questa materia che poi però ogni tanto riprendo. Recentemente anche nella rivista "Roma ieri oggi e domani", e una volta in un numero sul circo, dedicato al circo a Roma, ho pubblicato un articolo su *Belli e gli alcidi*. Un'altra volta, ricordando ancora il Belli, lo ho descritto come mimo (perché lui stesso mimava e recitava i suoi sonetti), come spettatore, come membro della "Compagnia dei Guitti" (un gruppo di sei o otto amici che assieme avevano un palchetto al Teatro Argentina). E sulla "Compagnia dei Guitti" il Belli ha lasciato anche dei sonetti in italiano che ho recuperato e che sono in appendice a uno dei miei articoli. Insomma direi che lo studio del Belli non è stato da me abbandonato e sono stato felice di partecipare alla presentazione di una nuova edizione dei sonetti curata dall'alacre Marcello Teodonio, edizione ugualmente preziosa quanto quelle del Morandi e del Vigolo. Ognuna di esse ha fatto fare considerevoli passi avanti agli studi belliani.

Sempre nel mio periodo più intensamente cinematografico come saggista, cioè negli anni Cinquanta-Sessanta, fui invitato a dare dei contributi alla rivista "Sussidi Audiovisivi", diretta da Giuseppe Sala, il quale ha avuto varie cariche, fra cui anche al Centro Sperimentale di Cinematografia dove fu Direttore per qualche tempo. Sala mi invitò a scrivere per "Sussidi Audiovisivi" ed io, sempre ricorrendo agli inediti belliani, cui avevo accesso e che ormai conoscevo bene, mi soffermai su alcuni disegni del poeta che erano una specie di atlante visivo destinato a

suo figlio Ciro per facilitargli lo studio della storia. Il Belli li chiamava "soccorsi mentali" come noi oggi diciamo "sussidi audiovisivi". Ho scritto un paio di saggi sulla materia, ma sono rimasti pressoché sconosciuti perché pubblicati in una rivista poco diffusa. Quindi *Belli e l'educazione visiva*, *Belli e il fumo*, *Belli e Bosco*, *Belli e la Ristori*, *Belli e il teatro*, *Belli e il carnevale*, *Belli e il Tasso*; insomma sono questi alcuni dei principali argomenti che ho trattato, soprattutto dagli anni dal Quaranta al Sessanta. A quel tempo io sapevo sul Belli tutto quello che si poteva sapere e a dire il vero c'era ancora molto da apprendere e molte opere erano ancora inedite. L'edizione nazionale delle opere belliane è del 1996 ed ha colmato le lacune.

§ 8. Un lungo iter

Corradi: Che altro puoi aggiungere sulla tua attività di "romanista"?

Verdone: L'iter cominciato con quel primo lavoro sul *Tasso nel mondo belliano* è continuato con la mia cooptazione nel Gruppo dei Romanisti e con i saggi sulla loro "Strenna". I vari "pezzi" sono stati raccolti in libri, come i già citati *Moccoletti romani* e *Feste e spettacoli a Roma*. Nel 1977 all'Istituto di Studi Romani ho dato un ampio ragguaglio su *La stampa dello spettacolo a Roma nell'epoca fascista*. Molti altri scritti apparvero, diversi anni or sono, sulla rivista "Palatino", diretta da Luigi Pallottino, tra i quali una estesa monografia su Leopoldo Fregoli. Un altro libro che sto componendo è *Il cinema a Roma*, riunendo le varie decine di articoli dati alla rivista "Roma ieri oggi e domani" dove ho trattato di attori, registi, e film rari. *Cinecittà Story* e *Maschere romane* sono due volumetti che ho scritto per la Newton Compton.

Nell'ottobre 1998 è uscita una *Storia del Teatro Valle* (Edizioni Palombi) a cura di Sandro D'amico, Mario Verdone e Andrea Zanella. E il mio contributo saggistico sulla "Strenna dei Romanisti" è continuato, per esempio trattando di un Mi-

no Maccari nel cinema (*O Roma o Orte*), o di Enea Silvio Piccolomini “goliardo e umanista”, o di Gastone Medin “lo scenografo dei telefoni bianchi”.

Nel 2000 ho scritto la prefazione di *Il Teatro Rossini dalle origini ad oggi* di Renato Merlinò. Una lunga mia intervista “tra Romanità e poetica del cinema” è stata pubblicata da Tiziana Grassi in *Dicono di Roma e non solo* (Edizioni Palombi, 2000).

Inoltre, per un Convegno su “Carducci e Roma” organizzato dall'Istituto di Studi Romani, ho scritto un saggio su *La vita di Carducci*, che è un dramma di Emilio Settimelli, in parte ambientato nell'Urbe. Alla Accademia G.G. Belli ho trattato il 14 marzo 2002 il tema: *Poesia-spettacolo in Belli*.

L'AMICIZIA CON PIERO SADUN E CON ALTRI ARTISTI

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Studenti al Liceo Ginnasio — § 2. Piero Sadun pittore — § 3. Una collaborazione artistica: *Città dell'Uomo* — § 4. Recensioni lusinghiere — § 5. I disegni di Piero — § 6. Sadun lascia Siena — § 7. Sadun e il cinema — § 8. Con gli "Amici del Circo" — § 9. "Qui arte contemporanea" — § 10. "Cittadini del mondo" — § 11. La malattia di Piero.

§ 1. *Studenti al Liceo Ginnasio*

Corradi: Vorrei che mi parlassi del tuo primo libro, *Città dell'Uomo*, e della tua collaborazione con Piero Sadun.

Verdone: Ho conosciuto Piero Sadun al Liceo Ginnasio di Siena "Enea Silvio Piccolomini" denominato in origine "Guicciardini". Non eravamo compagni di classe, io avevo qualche anno di più. Nonostante la differenza di età e di corsi la nostra amicizia si consolidò subito.

Affinità intellettuale e interessi comuni ci univano. Ricordo che un modo di stare insieme era andare ai concerti della "Chigiana" o al cinema: fonte poi di continui scambi di opinioni. Mentre ancora frequentavamo il Liceo ci scoprimmo già presi dalla passione io di scrivere, Piero di disegnare. Anni dopo, il primo disegno importante, magistrale, che mi regalò (*Ritratto di un vecchio*) recava questa dedica: «A Mario contraccambiando la prima carta stampata. Febbraio 1941. Piero»; ma nel disegno c'era già anche la sua firma d'arte di quel periodo: "T. Duna". Non si trattava, parlo del mio scritto, di una prosa lirica tipo *Città dell'Uomo*, ancora inedito, bensì era la mia prima pubblicazione-estratto di natura universitaria (*Platone politico*) scritto

quando ero stato nominato Assistente Volontario di Norberto Bobbio, col quale mi ero laureato. Poi, come sai, mi auto-convertii dalla *Filosofia del diritto* e dalla *Storia delle dottrine politiche* — discipline di cui avrei voluto occuparmi in una preconizzata carriera scientifica — alla *Storia e critica del film*, che — come diremo — introdussi ufficialmente, per primo, tra le discipline universitarie.

Ma torniamo al Liceo come prima occasione di incontro con Piero Sadun. Da ciò, infatti, pian piano prese forma una nostra medesima idea creativa ed esigenza espressiva. Collaborammo così, sempre al Liceo, alla realizzazione di alcuni "Numeri unici", tali proprio perché in copia assolutamente unica, in quanto non li stampavamo, non avevamo abbastanza soldi per farlo. Il titolo della testata — del tutto disimpegnato — mi pare fosse *I pazzereLLoni*: una raccolta di poesie scherzose, brevi prose con disegni, caricature di tipo goliardico, e cui abbiamo già accennato.

Io preparavo i testi e Piero si occupava delle illustrazioni, della grafica, dell'edizione. Ricordo che la copertina del giornalino era una sorta di *collage*, di figurine, di fiori, di immagini spiritose ritagliate da cartoline colorate, davvero ben curato, tanto che a me dispiaceva rimanesse effettivamente "unico" ogni numero. E già allora ebbi la dimostrazione dell'entusiasmo che sempre poi ha contraddistinto la personalità di Sadun: si impegnò a fare altre copie e qualche numero fu duplicato. Una faticosa prova, però, quella di ripetere all'infinito gli stessi disegni, scrivere a macchina le stesse cose (allora non esistevano le fotocopiatrici). E non poteva durare molto a lungo. Si intende che per noi, allora giovani studenti, questo fu un lavoro divertente, di svago, ma pur sempre uno sforzo creativo, un gioco intellettuale, anche se minimo. Un'esperienza, però, che diede i suoi frutti quasi subito.

Quando, infatti, qualche anno dopo, arrivai all'Università, produssi io stesso qualche "Numero unico" universitario. Un esempio fu il numero, diffuso a stampa, *La Torre del Pulcino* (dal titolo di una operetta rappresentata all'epoca) e questa fu un'altra occasione in cui i miei scritti si trovarono accostati alle illu-

strazioni di Piero Sadun. C'era anche un mio mini-ritratto a penna. In questa specifica circostanza si trattò di disegni scherzosi che illustravano il tema dell'operetta. I personaggi, ricordo, erano degli *aurei adolescentes* che poi facevano le ballerine e Sadun colse l'occasione per disegnarli in maniera caricaturale: degli uomini robusti e villosi... con il gonnellino. A quel tempo Piero si firmava con un P. S. in caratteri greci, forse per ritegno o, forse, perché era già iniziata la campagna antiebraica. D'altro canto, anch'io non sempre firmai con il vero nome, anche nei "Numeri Unici" palieschi. Ricordo che una volta ne usai uno stravagante in tono con il titolo di un giornale, anzi parodia di un titolo di giornale all'americana: *Batz Verthon* del *Daily Cappuccin*.

Corradi: Quando hai curato qualche foglio o "numero unico" tu hai, più di una volta, scritto tu stesso molti degli articoli ma con pseudonimi diversi, tant'è vero che Silvio Gigli, tuo amico e che conosceva bene te e il tuo *modus operandi*, quando il giornale gli capitò in mano, dapprima ammirò la numerosità del *team* redazionale poi capì il trucco e ne scrisse un gustoso corsivo sul "Telegrafo" (Cronaca di Siena, 28 giugno 1942).

§ 2. *Piero Sadun pittore*

Verdone: Queste le nostre prime "uscite", quasi un giuoco; ma fu durante tali esperienze che Piero Sadun incominciò a cimentarsi seriamente con la pittura. Aveva, infatti, già iniziato a frequentare l'"Istituto d'Arte" di Siena. Qui il suo primo maestro, Umberto Giunti, un vecchio pittore senese, gli aveva insegnato tecniche tradizionali di pittura, incominciando dalla copiatura, allora praticatissimo magistero accademico, di grandi maestri del passato. Di questo periodo mi tornano alla mente certi suoi esercizi: quadretti con dei volti sul tipo della *Primavera* del Botticelli, che la madre di Piero incorniciava e teneva soddisfatta in mostra nel proprio salotto.

Ad un certo momento, per sua naturale sensibilità, Piero fu colpito dalla pittura di Modigliani. Ho un vago ricordo del-

l'esistenza di un suo parente livornese, disegnatore o pittore, di cui Piero mi aveva parlato, e che portava lo stesso cognome Sadun, il quale aveva preso per modello Modigliani, e che forse lo indirizzò verso le forme di quel pittore celebrato. Ma qui il mio ricordo è molto confuso, come se fosse una sovrapposizione "inventata". Non so come spiegarla a me stesso. Forse uno di quei disegni del supposto livornese, allora conservati da Piero, ancora esiste, magari in famiglia. Ma mi domando se quel parente sia davvero esistito, o sia morto precocemente. Piero Sadun, come pittore, subì poi molte altre influenze, e ci se ne accorge dalle pitture e dai disegni: dopo Modigliani (si veda il mio ritratto a olio), Mafai (i disegni della Resistenza), e Scipione; poi Soutine e Kokoschka; i cubisti francesi (durante il suo soggiorno a Parigi), e Cassinari, Morandi, Burri, Pollock, Rotchko; anche Mirò, come ci mostra un grande quadro che io conservo. Piero parlava con molto interesse di Rotchko. Infine diventò assolutamente astratto, fino all'unicolore.

Corradi: A che epoca siamo?

Verdone: Non ricordo se avevo venti o più anni all'epoca del ritratto che Piero, allora, mi fece. È un ritratto "modiglianesco", molto bello, esposto una o due volte, anche in mostre a Roma.

Contemporaneamente, a quell'epoca ci interessammo anche alla cinematografia, soprattutto francese. Prediligevamo quei film, caratteristici degli anni Trenta, pieni di atmosfera, cupi, pessimisti, colmi di drammi, su cui incombeva il fato, diretti da registi sul tipo di Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier. Vivendo in Italia in un'atmosfera politico-sociale sul genere trionfalistico, nazionalistico, o meglio, imperialistico, tali storie drammatiche provenienti dal cinema francese, di contenuto genericamente populista, erano, per noi, come ventate di aria nuova. Ci mostravano un modo inusitato, diverso da quello imposto in Italia, di guardare il mondo nel suo complesso e la vita di tutti i giorni.

§ 3. *Una collaborazione artistica*

Nel 1941 io vinsi una gara universitaria con il poemetto in prosa *Città dell'Uomo*. Uno scritto in cui — influenzato anche dalle prose liriche di Baudelaire, ma soprattutto da *Bestie* di Federico Tozzi — proponevo un'immagine ideale, un po' metafisica e un po' kafkiana, di Siena (Kafka era uno degli scrittori che più interessavano anche Piero, lettore, come me, accanito). Si trattò di uno scritto che riscosse consensi, vinse subito il concorso dei "Pre-Littoriali", all'Università, e fu deciso dai dirigenti di pubblicarlo con illustrazioni. Il libro fu stampato dalla tipografia "Ex Cooperativa Combattenti" (poi "Periccioli") per conto del Gruppo Universitario Fascista (GUF) di Siena: in altre parole, con i denari che provenivano dal Partito Fascista. Naturalmente, nonostante ciò, lasciato libero nelle mie scelte, volli Piero Sadun come curatore dell'edizione e come illustratore.

Fu, infatti, un libro particolarmente studiato nella composizione. Piero, per esempio, suggerì l'ampio margine bianco nella parte alta della pagina che, rendendola arricchita e impreziosita esteticamente, nel contempo aumentava il numero delle facciate: in fondo, si trattava di un breve poemetto in prosa e dovevamo farne un libro. Per quanto riguarda la composizione, poi, mi ispirai alle lettere della rivista senese "La Diana" che, per i caratteri quasi gotici, mi riportava a un mondo — per me affascinante — ormai passato. Per la copertina, invece, siccome non volevamo scrivere "Edizioni GUF", Piero ideò il disegno di una conchiglia, il così detto *Gavinone* della Piazza del Campo, simbolo della nostra città (secondo quanto al tempo praticato dalle case editrici importanti che avevano ognuna un proprio logo); solo nel frontespizio fu notificata l'edizione. Questa esperienza ci unì molto, direi che, per certi aspetti, creai il libro assieme a lui: in fondo era un omaggio, un atto d'amore per la città di Siena espresso da me nel testo e da lui nel disegno.

Corradi: Parlami di questa vostra collaborazione.

Verdone: Guardando il libro si capisce subito che i disegni sono di Piero Sadun. Dico questo, perché le illustrazioni del li-

bro non hanno la firma del loro autore, bensì uno pseudonimo, quasi un anagramma del nome: "T. Duna", come un Tommaso Duna; e infatti qualche amica prese a chiamarlo Tom.

La campagna antiebraica era iniziata dal 1938 e già a quel tempo in Italia un ebreo viveva in un clima di emarginazione e di sospetto. Tutto questo non mi intimorì e tanto meno intimorì Piero. Probabilmente, coloro che avevano suggerito l'inserimento di illustrazioni in *Città dell'Uomo*, cioè Siena, avevano inteso disegni di tipo naturalistico, con immagini tradizionali, come Piazza del Campo o la Torre del Mangia. Invece Piero Sadun prese una direzione artistica completamente diversa, di impronta inequivocabilmente drammatica.

Rammento che io gli avevo letto i capitoli che via via componevo (circa nel 1940-1941) sugli scalini del Casino dei Nobili, davanti al Caffè Greco, allora ritrovo — nella goliardica sala dei Pappagalli — degli studenti universitari più anziani e danarosi. Gli altri, fra cui noi, restavano di fuori. Piero, dunque, aveva seguito giorno per giorno la nascita del poemetto e quando poi gli chiesi di fare i disegni la sua sensibilità si dimostrò subito in sintonia con la mia, e con ciò che avevo scritto. Si trattava, infatti, di un qualcosa che aveva molteplici affinità con un clima culturale e una poetica metafisica: era l'epoca di Savinio, di De Chirico. Devo dire, però, che era anche uno scritto che, in sé, nascondeva tensioni espressioniste i cui echi già ci giungevano dalla Germania.

Un capitolo del libro, intitolato *Nivale* (dove è anche il suono "tozziano" di *Novale*), era l'immagine che io avevo di Siena sotto la neve: la immaginavo come una madre affranta, con tutto il peso dei pensieri, con tutto il peso del vivere, quasi la rassomigliavo simile a mia madre. Questa antropomorfizzazione della città, forse, più che essere espressionista, era soprattutto metafisica, un po' alla Savinio, il quale nei suoi disegni, infatti, spesso umanizzava una città, o una montagna.

§ 4. *Recensioni lusinghiere*

Corradi: Avesti delle buone recensioni.

Verdone: *Città dell'Uomo* fu un libro che ebbe recensioni molto belle ma, soprattutto, locali perché, causa la limitata tiratura, non poteva venire ampiamente diffuso in campo nazionale. Nonostante ciò, ricordo un cenno critico di Alberto Savinio sul *Meridiano di Roma* — una rivista che usciva, appunto, nella capitale, molto prestigiosa, ove scrivevano i migliori intellettuali italiani — il quale annotava quanto fosse rimasto colpito dal mio poemetto. Una recensione significativa in quanto confermeva l'esistenza di una tipologia di stile metafisico in queste pagine. Ma, curiosamente, a quel tempo non avevo capito che la firma "S." era quella di Savinio, altrimenti gli avrei scritto per ringraziarlo: me ne accorsi invece diversi anni dopo. Altrettanto accadde con Gianbattista Vicari in *Lettere d'oggi*. Mi recensirono favorevolmente il leccese Luciano De Rosa, il catanese Pasquale Pennisi, il poeta futurista Lorenzo Ercole Lanza, i senesi Bianca Flury Nencini, Silvio Gigli, Mario Bussagli, Gino Mazzoni. Ho un pacchetto di una cinquantina di lettere di incoraggiamento e congratulazioni, anche del mio maestro Norberto Bobbio.

Lorenzo Ercole Lanza aveva un salotto letterario nella casa contigua all'Officina del Gas di cui era Direttore. Vi intervenivano Raffaello Arcangelo Salimbeni, altro mio grande amico, Piero Sadun, Gianni Vagnetti, i musicisti della "Chigiana", Lavagnino, Brengola e il Quintetto, e i futuristi che, con Marinetti in testa, venivano d'estate a Siena per il "Concorso di Poesia Bacchica, Amorosa e Guerriera" alla "Mostra Nazionale dei Vini Tipici". Venivano, seppur di rado, anche Savinio e "Chirico", come Lanza chiamava De Chirico. Tutti gli artisti di passaggio vi trovavano ospitalità, e naturalmente anche il fratello, Peppino Lanza del Vasto, candidato al "Premio Nobel", seguace di Gandhi che lo aveva soprannominato lo "Shantidas" o "servitore della pace". Lo ricordo col suo "tappetino", che in pratica costituiva il suo letto e tutto il suo bagaglio di nomade. Venivano anche Mirko Vucetich, Bino Sanminiatielli, Krimer (Cristofo-

ro Mercati), Lorenzo Viani, Farfa, Acquaviva, Corrado Forlin, e un animatore di serate culturali, Arrigo Musiani, friulano come Vucetich. Lorenzo Ercole Lanza declamava, con mia lusingata soddisfazione, passi di *Città dell'Uomo*.

§ 5. I disegni di Piero

Le recensioni a *Città dell'Uomo* furono principalmente letterarie. Alcuni si fermarono ad un elogio, convinto, dei disegni di Piero, senza approfondire. D'altra parte si era in epoca "autarchica" e, tra i "locali", non tutti erano al corrente delle polemiche sull'arte oltraggiosamente definita "malata" e "degenerata", sull'espressionismo o sul realismo populista francese. L'antifascismo ancora non era in grado di dibattere pubblicamente questi problemi o non osava farlo.

Se noi osserviamo i disegni di Sadun, in uno che illustra *Caporonda* la città di Siena è vista di notte, i personaggi sono dei fantasmi con delle lance, degli "armati", che vagano nell'ombra.

La città era per noi trasfigurata da un sentimento nostalgico per il passato, che ci aiutava a porci di fronte ad essa con gli occhi di coloro che possiedono uno spirito libero. Un sentimento che spingeva me, in una sorta di "notturno", ad avere una visione illusoria della città: un gruppo di armati che avanzava nel buio, come tornato indietro nel tempo. E scorgevo una bandiera rosso-brunita, con la scritta "Libertas". Piero dipinse a china questa scena, che fu apposta come illustrazione al capitolo *Caporonda*. Sfumò, per prudenza, la scritta "Libertas" della bandiera, che era anche la bandiera del Terzo di Città (in occasioni di festa, ancor oggi, affissa alla colonna di Piazza Tolomei). Una maniera di vedere una città che era molto diversa da quella della letteratura dell'epoca fascista.

Queste nostre concordi espressioni poetiche erano esternazioni di uno stato d'animo in disarmonia con la situazione politico-sociale esistente allora. Sentimenti eloquenti, i nostri, ma resi con toni sfumati e visionari nei disegni e con lievi cen-

ni nella stesura, tali da passare inosservati dai gerarchi, i quali non colsero il significato nascosto dietro la parola "Libertas"; a meno che non abbiano voluto essere tolleranti.

Un altro disegno ritrae una via della contrada della "Giraffa", forse, Via di Refe Nero: un uomo di spalle, cammina lungo la strada, a braccetto con una donna, probabilmente una prostituta. La "Giraffa" era un circoscritto quartiere della città, dove, all'epoca, oltre a Via del Rialto, si trovavano case di tolleranza. Oggi queste vie hanno un'atmosfera tutta differente, ma allora erano considerate luoghi equivoci. Questo disegno, secondo me, è un esempio molto significativo di quanto il cinema francese degli anni 1935-1939 abbia inizialmente influenzato e ispirato la pittura di Sadun: un cinema pessimista, d'atmosfera, di realismo poetico. Io trovo questi disegni permeati da un realismo che alcuni hanno chiamato "poetico", altri "populista".

Corradi: L'ultimo capitolo del libro si intitola *Solitudine*.

Verdone: In esso il protagonista — che in realtà sarei io — fugge dalla città di Siena, in cui abita, per andare a vivere in un luogo dove l'esistenza è da lui immaginata diversa, quasi idealizzata. Egli vuole evadere dalla città. È come il trapezista di Kafka che si isola sul trapezio: soltanto lassù è libero e felice; a terra, invece, si sente soffocato; e vuole respirare, uscire da un determinato clima, in un periodo di sofferenza, di infelicità pressoché generale. Una fuga momentanea, perché nonostante tutto, alla fine il protagonista non può fare a meno di tornare nella sua città, ritorna, la sua vita è lì. Non vuole rinunciare alle sue radici.

Per quest'ultima parte Piero disegnò un paesaggio caratteristico del senese ove inserì tra le colline la tipica presenza architettonica della casa colonica toscana con tre archi. Si tratta di un disegno a china, in cui si avverte chiaramente un influsso dei maestri fiorentini, primo fra tutti Rosai, sicuramente conosciuti durante il suo soggiorno a Firenze. Un soggetto suggestivo e tanto più reso tale dalla tecnica che Sadun adoperò per tutti questi disegni: carta lucida pesante su cui, passando un pennellino d'inchiostro color seppia, o un dito, spargeva il colore. In tal modo egli creava i fondi bruni-caldi, bronzati, delle seppie.

Conservo i preziosi *clichés* di questi disegni nella mia casa di campagna, a Cantalupo in Sabina, per la quale chiesi all'architetto — il mio cognato Gastone Schiavina — che fosse ripresa l'idea toscana dei "tre archi".

Ricordo, di tale periodo, un altro disegno — che possiedo — tracciato con la stessa tecnica: una via di Siena, Via della Galluzza, che porta in Fontebranda; sul fondo, è abbozzata una fontanella. Un altro disegno fa parte di un gruppo di immagini, non tutte pubblicate e che presenteranno poi, in progressione, differenziazioni stilistiche, una maggiore tensione espressionista rispetto alle figure del poemetto nelle quali, invece, si riscontra quel certo realismo "poetico" o "populista", cui ho già accennato. Difficile, comunque, si presenta la definizione di queste figure: sono disegni anticipatori di una certa sensibilità di Piero, stili commisti di un giovane che cerca un proprio stile. Una tendenza, comunque, sempre più espressionista perché, dopo questo primo periodo, ricordo altri disegni a china che Piero Sadun fece per un nostro comune amico, Camillo Togni, un musicista dodecafonico, che già presentavano tale tendenza in maniera più decisa. Spero che questi disegni, regalati a Camillo Togni (niente a che vedere con i circensi nostri amici Togni), esistano ancora presso la famiglia lombarda del compositore.

A quel tempo Piero già aveva stretto amicizia con Cesare Brandi il quale, certamente, gli dava consigli per la sua pittura. Sadun, forse, maturò la propria cultura figurativa con esempi espressionisti, come Soutine o Kokoschka, anche per merito della guida del critico senese.

Si tratta di un periodo, però, in cui non potevamo più frequentarci in maniera continuativa.

Corradi: Fu il tempo in cui Sadun non abitò più a Siena.

§ 6. Sadun lascia Siena

Verdone: Già dal 1938-1939, a causa delle leggi razziali, Piero aveva ritenuto opportuno allontanarsi da Siena, dove era molto

conosciuto, per stabilirsi a Firenze. Qui, egli aveva potuto continuare i suoi studi frequentando il pittore Vagaggini e seguendo soprattutto i corsi privati di Primo Conti fino a quando anche lì, per lui, la situazione era diventata pericolosa. Piero tornò da Firenze e venne accolto dal Professor Mario Bracci che lo ospitò a Pontignano, vicino a Siena, nella Certosa (oggi appartenente all'Università di Siena, che la usa spesso per convegni). Vi restò due anni e vi dipinse alcuni affreschi ispirati agli antichi abitanti della Badia. Era affascinato da quella campagna, non distante dalla villa paterna del Vallone, e vi dipinse alcuni paesaggi invernali, con alberelli rossastri. Lo stile degli affreschi della Certosa di Pontignano ben si coniuga con lo stile delle tavole monocrome, e di impegno totalmente diverso, composte per *Città dell'Uomo*.

Nel 1942 — vestito da prete, con abiti fornitigli da Don Luigi Rosadini, un sacerdote che poi ritroviamo nei suoi dipinti soutiniani — Piero fuggì verso l'aretino, per raggiungere una formazione partigiana, e qui prese parte alla Resistenza. Racconto ciò perché sono proprio di questo periodo i *Disegni della Resistenza*, un bellissimo esempio della sua giovane ricerca grafica. Questi disegni, ignoti ai parenti, dopo la sua morte erano misteriosamente scomparsi. Fui io a ritrovarli, seguendo il mio fiuto, e vennero riconsegnati ai familiari. Infatti, poi, a questi numerosi disegni fu dedicata una mostra nel 1977 al Palazzo Pubblico di Siena con un mio scritto di presentazione. Ed alcuni li ho fatti includere nella Mostra "Realismi" (Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953) allestita nell'agosto 2001 al "Meeting dell'Amicizia" di Rimini..

Corradi: Vorrei che tu mi parlassi della vostra frequentazione a Roma.

§ 7. *Sadun e il cinema*

Verdone: Quando nel 1941 io entrai al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, presi dimora provvisoria in una camera in affitto, in un palazzo di Via Panisperna. Piero, intan-

to, dal canto suo, aveva già in mente di lasciare Siena. Fu così che lo informai subito quando seppi che un appartamento, nel mio stesso palazzo, si liberava. Piero si stabilì a Roma e ci vedevamo ogni giorno. Si cenava alla contigua trattoria del Romagnolo, e veniva anche Cesare Brandi, dal vicino Istituto del Restauro, dove alloggiava. In seguito, ricordo che, quando divenni Redattore Capo della rivista "Bianco e Nero", presentai Piero al Direttore Giuseppe Sala. Piero divenne così ideatore delle copertine del mensile e finalmente ebbe occasione di mostrare il suo notevole talento tipografico, oltre che artistico, in maniera ufficiale. Serbo memoria di una serie di disegni sul tema dei gatti, soggetto da lui amato, e di un'altra ispirata alla tematica del cinema espressionista, per il quale Piero prese suggerimento da film come *Il Gabinetto del Dottor Caligari* di Robert Wiene (1919), da *Il vampiro (Nosferatu)* di Friederich Wilhelm Murnau (1922), e dal *Testamento del Dottor Mabuse* di Fritz Lang (1933). Usai quei disegni come finalini di articoli della rivista. Normalmente, infatti, inserivo in ogni numero di "Bianco e Nero" una serie di disegni che chiedevo a miei amici quali Toti Scialoja, Giovanni Stradone, Raffaello A. Salimbeni, Arnaldo Ciarrocchi, i senesi Giacinto Fiore ed Emilio Montagnani.

Altri disegni di Piero, pubblicati sempre in tale periodo, avevano affinità con quelle immagini, proprie di film, che vengono dopo il cinema espressionista, ma sempre tedesco, della nuova "oggettività". Si tratta di un cinema i cui rappresentanti sono registi sul tipo di Pabst. Un cinema i cui titoli spiegano in anticipo tutta la loro tematica: *Tragedia di una prostituta*, *Diario di una donna perduta* e così via. Sono i "film della strada" del cinema tedesco degli anni Venti. Ecco, allora, un disegno di Piero: un lampione, un uomo ubriaco, una donna appoggiata al lampione. Vengono a mente Grosz, Otto Dix, Egon Schiele. Fu per questa loro attinenza tematica e per questa analogia di natura espressiva con un certo cinema, che scelsi più tardi di ripubblicare tali disegni come copertine di alcuni miei libri. Esempio di ciò sono il disegno di *Nosferatu* nel libro *Gli intellettuali e il cinema*, nella riedizione fatta da Bulzoni nel 1982, e la copertina

del libro *Deformazione e realtà* contenente saggi, appunto, sul cinema tedesco espressionista — in cui vedevo preminente la tendenza alla “deformazione” — e sulla “nuova oggettività”.

Corradi: Sadun si è occupato direttamente di cinema?

Verdone: Piero Sadun, in un modo o nell'altro, ha sempre frequentato l'ambiente della cinematografia: prima, con Michele Gandin e con me, nel Cine-GUF di Siena; poi per la collaborazione alla rivista “Bianco e Nero”, e più tardi, nel 1951, come insegnante di Storia del costume al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (Scuola Nazionale di Cinema) e addirittura come attore in qualche film, però senza mai crederci troppo. Ricordo un cortometraggio del Cine-GUF, diretto da Michele Gandin, non terminato, nel quale, oltre a me e a Piero, erano attori o collaboratori i senesi Gabriella Drudi (poi consorte di Toti Scialoja) e Guidarino Guidi, anche lui uno studente di Siena che partecipava alle operette goliardiche (ne ho scritte anche io) e al Cine-GUF; poi, più tardi, anch'egli trasferitosi a Roma, divenne, prima, assistente di Fellini per la scelta del cast, poi curatore delle pubbliche relazioni di attori cinematografici, professione che prestigiosamente svolge tutt'oggi (è da vari anni “agente” di Carlo Verdone). Operatore era Stelio Rossi. Conservo ancora, come testimonianza, alcune fotografie di questo mini-film, dal titolo *Un anno di scuola*. Esiste anche un film napoletano, di produzione normale, di Mario Sequi, *Monastero di Santa Chiara* (1951), in cui Piero faceva la parte di un prete.

Il ricordato Gandin era nipote del Generale Gandin comandante della Divisione “Acqui” sterminata in Grecia, a Cefalonia, dai tedeschi.

Diventare costumista o scenografo in qualche film non rappresentò, per Piero, una occasione definitiva. Conosceva personalmente Gino Sensani, il più grande costumista del cinema italiano (anche lui era stato insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia), e forse il suo portato artistico non gli fu indifferente. Ma egli si sentì maggiormente attratto dall'attività di arredatore e architetto di interni, che aveva sicuramente più a che fare con lo specifico del disegno. Vera vocazione di Piero Sadun

era, però, la pittura; il suo profondo ideale di vita era solo dipingere. Ecco perché le altre attività rimasero per lui, nonostante il suo talento, nonostante i successi e i consensi raccolti, delle attività secondarie.

Cesare Brandi lo aiutò e lo guidò molto nella sua ricerca e lo introdusse in amicizia con vari artisti, tra cui Scialoja e Stradone. Infatti, subito dopo il passaggio del Fronte, assieme a loro ebbe luogo, finalmente, l'importantissima mostra alla Galleria dello Zodiaco dei "tre pittori" — le tre S — che furono definiti "fuori strada". Una esposizione ove Piero presentò pitture di chiara influenza soutiniana, come *Lift*, ritratto di un ragazzo con una montura azzurra e con degli ornamenti rossi. Alcuni di questi quadri sono ora in possesso di Roman Vlad, di Scialoja, e di me stesso.

Ricordo che con Scialoja, Stradone e Ciarrocchi, e anche con Salimbeni, ci frequentavamo spesso. Salimbeni, fiorentino, si considerava quasi senese. Dopo *Città dell'Uomo* mi proposi di pubblicare un altro libro su Siena: *Paggiomaggiore*. Raffaello preparò entusiasta una serie di disegni che dovevano illustrarlo ma il libro restò irrealizzato. Salimbeni, però, viveva più a Firenze o a Siena, che a Roma, e nonostante che, anche con lui, Sadun avesse fatto delle mostre, ad un certo momento lo scambio di idee, inizialmente pressoché quotidiano, subì un arresto. I disegni per *Paggiomaggiore*, una raccolta di capitoli inediti sul Palio e le Contrade, non andarono perduti ed oggi illustrano il mio *Teatro di Contrada* (1999).

Agli inizi, andavamo spesso a casa di Scialoja, il quale, già all'epoca, aveva uno studio ampio e ospitale dove poteva ricevere gli amici. Piano piano, più tardi, anche Sadun riuscì ad avere uno studio e una casa più grandi (ricordo, prima, Via Sardegna, poi Via Calamatta e Via dei Prefetti), arredati con molto gusto: così, spesso, ci trovavamo tutti da lui. Più tardi si trasferì in una lussuosa villa, a Trigoria, sulla Via Laurentina, oltre l'EUR, ove poté disporre di uno studio assai ampio. Voleva che anche io costruissero, quasi a fianco, la mia casa di campagna. «Vieni qui — mi disse — così invecchiamo insieme!».

§ 8. *Con gli "Amici del Circo"*

Un altro punto di incontri frequenti fu anche l'"Associazione Amici del Circo", da me fondata. In quegli anni conoscemmo la famiglia Togni: per Darix e per Enis, Piero disegnò i bozzetti dei costumi. L'"Associazione Amici del Circo", aveva sede in Lungotevere Vallati, n. 2, cioè a casa mia. Aveva un valore puramente ideale e di simpatia per uno spettacolo plurisecolare: una delle attività previste era di fare pubblicazioni ed opere pittoriche che comunque riguardassero il circo. Ne conservo la elegante carta da lettere disegnata da Toti Scialoja.

Corradi: Tu possiedi diverse opere, ispirate al circo, di Sadun, di Scialoja, di Stradone, di Furiga, una *affiche* di Jean Cocteau (*Vive la piste*).

Verdone: Sì. Alcuni dei quadri che io conservo apparvero nel 1955 nella mostra alla Galleria della Medusa, i disegni di Scialoja e Stradone in fascicoli della rivista di Parma diretta da Luigi Malerba "Sequenze" (1948, Scialoja) e in "Bianco e Nero" (Scialoja e Stradone). Pubblicai in "Bianco e Nero" una serie di disegni di Salimbeni sul circo. Scialoja, Stradone e Sadun, si trovavano in accordo perché erano artisti che non si conformavano a quel tipo di pittura che guardava al passato, allora in voga in Italia. La loro, era una cultura di tipo internazionale. Per esempio, Scialoja si ispirava e dipingeva, agli inizi, con una tecnica vicina a Van Gogh (ricordo la sua *Seggiolina gialla*) e Sadun ammirava i pittori espressionisti come Kokoschka e Soutine. Allora, in Italia, ripeto, questi pittori non si vedevano o discutevano molto. Vivevamo — nell'anteguerra — in un periodo di autarchia culturale, e la definizione "pittura malata" era molto usata. Ma qui rimando al mio saggio sulla *Poetica dell'espressionismo* (o *Poetica della deformazione*). Tale saggio è contenuto nel volume *Espressionismo*, un catalogo di opere grafiche (a cura di Ralph Jentsch, di Monaco), pubblicato in tedesco in Germania (Edizioni Cantz, Stuttgart), e in italiano, con la partecipazione del Comune di Siena, nel 1990, in occasione della bellissima mostra organizzata anche per interessamento dell'amico

Notaio Giovanni (Nanni) Guiso, che tenne a presentarla altresì in un centro culturale sardo (ad Orosei). Vi andammo insieme. Nel saggio vi tratto di una poetica comune (nella deformazione) al cinema, al teatro, alla grafica, alla pittura, alla scenografia, espressioniste.

Più tardi, nel 1950, Piero vinse una borsa di studio per Parigi. L'esperienza parigina fu determinante perché lo avvicinò molto al linguaggio cubista.

In una fase successiva della sua ricerca pittorica fu presente Morandi. Infatti, Sadun, essendo molto amico di Cesare Brandi e grande ammiratore di Morandi, attraverso Brandi conobbe personalmente l'artista bolognese e deve aver avuto modo di simpatizzare con lui dato che ne ebbe in regalo una bellissima "Natura morta".

§ 9. "Qui arte contemporanea"

Successivamente Piero si orientò in direzione di una pittura di tipo astratto — come già era accaduto per Toti Scialoja — fino ad arrivare poi, negli ultimi anni della sua vita, ad una pittura quasi monocroma, ottenuta con dei grumi di colore che conferivano una certa plasticità alla superficie. Verso il 1966, con l'amicizia di alcuni critici, come Lorenza Trucchi e Marisa Volpi Orlandini, di altri artisti, come Colla, Capogrossi e Leoncillo, di Lidio Bozzini, editore dell'Editalia, Sadun costituì un gruppo che per l'Editalia, appunto, diede vita alla rivista "Qui Arte Contemporanea".

Corradi: In tale rivista anche tu personalmente hai avuto un ruolo di rilievo.

Verdone: Sì. La rivista fu pubblicata senza difficoltà per vari numeri, poi sorsero dei problemi e il gruppo si assottigliò. Fu allora che ricevetti la proposta di far parte della Redazione del periodico, cui si aggiunse anche Gianni Carandente. Accettai con vera gioia e da quel momento, per diversi numeri, pubblicai vari saggi sul surrealismo cinematografico, sul realismo nel cine-

ma, su Salvador Dalì, su Cocteau, su Buñuel, e soprattutto sulla fotografia. Per esempio nell'epoca in cui io pubblicai — ormai sono passate alcune decine di anni — *Fotografie da museo*, uno dei miei primi saggi sulla rivista, non si scriveva molto di fotografia in seno alle riviste d'arte. Era una attività considerata a parte, con proprie pubblicazioni e periodici. Invece noi l'inserimmo nel contesto generale del discorso sull'arte e Lidio Bozzini è sempre fiero di ricordare che abbiamo incominciato, nella sua rivista d'arte, a parlare di fotografia in un altro senso, a considerare cioè la fotografia sotto una luce nuova e diversa da quella delle riviste fotografiche specialistiche, a guardarla con la stessa attenzione dedicata alla pittura, e come ogni altra opera "da museo".

Il ruolo di Sadun nella rivista era importante, però non era lui, allora, la personalità di maggiore spicco, come invece poteva esserlo Capogrossi, più anziano e ormai pittore affermato. Piero collaborava soprattutto nella parte grafica (aveva ideato la copertina) e con nuove proposte tematiche. Ricordo che, a quel tempo, nel gruppo con Scialoja e Brandi, stringemmo amicizia, oltre che con Leoncillo e lo scrittore Guglielmo Petroni, pure con Aurel Milloss e Roman Vlad: quest'ultimo scrisse per me le musiche del documentario *Immagini popolari siciliane*.

§ 10. *Cittadini del mondo*

Era un gruppo interessante nel quale si svilupparono diverse collaborazioni artistiche. Infatti, Aurel Milloss, grande danzatore e coreografo, chiese a Sadun, nel 1969, i bozzetti per alcune scenografie fra cui *L'estro armonico* di Rodolfo Banchieri, *Il figliol prodigo* e *Erwartung* di Schoenberg. Io, ispirandomi al disegno di Piero per *Caporonda*, scrissi un libretto per balletto dedicandolo a Milloss: *Desiderio antico*, che però non giunse sulle scene. Lo si può leggere nel mio libro *Esercizi teatrali* (1993). Milloss mi suggerì di farne un balletto cinematografico, dati i caratteri dell'azione e dei luoghi (senesi) dove esso si sviluppava.

Sadun, allora, era attratto dal mondo di Schoenberg, da musicisti moderni (Camillo Togni) e di origine ebraica, come anni prima lo era stato per l'espressionismo di Soutine e per Modigliani. Forse ciò che sentiva di avere in comune con loro era la vissuta esperienza della discriminazione razziale e della persecuzione subìta e l'intimo sentimento di angoscia che ne derivava. Peraltro, ritengo che la religione in sé non abbia avuto molto peso nelle sue scelte di poetica; ricordo che ci sentivamo "cittadini del mondo". Il suo gusto e il suo spirito artistico non erano guidati da fattori di ordine religioso, ma solo dalla sensibilità e dall'intuito. Erano qualità, queste, che egli mantenne anche in altre attività — non solo in quelle legate alla sfera artistica — più attinenti alla didattica. Piero ne diede un ottimo esempio nel 1969 quando fu nominato Direttore dell'Accademia di Belle Arti di L'Aquila. Qui egli ebbe il merito di scegliere fra gli insegnanti tutte personalità d'avanguardia, come Bussotti, Marotta, Carmelo Bene, Enzo Forcella per la Comunicazione e i Mass Media. Egli tenne molto a creare un polo artistico all'avanguardia. Forse credeva anche lui nella possibilità di un'eredità culturale più completa che abbracciasse tutte le forme di espressione proprie del mondo dell'arte. Un ideale che lo coinvolse quasi completamente, tanto che per un po' trascurò la pittura.

Negli anni Cinquanta e Sessanta realizzai diversi documentari sull'arte. Ne volevo fare anche uno sulla pittura di Sadun, e ne conservo il soggetto. Piero dipinse per me — non ricordo in che anno — alcuni fondalini astratti, che esistono ancora: erano destinati ai titoli di testa dei miei cortometraggi. Non furono utilizzati, restando incomprensibili a produttori impreparati.

Di quei tempi ricordo anche la sua amicizia con Carmelo Bene, perché qualche volta andavamo insieme a teatro a vederne gli spettacoli.

Ogni tanto facevamo qualche "rimpatriata" e allora sì che ci divertivamo come due ragazzini! Andavamo a rivedere insieme film come *Un dollaro d'onore* di Howard Hawks (1959), e ce la spassavamo di fronte alle "spacconate" di John Wayne e degli altri attori *cow-boys*.

§ 11. *La malattia di Piero*

Poi venne la sua malattia. Lo vidi, le ultime volte, ricoverato all'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, nella Clinica Otorinolaringoiatrica, in Via Valle Piatta, n. 24. Mi dava sgomento il fatto che quella strada, nella mia infanzia, era stata tutto il mio mondo. Io avevo abitato al pianterreno al n. 22. Anche la sua camera era in prossimità dell'ingresso, a pianterreno. Tra la sua malattia mortale e la mia infanzia c'era stata, ancorché in tempi diversi, soltanto la divisione di una parete.

Quando fu seppellito al Cimitero Ebraico di Siena arrivai da Roma, in automobile, affannato per gli intoppi incontrati durante il viaggio, mentre la bara veniva calata nella fossa. Gettavano manciate di terra i parenti e gli amici: Cesare Brandi, Milloss, Scialoja, Carandente, Vlad, Gabriella Drudi, Mario Guidotti, Lorenza Trucchi, Marisa Volpi Orlandini, Lidio Bozzini, gli insegnanti di L'Aquila, assistenti, allievi. Silenziosi, comunicavamo tra noi soltanto con gli sguardi. Eravamo consapevoli, nel dolore per la perdita di un amico fedele, che avevamo assistito al passaggio e alla scomparsa di un pittore di grande talento, di un autentico artista.

Alle mostre di Piero, dopo la sua morte, ho collaborato con il prestito dei quadri da me posseduti. A Siena, in Palazzo Pubblico, presentai nel marzo 1977 i "Disegni della Resistenza 1943-44", da me ritrovati dopo la loro sparizione. Nel giugno 2001 ho scritto, su invito di Lidio Bozzini, la presentazione della mostra "Piero Sadun dall'espressionismo all'astrattismo", prestando anche nove opere (Galleria Edieuropa. Qui arte contemporanea).

ASPIRANTE SCRITTORE E AMMIRATORE
DI FEDERIGO TOZZI

Isabella Madia

Sommario: § 1. Una gita all'Isola d'Elba: il diario — § 2. Piccolo giornalismo — § 3. Le letture — § 4. Il "maestrino" — § 5. Critico teatrale — § 6. *Claqueur* — § 7. Federigo Tozzi — § 8. *Città dell'Uomo e Città della Vergine* — § 9. Prose liriche e saggi — § 10. Inediti di Tozzi — § 11. Primi testi teatrali — § 12. Incontri tozziani — § 13. Primo soggiorno romano — § 14. Da Tozzi al Belli — § 15. "I più modesti animali" — § 16. Libretti per opere in un atto — § 17. Altre letture.

§ 1. *Una gita all'isola d'Elba: il diario*

Madia: Vorrei che tu mi raccontassi come ti è venuta, da ragazzo, l'idea di "scrivere".

Verdone: L'aspirazione a diventare uno scrittore è stata un'idea personale che si è sviluppata gradualmente, mano a mano che espletavo le mie prime attività creative.

A tredici anni facevo parte di un gruppo di Avanguardisti Ciclisti e il nostro capogruppo organizzava ogni anno una gita in bicicletta attraverso la Toscana. Il primo anno, poiché alla gita si sarebbe dovuto pedalare molto, partecipai agli allenamenti. Ricordo che un giorno, mentre scendevamo a rotta di collo per Via della Sapienza, dalla Chiesa di San Domenico, su una bicicletta "da bersagliere", cioè costruita in maniera un pò particolare (non c'era freno a mano, il freno doveva essere azionato con le gambe) mi lanciai giù per la discesa, anche per una specie di gara con i miei compagni, ma, arrivato alla curva davanti alla Biblioteca della Sapienza, i pedali giravano vorticosamente ed io non riuscivo a frenarli. Finì che caddi e mi

ruppi un braccio (il sinistro e precisamente l'ulna). Pertanto per quell'anno non potei partecipare alla gita essendo stato ricoverato all'ospedale. L'anno successivo ripetei l'allenamento e questa volta mi trovai più a mio agio. Finalmente partii col gruppo e andammo verso Volterra, Pisa, Livorno e ci imbarcammo per l'Isola d'Elba dove piantammo le tende e fissammo il campeggio. Fu in questa occasione (ripeto, avevo circa tredici anni) che mi portai dietro un taccuino ed ebbi l'idea, o, meglio, sentii il bisogno, di scrivere giorno per giorno le mie impressioni. In ogni città, in ogni paesino dove mi fermavo, scrivevo le mie sensazioni. Fu il primo diario, che poi mi sono portato appresso per tanti anni, nei miei scrittoi, nei miei vagabondaggi, finché l'ho perduto. Quindi, già a tredici anni manifestavo il desiderio, se non di diventare scrittore o memorialista, certamente di scrivere un diario, che naturalmente non voleva essere un semplice pro-memoria, ma aveva ambizioni, diciamo pure, letterarie.

§ 2. Piccolo giornalismo

Madia: Mi hai più volte raccontato (e ne abbiamo riferito nel Capitolo II) che tuo zio, Giovanni Casini, era ferroviere, cioè lavorava nella stazione di Siena delle Ferrovie dello Stato, e che a tua richiesta ti ha presentato a un suo superiore, Mario Celli, un personaggio di un certo rilievo che, come lavoro fisso, faceva l'Ispettore ferroviario, e *a latere* era anche uno stimato giornalista sportivo. Oggi Siena gli ha intitolato, alla memoria, il Premio Giornalistico "Mario Celli", di cui sei Presidente Onorario.

Verdone: Fu così che iniziai la mia attività giornalistica, e non lo nego, uno dei miei obiettivi finali era anche quello di avere una tessera-stampa che mi facilitasse l'accesso alle sale di spettacolo — cosa che ottenni —; ma il vero motivo era diventato un altro: ero affascinato dalla professione di giornalista e desideravo fare — in tale area — qualunque cosa. Una atti-

vità di piccolo cronista (che, secondo l'uso dei tempi, non veniva retribuita) cominciai a svolgerla nei pomeriggi, mentre frequentavo la prima Liceo. Al "Telegrafo" venni accolto bene non solo da Mario Celli, ma anche e soprattutto da Ezio Felici, poeta senese ufficiale, poeta delle Contrade e delle "Notti Senesi", il quale mi mostrava benevolenza.

A sedici-diciassette anni, dunque (ne abbiamo già parlato a proposito del mio apprendistato giornalistico) scrivevo di piccola cronaca per un giornale, ma non avevo incarichi particolari. A quei tempi la mansione principale, per un aspirante giornalista, consisteva nell'andare tutti i giorni in Questura, in Pretura, all'Ospedale, a prendere conoscenza dei fatti di cronaca più o meno nera che erano accaduti. Fu qui che ebbi subito le prime soddisfazioni e anche le prime cocenti apprensioni. Facevo ogni giorno il "giro", ed essendo andato all'Ospedale ed avendo chiesto come era capitato che un ricoverato, un infortunato, si fosse ferito per una caduta dalla bicicletta, l'infermiere mi disse candidamente che era caduto perché era in stato di ubriachezza. Allora io scrissi una mia cronaca intitolata: *Cade di bicicletta* e cominciai così: «Per avere alzato un pò troppo il gomito il Signor Tal dei Tali ha perduto l'equilibrio ed è caduto, eccetera, eccetera». Apriti cielo! Il giorno dopo questo signore si presentò in redazione urlando, dicendo che lui era astemio e altre cose del genere, per cui mi trovai a mal partito e fui rimproverato anche dal Capo Redattore. Io mi giustificavo: «No, no. Io vi porto come testimone l'infermiere che mi ha detto che era ubriaco». «Basta! Stai zitto! Non voglio querele!». Insomma capii che bisognava essere più cauti. Nel caso riportato la notizia era vera, ma io ne trassi — per me — un principio generale, che poi poteva essere applicato anche in campo non giornalistico: e cioè che, scrivendo e opinando, va vagliato tutto, con scrupolo assoluto.

§ 3. Le letture

Madia: Come in campo giornalistico, anche la tua crescita in campo letterario è stata una tua impresa autonoma. Come si è già accennato, tu, sin dalla prima giovinezza ti sei dedicato con impegno alla lettura sia degli autori classici che di quelli contemporanei, sia italiani che stranieri, le cui opere ti procuravi con spirito di iniziativa totalmente personale e nei modi più vari: durante i mesi estivi facevi con zelo — da ginnasiale — l'aiutante commesso nella libreria "San Bernardino". Mi hai mostrato nella tua biblioteca un documento che è significativo della tua precoce determinazione ad apprendere anche al di là di barriere linguistiche. Sono pagine scelte di Charles Dickens, tradotte in francese che a quei tempi era la "lingua ponte" per eccellenza. Il che dimostra che quando avevi quindici anni eri già riuscito a procurarti una conoscenza abbastanza buona della lingua. Con calligrafia di adolescente ci avevi scritto, come segno di proprietà: "Siena. Verdone Mario. 1932".

Diventasti assiduo frequentatore della Biblioteca Comunale e ti conquistasti la benevolenza dei bibliotecari. Con i tuoi piccoli guadagni di ragazzo intraprendente ti sei comprato quasi per intero la serie di opere classiche in edizione economica che è ancora visibile nella tua casa di campagna a Cantalupo in Sabina. Vorrei che tu mi parlassi del ruolo che la lettura ha avuto nella tua formazione.

Verdone: Come ho già detto, facevo letture "a tappeto"; cioè, avendo preso il gusto della lettura, da liceale frequentavo (come cliente) la Libreria Ticci che per me era particolarmente attraente, o perlomeno mi interessava in special modo, perché era il luogo dove erano avvenuti dei fatti drammatici che lo scrittore senese Federigo Tozzi aveva descritto nel romanzo *Tre croci*: i fratelli librai Torrini si erano colà suicidati.

Come tu sai, la libreria esiste. È rimasto il nome Ticci, ma ovviamente non ci sono più i vecchi proprietari. Era quasi davanti alla farmacia Parenti, in Banchi di Sopra. Ora si è trasferita in Piazza Indipendenza, quasi accanto al Teatro dei Rozzi;

è tutta trasformata, moderna, non ha più niente dell'aspetto di allora. Nella libreria andavo a cercare i vecchi libri di storia e letteratura senesi, che compravo con le poche lire che mi guadagnavo facendo del piccolo giornalismo. Frequentavo la libreria Ticci insieme al mio amico pittore Piero Sadun. Tutti e due eravamo a caccia di cose prelibate, di autori di grande statura, ci consigliavamo l'un l'altro, e fu così che le nostre letture furono subito ben avviate; cioè non leggevamo libri futili, leggevamo soprattutto i classici.

Madia: Come mi hai già accennato, avevi una preziosa guida che ti era molto cara.

Verdone: Sì. L'unico ricordo che conservavo di mio padre era — debbo ripeterlo — un vecchio catalogo Sonzogno dove era elencata tutta la Collezione Universale, con centinaia di opere in piccoli volumetti che costavano pochi soldi. Mio padre, morto ventiduenne, aveva segnato a matita quelli da leggere. Non dico di avere acquistato tutta la collezione, perché di titoli ce ne saranno stati un migliaio, ma certamente varie centinaia li possiedo tuttora. In ogni caso la Biblioteca Universale Sonzogno ha costituito per me una indicazione precisa: leggere i classici. Mi costruì dunque una buona cultura, sia attraverso questi librucci, sia, poi, attraverso le nuove e raffinate collane che venivano pubblicate da altri editori, per esempio Bompiani, Frassinelli, Mondadori, con testi sempre molto interessanti e talvolta rari, e meglio tradotti. Per esempio nelle edizioni Bompiani, in libri di piccole dimensioni, avevo trovato opere che in seguito sono state per me fondamentali per capire quale forma si doveva ottenere in uno scritto che potesse acquistare un certo rilievo, che non fosse soltanto giornalistico.

Madia: Hai qualche specifico ricordo sulle tue letture?

Verdone: I libri che io ricordo di più — ma erano molti — sono i *Quaderni* di Rainer Maria Rilke, oppure il racconto *La bella genovese* di Goethe, oppure *La notte di San Bartolomeo* di Merimée, *L'eredità* di Mario Pratesi, *Billy Budd* di Melville, le *Memorie* di Chateaubriand. Erano tutti classici, da cui imparavo molte cose e sin da allora avevo capito che in un racconto,

ovviamente ben scritto e ben documentato, ci dovevano essere anche le "attrazioni": questo lo imparai da Merimée che, nella prefazione di *La notte di San Bartolomeo* asserisce: «Nella storia io amo l'aneddoto». Perché amava l'aneddoto? Perché dall'aneddoto traeva il succo del momento storico che stava descrivendo. L'amore dell'aneddoto mi è venuto proprio da quelle letture, fatte quando ancora non avevo vent'anni, ed è poi entrato anche nel mio stile abituale e nel mio parlato. Invece, nelle edizioni di Frassinelli, leggevo le commedie di O'Neill, o i libri di Joyce. *Dedalus* per esempio: «C'era una volta una muuucca...» con espressione tipicamente futurista. Erano libri tradotti così bene che per me erano anche grandi lezioni di italiano. Tutte queste opere le scoprivo da me, cioè le leggevo per mia iniziativa. Non me ne parlavano certo i professori perché a scuola non si andava oltre Manzoni e Carducci, e quindi gli autori moderni erano pressoché sconosciuti. Cominciai anche ad apprezzare i poeti Montale, Cardarelli, Quasimodo. Scoprii il "romanesco" Giuseppe Gioachino Belli. In classe avrei perfino desiderato che si parlasse di altri argomenti che mi interessavano, di spettacolo per esempio. Un giorno proposi addirittura al professore di italiano: «Professore, perché oggi non parliamo di Charlot?». Mi guardò perplesso, perché probabilmente una richiesta simile non gli era mai venuta; ma io gliela avevo fatta seriamente, non perché i film di Charlot erano comici, ma perché mi piaceva approfondire il personaggio che avevo preso ad amare fin dalle prime proiezioni cui avevo assistito, decenne. Il professore passò oltre, perché forse non capì neppure lo spirito della mia domanda.

Quindi, le mie esperienze si intersecavano, si inter-fecondavano; la lettura, il giornalismo, gli incontri con i futuristi, le recite ai teatrini del Costone o della *Mens Sana*, i film che andavo a vedere da bambino, nella saletta annessa a un collegio per ragazzi sordomuti, cui intelligentemente veniva offerto un divertimento particolarmente adatto a loro. Era ancora l'epoca del cinema "silenzioso". Nei giorni festivi alla saletta poteva accedere anche il pubblico esterno. Al cinema dei sordomuti, do-

ve mi recavo tutte le domeniche, la scelta dei film era fatta dagli stessi religiosi che gestivano il collegio e la sala, ma non la facevano con intenti moralistici perché a quell'epoca non giungevano sul mercato molti film che ponessero particolari problemi morali; semmai si cercava di presentare film melodrammatici, "storici" (ma erano pseudostorici), comici, e la scelta cadeva sovente su film che avessero un certo valore artistico. Quindi la mia cultura si allargava attraverso il cinema e anche attraverso il teatro che avevo vicinissimo. Infatti la finestra della mia camera da letto in Via Valle Piatta si affacciava sulla porta laterale del piccolo Teatro del Costone, annesso al Ricreatorio Pio II, dove io andavo a giocare o a partecipare come comparsa agli spettacoli organizzati dai più grandi. Il teatro per me era "sotto casa": aprivo la finestra ed ero davanti al teatro.

§ 4. "Il maestrino"

Madia: Qualcuno a quell'epoca ti chiamava "il maestrino".

Verdone: Sì, perché mi ingegnavo anche a dare ripetizioni ai bambini di Via Valle Piatta. Le mamme me li mandavano, e mi ricompensavano con qualche lira, per cui anche questa era un'altra piccola fonte di guadagno che mi serviva per i libri e per il cinema; sempre per non chiedere i soldi a casa, perché di soldi a casa ce n'erano pochini. Essendo io studente, prima di ginnasio, poi di liceo, mi sentivo legittimato a dare lezioni ai bambini delle scuole elementari e medie; ovvero: erano le mamme che, fiduciose, mi venivano ad interpellare. Lo zio Giovanni mi chiamava "il maestrino". Una delle bambine a cui facevo ripetizioni era la figlia del custode del Teatro dei Rozzi (uno dei maggiori della città) il quale, a prescindere dal compenso in denaro, mi disse: «Se vuoi, puoi venire a teatro quando ti pare». Io non intesi a vuoto: quando c'erano rappresentazioni mi presentavo all'ingresso e lui mi faceva entrare gratis; ovviamente mi mandava in "piccionaia", perché un ragazzo, da solo e con i calzoni corti, non poteva ragionevolmente venire ammesso in platea.

Madia: Immagino che qui cominciamo ad essere verso i tuoi quindici-sedici anni...

§ 5. Critico teatrale

Verdone: Andavo in "piccionaia" e mi godevo degli ottimi spettacoli, cominciando a farmi una discreta cultura teatrale (ammirai, tra gli altri, Sergio Tofano e Vittorio De Sica). Collegando tutto questo con il piccolo giornalismo da me praticato e con la frequentazione delle redazioni dei vari giornali, mi accorsi che mentre a "Il Telegrafo" le recensioni teatrali le faceva personalmente il Redattore Capo Ezio Felici, e quindi su tale giornale compariva sempre la recensione dello spettacolo che si dava al Teatro dei Rozzi, invece sul concorrente "La Nazione" non c'era. Proposi quindi al Commendator Augusto Rondini, Redattore senese del quotidiano fiorentino, di utilizzarmi in quel settore. Il Commendator Rondini era un uomo imponente, aveva l'aspetto di un giornalista parlamentare di Roma, con i baffi, gli occhiali d'oro, la voce autorevole, la lobbia, il cappotto color grigio ferro col colletto di velluto nero, la mazza con un pomo metallico, sicuramente d'argento. Era un uomo che veniva ricevuto da tutte le autorità, un uomo importante. Però le recensioni teatrali su "La Nazione" non apparivano e allora gli chiesi: «Commendatore, come mai...». «Qui non c'è nessuno che le fa». «Come non c'è nessuno, ma Lei?». «No, io la sera preferisco stare a casa...». In effetti era un uomo di età avanzata che non amava uscire di sera. C'era in Redazione una tessera rossa inutilizzata e allora azzardai: «Ma perché non manda me?». «E vai!». E da allora tutte le sere, specialmente nelle Quaresime Teatrali, quando si davano quaranta spettacoli per quaranta giorni, io ogni sera andavo a teatro e il giorno dopo facevo il mio "pezzo".

Ho recensito commedie di tutti gli autori dell'epoca: De Benedetti, Cenzato, Giannini, Viola, Chiarelli, Forzano, Gherardi, Cantini; i senesi Luigi Bonelli e Attilio Lolini; non solo

italiani ma anche i pochi francesi o stranieri rappresentati, ma erano pochi: Shaw, Dumas figlio, Bernstein, Bataille, o altri autori francesi come Anouilh e Giraudoux. Diventai così il critico teatrale della redazione e per qualche anno ho avuto la mia poltrona fissa al Teatro dei Rozzi. Verso i miei venti anni conobbi anche molti celebri attori: andavo ad ossequiarli in camerino, come fanno i redattori importanti. Andavo da Laura Adani o da Evi Maltagliati e mi presentavo: «Io sono il critico di "La Nazione" ...». «Venga, si accomodi». «Mi farebbe molto piacere, signora, avere una sua fotografia ricordo» e allora la "primadonna" — dopo un attimo di perplessità — scriveva: «A Mario Verdone con simpatia» e vi apponeva una firma ornata di svolazzi. In tal modo cominciai la mia collezione di fotografie di personaggi celebri. Una mia "memoria" su questo periodo è apparsa nella rivista "Accademia dei Rozzi" (n. 7, 1998) in occasione della riapertura, dopo cinquanta anni, del teatro: "Poltrona stampa. Ricordi del Teatro dei Rozzi".

§ 6. *Claqueur*

Madia: So che — al pari di me — hai fatto anche il *claqueur*.

Verdone: Un'altra fortunata occasione d'ingresso nel mondo teatrale, questa volta romano — di quella cinematografica parlerò altrove — la ebbi quando mi trasferii per la prima volta a Roma nel 1941. Abitavo in una pensione in Piazza Santi Apostoli. Una sera, mentre rincaso, scoppia un temporale; per ripararmi entro come un razzo nella galleria San Carlo dove ora si è stabilito il Banco di Roma. Una voce nell'ombra — c'era il coprifuoco o l'"oscuramento" — mi fa: «Sei in ritardo. Tieni. Corri al Teatro delle Arti». Sentendo parlare di teatro non chiesi spiegazioni. Uscii dalla galleria, pur bagnandomi, e corsi in Via Sicilia. Era un biglietto omaggio destinato alla *claque*. Diventai così *claqueur*. Devo dire che certe commedie non mi piacevano. Il *capo-claque* mi osservava. Io applaudevo per dovere ma contemporaneamente, se non visto, fischiavo.

Un ricordo di questa esperienza è in un mio atto unico, *Platea segreta*. Al tempo lo lessi, insieme a qualche altro lavoro — per esempio le riduzioni o i rifacimenti che già avevo eseguito dal settecentesco Giovan Battista Fagioli — al noto scrittore Cesare Vico Lodovici, che aveva organizzato, in un ufficio del Ministero della Cultura Popolare, in Via Veneto, un corso pratico, serale, di drammaturgia. Fu qui che mi trovai accanto a Giovanni Gigliozzi, Turi Vasile, Gian Francesco Luzi, Ruggero Jacobbi; non ricordo se c'erano anche Diego Fabbri e Leopoldo Trieste, allora drammaturgo e allievo di regia al Centro Sperimentale (e non attore). C'era anche la mia concittadina Marga Sergardi.

Ma per tornare al punto, perché in fondo la tua domanda iniziale era se come scrittore io mi senta autodidatta, oppure se qualcuno mi abbia insegnato, indubbiamente devo dire che quello che ho appreso l'ho imparato dalle letture mie autonome e dalle prime esperienze di vita. A scuola ho imparato soltanto le cose che normalmente si insegnavano a scuola. Ma ciò che mi serviva per diventare quello che avrei voluto, e cioè uno scrittore, me lo sono andato a cercare da me, al di fuori della scuola. Questa ambizione l'ho tenuta dentro di me per cinquanta o sessanta anni, senza mai dichiararmi "scrittore" perché non osavo dirlo; ma oggi, avendone pubblicati tanti, di libri, posso tranquillamente qualificarmi come scrittore anche perché ormai, nella attuale fase della mia vita, non ho altra attività che questa.

Madia: Quindi, sei stato un autodidatta; però sei stato anche nella circostanza, particolarmente produttiva, di dedicarti al piccolo giornalismo e di fare, proprio nello stesso periodo, le letture dei grandi classici. È stato dimostrato che mai si impara così tanto e così bene come quando si impara dai libri ciò che contemporaneamente si esercita nella pratica. Ora io desidero sapere come sei venuto in contatto, la prima volta, con il tuo venerato Federigo Tozzi che ha avuto una rilevanza così fondamentale in tutta la tua vicenda giornalistica e letteraria.

§ 7. Federigo Tozzi

Verdone: Federigo Tozzi era figlio di un oste e di una “figlia di ospedale” cioè di una trovatella; viveva nei pressi di Siena; amava la letteratura e scriveva; poi si trasferì a Roma dove faceva il giornalista. (lavorava per il “Messaggero verde della Domenica” e anche per altri giornali). Tozzi era un grande ammiratore di Pirandello, il quale fra il 1915 e il 1920 ha anche patrocinato suoi lavori e soprattutto lo ha presentato all’editore Treves di Milano che gli ha pubblicato i primi due libri. Tozzi — deceduto a Roma nel 1920 — era stato riconosciuto pubblicamente come un autore di valore intorno agli anni 1920–1925 ma poi non se ne era più parlato, con adeguata considerazione, fino agli anni Settanta.

Madia: Credo si possa dire che Federigo Tozzi sia stato uno dei principali modelli letterari del giovane Mario Verdone. Hai fatto amicizia con il figlio Glauco e la moglie Emma, che vivevano nel podere Castagneto, oggi un quartiere periferico di Siena, fuori porta Camollia. Già nel 1946, nel numero unico di un giornaletto intitolato “Dàccelo!” (che nell’estate 1994 è stato integralmente ripubblicato dal giornale senese “La voce del campo”) tu hai riprodotto alcuni passi da *Bestie* di Federigo Tozzi. Tutto ciò ha un valore da non trascurare perché tu non solo lo hai preso come tuo modello, ma anche perché nel circa mezzo secolo che va dagli anni Venti agli anni Settanta (un lungo periodo in cui Federigo Tozzi non era abbastanza valutato, né in voga) tu invece non mancavi occasione per ricordare e valorizzare la sua opera, studiandolo e cogliendo ogni opportunità per commentare i suoi libri. Sei stato tu, per primo, a definirlo “un espressionista”. Ti attraeva anche il suo teatro, gli abbozzi manoscritti di commedie, le traduzioni.

Verdone: La conoscenza di Tozzi come scrittore è avvenuta nella già citata libreria Ticci, dove io ho acquistato il libro *Bestie* che è una raccolta di poemetti in prosa. Ogni poemetto si conclude sempre con l’apparizione di un animale: un bruco, una tartaruga, una civetta, una lucertola, ma non come illustra-

zione, se mai quale protagonista, e quasi sempre come “parola” conclusiva, pressoché “epifanica”. Era la caratteristica di queste piccole prose, che erano dedicate a Siena, a stati d’animo, alla campagna, ma finivano sempre parlando di un animellino. Questo libro mi piacque enormemente perché era un grande esempio letterario, con una scrittura originale. Tozzi era un autodidatta: non aveva studiato nelle scuole, la sua cultura se l’era fatta attraverso le letture personali e in particolare era stato uno studioso dell’antica letteratura senese, tant’è vero che uno dei suoi primi libri, un’antologia, è *Antichi scrittori senesi*. Il suo linguaggio era forte e diverso, nuovo, con un vocabolario personalissimo che attingeva molto all’antica prosa, agli antichi scrittori senesi, magari a Santa Caterina, a San Bernardino, ed anche al linguaggio dei contadini che lui ben conosceva. La sua cultura era di tipo arcaico-contadino. Questo suo libro mi colpì enormemente ed infatti i primi esempi di scrittura seria miei, sono dei poemetti in prosa un po’ sullo stile di *Bestie*, ma naturalmente non raggiungono la stessa forza.

§ 8. *Città dell’Uomo e Città della Vergine*

Ho scritto nel 1941 — come ben sai — un poemetto in prosa, *Città dell’Uomo*. Anche nel titolo c’è un’eco di Tozzi: egli infatti aveva in gioventù intitolato il suo primo libro di poesie *Città della Vergine*, imbevuto com’era di temi mistici, oltre che contadini o arcaici, ed ispirato dalla letteratura di Santi, quali San Bernardino e Santa Caterina. Metteva in risalto Siena come città della Vergine, città consacrata alla Vergine, fatto che era avvenuto all’epoca della storica battaglia di Montaperti del 1216, vinta dai senesi sui fiorentini. Insomma Tozzi rientrava nella tradizione della città, nella quale le feste principali, quelle del Palio, sono dedicate alla Madonna, che a Siena ha sempre ricevuto un culto particolare: aveva un ruolo cittadino, era l’*Advocata Senensium*, la protettrice dei senesi. Io non seguivo la stessa linea. Pur ammirato e folgorato dalla pro-

sa di Tozzi, seguivo invece una linea piuttosto laica, non perché fossi anticlericale, ma perché sentivo più l'aspetto umano, e umanistico, della vita stessa della mia città. E quindi *Città dell'Uomo*, città a somiglianza dell'Uomo; non a caso città che ha uno stemma bianco e nero e che io interpretavo come emblematico dell'animo umano, che è contemporaneamente bianco e nero.

La mia prima lettura tozziana fu dunque *Bestie*, anzi devo dire che di questo libro avevo due copie, poi una l'ho prestata all'amico Glauco Viazzi e forse non mi è stata restituita. Ne tenevo due copie perché una me la portavo appresso, quando mi allontanavo da Siena, ed una la tenevo conservata nella mia biblioteca.

Tozzi era nato nel 1880 ed era morto nel 1920, di polmonite, perché, quando abitava in Via del Gesù, a Roma, dormiva con la finestra aperta. Impossibile per me conoscerlo personalmente. Però, quando ho cominciato a capire la sua importanza ed a scrivere il mio *Città dell'Uomo*, mi sono sempre più avvicinato alla sua opera. I libri editi da Treves erano tre o quattro: *Bestie*, *Tre croci*, *Il podere*, *Con gli occhi chiusi*. Furono pubblicati tardi, alcuni dopo la sua morte. Come ho detto era molto considerato da Pirandello. Io mi sono procurato tutte le sue opere: le novelle *L'amore*, *Il podere*, *Con gli occhi chiusi*, *L'incalco*, *Tre croci*. Dopo la sua morte si cercò di pubblicare altri suoi scritti. Per esempio la moglie Emma raccolse pagine di diario, lettere, articoli critici, e compose lei stessa il libro *Novale*, titolo tipicamente tozziano. E non è a caso che una mia prosa elegiaca, in *Città dell'Uomo*, si chiama — quasi orecchiando — *Nivale*; ma questa volta l'allusione era alla città coperta di neve. Novale è il terreno di campagna; i novali sono gli appezzamenti di terreno, da coltivare.

In vita aveva scritto anche altre cose che sono poi rimaste a lungo inedite fino a quando sono state raccolte dal figlio. Aveva pubblicato una commedia, *L'incalco*, che fu rappresentata ma non ebbe successo. Frequentando il figlio, Glauco Tozzi, che era Preside di un Istituto Magistrale di Siena, gli chiesi il per-

messo di pubblicare nel giornalino "Dàccelo!" frammenti di *Bestie*, e abbiamo simpatizzato. *Città dell'Uomo* era uscito nel 1941. Ero ormai diventato il Redattore unico di "La Nazione" (cronaca di Siena) perché il Commendator Rondini era morto. Il giornale aveva cambiato anche nome (mi pare si chiamasse "Il Nuovo Corriere", ma in seguito riprenderà il vecchio titolo). Quando mi trasferii a Roma non potei continuare a curare una redazione ubicata a Siena e allora chiamai Glauco Tozzi e gli "regalai" il posto di Redattore — nonché la sede redazionale — del giornale. Naturalmente i rapporti erano cordiali. Gli chiesi: «Come mai tuo padre non ha mai preso parte alla vita cittadina, alla vita di contrada?...». «Sai, a Siena non era ben visto. Viveva in campagna, era molto orso, e poi considerava i senesi tutti matti, forse per via del Palio che non lo entusiasmava». Ciò è comprensibile, non perché fosse antisenese, ma perché nato in aperta campagna, vissuto sempre tra i contadini, non poteva respirare quell'aria di Contrada che invece io avevo respirato in Valle Piatta. Devo dire che questo giudizio del contadino Tozzi verso i cittadini, "tutti matti", era un giudizio abbastanza condiviso tra i contadini. Non vivendo dentro quell'atmosfera, la consideravano anomala e di conseguenza i cittadini erano per loro "tutti matti". Tuttavia per il "Dàccelo!", il giornale del Palio che ho già ricordato, riuscii a tirar fuori da *Bestie* degli scritti in cui si parlava della tartaruga (o tartuca), del leocorno, della civetta, e li pubblicai come esempio di scrittura e anche come allusione al Palio, pur se Tozzi col Palio non aveva niente a che vedere. Fu la lettura di *Bestie*, soprattutto dal punto di vista formale, che — ripeto — mi ispirò le prose liriche di *Città dell'Uomo*.

In un mio libro — *Il mito del viaggio* (1997) — che contiene aforismi e apologhi stesi di getto (magari su foglietti raccogliatici, compresi, in mancanza di meglio, i sacchetti igienici degli aerei), composti in vari periodi della mia vita, ho inserito diversi scritti brevi, ripescati nei cassetti, che appartengono anche a quel periodo.

Madia: Tu hai scelto spesso il componimento breve. Perché?

Verdone: La prosa d'arte ha bisogno di un respiro breve,

come la poesia. Deve essere intensa, concentrata, musicale. Ho pensato, come i futuristi, al teatro sintetico, al romanzo sintetico. Ho scritto libretti per operine in un atto, atti unici in prosa che non arrivavo a ridurre ad “attimi”, come i futuristi, ed ho raccolto di recente diverse mie commedie e libretti in un atto sotto il titolo *Teatro breve*.

Madia: A Parigi, nel febbraio 1998, ti hanno rappresentato in un teatrino *underground* — il Théâtre de la Bonne Graine — un collage di *Scintille futuriste*.

Verdone: Sì. Una scelta di “atti brevi” scritti da futuristi. Altrettanto avvenne, nel 1994, a Praga (c'erano anche le figlie di F.T. Marinetti) a un caffè-teatro, il Caffè Viola, caro agli intellettuali d'avanguardia degli anni Venti. Detti a questo collage il titolo futurista *Uccidiamo il chiaro di luna!*. Il testo era stato tradotto in ceco.

§ 9. Prose liriche e saggi

Madia: Ma, tornando alla mia domanda, che cosa intendi per prosa lirica?

Verdone: A quell'epoca si faceva o prosa o poesia. La prosa era il racconto, la poesia erano i versi. I futuristi mi avevano insegnato che tutto può essere poesia, anche la prosa, tanto è vero che nei versi rifuggivano dalle rime e teorizzavano il “verso libero”. La prosa lirica è una poesia in prosa, piena di ritmi, che ha una sua integrità, una intensità di sentimento e accessibilità immediata da parte del lettore: è una poesia senza le rime, ma soprattutto è una prosa musicale. La prosa lirica di Tozzi è musicale, è poesia, pur essendo prosa: io volevo ottenere nei miei poemetti in prosa lo stesso risultato. Questa non era soltanto una scelta mia, ma una scelta anche dei letterati dell'epoca — quelli della *Ronda* — che tenevano molto a fare la bella pagina dai toni classici, musicale, ben scritta, dove nessuna sillaba fosse fuori posto. Ho fatto prosa lirica in *Città dell'Uomo*. Era però solo uno dei generi letterari cui io intendevo dedicar-

mi. Da una parte c'era il poemetto in prosa e dall'altra c'erano i racconti; però, avvezzo come ero alla musicalità, o per lo meno nell'ambizione di una ricercata "leggerezza" e "perfezione" del periodo, questi non erano dei semplici racconti come si possono narrare in un giornale, spesso con un linguaggio molto corrente; no — parlo naturalmente dei migliori — erano prose liriche anch'essi, ed a questo punto è nato *L'omino delle croci*, che credo sia un esempio di buona scrittura; sono nati i miei racconti tipo *Lupo che muore*, che mi venne pubblicato nel 1941 su "Quadrivio". Cioè miravo alla prosa perfetta, alla prosa lirica, alla prosa in cui le frasi avessero un ritmo, una musicalità, una piacevolezza sotto il profilo del suono, che fosse analoga o pari a quella dei suoni di una poesia.

Madia: Insomma, quei saperi che desideravi acquisire te li sei pertinacemente andati a cercare tu stesso, di tua iniziativa. Si direbbe oggi che hai disegnato tu stesso il tuo *iter* formativo, facendo anche le relative scelte.

Verdone: Da una parte c'era il giornalismo corrente, il quotidiano, che naturalmente ho praticato anch'io; c'era poi la recensione teatrale o cinematografica che avevano un carattere critico; dall'altra c'era (e questo forse era cominciato con lo stesso articolo *Siena la rossa* che avevo pubblicato da liceale) l'ambizione anche di scrivere il bel saggio, un saggio che fosse allo stesso tempo esauriente ed esatto scientificamente, ma che fosse anche scritto bene e che avesse una sua struttura. E la struttura, non me l'ha insegnata nessuno: l'ho ricavata dalle letture e dagli echi delle letterature antiche, da autori latini che non solo scrivevano bene, ma anche teorizzavano, come doveva essere costruita un'orazione, come doveva esprimersi la saggistica; teorizzavano la struttura di una arringa, di un saggio. Ed io, ricalcando le idee degli antichi, mi sono fatto il mio programma di come si scrive un saggio, genere che ho praticato molto nella mia vita: saggio su un autore teatrale, o cinematografico, o letterario.

Il saggio lo vedevo con dei caratteri precisi — appresi, ripeto, dai latini — che io ho poi anche riproposto in un mio libro su Anton Giulio Bragaglia del 1965. Ho detto in una nota,

forse anche “ripetuto”, che il saggio doveva possedere determinate caratteristiche: raggiungere la chiarezza (*claritas*) dove il *verbum mentis* si rispecchiava nel *verbum oris*; dire tutto su un argomento, senza omettere niente che sia di rilievo (*integritas*); ma è anche necessaria una *proportio partium*, nel senso che, in uno scritto, non si può parlare a lungo di una cosa e brevemente di un'altra ugualmente importante. Quindi, se avevo dedicato un certo numero di righe ad una parte del saggio, altrettante erano probabilmente necessarie per un'altra parte, affinché tutto avesse un certo equilibrio. Inoltre mi premeva molto anche la bella scrittura, *lo splendor oris* o *splendor formae*; col che si ritorna alla prosa lirica, alla bella prosa, al bello scrivere. In più avevo cura di mettere nei miei saggi qualcosa che allettasse particolarmente il lettore e lo invogliasse ad andare avanti nella lettura perché sapevo benissimo, per esperienza, che quando si sfoglia un giornale, dopo aver letto quattro righe di un articolo si passa ad un altro; non si legge mai tutto. Questo era un ammaestramento che mi veniva dalla mia esperienza di giornalista e allora io avevo cura che nelle prime cinque-dieci righe ci fosse un bell'attacco, una tale “attrazione” verso il tema svolto per cui il lettore, invogliato dalle prime righe, avrebbe letto tutto il resto.

Volevo un bell'inizio e poi, nel corpo del saggio, dirò latinizzando, le *actractiones*, cioè le “attrazioni”. Questo mi veniva anche dal cinema, perché nel cinema c'è un “montaggio delle attrazioni” teorizzato dal grande russo Ejzenstejn, il quale sosteneva che nel corso di un film ci dovevano essere delle “attrazioni” tali da mantenere vivo l'interesse dello spettatore, contenendo al tempo stesso il significato della scena, o anche dell'intera opera; e per rimanere fedele alla terminologia latina io parlavo di *actractiones* (anche se il termine era quasi inventato). Sin da quando scrissi il mio primo saggio *Espressività del costume nel linguaggio cinematografico*, nel 1943, ho tenuto presenti queste regole che mi ero costruito.

Tozzi è stato importante per me in primo luogo perché ho imparato dalle sue opere a scrivere; in secondo luogo perché, al

pari di lui, ma non con la stessa arte, naturalmente, ho scritto molto su Siena. Devo dire che le mie prime prose senesi erano molto tozziane anche come spirito. Dice infatti Tozzi in una pagina di *Bestie*: «La mia anima, per essere vissuta a Siena, sarà triste per sempre». Questa frase la tenevo molto presente, la facevo mia, anche perché avevo motivi di tristezza che mi venivano dalla precoce morte di mio padre, dalla modesta condizione della mia famiglia, e quindi — a momenti, ma non sempre — ero un ragazzo abbastanza triste. Infatti, se si guarda il ritratto che mi fece Piero Sadun in quegli anni, sono la quintessenza della tristezza. Ero un uomo triste che poi aveva, come lo stemma di Siena, degli slanci di luce, di gioia, di letizia, di sentimento del bello, di gioia di vivere. Infatti nello stesso periodo, mentre scrivevo racconti spesso tristi (*L'omino delle croci*, *Lupo che muore*, *I giuocatori*, *La visita delle pazze ai sepolcri*, quadri, o quadretti, tipicamente tozziani) contemporaneamente ero anche un goliardo: mi piaceva vivere, ridere, organizzare feste da ballo, ero anche gioioso, gaio. La mia vita si svolgeva su due piani: uno allegro e uno malinconico.

Madia: Ricordano gli amici che a Siena, insieme ad altri compagni, organizzavate grandi feste di Carnevale affittando i saloni di un albergo, il “Continental” in Banchi di Sopra: anticipavate i denari necessari, facevate intervenire un’orchestrina, facevate pagare un biglietto d’ingresso, e più o meno rientravate nelle spese.

Verdone: Sì. Un altro momento affatto secondario, nell’epoca degli studi universitari, era partecipare alle feste studentesche (normalmente auto-gestite), alle *Feriae matricularum* ed alle cosiddette “operette”, diventando io stesso autore di operette comicissime, gaie, allegre, dove quindi spariva quella tendenza triste che invece appariva in altri miei scritti.

§ 10. *Inediti di Tozzi*

Frequentando la famiglia Tozzi, a Castagneto, guardavo i libri che erano appartenuti a Federigo Tozzi, i libri cioè che

possedeva in libreria, scritti da altri autori, e osservando i titoli capivo quale era stata la sua cultura. Tozzi si interessava al simbolismo, a Dostoevskij; le sue letture erano *Le memorie del sottosuolo*, gli autori russi, Maeterlinck, che al tempo stesso era poeta e studioso di insetti (ha scritto *La Vie des abeilles*). Tozzi aveva tradotto in italiano *La Princesse Maleine*, un dramma scritto da Maeterlinck. Questa traduzione è rimasta per molti anni inedita perché lo stesso figlio, che nel corso degli anni aveva poi pubblicato quasi tutti gli inediti, non l'aveva messa in evidenza. Gli ho chiesto il manoscritto, l'ho battuto a macchina, e l'ho pubblicato nella mia rivista "Teatro Contemporaneo" con una prefazione (siamo negli anni Ottanta). Era una bellissima traduzione: quando uno traduce bene, senti che è uno scrittore di valore anche in proprio. Come quando Pavese o Vittorini traducevano gli americani o gli irlandesi. Traducevano dei grandi scrittori come Hemingway e Steinbeck, oppure come Joyce, ed erano anch'essi scrittori di valore, che sapevano rendere così bene quelle prose.

Il primo inedito teatrale di Tozzi l'ho pubblicato nel 1948. Frequentando la moglie e il figlio Glauco, appresi che aveva scritto delle opere teatrali e mi offrì di pubblicarle. Quelle complete Glauco non volle darcele perché aveva — e molto opportunamente — un programma personale da attuare. «Ti posso dare qualcosa di abbozzato, che può essere un inizio...». Sapeva benissimo che Tozzi come autore drammatico era considerato quasi zero, tant'è vero che *L'incalco*, unica sua commedia pubblicata, non aveva avuto successo, per cui non era stata più ripresa. Tozzi era stimato per *Tre croci*, *Bestie*, e per le novelle, ma non per le opere teatrali. «Ma non c'è almeno una cosa teatrale che si possa pubblicare?» chiesi a Glauco. «Ce n'è una incompleta...». Mi dette un taccuino, la ricopiai, la ricostruii un po' attraverso quelle paginette. Era senza titolo e glielo detti io: *Camilla*, cioè il nome della protagonista. Era la storia di una figlia ribelle che era stata maltrattata dai genitori, addirittura se ne era andata di casa; e quando i genitori sono morti, quasi per vendicarsi della loro memoria, nella abitazione che

eredita impianta una casa di tolleranza: questa era la vendetta di Camilla. La commedia era scritta quasi per intero, ma con scene mancanti o appena abbozzate. La pubblicai nella rivista "Sipario" intitolandola *Un inedito teatrale di Federigo Tozzi*. Questo avvenne nel 1948. Glauco molti anni dopo la ripubblicò col titolo *La bottega*. Poi presi sempre più confidenza con i parenti, e con gli scritti, fino a che un giorno (dopo il 1948) "La Fiera letteraria" decise di fare un numero speciale dedicato a Federigo Tozzi. Mi interpellarono e mi chiesero di scrivere un articolo sugli inediti di Federigo Tozzi, perché io ero uno dei pochi, a quel tempo, che aveva accesso alla casa degli eredi. E allora scrissi l'articolo sugli inediti.

Sono stato sempre cultore di Tozzi e anzi in una rivista di drammaturgia ho pubblicato un lungo saggio intitolato *Passione teatrale e ideale letterario di Federigo Tozzi*, in cui parlo delle sue sedici commedie, pubblicate dal figlio Glauco in un libro intitolato *Teatro di Federigo Tozzi*. Quindi me ne sono occupato più volte, anche se non risulterà fra i più citati critici di Tozzi. Ho fatto la mia parte anche qui. Per esempio, in America, quando — nel 1989 — hanno pubblicato un libro su Federigo Tozzi, mi hanno chiesto di scriverne la prefazione. L'autore è un critico italo-americano: Peter N. Pedroni, *The Anti-Naturalist Experience: Federigo Tozzi*, The De Soto Press, Tallahassee, Florida. Non solo, ma nella prima raccolta di mie commedie pubblicata, nel 1952, *L'impresario delle Americhe ed altri atti unici*, ce n'è una intitolata *Il cieco della Certosa* che è la riduzione in forma teatrale di una novella di Tozzi intitolata *Il cieco*, e che avevo trovato in una rivista cinematografica del 1918, la rivista "In penombra", un raffinatissimo periodico di Tommaso Monicelli. Ci vidi la teatralità e la tradussi in un atto unico. Fu anche radiotrasmissa da Radio Monteceneri (Svizzera).

Con gli occhi chiusi, un romanzo di Tozzi ambientato nella campagna senese, mi sembrava un testo ideale per un film e per anni ed anni l'ho suggerito ai miei figli che fanno regia, ma purtroppo nessuno dei due lo ha realizzato. Nel 1994 ne ha fatto un film, con lo stesso titolo, Francesca Archibugi.

§ 11. *Primi testi teatrali*

Nel corso della mia attività di scrittore, magari *part-time* perché dapprima funzionario del Centro Sperimentale di Cinematografia e in seguito professore universitario, ho scritto molte commedie. Ci sono ora quattro volumi (*L'impresario delle Americhe*, *Correre per vivere*, *Esercizi teatrali*, *Teatro breve*) nei quali sono raccolti una cinquantina di miei lavori: quindi posso dire di essere anche uno scrittore drammatico. Fra queste commedie ce ne sono tre, raccolte in *Correre per vivere*, che sono marcatamente di carattere tozziano. Tutte e tre sono ambientate nelle strade senesi, le strade che — lo ripeto — avevo fatto dire a Tozzi «La mia anima per essere vissuta a Siena sarà triste per sempre». In queste mie tre commedie si può sicuramente individuare analogo atteggiamento. Una, *Correre per vivere*, è la storia di un adolescente che vive in una famiglia infelice, fra gente che ha difficoltà. A un certo momento commette un grosso crimine, perché maneggia una pistola, spara, quasi rischia di ammazzare un uomo, lo mettono in prigione, la madre lo va a trovare in prigione e gli chiede perdono perché se lui ha agito male, se ha commesso un crimine, deve averlo fatto perché lei non è stata abbastanza madre, abbastanza brava da fargli evitare un gesto del genere. L'atto si chiude in prigione, con una richiesta reciproca di perdono: «Perdono madre...». «Perdono, figlio...».

Madia: Precisiamo, a scanso di equivoci, che la storia non ha nulla di autobiografico. Mi risulta che tua madre è stata una madre dolce e affettuosa e che c'era tra voi un tenero rapporto. Nonostante l'aiuto dei genitori, del fratello e della sorella, ha dovuto fare molti sacrifici per allevarti. Mi hai raccontato che quando eri al ginnasio non aveva la possibilità di comprarti in negozio un vestito e un cappotto perché tu potessi andare a scuola senza sfigurare e che, dopo molto riflettere, risolse il problema acquistandoli di seconda mano al locale Monte di Pietà. Da parte tua, quando hai cominciato a guadagnare, le hai spesso mandato da Roma dei denari ed infine (ma lei è morta prima di

potervi trasferire) hai comprato per lei (e vi abitò a lungo la sorella, cui volevi intestare la proprietà ma lei non volle) l'appartamento di Siena (in Via del Pozzo n. 6) che hai ancora adesso. Per inciso osservo che la tua "buona azione" si è rivelata *a posteriori* un ottimo affare, dato che tu avevi speso poco nell'epoca in cui venivano preferite le costruzioni nuove, ancorché in periferia, mentre oggi un appartamento in un palazzo cinquecentesco ubicato a duecento metri dal Duomo vale moltissimo.

Ma torniamo a *Correre per vivere* recitata a Roma al Teatro Agorà, e ripubblicata in *Trittico*, nel 2002, sulla rivista della Società Italiana Autori Drammatici "Ridotto".

Verdone: È una storia senese, ambientata nella Contrada in cui sono vissuto, ma è una drammatizzazione che ha ben poco a che vedere con la mia vita. Mai e poi mai io avrei sparato o commesso crimini cruenti. Ma a me servivano dei fatti violenti per comporre un atto unico un pò nello stile di Tozzi, perché amavo molto i suoi atti unici, specialmente uno che considero un capolavoro, *La famiglia*, e che mi è stato un pò di modello per questa commedia: cioè la famiglia era per Tozzi il nucleo dove il litigio, la violenza, la forza brutta si manifestavano anche fra gente dello stesso sangue. Questo mi aveva molto colpito e lo avevo riportato anche in alcune delle mie commedie ambientate a Siena, e particolarmente in tre. Una è la già ricordata *Correre per vivere*, un'altra è *Una ragazza che non si è sposata*, la storia di una ragazza infelice, che non si sposa, che viene maltrattata anche dai suoi familiari, e la terza *Davanti al ponte di ferro*. Le prime due erano di carattere tozziano ma senza ricorrere a trame inventate da Tozzi nelle sue novelle. Invece per *Davanti al ponte di ferro* avevo trovato una novella di Tozzi che mi era molto piaciuta e che si svolgeva sul Lungotevere. Io abito a Roma, in un Lungotevere, Tozzi lo avevo nel sangue, e tutto questo ha fatto sì che scrivessi una commedia sul Lungotevere, di origini tozziane e anche con scene senesi che Tozzi non aveva descritto nella sua novella, ma che io avevo ideato. Credo che la più bella scena si svolga proprio ai giardini della Lizza, a Siena, dove viene scoperto un adulterio fra il nipote di un uo-

mo dabbene, abitante in un paesino vicino a Siena, e la moglie dello zio. C'era stata una passione fra i due amanti, ma lui, pentito di aver tradito lo zio, aveva dato appuntamento alla donna alla Lizza e allo stesso tempo aveva mandato una lettera anonima allo zio proprio affinché li scoprisse. Lei, in maniera molto offensiva e sprezzante, lo taccia di menzogna, di tradimento ignobile. Il giovane viene cacciato dallo zio che lo manteneva. Anche questa storia contorta era molto tozziana, ed io — credo — l'avevo rimaneggiata abbastanza bene, soprattutto nella scena dello scontro, quando lo zio sorprende gli amanti.

Non ho mai molto propagandato le mie commedie, quindi non sempre sono state rappresentate, salvo i libretti d'opera che sono stati quasi sempre messi in scena, ma *Davanti al ponte di ferro* è piaciuta molto a un regista con cui, allora, non avevo confidenza, Leonardo Bragaglia (nipote di Anton Giulio e figlio di Alberto), il quale, avendola letta, l'ha voluta far recitare da una compagnia radiofonica, con attori di un certo rilievo. Quindi, o nella prosa lirica, o nelle novelle, o nel teatro, sia per recuperare le opere sue, sia imitandolo o ispirandomi al suo stile, Tozzi mi ha accompagnato per tutta la vita e tuttora, quando io ritrovo qualcosa di Tozzi, mi attrae sempre e mi sorprende come il primo giorno.

In una recente commemorazione, per il centenario della nascita di Tozzi ho presieduto in Campidoglio, con a fianco Ferruccio Ulivi, illustre tozziano, la cerimonia in onore dello scrittore, morto a Roma.

§ 12. Incontri tozziani

Madia: Ma c'è stata anche una strana combinazione: sia Federigo Tozzi che Mario Verdone hanno abitato a Roma in Via del Gesù n. 52, uno a un piano ed uno ad un altro, anche se non contemporaneamente.

Verdone: È vero. Quando nel 1941 mi sono trasferito a Roma il mio sodalizio ideale con Tozzi è continuato anche nella

vita. Affittai una camera in Via del Gesù n. 52. Allo stesso indirizzo abitava, al piano di sotto, un mio amico senese, per l'appunto della mia stessa Contrada, la Selva, e cioè Ferruccio Fracassi, molto più anziano di me, anche lui scrittore, entusiasta di Tozzi, fanatico al punto che aveva voluto abitare nello stesso appartamento in cui aveva abitato l'autore di *Tre croci*, e la sua camera da letto era proprio la stanza in cui Tozzi era morto. Mi sembra che lui fosse al terzo piano ed io al quarto, ma non ne sono certo. Invece ricordo bene le scale, piuttosto mal tenute e con un "odore di gatto" spaventoso. Era proprio una casa tozziana, anche la fatiscenza, l'oscurità, la camera buia che pare Ferruccio avesse mantenuto quale era quando c'era vissuto Tozzi, con gli stessi mobili. Per di più Ferruccio Fracassi — figlio di uno scultore senese morto suicida, Patrizio — era di una tristezza infinita, vero personaggio tozziano, anche lui, quasi lugubre. Dormiva nello stesso letto di Tozzi. Tutto questo mi riportava al mondo tozziano: ci vedevamo spesso, parlavamo di letteratura e di Siena e naturalmente uno dei temi principali della nostra conversazione era il prediletto scrittore senese.

Madia: Tu da Siena a Roma ti sei trasferito due volte: una volta prima della guerra (nell'anno 1941) quando lasciasti il posto di Vice-Segretario dell'Università di Siena per andare a lavorare all'ONMI (Opera Nazionale Maternità e Infanzia) di Roma; dopo qualche mese sei passato (nello stesso anno) al Centro Sperimentale di Cinematografia che durante la guerra venne chiuso, e ritornasti a Siena. Dopo la liberazione di Siena da parte delle truppe alleate, nel 1944 sei ritornato a Roma per cercare di riprendere il tuo lavoro al Centro Sperimentale e dopo qualche tempo ci riuscisti. Dove hai abitato?

§ 13. Primo soggiorno romano

Verdone: Durante il mio primo soggiorno romano abitavo a Piazza Santi Apostoli, e in seguito in Via del Gesù. Ritornato a Roma dopo la guerra abitavo in Piazza Paganica, per un mo-

tivo molto preciso: quando risiedevo in Via del Gesù avevo uno stipendio dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia e quindi potevo alloggiare in una pensione o in camera d'affitto. Andavo da Via del Gesù, a piedi, a Monte Savello dove era la sede dell'ONMI. Di ritorno a Roma, dopo la guerra, non avevo più il mio posto al Centro Sperimentale di Cinematografia e quindi non avevo più dei guadagni regolari. Avevo qualche sommetta, ciò che mi era rimasto di utile quando avevo aperto a Siena, con Piero Sadun, un negozio di antiquariato: il negozio "Fortuna". Con tutto il materiale che si era venduto mi ero fatto una piccola scorta di denari ed ero tornato a Roma per tentare di rientrare al Centro Sperimentale di Cinematografia, ma — come ho già spiegato — non vi riuscii subito, causa antipatie e opposizioni su cui per ora sorvolo. Mi ospitarono in casa loro, a Piazza Paganica, n. 5, i miei due amici pittori, Lina Boerio e suo marito Giacinto Fiore, ai quali ho dedicato una simpatica novella, *Il presepio sulle colline*, che avevo scritto durante l'occupazione tedesca, a Siena, nel podere di Astieto dove mi ero rifugiato assieme a loro. Collaboravo col regista Mario Sequi in qualità di aiuto regista, nel film *Teberan*, per rimediare uno stipendio. Per la camera non c'erano problemi, e per il mangiare davvo un contributo. Erano due insegnanti, ma non molto ricchi. È per questo che io davvo un contributo con i miei guadagni.

§ 14. Da Tozzi al Belli

A Piazza Paganica avvennero alcune cose importanti. Primo: avevo fatto amicizia con un giornalista di Parma, Antonio Marchi, un vero gentiluomo il quale si poteva permettere di pubblicare una bella rivistina di tipo letterario, molto elegante, "La critica cinematografica". Mandai alcuni articoli e Marchi mi disse: «Perché tu non crei la redazione romana?». Ed io la impiantai a Piazza Paganica n. 5, dove abitavo. Era un mensile, e pertanto, quando avevo raccolto due o tre articoli, di firme

anche autorevoli, non c'era da fare molto di più. Marchi mi disse: «Dovresti mandare anche articoli tuoi». E io cominciai. Avevo già preso a trattare il tema *Gli intellettuali e il cinema*, tanto è vero che — torno a Federigo Tozzi — uno dei temi che sviluppai fu proprio “Tozzi e il cinema”. Tozzi io lo vedevo dappertutto, nel teatro e anche nel cinema. Proposi a Marchi di fare delle interviste a scrittori importanti che non erano uomini di cinema ma che potevano darne un giudizio. Negli anni Quaranta non era come oggi, ancora c'erano molti che si tenevano “distanti” dal cinema.

Un secondo incontro fu anch'esso importante. A quel tempo, nella stessa Piazza Paganica n. 5, dove io abitavo, viveva Pietro Paolo Trompeo, studioso di lingua francese, in quell'epoca uno dei letterati più reputati di Roma. Il suo appartamento era al terzo piano; noi in soffitta. Siccome era anche famoso come romanista, lo andai a trovare.

Un'altra conoscenza “belliana”, come già detto in un precedente colloquio, fu la bibliotecaria Egle Colombi, alla “Nazionale”. Un giorno le porto in regalo il mio libro *Città dell'Uomo* e le scrivo una dedica. E lei mi dice «Ma lei è di Siena... Io ho avuto una grande amicizia con un senese». «Con chi?». «Con Federigo Tozzi». E allora mi ha parlato molto del “soldato” Tozzi, che aveva conosciuto personalmente. Mi ha detto che nel tempo di guerra, nel 1915-1918 a Roma, forse in Via 4 Novembre (se ben ricordo, ma mi posso sbagliare) c'era l'ufficio della Croce Rossa. Tozzi, che non stava bene di cuore, non era stato riformato ma era stato messo ai servizi sedentari e quindi era stato inviato all'ufficio della Croce Rossa, dove anche lei lavorava. C'era anche Marino Moretti (e anche qualche altro scrittore, forse Rosso di San Secondo). La Croce Rossa aveva interesse a fare degli spettacoli per i soldati in guerra e fu chiesto a Tozzi di scrivere degli atti unici che avessero un carattere particolare, adatti proprio per essere rappresentati per i soldati nelle retrovie. Scrisse quindi alcuni atti unici: uno era intitolato *La bandiera*. Di ciò la Colombi fu testimone e seppe che erano stati rappresentati. Un giorno un

acuto studioso di Tozzi voleva pubblicare una fotografia in cui comparivano Tozzi, Moretti, e altri scrittori; e c'era anche una donna. Molti si domandavano: «Ma chi è questa signora?». Qualcuno disse: «Sentiamo Verdone». Ed io: «Questa è Egle Colombi, la conosco benissimo».

Tutto ciò per ricordare che anche questa fu un'amicizia tozziana, diciamo. Quindi Tozzi, per un verso o per un altro, in tutta la mia vita mi ha accompagnato. È stata una buona compagnia, perché era un grande e con i grandi ci si trova sempre bene.

§ 15. I più modesti animali

Madia: So che stai preparando un libro di tue poesie che potrebbe intitolarsi *Bestiario* (ma verrà intitolato *Ogni giorno ogni vento*). Sarà anch'esso tozziano?

Verdone: In un certo senso... ma solo in parte. Infatti, per quel che riguarda le mie poesie (già cominciavo a scriverne negli anni Quaranta, ma poi avevo trascurato, e ultimamente questa vena mi ha ripreso), uno dei temi che mi affascina di più è quello delle bestie; però delle bestie minime, come la lucciola, la lucertola, la lumaca, il rospo, il ragno, la merla... Non ho scritto, sia ben chiaro, cose di ispirazione eccelsa... Senza voler fare confronti, però, anche Tozzi prestava attenzione al bruco, alla tartaruga, insomma erano queste le bestioline che ci colpivano, non quelle più imponenti. Il significato della tigre, poniamo, a lui, non interessava di certo, e neanche a me. A me interessava la vita minuta, la vita infima, la vita meschina... Come dice Baudelaire: «Je jalouse le sort des plus vils animaux». Son colpito dalla sorte dei più modesti animali.

Madia: Quando parlavamo di cosa è per te la prosa lirica, cioè la prosa che contiene immagini poetiche, che ha la sonorità della poesia, ma non è in versi, non ha la rima, tu mi hai detto che a sviluppare la musicalità del periodo, delle battute, ti ha aiutato la richiesta che hai ricevuto da parte di due docenti dell'Accademia Chigiana di Siena.

§ 16. *Libretti per opere in un atto*

Verdone: Sì, dal Maestro Vito Frazzi e dal Maestro Francesco Angelo Lavagnino. A mo' di tesi di laurea, gli studenti del corso di composizione dell'Accademia Chigiana dovevano scrivere la musica di un'opera lirica in un atto e occorreva qualcuno che stendesse per loro il libretto. Li hanno indirizzati a me — noto come autore di operette giocose con rime vaganti — e ne ho scritte diverse. Alcuni dei giovani che si diplomavano in composizione sono poi diventati dei musicisti reputati: Carlo Savina, Libero Granchi, Eva Riccioli Orecchia.

In seguito vinsi diversi premi nazionali per libretti (Premio Rossini di Pesaro, Premio Cilea di Bergamo, Premio Internazionale dell'Accademia Chigiana) e fui avvicinato, per lo stesso scopo, da Lamberto Gardelli, Direttore di fama internazionale che rappresentò il mio *Impresario delle Americhe* a Budapest, e da Sergio Cafaro, che musicò *Il pianista del Globe*, eseguito per l'Agimus all'Auditorium della RAI al Foro Italico e trasmesso più di una volta per radio.

Madia: A parte i libretti originali — come *L'impresario delle Americhe* o *Il pianista del Globe* — tu in genere ti ispiravi a racconti di scrittori famosi e li componevi in dialoghi e scene adatte per diventare il libretto di una piccola opera lirica. E hai notato che mai ti chiedevano di cambiare le frasi perché erano già musicali in sé.

Verdone: Esatto. Mai mi hanno chiesto cambiamenti. Per me era un lavoro estremamente facile e piacevole. Non accadeva che io scrivessi dei testi e che, magari, mi invitassero a trovare altre soluzioni, il che mi avrebbe potuto creare problemi, o perlomeno distogliere dai progetti in corso, che erano sempre molteplici. Avevo bisogno di pensare subito ad "altro". No, io mi mettevo al tavolo, scrivevo, consegnavo il mio testo, a loro piaceva... E questo è avvenuto per la confidenza che avevo con la musicalità della parola, che mi veniva dalla prosa lirica, ma mi veniva anche dagli "scherzi goliardici" che scrivevo, e che erano in versi. Quindi io ero abituato al verso, anche

se nella prosa lirica non mi potevo proporre di scrivere versi. E poi io non mi consideravo affatto un poeta, e pensavo che un poeta dovesse avere un dono speciale, ispirazioni originali...

Diceva Vittorio Sereni, mio compagno d'armi, che "la poesia si traduce inventandone una nuova". Mi dilettao a tradurre le poesie altrui. Stavo studiando il francese e traducevo dal francese, per esempio Baudelaire. Sapevo un po' di spagnolo e traducevo Machado, Solinas, Quevedo. Avevo imparato un po' di tedesco e traducevo dal tedesco, per esempio Storm, Goethe, Heine, Novalis, Rilke, Klopstock, Hölderlin. Sceglievo sempre i massimi autori: quelli modesti non mi attiravano. Però non traducevo quasi mai con la rima, perché la rima era un vincolo, che mi dava fastidio. Io ero un po' come predicavano i futuristi, ero per il verso libero. Come è noto, sono stati i futuristi a propugnare il verso libero, sono loro che hanno proclamato: «Basta con la rima, facciamo dei versi liberi. Non esiste né prosa né poesia». Dicevano: «Tutto è poesia». Infatti i manifesti di Marinetti sono poesia, in fondo, se si rileggono. Non mi preoccupavo della rima ed anche nelle traduzioni dei sonetti che sono scritti con la rima (quelli tedeschi, per esempio, di Storm) io non mi curavo di riprodurla. Tuttavia un cattedratico di letteratura tedesca quale Mario Specchio, quando ha letto le mie traduzioni le ha trovate giuste e rispondenti allo spirito della composizione. Quindi andavano bene lo stesso.

Madia: Torniamo ai libretti d'opera per i diplomandi della Chigiana.

Verdone: Il Maestro Frazzi e il Maestro Lavagnino mi indirizzavano il loro allievi. Lavagnino poi era venuto anche agli incontri con i futuristi, alle serate letterarie a casa di comuni amici (di Arrigo Musitani e di Lorenzo Ercole Lanza), serate cui partecipavano Sadun, Salimbeni, Oscar Barblan. Era il nostro circolo letterario. I due Maestri si rivolsero a me: io mi entusiasmai subito. Mi dissero: «Ci sono due musicisti, uno si chiama Carlo Savina e uno libero Granchi, che vorrebbero un libretto. Però preferirebbero qualcosa che abbia già una notorietà letteraria, in maniera che già si presenti in modo allettante». Indub-

biamente, se io avessi portato un libretto di un certo Mario Verdone, sconosciuto, la cosa avrebbe potuto passare inosservata; invece *Il vecchio geloso* di Cervantes ridotto in atto da Mario Verdone sarebbe stata tutta un'altra cosa. Allora io, forte delle mie (relative) conoscenze letterarie, spagnole, tedesche, inglesi, francesi (leggevo tutto), dissi «Va bene, ci penso». Vado a casa, prendo gli intermezzi di Cervantes, scelgo, e scrivo *Il vecchio geloso*. Poi riprendo le novelle di Andersen e scrivo *La piccola fiammiferaia*, a cui però cambio il nome: *Novella di Natale*, il giorno dopo porto ben due libretti in un atto che io avevo scritto in una notte. E loro: «Bellissimi». Li hanno messi in musica per il saggio finale e sono stati regolarmente rappresentati. Il fatto che fossero stati rappresentati mi ha galvanizzato, caricato, perché l'artista, che io lo sia o non lo sia, l'"artista" ha bisogno di approvazione. È l'approvazione che lo incoraggia a fare di più e meglio. I miei libretti erano stati accettati, rappresentati, applauditi. dunque l'approvazione c'era stata, e da lì sono partito e ne ho scritti almeno altri dodici.

Madia: In senso molto lato, fra i tanti maestri che hai avuto, Federigo Tozzi ha avuto un ruolo tutto particolare. Ma hai imparato anche da molti altri grandi autori.

§ 17. Altre letture

Verdone: Sì, perché ho letto di tutto. Da Federigo Tozzi ho imparato molto, per quanto riguarda la forma letteraria e per i contenuti, dato che io ho cominciato a scrivere su temi senesi. Invece per quanto riguarda l'atteggiamento verso la società devo dire che Mazzini mi ha molto educato, nel senso che mi ha insegnato ad essere un europeo. Nella mia tesi di laurea (sul tema *Principi del pensiero politico di Giuseppe Mazzini*) fatta con Norberto Bobbio, i capitoli erano *Principi del pensiero mazziniano, L'Europa, La giovane Europa*. Ho fatto la mia tesi in epoca tardo-monarchica e di nazionalismo (era il 1941); però io mi sentivo già repubblicano ed europeo.

Inoltre, come tu sai, fra le mie letture più care, c'è quel libro di Stefan Zweig, *Erasmus da Rotterdam*, che tu conosci. L'ho comprato nel 1935. Quindi: Mazzini ed Erasmo, per la mia educazione di cittadino del mondo, Tozzi per le mie propensioni letterarie. E anche altri, certo: americani, francesi, russi, spagnoli, inglesi... Per esempio — cito quasi a caso — mi aveva attratto anche Thomas Carlyle, che considerava il vestito l'“architettura dell'uomo”, e di questa idea ho fatto tesoro anche nel mio — già citato — primo saggio cinematografico *Espressività del costume nel linguaggio cinematografico*. Anzi, direi che la base di quel saggio sono stati non tanto i film che vedevo giorno per giorno alla Cineteca Nazionale e al Centro Sperimentale di Cinematografia, ma Carlyle e Oscar Wilde, il quale ultimo aveva scritto un magnifico saggio su Shakespeare dove aveva messo in evidenza l'importanza del vestito nelle tragedie del poeta di Otello e di Amleto. Ecco perché un certo spettacolo che abbiamo visto insieme al teatro di Ostia Antica (*Molto rumore per nulla*) — dove il costume quasi non si notava — non mi soddisfaceva; perché Shakespeare affidava al vestito una funzione espressiva di rilievo, al vestito o al particolare dell'abbigliamento, alle calze del maggiordomo... Lo ha notato Oscar Wilde nel libro *Le occasioni*. Wilde era uno studioso di Shakespeare, non da saggista, ma da artista: aveva capito che c'erano delle cose di Shakespeare da ritenere per sempre. Da questo libro di Oscar Wilde (i cui estremi cito nel mio ricordato saggio) riporto un periodo in cui egli dimostra come Shakespeare si servisse del vestito per esprimere idee, per definire caratteri, e per far progredire l'azione: ad esempio il fazzoletto di Desdemona... Dice, fra l'altro: «Una delle qualità del vestimento è l'espressività».

Madia: Il tuo Tozzi ha affascinato te, ma anche me stessa. Mi puoi dare un esempio tipico della sua scrittura, o meglio della sua prosa lirica?

Verdone: Non saprei che cosa indicare. Amo tutto Tozzi. Ti leggerò — quasi a caso — l'inizio di una rara novella, espressionista e visionaria, il cui titolo è *Il crocifisso* e che costi-

tuisce un esempio finissimo della sensibilità e della maniera di scrivere di questo autore eminente.

Senti questo frammento: «Ho pensato che esista un mondo che Dio non ha finito di creare. La materia non è morta e non è viva. Vi sono vegetazioni quasi tutte uguali fra sé e sbocciature di bestie informi che non possono muoversi dal fango perché non hanno né gambe né occhi. Le piante di questo mondo non sarebbero riconoscibili al colore perché non ne hanno. Soltanto quando c'è un tentativo di primavera si potrebbe sentire il loro odore che però ha qualche cosa del fango. Vi è anche un abbozzo di Adamo, ma senza anima. Non può parlare né vedere, ma sente che attorno a lui il fango si muove e ne ha paura. Non c'è sole né luna ed è il mondo che resta nella parte più solitaria dell'infinito dove le stelle non vanno mai, dove soltanto qualche cometa va a spegnersi quasi in castigo. Questa mezza vita è più antica della nostra».

Madia: Questa citazione è presa da *Il crocifisso*, di Federico Tozzi, in *Giovani*, Novelle, Treves, Milano, 1920.

DAL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA ALL'UNIVERSITÀ

Isabella Madia

Sommario: § 1. Prime occasioni di lavoro — § 2. All'Università di Siena — § 3. Il primo libro — § 4. Il trasferimento a Roma — § 5. Al Centro Sperimentale — § 6. La Libera Docenza — § 7. La vita del Centro — § 8. Maestri e allievi — § 9. I metodi didattici del Centro Sperimentale di Cinematografia — § 10. Il ruolo educativo della Cineteca del Centro — § 11. La rivista "Bianco e Nero" — § 12. Una conversione culturale — § 13. Alcune date.

§ 1. Prime occasioni di lavoro

Madia: Vorrei che mi parlassi del tuo ruolo nel Centro Sperimentale di Cinematografia (per alcuni anni denominato Scuola Nazionale di Cinema e ritornato nel 2002 alla gloriosa denominazione originaria) e di quanto tale esperienza ha contribuito al tuo sviluppo personale, di autore, di critico, di scrittore.

Verdone: Non sono mai stato un perdigiorno, ovvero quello che l'amico Fellini avrebbe chiamato un "vitellone".

Da ragazzo — come ho già raccontato — facevo del piccolo giornalismo, e nei mesi estivi, quando non si andava a scuola, facevo anche il commesso in una libreria di Siena, in Via Montanini, la Libreria San Bernardino, di fronte al Cinema Senese — lavoretto procuratomi da mia madre, amica della proprietaria — e fu certamente la annuale permanenza per alcuni mesi in questa libreria che accentuò in me l'amore per i libri e la cultura. Ma io, i libri, li amavo già.

Madia: Questo lo facevi quando avevi all'incirca che età?

Verdone: Probabilmente durante gli ultimi anni del ginnasio, o i primi del liceo, quindi verso i quattordici-sedici anni. Il

lavoro nella libreria non durava più di due o tre mesi, ma era un'esperienza stimolante perché, dovendo mettere a posto i libri, sapevo la collocazione della narrativa, dei libri scolastici, di quelli di geografia o sui vari altri argomenti. Ora non esistono più né il Cinema Senese, né la Libreria San Bernardino; o forse la libreria ancora esiste, ma gestita da nuovi proprietari. All'epoca era diretta da una signora che aveva preso molta simpatia per me. Era una signora con i capelli bianchi, molto anziana, di cui non ricordo il nome. L'interesse per i libri mi spingeva pure a frequentare antiquari, robivecchi e bancarelle. Vedo tra i miei acquisti di allora un'edizione francese di Dickens: *Pages choisies* (Armand Colin, Paris). Non avevo ancora compiuto quindici anni e diligentemente avevo affermato la proprietà in questo modo: Siena. Verdone Mario. Maggio 1932. Tutto ciò per ribadire che non ero né un "vitellone" né un "vitellino": lavoricchiavo. Però il mio primo vero lavoro, a parte le esperienze giornalistiche universitarie, lo ebbi il giorno dopo la mia laurea.

Fui convocato, infatti, dal Direttore Amministrativo dell'Università, il Dottor Romeo Nuti, che era il padre di un mio compagno di scuola, Ferruccio, col quale studiavo. Io andavo spesso a casa sua e il padre, che mi aveva conosciuto ed aveva probabilmente apprezzato qualche mia qualità, il giorno successivo alla mia laurea mi disse senza preamboli: «Mario, vuoi venire a fare il Vice-Segretario dell'Università di Siena?». Io feci un balzo e dissi: «Certamente». «Allora domani mattina presentati: sei assunto come Vice-Segretario».

§ 2. All'Università di Siena

Così, appena laureato (in Giurisprudenza) io mi ero già assicurato un buono stipendio. Uno stipendio che, ricordo, il primo mese mi dette occasione per un colpo di testa: molti laureati ostentavano un orologio d'oro ricevuto in regalo dai genitori. Io non ce l'avevo e allora, col primo stipendio, andai da un orefice di Banchi di Sopra, scelsi un bell'orologio d'oro — mar-

ca Perseo, ricordo — e così ebbi anch'io il mio regalo di laurea, che m'ero fatto da me. Naturalmente mia madre quando mi vide con un orologio così bello rimase molto sorpresa, però non giudicò una follia la mia iniziativa, la trovò abbastanza giusta. Poi, coi successivi stipendi, ovviamente aiutavo il bilancio di casa; ma il primo stipendio lo volli spendere così.

Lavorai per parecchi mesi all'Università; non ricordo se per un anno intero, forse un anno e mezzo. Però già in questa sede (il mio studio era in Via Banchi di Sotto, al terzo piano, o forse al secondo dove si trovavano gli uffici dell'amministrazione), io ero come poi sarei sempre stato: "moltiplicato e ubiquitario". Cioè a pian terreno c'era il GUF (Gruppo Universitario Fascista) nel quale io ero stato nominato Addetto Culturale (prima ero soltanto Vice-Fiduciario del Cine-Guf) e da me dipendevano tutte le attività culturali. Mantenni questa carica per un certo tempo, e pertanto al piano terreno facevo l'Addetto Culturale. Al primo piano c'era il Circolo Giuridico dell'Università, che aveva una fornitissima biblioteca e fu lì che (dopo aver preparato la mia tesi di laurea sui *Principi del pensiero politico di Giuseppe Mazzini*, relatore Norberto Bobbio), io scrissi i miei primi saggi per la Rivista "Studi Senesi", che era appunto una rivista di studi soprattutto giuridici, diretta dallo stesso professore. Fu lui che mi chiamò a collaborare a questa rivista. Mi ricordo in particolare di aver scritto un saggio su *Platone politico*, qualche altra cosa su Mazzini, Filangieri, la Massoneria all'epoca della Rivoluzione Francese. La mia intenzione era di farmi nominare Assistente Volontario, cioè non retribuito, per avviarmi poi ad una carriera universitaria di tipo scientifico.

Quindi quest'uomo "moltiplicato", al piano terreno era Addetto Culturale, al primo piano faceva lo studioso nel Circolo Giuridico, al secondo piano il Vice-Segretario dell'Università e al terzo piano ridiventava studente perché si era iscritto — per la seconda laurea — alla Facoltà di Scienze Politiche. Naturalmente tutto questo avveniva con un grande sali e scendi per le scale (a quei tempi, siamo negli anni Trenta, gli ascensori

erano rari) per cui tutte le volte che il Dottor Nuti mi cercava non mi trovava perché ero sempre o di sotto o di sopra. Tuttavia il mio lavoro lo facevo regolarmente e bene: tutte le lettere che mi dava da minutare, tutti gli elenchi, le pratiche che riguardavano i professori, i docenti, io le svolgevo regolarmente e il buon Dottor Nuti non aveva di che lamentarsi.

Da altri giovani laureati questo lavoro sarebbe stato ritenuto più che soddisfacente, un avvio magnifico per una carriera di tutta la vita con la possibilità di diventare, un giorno, il Direttore Amministrativo di un'Università. Ma questo non soddisfaceva le mie intime aspirazioni. Io, in fondo, avevo le mie ambizioni, le mie speranze, i miei progetti, il cinema, il giornalismo, e anche la letteratura perché avevo già pubblicato il mio primo libro *Città dell'Uomo* con cui avevo vinto un concorso Pre-Littoriale, cui aveva fatto seguito la pubblicazione per iniziativa e a spese del GUF.

§ 3. Il primo libro

Il libro *Città dell'Uomo* — forse torno, con qualche particolare in più, su un argomento già trattato precedentemente (nel Capitolo IV) — consisteva in una serie di prose liriche sulla città di Siena vista a somiglianza dell'Uomo, con i suoi caratteri, le sue ombre e le sue luci, col suo "bianco" e "nero", quelli stessi dello stemma senese, la così detta "Balzana". Il libro piacque molto non solo alla Commissione che lo giudicò, ma anche ai superiori, ai gerarchi del Partito Fascista (da cui dipendevamo come organizzazione) anche se non c'era nessun riferimento di carattere politico. Mi offrirono di stamparlo e mi chiesero anche di trovare delle illustrazioni adatte perché pensavano che, siccome era un libro su Siena, era giusto illustrarlo con qualche immagine che facesse vedere anche le bellezze della città. Io aderii a questo desiderio ma con una soluzione mia personale, e cioè chiamai il mio caro amico Piero Sadun, e gli chiesi di disegnarmi le illustrazioni per i singoli poemetti. Il ri-

sultato? Furono dei quadretti del tutto lontani dalle immagini di tipo turistico che forse avrebbero voluto i committenti; infatti si ispiravano un po' a un mondo realistico-populista, un po' alla Rosai, erano un po' espressionisti, secondo le prime esperienze del pittore, ancor più giovane di me, e quindi avevano poco a che vedere con le tradizionali "cartoline" della città.

Il mio amico era ebreo, e in quell'epoca — eravamo nel 1940-1941 — era già cominciata la campagna anti-ebraica per cui, quando io ero pronto per pubblicare il libro con i suoi disegni, Piero mi disse: «Mario, noi facciamo forse una cosa sconsigliata, perché il libro viene pubblicato da una organizzazione fascista, e io sono ebreo; certamente potremo passare dei guai, tu, perché hai invitato un ebreo, ed io perché mi esibisco in questo libro. Forse sarebbe il caso che io firmassi con un pseudonimo». E così scelse come pseudonimo quello di Tommaso Duna, che era un po' l'anagramma di Sadun. Il libro — l'ho già detto — ebbe diversi consensi. Avrebbe potuto essere l'inizio di una carriera, forse anche di scrittore. In fondo in quello stesso anno Giorgio Bassani pubblicò, quasi allo stesso modo, *Città di pianura*, anche quello, un buon inizio per un giovane scrittore.

Però io avevo anche altre idee per la testa e altri progetti e l'obiettivo principale era il cinema. Mi interessava soprattutto il cinema.

Madia: Riprendiamo dunque da quando facevi il Vice-Segretario all'Università di Siena. Mi hai detto che, sebbene integrato dalle varie altre attività, cui ti dedicavi nei diversi piani dell'edificio, il lavoro "ti stava stretto".

Verdone: Esatto, e ne parlai ad un mio amico che si stava per trasferire a Roma, Raffaele Bo Vignoli, il quale non aveva gli stessi interessi culturali miei, ma mi era molto affezionato perché eravamo stati compagni di scuola. Per di più era nato ad Alessandria, dove anche io, del tutto casualmente, avevo avuto i miei natali. È anche noto però che io non ho mai smentito la mia *senesità*.

Madia: I tuoi compagni di scuola hanno avuto un ruolo importante nella tua vita.

Verdone: Sì, molto.

Madia: Vuoi dirne qualcosa in generale?

§ 4. Il trasferimento a Roma

Verdone: Ho già parlato di Ferruccio Nuti, il figlio del Direttore Amministrativo dell'Università. Ho anche ampiamente narrato di Piero Sadun, che non faceva la mia stessa classe, ma comunque frequentava lo stesso Liceo-Ginnasio. E anche altri hanno avuto un ruolo rilevante. Raffaele Bo Vignoli mi aiutò a trasferirmi a Roma. Un giorno mi disse: «Se vuoi trovare un lavoro a Roma, io sono in grado di procurartelo. Mio cognato, Alberto Fedele (divenuto poi Notaio) è Direttore Generale all'Opera Nazionale Maternità e Infanzia (ONMI) di Roma. Gli ho parlato di te ed è disposto ad assumerti come Segretario all'ONMI». Ovviamente non è che io fossi entusiasta di andare a lavorare all'ONMI, anzi ti dirò che l'ONMI non mi attraeva affatto; comunque era una maniera per andare a Roma dove era il centro delle attività culturali, del cinema, del teatro, cioè di tutto quello che mi interessava: Roma era per me soprattutto la capitale delle arti, e quindi accettai la proposta. Ricordo che verso la metà di agosto del 1941 io, ormai sicuro del posto a Roma, detti le dimissioni da Vice-Segretario dell'Università di Siena e passai ad essere Segretario — uno dei Segretari — dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia. La sede di lavoro era a Monte Savello, davanti al ponte che porta all'Ospedale dei Fatebenefratelli. Il 17 lasciai Siena e il 18 mattina entrai come Segretario all'ONMI, quindi senza perdere neppure un giorno di lavoro.

Madia: Dove sei andato ad abitare?

Verdone: La prima abitazione fu a Piazza Santi Apostoli, nella pensione Cortopassi, nome che ricordo molto bene perché Cortopassi era anche il nome di uno di quei musicisti tipo Escobar che si sentivano spesso nei programmi radiofonici di musica leggera. Andavo a piedi da Piazza Venezia a Monte Sa-

vello, o prendevo il filobus; ma spesso andavo a piedi: Piazza Venezia, Via del Mare, Anagrafe, Monte Savello. Per alcuni mesi il mio lavoro è consistito nello scrivere lettere che riguardavano quasi esclusivamente l'assegnazione del latte in polvere alle Case della Madre e del Bambino di tutta Italia: «Vi spediamo dieci, venti, trenta scatole di latte in polvere...». Era un lavoro troppo monotono per il mio carattere. Tuttavia siccome ero molto svelto, sbrigavo nelle prime due ore il lavoro di tutta una mattinata e nella terza e quarta ora mi dedicavo a scrivere piccoli testi miei: ancora prose liriche, ancora poemetti in prosa che però questa volta non erano più dedicati alla *Città dell'Uomo*, ma erano piuttosto, come dire, aforistici. Riguardavano sentimenti, considerazioni, piccoli ricordi, apologhi, che ho poi continuato a scrivere anche in più tarda età. Ne scrivevo molti e le due dattilografe, addette al mio ufficio, che battevano le lettere, mi avevano preso molto a ben volere e mi dicevano: «Dottore, quando vuole noi li battiamo a macchina». Forse anche ci si divertivano, si staccavano dai loro pensieri quotidiani... Per cui molti di questi brevi testi, che tuttora conservo e che sono trascritti in maniera ineccepibile, erano battuti dalle dattilografe dell'Opera Nazionale Maternità e Infanzia.

Avevo fatto omaggio di *Città dell'Uomo* sia al Dottor Fedele, Capo della Direzione, sia al Commendatore Edmondo Riccetti il quale era Capo del Personale dell'ONMI. Dopo tre mesi un giorno fui chiamato nell'ufficio del Commendatore Riccetti che mi fece questo discorsetto: «Caro Verdone, ho letto il tuo libro; sei veramente bravo, scrivi bene, eccetera... Ho visto anche che ti dai da fare, collabori a qualche giornale... Però io ti devo dire molto onestamente che per il lavoro che fai qui all'ONMI non sei adatto, sei sciupato». Si aprì una voragine davanti a me. Pensai che avevo lasciato un posto magnifico come quello all'Università, che ora sarei stato licenziato e che forse sarei tornato a Siena dove i miei amici, che mi ammiravano per questa carriera veloce che io stavo compiendo, mi avrebbero preso in giro perché in fondo era uno scacco ritornare sui miei passi. Però, dopo alcuni secondi, durante i quali questi tristi

pensieri avevano attraversato la mia mente, il Commendator Riccetti fece una pausa e disse: «Qui direi che non sei adatto, però» — ci fu un “però” e fu il “però” fondamentale della mia vita — «però — disse — io sono anche Capo del Personale del Centro Sperimentale di Cinematografia. Tu hai già una bella conoscenza di questioni universitarie e siccome noi aspiriamo a fare del Centro Sperimentale una Università del Cinema, a me sembra che tu potresti essere il più adatto per ricoprirmi il posto di Segretario. Ne parlo a Luigi Chiarini, che è il Presidente, e penso che la cosa si possa risolvere in breve tempo».

Andai via col cuore che mi batteva. Aspettai appena un giorno o due. Il Commendator Riccetti mi richiamò e mi disse: «Allora, Verdone, dai le dimissioni: domani sei assunto come Segretario del Centro Sperimentale di Cinematografia». E così, di nuovo, avevo fatto un altro passo avanti senza perdere nemmeno un giorno di lavoro, senza sprecare mai niente, come mi avevano abituato i miei parenti, soprattutto mia madre: «Non bisogna sprecare mai niente, manco le briciole». La nonna diceva addirittura: «Non devi far cascare per terra nemmeno le briciole del pane, perché nell'Inferno coloro che lo hanno sciupato vengono condannati, come pena, a raccogliere tutte le briciole che hanno buttato via, e devono raccogliercle in cesti che però sono senza fondo. Hanno questa pena eterna e le dita delle loro mani sono accese come lucignoli».

§ 5. *Al Centro Sperimentale*

Mi presentai dunque al Centro Sperimentale, accolto benissimo da Luigi Chiarini, e diventai il Segretario Didattico. Il Segretario Didattico, perché il Centro Sperimentale era, ed è, una scuola di cinematografia, una scuola professionale, una scuola che però non dipendeva dal Ministero della Pubblica Istruzione. Apparteneva, in un primo tempo, direttamente alla Presidenza del Consiglio dei Ministri e successivamente al Ministero del Turismo e dello Spettacolo. A quel tempo la Presi-

denza del Consiglio dei Ministri aveva una Direzione Generale del Turismo e dello Spettacolo per cui noi dipendevamo praticamente dalla Presidenza del Consiglio, il che mi giovava a superare piccole difficoltà. Per esempio nelle contravvenzioni stradali, quando io, accidentalmente, avevo messo la macchina in un posto dove c'era divieto di sosta e mi venivano a fare la contravvenzione, dicevo ossequiente al Vigile che me ne sarei andato via subito e aggiungevo: «Sa, non è che io sia abituato a commettere infrazioni; in fondo sono un funzionario della Presidenza del Consiglio dei Ministri...». Allora il Vigile pensava che io fossi chissà chi, che frequentassi lo studio del Presidente del Consiglio, mi faceva un saluto e mi diceva «Sì, Dottore, guardi però di evitare queste infrazioni... Buon giorno, Dottore...». «Buon giorno». E così evitavo le contravvenzioni...

Madia: Quali erano i tuoi compiti come "Segretario Didattico"?

Verdone: Al Centro Sperimentale di Cinematografia c'era Luigi Chiarini, che era il personaggio principale, poi Edmondo Riccetti, che era il Vice-Direttore e Capo del Personale, inoltre un Segretario Amministrativo, anziano funzionario del Ministero, il Commendator Alfredo Boncompagni, che si occupava dell'amministrazione, materia su cui io non intervenivo affatto. Come Segretario Didattico, da me dipendevano la scuola, l'organizzazione didattica, il controllo delle presenze degli studenti. Tutto ciò che riguardava studenti e insegnanti faceva capo a me. Più tardi divenni Capo Ufficio Studi e una specie di Segretario Generale; poi Vice-Direttore. Avevo naturalmente a disposizione degli impiegati che lavoravano per me. Il Centro aveva un prezioso settore di archivio, poi diventato cineteca, il settore proiezione, il settore montaggio. C'erano poi i teatri di posa, spesso affittati a produzioni esterne, che disponevano di un ufficio tecnico con ingegnere, operai, macchinisti, elettricisti. Insomma il Centro era un'organizzazione con un centinaio di dipendenti. Io ero entrato, diciamo, come numero tre o quattro (c'era anche il Direttore Francesco Pasinetti, poi mancato precocemente); dal punto di vista didattico ero

il numero tre: Chiarini, Pasinetti, Verdone; dal punto di vista amministrativo ero alla pari di Alfredo Boncompagni. C'era anche, indubbiamente di grande autorità, Umberto Barbaro: ma a lui interessava soprattutto l'insegnamento. Era una specie di Vice Preside di Facoltà, dietro Chiarini. Nei teatri di posa ho visto "girare" negli anni Quaranta scene delle *Sorelle Materassi* di F.M. Poggioli, di *Fabiola* di Blasetti, qualche film con Totò e quelli diretti da Luigi Chiarini: *Via delle Cinque Lune*, *La bella addormentata*, *La locandiera*.

Madia: Allora, per usare un termine che usava mio nonno Cosimo, tu ti sei trovato "come un topo dentro una forma di cacio parmigiano", perché lì non avevi che da guardarti attorno per saziare la tua curiosità, il tuo desiderio di studiare e d'apprendere qualsiasi cosa attinente al cinema.

Verdone: Mi occupavo della didattica, e siccome avevamo una, allora piccola, ma preziosa raccolta di film che presentavamo agli allievi, ero anche un po' responsabile della Cineteca. Poi c'era anche una Biblioteca, che era sempre in crescendo, e l'Ufficio Avviamento, dove si facevano dei piccoli corsi per segretari di edizione, segretari di produzione, corsi accelerati per elementi qualificati che poi trovavano lavoro a Cinecittà o nella produzione cinematografica.

Madia: Cioè tenevate dei piccoli corsi per quello che si potrebbe chiamare il personale organizzativo o amministrativo della produzione di un film?

Verdone: Sì, piccoli corsi che duravano al massimo tre mesi, mentre i corsi normali duravano due anni. Ricordo che a un corso accelerato per segretari di produzione partecipò Saro Urzì, ma la sua vera intenzione — mi confidava — era di diventare attore. I corsi normali erano: corso di regia, dove potevano essere ammessi al massimo tre o quattro elementi; corsi di recitazione, dove potevano essere ammessi da dodici a quindici elementi (spesso taluni degli esclusi ripiegavano agli accennati corsi accelerati detti "di avviamento"); corsi di operatore, due o tre elementi; corsi di fonica, due elementi; corsi di scenografia, tre o quattro elementi; corsi di costume, un paio

di elementi. Questo era il quadro generale, per cui noi potevamo avere, fra allievi del primo e del secondo corso, un totale di sessanta-settanta allievi ogni anno.

Madia: Allora era un rapporto tra personale e numero degli studenti molto favorevole, perché praticamente c'erano cento persone che lavoravano per offrire queste attività di formazione a sessanta-settanta studenti. Quasi uno e mezzo di unità-lavoratore per ogni unità-studente.

Verdone: È molto importante quello che tu metti in rilievo. Quando, dopo diversi anni, ci furono dei cambiamenti al Centro Sperimentale, alla fine degli anni Sessanta, all'epoca della contestazione studentesca, diventò Presidente Roberto Rossellini. Chiarini dovette lasciare (fu sostituito perché in contrasto con le autorità dell'epoca) e, quando venne, Rossellini ebbe l'idea che non già tre dovessero essere gli allievi registi ma che tutti gli allievi del Centro dovessero studiare regia. Ciò era, a mio avviso, sbagliato e improponibile, perché per gli allievi registi la spesa era, sì, di pochi milioni a testa per acquisto della pellicola, operai, macchine, luce elettrica, eventuali costumi, costruzioni per fare i saggi finali, eccetera; però occorrevo sempre un certo numero di milioni per ogni allievo. Se un allievo costava, mettiamo, cinque milioni, quaranta allievi registi ne costavano duecento, cosa che non trovava capienza ragionevole nel bilancio del Centro Sperimentale di Cinematografia. Fu per questo che io, pur essendo molto amico di Rossellini (avevo anche scritto una monografia su di lui che era stata pubblicata in Francia, divulgata in America Latina, tradotta in Giappone, eccetera, quindi i nostri rapporti erano del tutto cordiali), invece da un punto di vista organizzativo ritenevo che i criteri adottati da Rossellini non ci avrebbero consentito di mantenere quel livello di eccellenza che ci veniva ampiamente riconosciuto anche sul piano internazionale.

§ 6. La Libera Docenza

Furono questi contrasti che mi convinsero, a un certo momento, che per me ormai una fondamentale esperienza si stava per concludere, anche perché non andavo più d'accordo con chi dirigeva il Centro: e si concluse in maniera felice perché già da tempo lavoravo in campo universitario, facevo pubblicazioni di carattere cinematografico con l'intenzione di conseguire la "Libera Docenza" (la "*Facultas docendi*" della tradizione accademica) cioè l'abilitazione ad insegnare nelle Università, ciò che avvenne nel 1965, dico millenovecentosessantacinque.

Il primo corso universitario di Filmologia era stato un corso "libero" (cioè non ufficialmente riconosciuto ai fini del conseguimento della laurea da parte degli studenti). Venne organizzato nel 1950 dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma (mallevadori i Professori Luigi Volpicelli e Francesco Piccolo) e a me furono affidate le lezioni di *Storia e critica del film*. Ne fa testimonianza il programma ufficiale che tuttora conservo e nel quale, unico tra celebri cattedratici "Professori" di altre discipline, io vengo indicato come "Dottore". I corsi di filmologia continuarono per diversi anni ed io tenevo corsi, sia pure "liberi", anche all'Università "Pro Deo" (che oggi si chiama LUISS "Guido Carli"). Venivo anche chiamato a tenere cicli di lezioni e seminari in altre istituzioni quali l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, o le Università per Stranieri di Siena e Perugia ed anche in atenei esteri. Insomma, ormai mi stavo inserendo nella carriera universitaria, cui peraltro avevo mirato sin da quando mi ero laureato in Giurisprudenza, ma ora i miei interessi erano per un diverso campo del sapere.

Nel 1964, sentendomi "pronto" fui io a prendere l'iniziativa di scrivere una istanza (in carta bollata) all'allora Ministro della Pubblica Istruzione chiedendo di venire esaminato al fine di ottenere la Libera Docenza in *Storia e critica del film*. Il Ministro si avvalse del parere, che fu positivo, del Professor Antonio Pagliaro, un illustre studioso dei linguaggi (vecchi e nuovi)

ed emanò il bando di concorso che venne pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale. Come è giocoforza fare per le "materie nuove" (quali, ad esempio, saranno in seguito, le comunicazioni di massa o l'informatica), poiché nelle Università ancora non c'erano storici del cinema, la Commissione giudicatrice era composta da Cesare Brandi (Storia dell'arte), Luigi Volpicelli (Pedagogia), Giuseppe Flores d'Arcais (Pedagogia), Luigi Rognoni (Storia della musica) ed Enrico Fulchignoni (Psicologia). Sono così stato *cronologicamente* il primo a diventare ufficialmente Libero Docente e Professore della nuova materia, e ritengo quindi di potermi considerare un pioniere di tale settore.

Madia: E sono numerosi i tuoi estimatori che oggi si riferiscono a te chiamandoti "il padre fondatore" di tale disciplina. Tuttavia qualche difficoltà la hai avuta.

Verdone: Il mio conseguimento nel 1965 della Libera Docenza in *Storia e critica del film* suscitò l'interesse per tale materia da parte di diverse persone, fra cui lo stesso Chiarini, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia. Quando aveva saputo del mio prestigioso titolo di "Professore", mi aveva subito dato paternamente del "fesso", in quanto, non esistendo negli atenei cattedre di tale materia, il mio titolo non mi sarebbe servito a niente. Ottenne però che fosse istituita (con un accordo finanziario tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Università di Pisa) una "cattedra convenzionata" e ne ebbe l'incarico "a tempo". Adesso non ne esistono più, ma a quei tempi una cattedra convenzionata era sostanzialmente una cattedra autofinanziata dal titolare stesso o dai suoi *sponsors*. Arrivato alla fine del primo mese di insegnamento, al momento della riscossione dello stipendio, si accorse con stupore che era dimezzato. Chiese all'Amministrazione pisana il perché della decurtazione e gli fu risposto: «Lei, Dottore, è un incaricato, ma non è Professore con Libera Docenza». Parlandone con me riconobbe lealmente: «Avevi ragione. Farò l'esame di Libera Docenza anch'io». Quando fu formata la Commissione esaminatrice io, come unico specialista della materia ufficialmente riconosciuto, fui chiamato a farne parte. Telefo-

naï subito a Chiarini dicendogli che non intendevo "esaminare" colui che era il mio Presidente al Centro Sperimentale di Cinematografia, e che avrei subito dato le dimissioni. «Ti prego di restare» mi rispose. «Sono pieno di nemici. Almeno avrò in Commissione un amico». Quando Mario Apollonio, Presidente della Commissione, mi invitò a porre dei quesiti al candidato Chiarini, risposi: «Non ce n'è bisogno. Lo conosco troppo bene». E così fu che fui io, in un certo senso, a "dare" la Libera Docenza al mio Presidente. Infatti, nella votazione finale, tre furono i favorevoli e due i contrari. La conseguenza fu che al primo concorso per Professore Ordinario, avvenuto qualche anno dopo, io venni scavalcato da altre persone, meglio "ammanigliate" coi cosiddetti "baroni", ma prive della Libera Docenza, oltre che dallo stesso Chiarini.

Dopo breve tempo, però (nel 1969), io vinsi il concorso per la cattedra di Professore Aggregato (di ruolo) all'Università di Parma, valida sia per la *Storia del teatro e dello spettacolo* che per materie cinematografiche. Lasciai quindi il Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1970. A Parma inaugurai la cattedra di *Teoria e didattica del linguaggio cinematografico* e venni nominato Direttore dell'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo. Dopo tre anni diventai Professore Ordinario e, su iniziativa di Giorgio Petrocchi e Luigi Volpicelli, fui "chiamato" a ricoprire la prima cattedra di *Storia e critica del film* all'Università di Roma "La Sapienza", che io tenni dal 1973 fino al 1992 quando, per limiti di età, andai fuori ruolo.

Madia: Torniamo indietro, cioè a quando ti sei presentato al Centro Sperimentale per cominciare il tuo lavoro.

§ 7. La vita del Centro

Verdone: Mi sono presentato nel 1941, verso novembre. In agosto ero all'ONMI e dopo circa tre-quattro mesi fui assunto al Centro Sperimentale di Cinematografia. L'intenzione del Commendator Riccetti e di Chiarini era che io facessi il Se-

gretario Didattico; ma io avevo anche altre forze dentro di me, non mi bastava fare il Segretario Didattico e mi dedicai pure a scrivere saggi sul cinema. Non cominciai soltanto allora, perché avevo già scritto in precedenza, nei giornali senesi e nelle riviste universitarie di altre città. L'argomento che mi attraeva di più era ognora lo spettacolo in ogni sua forma. C'era per mia fortuna una rivista prestigiosa, "Bianco e Nero", che veniva pubblicata dallo stesso Centro Sperimentale: una rivista scientifica di studi cinematografici, proprio ciò che serviva a me che venivo da studi scientifici sul diritto e sulle dottrine politiche. Cominciai con qualche articolo.

Al Centro era un "va e vieni" continuo di giovani che studiavano, o collaboravano, poi se ne andavano, entravano nella produzione. Era un ricambio continuo. Ricordo che, prima di me, Segretario di Redazione della rivista "Bianco e Nero" era Antonio Pietrangeli che poi diventò un regista stimato; il suo film più celebre fu *Io la conoscevo bene* che rientrava un po' nel genere delle commedie di allora, della così detta "commedia all'italiana". Andato via Antonio Pietrangeli, Chiarini mi disse: «Tu devi fare anche il Segretario di Redazione della nostra rivista», e così mi fu affidata la cura del mensile. Chiarini aveva cominciato a dirigere dei film, in qualità di regista (*Via delle cinque lune*, *La bella addormentata*, *La locandiera*, *Patto col diavolo*) e quindi non poteva contemporaneamente e a tempo pieno dirigere la rivista, che perciò era spesso lasciata alle mie cure.

Ad occuparsi della pubblicazione mensile fu per qualche tempo, come ho già detto, anche Francesco Pasinetti che è stato un personaggio importante nel Centro Sperimentale: anche lui critico, proveniente dai GUF, regista, documentarista. Purtroppo nel 1948 morì per un infarto e finì che la responsabilità redazionale della rivista rimase a me. Ma al Centro i cambiamenti di umore di Chiarini erano continui. Per alcuni anni me ne occupavo io, ed ero Segretario di Redazione, poi Chiarini, tornato dalla Calabria dopo aver girato il film *Patto col diavolo*, contrariato forse dal mio troppo darmi da fare, a un certo mo-

mento mi sostituì con un altro, un ex allievo, e mi disse: «Verdone, da oggi passa le consegne a Massimo Mida». «Ma come» dissi io, «questo è il ringraziamento per tutto il lavoro che ho fatto durante i mesi in cui Lei non c'era?». «Non ti preoccupare. Passa tutto a Massimo Mida». Non potei tacere: «Questo è il ringraziamento», ripetei adirato. Mi rendevo conto che avevo lavorato bene per la rivista, che i numeri che avevo curato io erano buoni e rendendomene conto e vedendomi trattato così ingiustamente non potei non contestare la decisione.

Al Centro Sperimentale ho avuto grandi soddisfazioni e sono grato, a Chiarini, all'Ente, a Riccetti, a tutti, però anche lì ho avuto spesso, contemporaneamente, tante soddisfazioni e difficoltà. Molte cose mi disturbavano assai, anche perché in quell'ambiente convenivano personaggi di varie estrazioni e non con tutti andavo d'accordo. C'era per esempio Umberto Barbaro, che tutti sapevano essere antifascista, che forse non era ben visto dai gerarchi, però era molto utile al Centro e Chiarini se lo teneva caro perché contribuiva assai al livello culturale della scuola, fra l'altro segnalando i testi teorici importanti, principalmente sovietici.

Umberto Barbaro era docente di sceneggiatura e regia, anche lui giornalista, di idee progressiste, non iscritto al PNF. Nemmeno io ero iscritto al Partito, però ero uno studente universitario che veniva dai GUF. Chissà, forse questo dava l'idea che io fossi raccomandato dai gerarchi; e forse in realtà lo ero, perché ero stato raccomandato da Riccetti, ma non per motivi politici, bensì semplicemente per i rapporti umani che avevamo stabilito. Quindi nella mia carriera né allora, né dopo, c'è mai stata alcuna influenza di carattere politico: tutto quello che mi sono guadagnato o coi fascisti o cogli antifascisti o coi democristiani o coi socialisti, me lo sono guadagnato per la mia attività personale, e, se c'era, per il mio valore personale; però mai ho avuto appoggi che avessero un significato politico. Invece Barbaro non riteneva che fosse così ed aveva antipatia per me. Forse c'era anche una gelosia di carattere professionale, perché in

fondo anch'io cominciavo a scrivere dei saggi in materia cinematografica. Forse questa mia attività di "scrittorello" — come diceva lui — e di critico, gli dava un po' fastidio. Per esempio una volta litigammo per una questione assolutamente teorica: io avevo scritto un saggio che tuttora considero importante e che ripubblicherei — anzi, che ho ripubblicato in *Cultura del film* — con le stesse parole scritte nel 1943, intitolato *Espressività del costume nel linguaggio cinematografico*; un saggio originale perché nessuno fino ad allora si era occupato di quei temi nella nostra rivista. Barbaro volle darmi dei consigli su come illustrarlo; io però avevo altre idee. Io trattavo del film *La Chienne* di Jean Renoir. Volevo dimostrare che attraverso il costume il regista aveva rappresentato la degradazione progressiva del personaggio, che nelle prime inquadrature era vestito come un buon borghese, impiegato di banca, con cravatta, colletto, cappello, occhiali, insomma un personaggio borghese normale; nella seconda parte della sua vita, quando conosce una prostituta e la frequenta, e si allontana da casa, comincia ad essere più disordinato, con la cravatta slacciata, la camicia che si intravede vecchia e sporca, i vestiti logori; nell'ultima parte della sua vita, si presentava infine come un barbone che vagava per le strade fra l'ubriaco e l'ammalato, sempre più in disordine. I vestiti, da puliti e eleganti che erano, erano diventati dapprima trascurati e poi addirittura strappati e sporchi. Questi tre momenti dell'aspetto dei vestiti dell'impiegato di banca costituivano il racconto stesso del film e io volevo mettere nella stessa pagina le tre fotografie, dei tre abbigliamenti diversi, in un certo modo progressivo per far capire che attraverso il costume Renoir aveva condensato lo spirito del personaggio del suo film. La piccola discussione che ci fu — ma che dimostrava una certa antipatia, una certa rivalità nei miei confronti — era che io dovevo pubblicare una fotografia sola, io invece le volevo pubblicare tutte e tre; e siccome egli era il collaboratore e consigliere principe di Chiarini, si faceva forte della sua autorità. Io naturalmente disobbedii (perché non ero d'accordo e quando non sono d'accordo non obbedisco) e quindi pubblicai le tre

fotografie come volevo io. Al che Barbaro si arrabbiò molto, perché non avevo seguito le sue disposizioni. Sembra incredibile: mi sfidò addirittura a duello. Ma io risposi per le rime. Sorvoliamo... Debbo aggiungere — per inciso — che la mia felicità personale è stata spesso fatta anche di questo: non dover comandare, e neppure dover obbedire contro voglia. Insomma fu un episodio quasi banale e che forse non era neppure utile raccontare, ma io ci intravidi una ostilità verso di me, e che si manifestava anche in altre maniere.

Io collaboravo già a riviste straniere, tipo la "Revue du Cinéma" di Parigi, ed ero molto stimato dal Direttore di tale rassegna, Jean Georges Auriol, il quale mi chiese addirittura di collaborare a un fascicolo speciale sul cinema italiano e volle che io scrivessi sulla situazione della letteratura cinematografica in Italia. Naturalmente io parlai di tutti coloro che avevano scritto di cinema, citavo filosofi come Croce e Gentile, ma soprattutto citavo Chiarini, Barbaro, Pasinetti, Margadonna, cioè quei tre o quattro che allora contavano nella letteratura critica. Facevo però le mie considerazioni, e queste non piacquero affatto a Barbaro perché accostavo certi suoi pensieri alle letture che avevo fatto di autori russi, ungheresi, francesi, tedeschi, magari tradotti anche da lui, e da queste riflessioni, da questi confronti che facevo fra il pensiero di scrittori stranieri e il suo, indubbiamente egli ne usciva come debitore, non come creditore. Anche questo fu motivo della sua insofferenza nei miei confronti. Ma non vorrei diminuirlo troppo: in fondo Barbaro è stato importante perché a lui dobbiamo molto, perché lui, comunista clandestino, seguiva la letteratura russa, e indubbiamente si deve a lui se abbiamo conosciuto certi scritti di Ejzenstejn e di Pudovkin. Io mi ritengo debitore anche verso Barbaro, come lui sarà stato debitore verso altri scrittori. Mi considero suo debitore e l'ho anche sottolineato favorevolmente in momenti in cui veniva rievocata la sua figura.

§ 8. *Maestri e allievi*

Madia: Vorrei che tu mi parlassi degli altri incontri al Centro Sperimentale.

Verdone: Chiarini, Barbaro e Pasinetti, sono i tre principali personaggi che ho incontrato nel Centro. Ma non soltanto questi. Essendo Segretario Didattico prestavo attenzione a tutto ciò che riguardava l'insegnamento. Io stesso ho tenuto lezioni di Storia del cinema agli allievi più giovani, e quindi anche io sono diventato insegnante di Storia del cinema al Centro Sperimentale, negli anni Quaranta, quando ancora non esistevano insegnamenti del genere in tutta Italia. Ci sono molti studenti e molti professionisti che io oggi incontro e che si dichiarano — certamente esagerando — miei allievi, parlo di Folco Quilici, parlo di Fernando Birri, parlo di produttori di film o telefilm di mio figlio Luca. Anche molti altri dicono che sono stati miei allievi, quindi vuol dire che in quegli anni — benché giovanissimo — già insegnavo e per di più una materia che a quell'epoca non esisteva: insegnavo la Storia del cinema. Ma non solo insegnavo; anche io studiavo e imparavo, e, riprendendo le abitudini del palazzo dell'Università in Banchi di Sotto a Siena, facevo contemporaneamente il Segretario Didattico, il bibliotecario, il cinetecario, il Segretario di Redazione di "Bianco e Nero", tenevo lezioni di Storia del cinema (tra gli allievi c'erano, ad esempio, Nanni Loy, Francesco Maselli, Gian Luigi Polidoro, Ardolino, Lucio Fulci, poi anche elementi stranieri, dall'America Latina al Giappone) e andavo anche nelle aule che mi interessavano di più per imparare, andavo cioè ad ascoltare le lezioni che i docenti tenevano per uso degli allievi del Centro. Fra questi docenti uno che stimavo moltissimo era Gino Sensani.

Madia: Qual'era la sua specialità?

Verdone: Sensani era un costumista straordinario, fiorentino, in realtà nato a San Casciano dei Bagni, in provincia di Siena; un uomo di una cultura eccezionale, squisito, raffinato. Mi interessava molto quello che spiegava agli allievi e mi ricor-

do che, autorizzato da lui, ascoltavo le sue lezioni teoriche. Ovviamente quelle pratiche non le seguivo perché riguardavano piuttosto la realizzazione del costume, oppure il bozzetto, e quella non era materia per me. Seguivo le lezioni teoriche, che erano affascinanti, e da lui ho imparato moltissimo. Quando parlava del costume dell'Ottocento, poniamo, non si metteva a descrivere come era il costume, e neppure ci faceva vedere soltanto le immagini prese da riviste — sì, poteva fare anche questo perché aveva tutta la collezione del "Journal des Modes", possedeva le più importanti pubblicazioni periodiche che contenevano in immagini i costumi dell'epoca — ma soprattutto descriveva l'ambiente. Per esempio, ero incantato quando rievocava la rivista che il Re d'Italia faceva a Piazza Indipendenza, a Roma, e descriveva il palco, descriveva le uniformi dei Generali che contornavano Sua Maestà, descriveva i costumi della Regina, delle dame di compagnia, e mediante tutti questi veli, merletti, cappelloni, uniformi, spade, baffi, acconciature militaresche, decorazioni, io vedevo quel mondo. Lo descriveva in maniera insieme precisa e pittoresca, ed io prendevo nota, sintetizzando, di quello che diceva, tant'è vero che quando poi nel 1952 ho pubblicato a cura del Centro Sperimentale e della Mostra di Venezia — perché poi ero diventato anche un collaboratore della Mostra di Venezia — il libro *La moda e il costume nel film* dedicai un ricordo a Gino Carlo Sensani — che era morto subito dopo la guerra — e in tale omaggio riportai anche una lezione proprio nei termini che ora ho descritto. Non tutte quelle lezioni ho conservato, forse qualcuna l'ho perduta, però ho voluto dare un esempio di come Gino Sensani parlava ai suoi allievi.

Madia: Di quali film Sensani ha fatto i costumi, tanto per dare la statura al personaggio?

Verdone: Tutti i più bei film dell'epoca erano realizzati con i costumi di Sensani: *La corona di ferro*, *Zazà*, *Eugenie Grandet*, i film di Mario Soldati *Piccolo mondo antico*, *Malombra*, *Le sorelle Materassi* di F. M. Poggioli (dall'opera di Palazzeschi), i film stessi di Luigi Chiarini come *Via delle Cinque*

Lune, e *La bella addormentata*. Tutti questi film hanno costumi di Sensani e sono di grande gusto. Sono belli anche quelli della sua collaboratrice Maria De Matteis, che aveva preso tutto il suo stile, e che mi pare abbia firmato i costumi di *Zazà*, per quanto avesse cominciato a realizzarli sotto la guida di Sensani. Comunque Sensani resta un punto fermo nella costumistica italiana dell'epoca. Diceva Palazzeschi: «Se Sensani fosse vissuto a Parigi sarebbe diventato uno dei più grandi sarti del mondo». Lo indicava come sarto, ma intendeva dire "un grande stilista". Però Sensani ci teneva a distinguersi dai grandi sarti, per esempio da Adrian, che era il costumista e il sarto di Greta Garbo. Lo stimava, però diceva che la parola "sarto" va adoperata in maniera giusta: «Lui è un sarto, non è un costumista, questo va precisato». Cioè Adrian, grande, celeberrimo, che ha realizzato i costumi di Greta Garbo per Margherita Gauthier e Anna Karenina, secondo lui era soltanto un "sarto" (ma non c'era forse in questo anche un sentimento personale di competitività?). Invece il costumista — secondo Sensani — doveva essere un collaboratore creativo alla realizzazione cinematografica; addirittura lo vedeva partecipante alla stesura della sceneggiatura, cioè doveva dare al costume dei significati, una funzionalità, mentre invece il più delle volte nei film i costumi erano fatti dai grandi sarti ma senza una funzionalità, non erano ideati per uno scopo preciso. Per Sensani il costume doveva essere «la pelle — diceva — del personaggio». Vedeva il costumista come uno degli artefici del film, cioè uno che contribuiva a quella parte visiva che poi compone il linguaggio cinematografico, ed è per questo che tanto volentieri andavo ad ascoltarlo.

Mi interessavano anche le lezioni di altri docenti importanti, per esempio di Virgilio Marchi, l'architetto futurista, che ha lavorato per Anton Giulio Bragaglia e per Luigi Pirandello; era stato lo scenografo di tante opere e poi era diventato lo scenografo di Alessandro Blasetti per il quale aveva ideato le costruzioni della *Corona di ferro*. Marchi era stato futurista, ma poi si era adattato anche alle esigenze della produzione

normale. Con Virgilio Marchi ebbi molta amicizia anche perché era stato Direttore dell'Accademia di Belle Arti a Siena e quindi la mia conoscenza di lui risaliva al periodo senese. Ricordo uno spettacolo importante cui Virgilio Marchi contribuì all'epoca in cui era a Siena realizzandone la scenografia teatrale: *L'Assetta* è un personaggio che "assètta" (cioè che "accomoda") le cose in una commedia cinquecentesca del Rozzo Francesco Mariani. Rozzo perché apparteneva alla famosa Congrega dei Rozzi, teatranti senesi, ospitati anche a Roma da Leone X. *L'Assetta* ebbe una scenografia molto originale, con un palcoscenico girevole per cui i cambiamenti avvenivano a vista, quasi in maniera cinematografica; due pagliai venivano rovesciati, "voltati", e diventavano le fronti di due case, un albero veniva spostato. Insomma era una magnifica e originale scenografia a quell'epoca, parlo addirittura della fine degli anni Trenta, tanto è vero che io ne scrissi un articolo su "La Nazione", quando ero il critico teatrale de "La Nazione" (redazione senese) alla fine degli anni Trenta. Ricordo che riprodussi, con l'articolo, anche la fotografia della scena.

Ebbi dunque rapporti di amicizia con Virgilio Marchi come pure con Antonio Valente, anche lui scenografo, architetto, costruttore dell'edificio del Centro Sperimentale, ma che in primo luogo si qualificava "scenotecnico"; e infatti la sua specialità era proprio la scenotecnica: lo scenografo può anche essere un pittore che idea una determinata scena che poi viene realizzata da altri, mentre lo scenotecnico è colui che interviene nella creazione della scena, cioè proprio partecipa materialmente a fabbricarla, a costruirla, a mettere le luci. Valente era anche un teorico della luministica teatrale. Al Centro Sperimentale ebbi quindi anche l'amicizia di Antonio Valente, uomo di grande valore, scenografo di Bragaglia e di Forzano. Ha realizzato le scene per tutti i film di Forzano, *Campo di Maggio*, *Villafranca*, *Le sei bambine e il Perseo*, *Camicia Nera*; ha lavorato in film (prima e dopo la guerra) anche con registi stranieri quali Losey, Bernard, Epstein. Fu uno scenografo di rilievo, con eccezionali esperienze, quali quelle fatte a Berlino o a

Parigi (con Jacques Copeau, qui in campo teatrale): un personaggio di grandi qualità e da cui ho imparato molto.

È stata una gran fortuna per me avvicinare questi artisti, ma non soltanto loro. Il Centro Sperimentale era ormai un punto di riferimento della cultura cinematografica proprio perché "Bianco e Nero" era la rivista di studi cinematografici più prestigiosa e trattavamo con intellettuali che scrivevano per la rivista, con scrittori, narratori, poeti. Invitavamo registi a tenere lezioni. Veniva, per esempio, Blasetti ed io andavo alle sue lezioni, che erano pittoresche perché, essendo un romano arguto, sanguigno, non lesinava scherzi e battute; ma soprattutto era un uomo che conosceva alla perfezione il suo mestiere. Al Centro crescevano anche dei personaggi importanti, che poi sono diventati famosi. Per la maggior parte li ho conosciuti come allievi, poi come ex-allievi, o come frequentatori del Centro. E molti sono diventati attori di primo piano, o perlomeno molto noti: fra gli altri Domenico Modugno, Achille Togliani, Raffaella Carrà, Carla Del Poggio, Andrea Checchi, Adriana Benetti, Luisella Beghi. Ma l'elenco sarebbe troppo lungo.

Madia: Ora vorrei che tu facessi un elenco di quelli che al Centro sono stati docenti. Abbiamo già menzionato Marchi, Valente, Sensani, Blasetti. Chi altri era che componeva un corpo insegnante di così straordinario livello?

Verdone: Per esempio, Maria Jacobini e Teresa Franchini per la recitazione, Dina Perbellini per la dizione, Pietro Sharoff per la recitazione, Gaetano Ventimiglia (famoso operatore), Carlo Montuori (altro famoso operatore, di cui di recente abbiamo rivisto il film *Resurrectio* di Blasetti, dell'inizio degli anni Trenta). Raja Garosci, moglie di Aldo Garosci, era colei che insegnava danza. Tra i fonici, i professionisti più famosi dell'epoca. Molti allievi, — scenografi, operatori, ecc. —, specialmente di quel periodo in cui io ho avuto la fortuna di lavorare al Centro Sperimentale, hanno poi acquistato grande reputazione. Naturalmente anche ora ne escono di notevoli.

Io non ho partecipato ai primissimi anni del Centro Sperimentale perché il Centro non ha cominciato ad esistere, nel

1937, in Via Tuscolana. Nel 1932 era una sezione drammatica dell'Accademia Musicale di Santa Cecilia fondata da Alessandro Blasetti. Successivamente passò a Via Foligno. Poi Chiari, Luigi Freddi, e altre autorità, suggerirono a Mussolini di costruire questa scuola perché il "Duce" era convinto che il cinema era "l'arma più forte". Naturalmente l'idea non era solamente sua, ma anche di Lenin e di Kemal Atatürk.

Madia: Un po' come ha fatto Fidel Castro all'Avana con la Scuola latino-americana di Cinema e Televisione, fondata e diretta da Fernando Birri, che ho visitato, o come hanno fatto governanti di altri Paesi.

Verdone: Fra i primi allievi ne ricordo qualcuno che ho appena sfiorato, perché io sono arrivato quando stavano per prendere il volo, ma con qualcuno ho convissuto al Centro per anni. Dalla sezione recitazione sono usciti Alida Valli, Clara Calamai, Giuliana Gianni, Otello Toso, Arnaldo Foà, Michele Riccardini, Pietro Germi, che cominciò come attore, tanto è vero che fu preso da Mario Soldati per il film *Fuga in Francia*, come protagonista, mentre poi passò alla regia. Ma in realtà questo fu per lui un ritorno alle sue aspirazioni: aveva dovuto iscriversi al corso di Recitazione perché non era stato accettato in quello di Regia. Allievi registi furono Michelangelo Antonioni, Giovanni Paolucci, celebre documentarista, Fernando Cerchio, Giuseppe De Santis e poi Nanni Loy, Francesco Maselli, Marco Bellocchio, Liliana Cavani. Negli ultimi anni, quando io ormai stavo lasciando il Centro Sperimentale, anche mio figlio Carlo fu allievo del corso di regia, proprio all'epoca rosselliniana.

Fra gli allievi operatori ricordo Storaro e Rotunno, poi vincitori di "Oscar" per la fotografia, come pure Acquari e Di Venanzo, che era un ottimo operatore di Antonioni e di altri grandi registi, ma purtroppo morì prematuramente. Fece per un mio documentario — *Parata di bambole* — la sua prima esperienza a colori. Di scenografi ne sono usciti moltissimi: Garbuglia, Zuffi, Scotti, Donati, Ferretti; grandi scenografi, che operano tuttora. Fra i costumisti c'era la già ricordata Maria De

Matteis, c'era Gaia Romanini. Molti sono scomparsi, ma ci sono stati personaggi interessanti in tutte le sezioni. C'era anche Leopoldo Trieste, che voleva fare il regista ma che poi Fellini convinse a fare l'attore. Quindi ci sono stati dei passaggi, come per Gianni Minervini da attore a produttore, come Leopoldo Trieste da regista a attore, come Pietro Germi da attore a regista, pur sempre restando nell'ambito del lavoro cinematografico. Carlo Verdone era allievo regista e diventò attore; ora è regista e attore. La lista è lunghissima e sarebbe interessante ricostruirla; ma nelle pubblicazioni che riguardano il Centro tutti questi nomi sono elencati, compresi quelli stranieri, tra cui ricorderò almeno Gabriel García Márquez, Istvan Gál, Fernando Birri, Yasuzo Masumura, Tomas Gutierrez Alea, alcuni brasiliani, spagnoli, portoricani, ungheresi, bulgari, turchi...

§ 9. *I metodi didattici del Centro Sperimentale di Cinematografia*

Madia: Adesso parliami dei metodi didattici.

Verdone: La didattica — dopo alcune lezioni teoriche — era basata soprattutto sulla pratica in teatro di posa. Ad esempio gli allievi registi, una volta entrati al Centro, erano tenuti in primo luogo a preparare delle sceneggiature per quelli che avrebbero dovuto essere i saggi di fine d'anno; sceneggiature di film brevissimi per il primo anno e vere e proprie tesi di laurea per il secondo anno, quando arrivavano al diploma: una sceneggiatura seria, molto circostanziata, proprio come occorrerebbe per realizzare un film normale, però non di lungo, ma di medio o corto metraggio.

Madia: L'allievo regista prima preparava una sceneggiatura e in seguito realizzava il film?

Verdone: La prima esercitazione era quella di preparare una sceneggiatura, e questo avveniva nei primi tre mesi; poi, nei secondi tre mesi, realizzavano il saggio di primo anno. Nel secondo anno preparavano una sceneggiatura ancora più sviluppata, per il saggio finale cui partecipavano come attori gli

allievi. Inoltre c'era anche una sezione che ho trascurato, la sezione dei Direttori di Produzione e anche da qui sono usciti allievi di valore. Mi pare che Luigi De Laurentis sia uscito dal Centro Sperimentale; e anche Gianni Minervini, che — come ho detto — aveva cominciato come attore, ma poi ha deciso di dedicarsi alla produzione; anche Luigi Ceccarelli, specialista in documentari; e Salvo D'Angelo, che dirigeva la Universal Film. Ovviamente i Direttori di produzione studiavano con specialisti della materia, fra cui Valentino Brosio, famoso Direttore di Produzione e apprezzato scrittore. Con Valentino Brosio apprendevano come si produce un film, esaminavano la sceneggiatura, ne estraevano gli elenchi dei fabbisogni che servivano per determinate scene, facevano i piani di lavorazione, che dovevano essere suddivisi in un certo numero di giorni; e dallo studio della sceneggiatura ricavano le scene che dovevano essere "raggruppate". Per esempio, come si sa bene, un film può cominciare in una villa all'inizio e può terminare nella stessa villa alla fine, e le due scene, l'inizio e la fine, vengono girate una dopo l'altra, poi in fase di montaggio vengono messe al posto giusto. Brosio insegnava come si organizza un film.

Gli allievi operatori, dopo aver imparato tutto dal punto di vista teorico e ottico (per tenere lezioni di ottica, facevamo anche venire da Firenze Vasco Ronchi, famoso Professore universitario), passavano subito a esercitarsi, giorno dopo giorno, con la macchina da presa. Così pure i fonici con la registrazione delle voci delle varie scene recitate dagli attori. Gli allievi attori si producevano in aula di recitazione in scene che potevano essere teatrali o cinematografiche. Ricordo di avere assistito ad alcune scene recitate da Domenico Modugno e Raffaella Carrà, Giulia Lazzarini, anch'essi allievi a quell'epoca. E ricordo molte delle attrici che si esercitavano sotto la guida della Franchini e della Jacobini, alternativamente, per quel che riguarda proprio la recitazione. Per la dizione, specialista era Dina Perbellini che aveva una perfetta pronuncia italiana e si dedicava a liberare quelli che venivano dalle varie regioni italiane dalle loro inflessioni dialettali. C'era anche Giovanni Manurita, il tenore, che

insegnava canto; c'era il docente di schermo e anche quello di equitazione. Gli allievi si esercitavano un po' a tutto: al canto, alla danza, alla boxe. Quasi quotidiana era la permanenza in teatro di posa. Gli scenografi, dopo aver fatto i bozzetti, sovrintendevano alle costruzioni delle scene per i saggi. Quindi era tutto un lavoro continuo, durante l'intero anno. Insomma il metodo didattico era dapprima teorico, nelle prime settimane, e poi era principalmente pratico. Perché «la regia» — come diceva Anton Giulio Bragaglia — «si impara facendola. La teoria non basta. È come guidare un aeroplano».

Madia: Del resto la denominazione stessa dell'istituzione stava probabilmente ad indicare che si era optato per un apprendere dall'esperienza.

Per mostrare l'apertura della didattica del Centro Sperimentale alla dimensione internazionale vorrei che tu mi elencassi alcuni di quelli che noi oggi chiameremmo dei brevi seminari tenuti da illustri artisti stranieri.

Verdone: Durante l'anno venivano invitati registi come Fellini, Antonioni, Rosi, Pasolini a tenere una lezione e anche molti stranieri: Robert Bresson, Marcel Carné, Jean Delannoy, registi russi, ungheresi, inglesi, americani. Tra gli scrittori rammento John Dos Passos, A. Robbe-Grillet, Riccardo Bacchelli, Curzio Malaparte. Di Malaparte ricordo che, quando girò il film *Cristo proibito*, era un po' impacciato. Doveva dare il segnale rituale: «Ciak!», ma non gli veniva la parola. Stentando, e quasi diventando paonazzo, urlò: «Coccia!». Anche molti altri personaggi sono venuti o hanno fatto lezione, o si sono intrattenuti in dibattiti con gli allievi. Venivano poste domande a Rossellini, a Visconti, a De Sica, a Pier Paolo Pasolini, a René Clair, a Fellini, a Ingrid Bergman, a Giulietta Masina, a Henry Cornelius, regista di commedie britanniche, a registi russi, a Gerassimov. Abbiamo invitato anche un teorico ungherese, Béla Balázs, il quale era autore di libri di testo fondamentali quali: *Lo spirito del film*, *L'uomo visibile*. È venuto altresì Rudolf Arnheim, che inizialmente si occupava di cinema ed aveva scritto dei saggi sia per la rivista "Cinema" che per la rivista

“Bianco e Nero”. Poi si dedicò esclusivamente alla psicologia, passò ad una Università americana e in seguito ritornò anche lui a visitare il Centro. Insomma tanti personaggi, di varie nazionalità.

Madia: Allora, riassumendo, la parte teorico-storica era svolta principalmente nelle prime settimane di un corso che era biennale; poi gli allievi venivano avviati subito all'attività pratica e venivano prodotti — dall'inizio alla conclusione — dei brevissimi film in cui gli allievi attori facevano gli attori, gli allievi registi facevano i registi, gli allievi scenografi facevano gli scenografi, sempre sotto la guida dei docenti permanenti. Il tutto veniva integrato da frequentissimi mini-seminari tenuti dalle *stars* dei vari campi, seminari di mezza giornata che consistevano a volte in una conferenza seguita da dibattito; oppure la conferenza veniva di molto ridotta e prendeva maggiore spazio il dibattito che per lo più consisteva in una serie di domande specialistiche o tecniche che venivano poste dagli allievi delle varie specialità a coloro che erano i super esperti; cioè praticamente veniva data agli allievi l'opportunità di dialogare, ponendo delle domande, direttamente con quelli che erano i maestri oramai celebri ed affermati.

Verdone: L'orario per gli studenti prevedeva lavoro dalle ore 9 alle 13; dalle 13 alle 15 riposo, con permanenza al ristorante dove si pranzava; e di nuovo lavoro dalle 15 alle 17. Di solito le ore pomeridiane venivano destinate alle proiezioni. Non si faceva soltanto lezione teorica o lezione pratica, ma anche lezione di storia. Io, per esempio, insegnavo agli allievi-registi e produttori Storia del cinema, oppure il mio collega, che avevo fatto venire io stesso al Centro Sperimentale, ex allievo del Centro, Fausto Montesanti, faceva lezione di Storia del cinema agli attori. Ci dividevamo i vari gruppi, quindi facevamo proiezioni, Storia del cinema, e anche lezioni di estetica, ma queste erano più rare, perché soprattutto ci si concentrava sulla pratica. Si proiettavano i capolavori, i film della nostra Cineteca. Naturalmente andando avanti col tempo, il Centro aumentava di importanza, si arricchiva di mezzi, di libri, di film e allo-

ra queste attività che nel 1941 curavo da solo (rivista "Bianco e Nero", Biblioteca, Cineteca, Segreteria Didattica), gradualmente vennero affidate ad altri collaboratori, ciascuno competente per un singolo argomento. Io continuai ad occuparmi dell'Ufficio Studi, cioè delle pubblicazioni del Centro, e della rivista, e questo per molti anni, mentre la didattica passò ad un altro ex-allievo, Guido Cincotti, che io stesso indicai al Direttore e che ora è andato in pensione. La Cineteca fu affidata a Fausto Montesanti.

§ 10. Il ruolo educativo della Cineteca del Centro

Madia: In che misura era possibile invitare per conferenze o colloqui illustri registi o artisti di altri Paesi?

Verdone: Nell'epoca fascista questo non era consentito. Venivano invitati solamente artisti italiani, poeti, scrittori, ma non stranieri. Però devo dire, a onor del vero, che anche se non venivano personaggi stranieri, tuttavia al Centro Sperimentale noi vedevamo film di tutti i Paesi e questo rappresentava una sostanziale apertura internazionale. La nostra era una delle pochissime Cineteche allora esistenti in Italia. E costituiva per tutti un'opportunità unica perché nella nostra Cineteca, per merito di Chiarini, di Barbaro, e soprattutto di Pasinetti, che era un famoso *cinéophile*, si erano raccolti film eccezionali, proibiti in Italia nei circuiti normali ma assai reputati presso la cultura cinematografica internazionale. Nella piccola Cineteca del Centro Sperimentale venivano depositate tante opere straniere "proibite" quali *Incrociatoire Potemkin*, *Lampi sul Messico*, *Il vecchio e il nuovo* di Ejzenstein, *Gli ultimi giorni di San Pietroburgo*, *La madre*, e *Il discendente di Gengis Kan* di Pudovkin, *Il cadavere vivente* di Feodor Ozep, e inoltre *Sperduti nel buio* di Nino Martoglio, *L'angelo azzurro* di Von Sternberg, *La giovinezza di Massimo* di Kozincev, *Rotaie* di Camerini, *Sole* di Blasetti, e così altri film.

Non so esattamente come i grandi film russi fossero pervenuti al Centro Sperimentale, ma forse lo intuisco: a quell'e-

poca la Società delle Nazioni aveva stabilito a Roma un Istituto Internazionale del Cinema Educativo (organizzato da Luciano De Feo e che aveva sede a Villa Torlonia, nella stessa villa dove abitava Mussolini e vi erano state allestite raccolte di libri e di film). Vi si lavorava alle problematiche della cultura cinematografica internazionale, ma al di fuori del controllo del regime fascista in quanto sotto l'egida della Società delle Nazioni. Uno dei responsabili dell'Istituto, che poi sarebbe diventato mio grande amico, era Jean Benoit-Lévy. Ci venne anche spesso Charles Delac, famoso produttore francese. Scioltasi la Società delle Nazioni, tutti i materiali andarono dispersi: libri, film, riviste. Io non lo posso dire con sicurezza, ma certamente qualcosa di tale patrimonio è finito in dotazione al Centro Sperimentale. Comunque in quell'epoca si occupava dell'Istituto anche un inglese di nome Ivor Montagu e Barbaro era uno dei suoi aiutanti. Francesco Pasinetti (uno dei responsabili della vita dei Cineguf italiani) si adoperava attivamente per far venire film rari dall'estero. È certo dunque che molto si deve a Chiarini, Barbaro e Pasinetti, tre uomini fondamentali per la cultura cinematografica del nostro Paese e per la sua divulgazione anche attraverso i Cineguf.

Ricordo che quando vivevo a Siena, ed ero il Vice-Fiduciario del Cineguf, a fianco di Michele Gandin, ho proiettato film al di fuori di ogni regola della distribuzione dell'epoca, per esempio film di registi ebrei. Infatti i Cineguf non erano obbligati a limitarsi a proiettare i film ammessi nei circuiti delle normali sale cinematografiche. Andavamo alla ricerca di film significativi, che già dei collezionisti possedevano. Per esempio a Milano Mario Ferrari raccoglieva quei film che sono stati il primo nucleo della Cineteca Italiana di Milano; a Torino Maria Adriana Prolo si adoperava per avere film e materiali che poi hanno dato luogo alla nascita del Museo Nazionale del Cinema di Torino; a Roma i tre personaggi che ho citato hanno fatto in modo che fra le poche centinaia di film che al Centro si possedevano ci fossero quasi tutti capolavori. Ora la regola è di incamerare tutto, perché magari in futuro può essere inte-

ressante rivedere tutti i film di un comico — come è avvenuto per quelli di Totò, un tempo sottovalutati — oppure visionare i film dove un celebre attore aveva fatto una prima partecina.

Madia: C'è un punto da mettere in evidenza: che mentre i Cineguf sembrerebbero una emanazione della cultura cinematografica fascista, invece la censura di regime (quella stessa che ha fatto inventare il doppiaggio per utilità pratica, ma anche, al momento opportuno, per "addomesticare" i testi dei film) ha sempre lasciato molta libertà a tali associazioni. Non solo il Governo dell'epoca non ha esercitato su di essi censura, ma li ha finanziati e sostenuti consentendo di fatto che si occupassero di qualsivoglia capolavoro, anche estero. Questo è stato fatto intenzionalmente dalle autorità, oppure è avvenuto con la loro benevola tolleranza?

Verdone: In un primo momento ci fu una benevola tolleranza: ma non si valutava completamente il peso, anche rivoluzionario, che poteva avere un film. Penso a quando facevo la Terza Liceo, a Siena, nel 1934-1935. All'epoca già i Cineguf esistevano (io, anche se non ero ancora universitario, avevo chiesto e ottenuto di appartenervi) e noi proiettammo *L'Angelo azzurro* con Marlene Dietrich. I film che avevano un'importanza culturale, noi andavamo a procurarceli e ci era consentito farlo. Proiettammo anche il *Dottor Caligari*, *Nosferatu*, e *Gli ultimi giorni di San Pietroburgo*. I film-capolavoro del cinema muto tedesco espressionista in un primo tempo venivano tollerati, come, *mutatis mutandis* (non voglio fare che un piccolo esempio provinciale) fu tollerato il mio libro *Città dell'Uomo*; il fatto che vi partecipassero artisti ebrei, il fatto che — come nel mio libro — un ebreo avesse fatto i disegni o io avessi fatto allusione alla "libertà" in un'epoca in cui di libertà ce n'era poca, in fondo le autorità non l'avevano notato e non avevano rilevato neppure l'importanza di certi film statunitensi o russi che venivano proiettati nei Cineguf. In seguito, quando è scoppiata la guerra, o quando c'è stata l'autarchia, fra il 1935 e il 1940, allora era vietata la diffusione di libri stranieri, o perlomeno venivano sconsigliati. Non venivano tradotti, non si leg-

geva Gide, non si leggevano Thomas Mann, Joyce o Proust. Questi autori non erano graditi e per i film era lo stesso, ma noi riuscivamo a proiettarli. Tuttavia, quando iniziò la campagna antiebraica, presentare al Cinema Moderno di Siena, nel 1936-37, l'*Angelo azzurro* venne considerato un fatto grave e il Segretario federale Antonio Sampoli chiamò il Fiduciario del Cineguf Michele Gandin, me Vice-Fiduciario, e non so chi altri (forse i fratelli Ciabattini, che facevano allora parte del Cineguf) e fummo rimproverati perché proiettavamo film di ebrei, e per un certo periodo dovemmo interrompere l'attività. In altre parole, inizialmente non c'era proibizione, ma in seguito si era capito — da parte delle autorità — che le proiezioni ingeneravano idee che non riuscivano gradite e quindi si cominciò a vietarle.

Mentre tali film venivano proibiti nei normali circuiti pubblici delle sale cinematografiche, le copie tolte dalla circolazione venivano concentrate al Centro Sperimentale. E allora, paradossalmente, al Centro si è costituita una pregiata raccolta di film di ebrei, russi o di altri Paesi, film che ormai non erano più fruibili in Italia, per esempio *Alleluja!*, che io avevo proiettato a Parma invitato dalla GIL (Gioventù Italiana del Littorio). Ero andato a presentare *Alleluja!* e trovai nei giornali locali un comunicato stampa in cui si giustificava la proiezione in quanto si trattava di un film che metteva in evidenza "le tare ereditarie e le nevrosi dei negri, la follia americana". Questo come giustificazione di una proiezione intuita come inopportuna. Io invece, nella presentazione, sostenni tutt'altra tesi, dissi che questo film rappresentava l'umanità, che non aveva nessuna importanza che i protagonisti fossero bianchi o neri: era l'eterna vicenda della vita dell'Uomo che veniva presentata, qualunque fosse la sua razza. Questa fu l'interpretazione che io detti e il giorno dopo ci furono attacchi dalla "Gazzetta di Parma", che era controllata dal Partito Fascista, e venne deplorato che fosse stato proiettato tale film. Si noti che la GIL aveva ottenuto *Alleluja!* dalla Cineteca del Centro Sperimentale, non dalla distribuzione normale, perché il film era ormai

fuori circolazione, anche se inizialmente magari era stato proiettato e anche approvato dalla censura, perché non ci avevano visto nulla di male. Fu solo successivamente, con la campagna antiamericana, autarchica, anti-ebraica, razzista, che tanti film furono considerati non proiettabili.

Madia: Si può dedurre, dunque, che persino negli anni successivi alle sanzioni, e persino in quelli successivi alla dichiarazione di guerra, la Cineteca del Centro Sperimentale rappresentò una specie di oasi felice per chi volesse compiere studi o ricerche su temi attinenti alla cinematografia. Intanto perché probabilmente vi erano confluiti i film-capolavoro di vari Paesi del mondo, già selezionati e conservati a cura dell'organismo creato dalla Società delle Nazioni, quell'Istituto per la Cinematografia educativa che studiava appunto i valori culturali del cinema. Quando l'Istituto venne disciolto, Barbaro, che vi aveva lavorato in qualità di collaboratore dell'inglese Montagu e in seguito aveva affiancato Luigi Chiarini al Centro Sperimentale, verosimilmente fece affluire da Villa Torlonia (o da altri uffici ministeriali o censorii) al Centro Sperimentale numerosi film di interesse scientifico. In altri termini, c'è stata una continuità mai interrotta: i Cineguf nella prima fase (quella precedente alle sanzioni e alla dichiarazione di guerra), non hanno avuto difficoltà a presentare i capolavori della cinematografia che poi sono stati proiettati all'interno del Centro Sperimentale persino nel periodo in cui all'esterno erano stati vietati.

Verdone: Barbaro e Pasinetti avevano dato delle informazioni esatte — al Centro Sperimentale e a Chiarini — sui film buoni da raccogliere. E poi c'è un altro fatto, che la direzione Generale dello Spettacolo (che aveva cominciato a fare una politica di ripulitura, nel senso di togliere di mezzo film compromettenti o che veicolavano idee giudicate sovversive) aveva ritenuto opportuno — come abbiamo detto — raccogliere tutto questo materiale in un archivio non aperto al pubblico e che era il Centro Sperimentale.

Madia: Veniva addirittura considerato un archivio riservato...

Verdone: Sì, però questo archivio appartato — di cui forse non conoscevano esattamente il valore — in primo luogo veniva utilizzato per l'insegnamento, e in ciò non v'era alcunché di illecito. Inoltre i film andavano anche al di fuori, come accadde quando io portai *Alleluja!* a Parma, oppure *Tabù* e *Don Chisciotte* a Viareggio (e questi due ultimi, durante un bombardamento in tale città, andarono perduti). Insomma la Cineteca diventava una specie di prezioso deposito di film: per noi di film di grande valore culturale, ma per le autorità forse di film da mettere in disparte affinché non fossero visti dal grande pubblico. Dentro il Centro Sperimentale noi eravamo arbitri di comportarci come volevamo e quindi ce li proiettavamo. E peraltro non veniva considerato pericoloso il fatto che venissero visti da una platea di dieci o venti persone. Queste poche persone, divennero però significativi registi e organizzatori della generazione artistica del dopoguerra. Erano Antonioni, Paolucci, De Santis, Pietrangeli, i fratelli Puccini, io stesso, intellettuali per cui il cinema era diventato ragione di vita.

La vicenda di Villa Torlonia la conosco abbastanza, e devo dire che Barbaro, non essendo un vero organizzatore, anzi essendo un po' trasandato (come Rossellini del resto) non sarebbe stato capace, da solo, di costituire una grande raccolta di film. Piuttosto chi era un vero organizzatore era Francesco Pasinetti (responsabile del Cineguf di Venezia, poi venuto a Roma e ben visto al Ministero della Cultura Popolare), e forse è lui che ha fatto più degli altri, insieme a Chiarini. Ritengo tuttavia che la raccolta di film (basata su informazioni buone date da Pasinetti, Barbaro, e da altri), possa essere stata aiutata anche dal caso. Una volta fu depositato al Centro un film russo senza titolo, forse sequestrato in un mercantile, in tempo di guerra. E fu così che io feci la scoperta di un grande regista russo, allora ignoto in Italia, poi incontrato al Festival di Mosca e diventato mio amico: Grigori Kozincev. In conclusione, nonostante le polemiche, la esistenza dei Cineguf e del Centro Sperimentale — specie di quegli anni — può essere considerata un fatto positivo perché è qui, è in questi luoghi, nei Cineguf e nel Centro

Sperimentale, che si è preparata — specie nel settore cinema — la generazione successiva a quella dell'epoca fascista.

Il fatto è che, nel clima dell'epoca, le attività culturali e universitarie, avvenissero in piccole città di provincia o a Roma, finivano per diventare qualcosa di liberatorio che andava contro le idee del regime. Non penso che ciò sia avvenuto deliberatamente, non dico che io sono andato al Centro Sperimentale per propugnare un cinema antifascista, ma trovandomi lì, a un certo momento ho studiato, fatto ricerca, ho divulgato, ho tenuto conferenze, ho presentato film che servivano proprio la causa del rinnovamento e preparavano la cultura della generazione di cineasti del dopoguerra.

Madia: Resto con la curiosità di sapere dove è andato a finire il grosso di quell'archivio della Società delle Nazioni, dopo che venne dissolto l'Istituto di Villa Torlonia.

Verdone: Nessuno è riuscito a saperlo. C'era un italiano che viveva a Parigi, Lo Duca, ora deceduto, che faceva parte anche lui di questa organizzazione, e col quale avevo un cordiale rapporto, ma non ha fornito notizie esaurienti. Io credo che l'archivio sia stato non dico rubato, ma prelevato — pezzo a pezzo — da molti di coloro che vi operavano; quindi o italiani, o francesi o inglesi lo hanno asportato. Oppure è possibile che la stessa Società delle Nazioni lo abbia trasferito a Ginevra e sia poi finito in qualche armadio, in qualche archivio, o comunque sia andato smarrito. Sforzi per ritrovarlo sono stati fatti, sono state fatte delle ricerche attraverso Lo Duca, attraverso Domenico Meccoli, attraverso Luciano de Feo che aveva fondato la rivista "Cinema", però, nonostante tutto, i risultati non sono stati positivi.

§ 11. La rivista "Bianco e Nero"

Madia: Un altro elemento importante per la confluenza di belle intelligenze è stata la rivista "Bianco e Nero" alla quale ti sei molto dedicato.

Verdone: Sulla rivista "Bianco e Nero" scrivevano Pietrangeli, Puccini, Barbaro, Chiarini, Verdone, Viazzi, Casiraghi, Guerrasio, Aristarco e tanti altri. Ma non soltanto: noi rivolgevamo anche inviti e sollecitazioni a tutti gli intellettuali perché eravamo convinti che la cultura cinematografica non dovesse essere propria soltanto di chi faceva cinema, ma che dovesse divulgarsi anche fra i cultori delle altre espressioni artistiche; pertanto fra i nostri collaboratori c'erano un po' tutti, scrittori di rilievo, docenti universitari, Luigi Volpicelli, Padre Agostino Gemelli, Valerio Mariani, Carlo Bernari, Massimo Bontempelli.

Io mi occupavo assiduamente di una rubrica che non era stata inventata da me, perché già nella rivista "Solaria" del 1928-29 si era fatta una inchiesta su "gli intellettuali e il cinema", però veniva continuata dal Centro Sperimentale con la rivista "Bianco e Nero", ed io la seguivo personalmente. Su tale argomento ho pubblicato uno dei miei primi libri, *Gli intellettuali e il cinema*: una ricerca su come gli intellettuali reagivano di fronte al cinema. Noi li interrogavamo e ricevevamo delle risposte, oppure trovavamo nei loro scritti qualche elemento che serviva alla nostra idea di cinema, alla culturizzazione del cinema. Fu a quell'epoca che io scoprii i primi scritti di De Amicis influenzati dal cinema (che sono dei primi dieci anni del secolo), il suo "cinematografo cerebrale" che poi è diventato un pezzo obbligato di citazione da parte di tutti gli studiosi della teoria cinematografica. Trattavo degli scrittori e del loro atteggiamento nei confronti del cinema, di Kafka, di Paul Valéry, di Jean Cocteau. Tutti questi temi svolgevo — insieme ad altri colleghi e ricercatori — nella rubrica "Gli intellettuali e il cinema". È così che, attraverso la rivista "Bianco e Nero", noi raccoglievamo tutte le idee dei maggiori scrittori del mondo sul fenomeno cinema. Attingevo a testi di scrittori russi (Tairov, Mejerchol'd, Tolstoj), di registi teatrali come Max Reinhardt, di scrittori come Alfred Kerr, critico tedesco teatrale che però si era occupato anche di cinema. Questi scrittori, e i loro elaborati, nei quali in un modo o nell'altro si trattava di cinema, veni-

vano divulgati dalla menzionata rubrica, non iniziata da me, ripeto, ma comunque oramai soprattutto affidata a me. I collaboratori che invitavamo, di volta in volta, potevano essere anche scrittori di primo piano. A volte ricevevmo delle risposte evasive, ma altre volte risultarono molto significative. La rivista interrogò, per interessamento di Luigi Chiarini, Benedetto Croce e conservo la bozza di un articolo col suo "Visto, si stampi: Benedetto Croce".

§ 12. Una conversione culturale

Madia: Che cosa altro possiamo dire sul tuo ruolo e sul tuo apprendimento al Centro Sperimentale di Cinematografia?

Verdone: Non c'è molto altro da dire. Io vi ho appreso molte cose. Lì ho deciso di fare la mia conversione culturale da "Assistente Volontario", appena laureato, probabile storico delle dottrine politiche o da programmatore studioso di filosofia del diritto, per dedicarmi completamente al cinema. È in quella sede che è nata la mia idea di diventare professore di storia del cinema nelle Università italiane. In un certo senso il Comendator Riccetti mi aveva aiutato nella direzione giusta quando mi aveva detto: «Qui tu sarai il Segretario del Centro Sperimentale e ciò, in fondo, è affine al tuo precedente lavoro perché tu sei stato Segretario di una Università e qui sarai Segretario di un ente che aspira a diventare una Università». Nel 1997 il Centro è diventato autonoma Scuola Nazionale di Cinema; poi è ritornato alla gloriosa denominazione storica. Per molti anni il Centro è restato un ente parastatale, al di fuori del sistema educativo ufficiale. Questa aspirazione, tuttavia, esisteva e, in un certo senso, ho contribuito a realizzarla.

La vita interna del Centro non era autonoma. Col passare degli anni, col passare dei Presidenti e dei Direttori del Centro (cosa che era sempre traumatica perché ogni Presidente, ogni Direttore nuovo che arrivava apparteneva o a una fazione o a un'altra) si verificavano grossi cambiamenti. Cambiavano i

personaggi e anche la stessa rivista "Bianco e Nero" ne soffriva. Infatti in alcuni periodi la rivista era seria, attendibile, in altri lo è stata molto meno. Per un certo periodo ne sono stato quasi "emarginato" perché troppo impegnato in attività internazionali peraltro autorizzate dalla Direzione Generale dello Spettacolo da cui il Centro dipendeva. Poi ci sono ritornato, e infine sono ridiventato responsabile di tutte le attività culturali, in quanto Capo Ufficio Studi del Centro Sperimentale, e poi Vice-Direttore del Centro stesso, allorché Riccetti è andato in pensione. Quando è stato nominato Presidente Roberto Rossellini io, come ho detto, pur essendo suo amico, ero spesso in disaccordo con lui. Rossellini si manifestava condiscendente con i contestatori del "sessantotto". Faccio un esempio: l'insegnamento di dizione tenuto da Dina Perbellini venne considerato inutile per gli allievi attori! Mandarono via Dina Perbellini e fecero venire Tullio De Mauro, un illustre studioso dei linguaggi, ma le due cose non avevano molti elementi in comune. De Mauro venne una sola volta e poi non si presentò più.

§ 13. Alcune date

Madia: Vorrei completare la cronologia della tua presenza al Centro Sperimentale.

Verdone: Sono andato al Centro Sperimentale nel 1941 e ci sono rimasto fino all'estate 1943 quando fui richiamato alle armi e mandato militare (ero Sottotenente) a Livorno. Poi c'è stato l'8 settembre 1943 con lo "sbandamento" di tutti. Come tu sai ne ho scritto un dettagliato ricordo nel mio libro di racconti e memorie *Un giorno senza gloria* (Editrice Andromeda, Teramo, 2000). Quando sono ritornato a Roma nel settembre-ottobre 1943 (durante il periodo di occupazione tedesca) il Centro era chiuso. È stato liquidato, tutti siamo stati liquidati, abbiamo avuto la lettera di licenziamento. I tedeschi che occupavano Cinecittà non erano ancora entrati negli uffici del Centro. Io ero tornato a Roma non tanto per riprendere il mio

posto, perché sapevo che ero stato licenziato, ma per salvare la Cineteca dato che i militari tedeschi portavano via tutto, anche i film. Mi sono incontrato con Alfredo Boncompagni, Segretario Amministrativo, e gli ho detto: «Qui bisogna salvare i film». «Sì, li stiamo salvando, li stiamo sotterrando». Io gli ho indicato alcuni film, ad esempio il famoso *Sperduti nel buio* che per noi era di capitale importanza, ma purtroppo quello era già stato asportato. Su circa duecento preziosi film Boncompagni, o altri, ne nascosero una ventina o forse trenta; e quello è stato ciò che è rimasto della Cineteca del Centro. Alorché la vita del Centro poté essere riorganizzata nella normalità la Cineteca fu ampiamente rinsanguata fino a possedere, al momento attuale, decine di migliaia di film.

Dal 1943 al 1945 ho vissuto con mia madre a Siena mantenendomi con i denari della liquidazione datami dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Liberata l'Italia, liberata Siena, nel 1945 sono venuto a Roma su una camionetta militare degli "alleati", perché ancora non c'erano treni, per vedere che ne era del mio ex posto di lavoro, con il proposito di farmici reintegrare. Il Centro Sperimentale era chiuso, però fu nominato un Commissario Straordinario e siccome allora era l'epoca di Togliatti e De Gasperi, fu nominato Commissario Umberto Barbaro. Io andai a trovarlo per chiedergli se era possibile rientrare al Centro e lui mi disse che non era possibile, che non avrebbero preso nessuno di coloro che vi avevano lavorato precedentemente. Questa è una storia molto personale che forse non è il caso di approfondire, ma che in ogni caso non finì a mio svantaggio.

Madia: Riassumiamo: liberate la città di Siena e la città di Roma nel 1945, Mario riprese contatto col Commissario del Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma l'incontro fu scoraggiante. Analogamente era stato estromesso Chiarini cui addirittura venne proibito di avere accesso al Centro. Chiarini e Verdone si dettero da fare per rientrare e dopo un anno o due vi riuscirono: Chiarini al posto di Barbaro e Verdone come Segretario e più tardi Vice-Direttore del Centro. Chiarini, offeso

perché precedentemente Barbaro aveva dato disposizione che fosse “vietato l’ingresso al Centro a Chiarini”, dette disposizione al personale che venisse “impedito l’accesso al Centro a Barbaro”.

Verdone: Potrei aggiungere però che anche Barbaro in fondo aspirava a ritornare a lavorare al Centro o come insegnante o con un’altra attività e Chiarini lo aiutò, in un certo senso. Ridiventarono amici anche perché, ora, facevano parte dello stesso partito politico.

Sono storie molto confuse e intricate. Non vanno commentate, ma “registrate” spassionatamente.

Madia: Quando hai lasciato il Centro Sperimentale?

Verdone: Nel 1970, quando presi possesso della cattedra di Tecnica e didattica del linguaggio cinematografico alla Università di Parma, quale vincitore di concorso.

IL FUTURISMO

Isabella Madia

Sommario: § 1. Incontro con Marinetti — § 2. Polemica sulla "fine" del futurismo nel 1918 — § 3. La cinematografia futurista — § 4. Dziga Vertov e Ricciotto Canudo — § 5. Anton Giulio Bragaglia — § 6. Cinema e letteratura — § 7. Materiali di interesse storico — § 8. Primo Conti e "La pattuglia azzurra" — § 9. Ivo Pannaggi — § 10. Libri d'antiquariato — § 11. Una bibliotechina sul Futurismo.

§ 1. *Incontro con Marinetti*

Madia: Mario Verdone ci tiene a riferire, proprio per mettere un paletto storico, come i suoi primi studi sul Futurismo risalgano ad un'epoca in cui il Futurismo non era ancora generalmente apprezzato in Italia. Si tenga presente che verso la fine degli anni Quaranta, cioè fino al 1950, la vedova di Filippo Tommaso Marinetti era talvolta costretta a mantenere se stessa e le figlie vendendo per poco prezzo, ad uno ad uno, alcuni dei quadri futuristi che suo marito possedeva, e gli italiani non li compravano. Riusciva a venderli all'estero; e questo è il motivo per cui non poche opere della collezione di F.T. Marinetti non sono più in Italia, ma in America o in altri Paesi.

Il primo scritto di Mario Verdone sui futuristi è la spesso ricordata *Bicchierata futurista*: il fatto è dell'agosto 1935 e la sua memoria venne pubblicata nel 1936, nella cronaca di Siena, dal quotidiano fiorentino "La Nazione", poi versata nel volume *Diario para futurista*, e quindi, ad insaputa dell'autore, ripresa nel 1994; ma questo è un episodio a sé. Adesso ti prego di raccontare quando, come e in che occasione hai cominciato ad occuparti dei futuristi sul piano scientifico. Ciò è avvenuto

nei primi anni Cinquanta o verso la fine degli anni Quaranta, cioè in un'epoca in cui i futuristi in Italia non erano abbastanza rivalutati e stimati.

Verdone: La prima occasione indubbiamente fu data da quel "Concorso di poesia bacchica, amorosa e guerriera" cui hai accennato. Ero stato presentato da Mario Celli e Ezio Felici all'addetto stampa della Mostra Nazionale dei Vini Tipici. Nell'anno 1935 fui incaricato di seguire in particolare il "Concorso nazionale di poesia bacchica, amorosa e guerriera" voluto da Filippo Tommaso Marinetti, che aveva preso sotto la sua egida le iniziative culturali della Mostra: e fu qui che conobbi non solo Marinetti, ma anche molti altri futuristi; e scrissi una paginetta di diario che più tardi pubblicai.

Madia: Ma come venne in mente a Marinetti di prendere l'iniziativa di un concorso poetico alla Mostra Nazionale dei Vini Tipici?

Verdone: Marinetti cercava di inserire il Futurismo in tutte le manifestazioni. Futurismo non era soltanto arte, era vita. Se, ad esempio, all'Azienda Turismo di La Spezia interessava fare propaganda al Golfo di La Spezia lui proponeva: «Facciamo un concorso di poesia sul Golfo di La Spezia». Occasioni del genere non se le faceva scappare e, venuto a Siena (anche per ammirarne la stazione ferroviaria, creata dall'architetto Mazzoni, che veniva considerata un piccolo gioiello di architettura futurista) e preso contatto con la Mostra, gli venne l'idea di fare il "Concorso di poesia bacchica, amorosa e guerriera". La proposta venne accettata con entusiasmo perché la Mostra aveva interesse ad arricchirsi di manifestazioni allo scopo di farsi propaganda in tutta Italia; e infatti il concorso ebbe un successo nazionale e fu ripetuto.

Madia: Ma allora tu non eri stato mandato dal giornale, eri l'addetto stampa della Mostra?

Verdone: Entrambe le cose. L'una non escludeva l'altra; ma data la mia età (non avevo ancora vent'anni) non potevo essere considerato l'addetto stampa. Io dicevo scherzosamente che ero il "vice-scambio del sotto-aiuto" del Capo Ufficio

Stampa della Mostra, Pietro Poggi. Non mi consideravo io l'addetto stampa: ero in pratica il suo aiutante. Eravamo in due: lui era il Direttore e io il vice-addetto, aiutante, apprendista.

Madia: Un allievo che faceva egregiamente il suo lavoro se ancora oggi il tuo antico scritto sull'eccezionale evento viene ripreso su qualche giornale.

Verdone: L'articolo venne pubblicato sulla "Nazione", perché in quel tempo ero emigrato, dal "Telegrafo", al giornale concorrente. Il mio resoconto della serata bacchica, poi inserito in un mio libro del 1990 intitolato *Diario parafuturista*, nel 1993 è stato ancora ripreso e pubblicato da un giornale senese, "La Voce del Campo". Ciò mi ha valso la vittoria di un concorso giornalistico, verificatasi quasi a mia insaputa: gli organizzatori erano in possesso del giornale con l'articolo "riciclato", ma non sapevano se era del 1993 o se lo avevo scritto, come effettivamente avvenuto, tanti anni prima.

Madia: Si tratta del premio della Casa vinicola "Barbi Colombini" comprendente anche ventidue cartoni di vini pregiatissimi, fra cui il celeberrimo Brunello di Montalcino di annate particolarmente fortunate. Lo so bene, dato che lo abbiamo gustato assieme.

Verdone: Fu dunque nell'agosto 1935 che ebbi la sorte di incontrare Marinetti — per me diciottenne fu un grande evento — e vi conobbi anche altri suoi seguaci. Successivamente mantenni rapporti epistolari con qualcuno dei futuristi, per esempio con il poeta Ignazio Scurto che era il più giovane, poi sposatosi con la pittrice Barbara, e quindi era quello con cui potevo familiarizzare meglio. Verso la fine degli anni Trenta ero stato addirittura invitato a far parte di un gruppo futurista fiorentino dissidente, capeggiato, credo, da Antonio Marasco ma di cui ritengo fosse stato ispiratore anche Emilio Settimelli. Chi cercava di convincermi era il giornalista Rodolfo Della Felice, Redattore del settimanale "La Rivoluzione Fascista" di Siena. Io gli risposi che era ridicolo che facessi parte di un gruppo futurista dissidente, in quanto, non essendo io neppure futurista, come facevo ad essere dissidente? Pertanto rifiu-

tai, pur mantenendo la mia simpatia per tutti coloro che più o meno continuavano a credere nel Futurismo; ed erano sempre meno, perché poi, addirittura, scoppiata la guerra e venuto il dopoguerra, di Futurismo quasi non se ne voleva parlar più. Era quasi una *damnatio memoriae* che colpiva grandi artisti italiani oggi considerati maestri.

§ 2. Polemica sulla "fine" del Futurismo nel 1918

Madia: Marinetti morì nel 1944, la guerra cessò nel 1945 e negli anni dal 1946 in poi il Futurismo venne tenuto in ombra o totalmente dimenticato, sia per la scomparsa di Marinetti, sia perché veniva strettamente associato all'epoca fascista.

Verdone: E per di più alcuni critici importanti di allora, cioè degli anni 1946 e seguenti, quali G.C. Argan, o Palma Bucarelli, che era la Direttrice della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, negavano che il Futurismo avesse continuato ad esistere dopo il 1918; anzi, scrivevano, propagandavano, insistevano sul fatto che il Futurismo era finito in coincidenza con la fine della prima guerra mondiale, con la morte di Sant'Elia e di Boccioni, con l'allontanamento di Palazzeschi o di altri influenti futuristi dal gruppo iniziale. Secondo tali critici, dunque, nel 1918 il Futurismo era morto. Anzi, Argan ebbe a scrivere più tardi — ad esempio — che certe opere del futurista Balla erano "ben povera cosa...".

Ma non solo: i due autorevoli esperti che ora ho ricordato organizzarono la sezione italiana di una mostra — da me personalmente visitata — in seno al Consiglio d'Europa a Strasburgo (sul tema *L'arte fino al 1918*) e nel catalogo veniva affermato che al Futurismo, ormai esaurito, era succeduta la Metafisica, cioè De Chirico, Savinio e via dicendo. Certamente De Chirico e Savinio erano personalità eccezionali, ma questo non significava che il Futurismo fosse morto. Tant'è vero che anche negli anni Venti manifestazioni di arte futurista ce ne sono state, e importantissime: nell'aeropittura, che si sviluppò proprio

negli anni Venti e Trenta, nell'arte sacra futurista, nella scenografia, nella poesia visiva, nel teatro. Tutto questo dimostrava che essi erano pienamente in errore: il Futurismo esisteva ancora, sia pure attraverso una generazione più giovane, che continuava ad ispirarsi alle idee diffuse dal Manifesto di Marinetti e dei suoi amici dal 1909.

Gli aeropittori, i teatranti, i poeti visivi degli anni Venti e Trenta, sempre consideravano Marinetti come il loro capo carismatico e attorno a lui gravitavano. Naturalmente dopo la morte di Marinetti tutto un po' si affievolì. A ciò si aggiunse l'ostilità della critica di sinistra e l'identificazione del Futurismo col Fascismo.

Nel dopoguerra (cioè dal 1946-47 in poi) critici autorevoli erano di orientamento ideologico di sinistra e perciò tendevano — errando — o a ignorare il Futurismo o a identificarlo col deprecato regime fascista. Anche per reazione contro tutto ciò che apparteneva al ventennio 1920-1940 (cioè al periodo fra la prima e la seconda guerra mondiale) quanto si riferiva a quell'epoca veniva scartato o taciuto e, dunque, fra le tante cose respinte c'era il Futurismo.

Sotto il profilo scientifico e storico tale atteggiamento era completamente sbagliato, non c'era un taglio netto tra Futurismo e antifascismo. Il Futurismo attirava i giovani di qualunque orientamento fossero e quindi c'erano, sì, i fascisti, ovviamente, ma ce n'erano anche tanti che erano antifascisti come Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, e Pippo Oriani che sono stati miei amici. Ho conosciuto l'architetto Alberto Sartoris, Emilio Pettoruti, Mauricio Pogolotti, Ruggero Vasari e tanti altri che non erano affatto fascisti; anche il vincitore del concorso di poesia bacchica del 1935, che conobbi a Siena, Lorenzo Viani, si associava in quella occasione ai futuristi, ma in realtà era un anarchico, non era un fascista. E tutto questo dimostra che l'atteggiamento di certi critici era assolutamente errato. Il Fascismo non si addiceva certo a numerosi pittori futuristi di Torino, Napoli, Pavia, Macerata.

Ho sostenuto nei miei primi studi sul Futurismo, dissentendo dai pareri di illustri colleghi, che la sua vera datazione (e

ne ebbi anche il consenso di Enrico Falqui) era: 1909–1944, cioè dalla fondazione e fino all'anno della scomparsa di Marinetti. Mi riferisco ai miei libri *Che cos'è il Futurismo*, *Il movimento futurista*, *Il Futurismo*, e specialmente ai capitoli che in essi sono intitolati *Per una storicizzazione: 1909–1944*, data che ora è pubblicamente accettata anche nel volume *Futurismo 1909–1944*, catalogo della mostra allestita nel 2001 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, a cura di Enrico Crispolti.

§ 3. La cinematografia futurista

Madia: Vorrei che tu mi parlassi specificamente della cinematografia futurista che, come mi hai più volte raccontato, anche indipendentemente da questo lavoro, è stata un ponte di transito dalla tua passione (e dai tuoi studi) sul cinema verso le tue ricerche su tutto il Movimento Futurista. Dopo il tuo emozionante incontro con Marinetti (1935) tu, che eri da sempre appassionato di cinema, hai voluto conoscere specificamente il cinema futurista e da ciò è cresciuto il tuo interesse per tutto il movimento creato da Marinetti.

Verdone: Sì, questo è stato il filo conduttore del mio percorso. Come abbiamo già ricordato, io avevo conosciuto personalmente Marinetti e numerosi futuristi, in occasione del “Concorso di poesia bacchica, amorosa e guerriera” svoltosi a Siena nel 1935 e ne avevo anche pubblicato la cronaca.

Naturalmente io, giovanissimo all'epoca, ero stato profondamente colpito dal vento di innovazione portato da Marinetti e dai suoi sodali.

Ci furono poi diverse concomitanze fortunate. Negli anni immediatamente seguenti e verso la fine degli anni Trenta, quando ero uno studente universitario appassionato di cinema, avevo “incontrato”, nelle annate 1907–1908 della pregevole rivista senese “Vita d'arte”, le corrispondenze da Parigi di un personaggio che mi attrasse immediatamente, Ricciotto Canudo, e incuriosito avevo cercato di capirne meglio il pensiero

sulla nuova arte. Scriveva Canudo: «Un nuovo sogno del meraviglioso imposto dalla scienza ispirerà i nuovi maestri d'arte di domani». Primo teorico della "settima arte", Canudo è oggi riconosciuto come precursore della scuola cinematografica d'avanguardia francese.

Entrato nel 1941 al Centro Sperimentale di Cinematografia e nella Redazione di "Bianco e Nero" vi consultai una antologia di scritti sul cinema che comprendeva anche il testo del *Manifesto sul cinema futurista* di Marinetti e quando, all'incirca nella stessa epoca, uscì il film *Fantasia* di Walt Disney, io vi riconobbi immediatamente le idee enunciate decenni prima dal Manifesto.

A ciò si aggiunga che sempre, nei miei primi anni al Centro (1941-1948), io vi ho frequentato alcuni personaggi — che, al pari di me, vi lavoravano — futuristi o vicini alle avanguardie: Virgilio Marchi, Antonio Valente, Guido Fiorini, Umberto Barbaro.

Nel 1948 ho ripetutamente scritto su Canudo e la cinematografia di avanguardia ma desidero ricordare specificamente un precedente articolo *Forme pure del fonofilm* (in "La critica cinematografica", di Parma — di cui ero il corrispondente da Roma — n. 7, settembre 1947).

Nel 1948 mi sono anche interessato al cinema d'avanguardia sovietico: Ejzenstein, Dziga Vertov, Kuleshov, Kozincev e la sua Fabbrica dell'Attore Eccentrico, sui quali ho scritto una *Breve storia dell'estetica cinematografica in Russia* (in "Libera arte", n. 15-16, 1948).

Nel dopoguerra, nel 1946, essendomi dedicato allo studio del cinema d'avanguardia di tutti i Paesi, potei dunque constatare come la prima teoria, la prima vera spinta al cinema non commerciale, e di sperimentazione, era stata data proprio da Marinetti e dai suoi amici col Manifesto del 1916, il Manifesto della Cinematografia Futurista. Questo Manifesto avrebbe dovuto produrre degli effetti in Italia, ma ne produsse ben pochi, per il semplice motivo che nessun produttore si sentiva di impegnare i propri denari nei film pensati dai futuristi. Per di più il nostro cinema, chiamiamolo così, "commerciale", nel primo

dopoguerra (1919) era entrato, per vari fattori, in piena crisi. Come potevano i produttori pensare prioritariamente al cinema d'avanguardia? Ci volevano degli *sponsors* (diremmo oggi), dei mecenati disposti a produrre film futuristi; quindi in Italia, salvo poche manifestazioni di questo genere, (la prima delle quali fu il film *Vita futurista* di Ginna, Corra, Marinetti, Balla, Chiti), di film futuristi quasi non ce ne furono. Però il merito dell'Italia nel campo del cinema d'avanguardia è di avere teorizzato in anticipo tutto quello che il cinema d'avanguardia avrebbe poi realizzato in Francia, in Germania, in Russia, in Svizzera e in altri Paesi.

Madia: È molto probabile che il Manifesto della Cinematografia Futurista del 1916 abbia direttamente influenzato esperimenti attuati fuori dall'Italia, dato che Marinetti, quando lanciava un manifesto, era sollecito a farlo tradurre in varie lingue, e a farlo pubblicare sui giornali di numerosissimi Paesi, anche assai lontani.

Verdone: Esatto. In Russia, ad esempio, conoscevano benissimo le idee di Marinetti e dei suoi manifesti, di qualunque argomento fossero. Quindi le idee futuriste correvano per il mondo. Io possiedo un libro dell'armeno Hrand Nazarian, *Il futurismo*, stampato nel 1910 a Tiflis (Georgia). Ricordo che il mio amico Grigori Kozincev, fondatore dell'Eccentrismo e della FEKS (Fabbrica dell'Attore Eccentrico) aveva chiamato la "caffaina" d'Europa *papascia Marinetti* (nonnino Marinetti).

Madia: Il suo manifesto (del 1922) *Ekstzentrism* è pubblicato nel tuo saggio *I FEKS, la fabbrica dell'attore eccentrico* su "Marcatre", n. 19-22, Lerici, Milano, 1966, e nel libro *La FEKS, Premier Plan*, Lione, 1970 dove è incluso tra i documenti il capitolo: "À la source de l'Excentrisme: le Futurisme".

Verdone: Nello studiare il cinema d'avanguardia, nel trovare il collegamento fra il Manifesto uscito in Italia e i risultati verificatisi negli altri Paesi, cioè fra la teoria enunciata nel Manifesto e le sue applicazioni, non potei fare a meno (nel mio già ricordato libro intitolato *Gli intellettuali e il cinema*, pubblicato nel gennaio 1952) di parlare di Marinetti e delle sue idee ri-

guardanti il cinema d'avanguardia; anzi un capitolo di questo libro si intitola proprio *Da Canudo a Walt Disney attraverso Marinetti*. Che cosa significava? Significava che le idee di Marinetti erano finite anche in America, perfino nei film di Walt Disney e in particolare nel celeberrimo film *Fantasia* al quale ha lavorato un tedesco, Oskar Fischinger, che quando viveva in Europa aveva sicuramente avuto familiarità con le teorie futuriste, perché il Futurismo fu ben conosciuto in Germania. Poi, evidentemente, al tempo delle persecuzioni hitleriane, questo tedesco si era rifugiato negli Stati Uniti e il film *Fantasia* (che è stato fatto nel 1940) presenta parecchie connotazioni che sono futuriste, anche se certamente non si può dire che sia totalmente futurista. Tuttavia protagoniste del film — che è a episodi — sono spesso le cose, i colori, gli oggetti. Naturalmente c'è una differenza fra un episodio e un altro, fra una sequenza e l'altra, perché il film *Fantasia* è un film composito cui hanno contribuito autori diversi ma ci sono alcuni pezzi che sono assolutamente d'avanguardia, come quelli in cui addirittura diventano protagoniste le macchie di colore, le linee, i segmenti geometrici. Ci sono momenti del film *Fantasia* (e anche del successivo *Make Mine Music*, intitolato in Italia *Musica Maestro!*) in cui c'è evidentemente un'influenza futurista.

Ecco quindi perché mi sembrava logico, sul piano scientifico, dimostrare come le idee da Marinetti erano finite, sì, presso lo svedese Viking Eggeling (perché aveva creato una "sinfonia di linee" come aveva proposto Marinetti nel suo Manifesto), ma c'era anche il tedesco Hans Richter che aveva adoperato "parole e numeri in libertà", come voleva Marinetti. Anche Walter Ruttmann, quando aveva diretto nel 1929 il film *Sinfonia di una grande città*, non aveva fatto che mettere in pratica un'altra idea di Marinetti: cioè che i personaggi di un film non fossero soltanto le persone umane, ma anche "le città, le schiere, le montagne, i paesaggi, gli aeroplani". Tutto questo si riflette prima nei film di Ruttmann, dei russi (le compenetrazioni e simultaneità di Dziga Vertov), dello svedese Eggeling, dei francesi; e in seguito anche nei menzionati film di Walt Disney. Come si è detto,

Oskar Fischinger fu chiamato da Disney alla realizzazione del film *Fantasia* ed ebbe una storia curiosa in quanto, dopo aver lavorato a questo film, fu da Walt Disney licenziato. Probabilmente Disney non approvava completamente queste esperienze di avanguardia. Anche se le aveva accettate in qualche episodio dei due film che ho citato, non intendeva proseguire sulla stessa via.

Madia: Nel 1952, dunque, il capitolo contenuto nel libro *Gli intellettuali e il cinema*, che nella sua prima edizione era pubblicato dalla Casa editrice di "Bianco e Nero" e CIDALC, è uno dei primi scritti in cui Mario si interessa del Futurismo sul piano scientifico. Successivamente lo stesso libro è stato ristampato, nel 1982, dall'editore Bulzoni di Roma. Nel 1967 invece uscirà *Cinema e letteratura del futurismo*, per le edizioni di "Bianco e Nero", poi ristampato dal Comune di Rovereto, in occasione di una manifestazione dedicata al cinema d'avanguardia (1990). Il libro fu recensito da Alberto Viviani, uno dei più autorevoli storici del Futurismo, su "L'Osservatore romano" (22 ottobre 1969): «Un vastissimo e poderoso affresco di una attività creativa quasi ignorata o troppo presto dimenticata».

Altra concomitanza fortunata fu la tua amicizia con Anton Giulio Bragaglia.

§ 4. Dziga Vertov e Ricciotto Canudo

Verdone: Quando — negli anni Cinquanta — mi incontravo — sovente a teatro, in occasione di "prime" — con Anton Giulio Bragaglia il discorso sul cinema d'avanguardia spesso ritornava e lui non mancava di darmi preziose indicazioni. Mi disse addirittura che se io volevo saperne di più sul cinema d'avanguardia dovevo andare a trovare Arnaldo Ginna, che abitava a Roma in Via Monti Parioli. Non avevo delle coordinate precise. Fui tuttavia fortunato perché il portiere di un palazzo dove mi ero recato, dopo avermi assicurato che Arnaldo Ginna non esisteva, aggiunse che in quella abitazione c'era soltanto il Conte Arnaldo Ginanni Corradini. «Proprio lui!», dissi, e fu così che lo rintracciai.

Madia: Non v'è dubbio che sei stato tu lo scopritore e valorizzatore dell'opera di Arnaldo Ginna negli anni Sessanta, ma mi sembra doveroso ricordare che oggi sua nuora Federica Ginanni Corradini sta curando affettuosamente e con molto impegno — ricorrendo spesso ai tuoi consigli — l'archivio di carte e opere pittoriche dell'artista.

Verdone: Nel 1963 pubblicai un libro, fatto tradurre dal russo, di Nicolaj Abramov, intitolato *Dziga Vertov*, dedicato a un regista d'avanguardia futurista, il cui vero nome era Denis Arkadevic Kaufman, ma il suo nome di battaglia era Dziga Vertov, che potrebbe significare "Ruota che corre": nome tipicamente futurista.

Negli anni Cinquanta i miei interessi per il Futurismo ormai spaziavano da quello italiano anche a quello di Paesi stranieri, tanto è vero che poi, per il libro su Dziga Vertov, scrissi una lunga prefazione su questo argomento. Come ho già detto, sin dalla seconda metà degli anni Trenta avevo cercato di capire meglio le teorie di un italiano, un uomo dell'avanguardia, Ricciotto Canudo, che si era trasferito a Parigi ed era diventato amico di Apollinaire, il quale lo aveva soprannominato "le barisien" perché era un parigino "trapiantato", proveniente da Bari. Parecchi anni dopo, nel 1966, avrei fatto l'edizione italiana del libro di Ricciotto Canudo (che era morto nel 1923) intitolato *L'usine aux images*, cioè *L'officina delle immagini*.

Madia: L'aver fatto studi su Ricciotto Canudo, che era di religione valdese, ha procurato a Mario Verdone le simpatie di un professore universitario, anche lui di fede valdese.

Verdone: Si tratta del Professor Enea Balmas, di letteratura francese, che fece parte della Commissione giudicatrice del concorso per Professore Aggregato di "Discipline dello spettacolo" bandito dall'Università di Parma. Gli studi su Canudo mi valsero la stima di tale membro della Commissione.

§ 5. Anton Giulio Bragaglia

Nel 1960 Anton Giulio Bragaglia morì. A quel tempo io, che con fervore studiavo tutte le avanguardie cinematografiche, ritenni mio compito urgente scrivere la prima monografia su Anton Giulio Bragaglia, un regista teatrale soprattutto, ma anche cinematografico, curioso di mille cose — e per questo me lo sentivo molto vicino —, studioso di romanistica, del teatro di ogni Paese, della commedia dell'arte, delle maschere, un personaggio per cui nutrivo grande ammirazione. Oltretutto lo consideravo un "cittadino del mondo" perché aveva viaggiato (aveva persino studiato in Argentina il *Teatro gaucho*) ed era stato proprio lui che nei teatri di Roma, sostenuti finanziariamente dal Governo fascista, aveva fatto rappresentare le opere di O'Neill e di altri autori americani col pretesto che erano "oriundi irlandesi". Anche tra gli inglesi sceglieva quelli di origine irlandese. L'Irlanda non condivideva le scelte britanniche antiitaliane, ovvero antimussoliniane. Insomma riusciva a rappresentare in Italia gli autori stranieri nonostante l'imperante nazionalismo e l'autarchia culturale.

Pubblicai la monografia su Anton Giulio Bragaglia nel 1965, libro che, devo dire, fu scarsamente recensito, probabilmente perché vi si trattava di un "fascista". Non affermerei, però, che Anton Giulio Bragaglia fosse un autentico fascista "totale"; anzi, era una persona molto indipendente e *sui generis*. Tuttavia nel dopoguerra era facile affibbiare l'etichetta di fascista a qualcuno, così che era bollato e condannato all'ostracismo e all'esclusione dal mondo culturale. È vero, in effetti, che fosse amico di Mussolini, che ottenesse sovvenzioni per i suoi teatri (il Teatro degli Indipendenti, e — poi — il Teatro delle Arti), che avesse dei rapporti con il fascismo e che fosse anche un Consigliere Nazionale della Camera dei Fasci e delle Corporazioni in quanto era il rappresentante nazionale degli artisti e dei professionisti. È certo che qualcosa ebbe in comune col fascismo, ma quanto alla tessera del Partito Fascista posso dire con certezza che Anton Giulio non l'ebbe mai fino a che fu nominato Consigliere Nazionale della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, alla fine degli anni Trenta, allorché,

ciò, le sue attività nel mondo dell'arte perduravano già da trenta anni. Al momento in cui venne nominato dalle autorità Consigliere delle Corporazioni, si accorsero che non era iscritto al Partito e di ufficio lo iscrissero e gli diedero la tessera. Quindi i discorsi sulle pretese origini fasciste di Bragaglia non sono pienamente giustificati. Nonostante avesse un'amicizia personale con Mussolini, era spesso tenuto in disparte, a volte criticato, sopportato: questa è la realtà dei fatti.

§ 6. *Cinema e letteratura*

Uscito il libro su Bragaglia — nel 1965 — scrissi subito dopo, e mi ci vollero un paio d'anni, il libro *Cinema e letteratura del futurismo*: i miei studi, infatti, procedevano di pari passo sia nel versante letterario che in quello cinematografico e poiché Ginna e Corra avevano tutti e due operato nel campo giornalistico e letterario, avevano tutti e due partecipato al film *Vita futurista*, da essi stessi finanziato, era il momento buono per mettere a frutto, insieme, le mie conoscenze cinematografiche e letterarie e per stendere un libro che non si limitò soltanto a Ginna e Corra, ma che portò in campo tanti altri problemi, tanti scrittori, il proto-surrealismo in Italia, ed anche Remo Chiti, che era un altro membro del gruppo, ma non aveva mai pubblicato libri. Ed io, purtroppo, soltanto poco dopo la sua morte pubblicai un libro di inediti di Remo Chiti, forse nel 1970, intitolato *La vita si fa da sé*. Ricordo che dall'ospedale dove era ricoverato mandò il figlio a chiedermi le "bozze". Il titolo *La vita si fa da sé* era anche un'idea radicata in me, come in Remo Chiti: in qualcuno dei suoi scritti figurava questo assioma che io avevo fatto mio. Forse Chiti avrebbe preferito che il libro venisse intitolato *Consigli di eleganza*, dato che aveva una rubrica in un giornale in cui scriveva "Consigli di eleganza" che sostanzialmente erano consigli di vita: non si trattava di questioni mondane o di moda, ma di eleganza di vita in senso lato, eleganza spirituale. Io gli diedi l'altro titolo perché lo ritenni più aderente alle idee dell'autore (e alle mie).

Concludendo — ed anche trascurando l'incontro a Siena con Marinetti e i futuristi — abbiamo visto: del 1952 *Gli intellettuali e il cinema*, in cui c'è un capitolo *Da Marinetti a Walt Disney*; negli anni Sessanta Ricciotto Canudo, l'avanguardia e la Libera Docenza; poi il libro su *Dziga Vertov* (1963); nel 1965 il libro su Bragaglia in cui si parla ancora di Futurismo, e poi altri saggi pubblicati su "Bianco e Nero", in cui avanguardia e Futurismo vengono spesso trattati, per esempio anche in un saggio sull'ungherese Lazlo Moholy-Nagy (a proposito del cinescenario futurista *Dinamica di una città*) e uno precedente su Luigi Veronesi, un pittore di Milano molto vicino alle avanguardie mitteleuropee, soprattutto al Bauhaus. Anche qui il mio studio insisteva sui temi di avanguardia, che perseguivo nella saggistica. Fu pubblicato su "Bianco e Nero" nel 1956.

Madia: Può essere interessante scorrere la rivista "Bianco e Nero" come pure altri periodici dal 1952 al 1965, e ci si ritroverebbero probabilmente vari tuoi articoli su questi temi.

Verdone: Non molti, ma alcuni certamente: per esempio uno sul russo Rodcenko. Erano scritti di venti-trenta pagine che a quell'epoca richiedevano ricerche non facili; quindi non molti, però che comprovano che stavo battendomi per aprire la strada per una completa rivalutazione del Futurismo, non trascurando, naturalmente, tutte le avanguardie coeve. Nel 1967 produco un fascicolo speciale di "Bianco e Nero" dedicato al Futurismo, da cui poi traggio il già ricordato libro *Cinema e letteratura del futurismo*.

Altra circostanza per me fortunata. Verso la fine degli anni Sessanta ho avuto il privilegio di conoscere personalmente Benedetta, la vedova di Marinetti e le figlie Ala, Vittoria e Luce, che da allora mi hanno, in infinite occasioni, fornito generosamente notizie e materiale documentario per le mie ricerche. Mi sono molto care le foto che mi ritraggono assieme a loro a Roma, al Caffè Viola di Praga e al Caffè Giubbe Rosse di Firenze.

In seguito, fra il 1967 e il 1969, mi metto a caccia di tutti gli autori drammatici futuristi e fermo l'attenzione su Ruggero Vasari, di Messina, il quale aveva fondato una "centrale futuri-

sta” a Berlino dove aveva pubblicato anche una rivista che si chiamava “Der Futurismus”.

§ 7. *Materiali di interesse storico*

Madia: È negli anni Settanta che Enzo Benedetto (che io ho avuto il piacere di intervistare) ha chiamato a raccolta i futuristi per il *revival* del movimento e ha fondato la sua rivista “Futurismo Oggi”. Quindi le tue ricerche sono precedenti.

Verdone: Per essere esatti Benedetto è stato futurista ininterrottamente dal 1923 in poi, e non si è mai fermato; è sempre stato futurista ed ha sempre sostenuto il movimento creato da Marinetti; ma dopo la morte del fondatore era quasi un solitario, come in un certo senso lo ero anche io tra i critici, nell’apprezzamento totale del movimento. Diversa era la situazione nella critica d’arte, specie rispetto ai grandi scomparsi: Boccioni e Sant’Elia.

Come critico, interessato a tutte le espressioni artistiche praticate dai futuristi, ero quasi un isolato; ma Luciano De Maria, Maurizio Calvesi ed Enrico Crispolti hanno messo in evidenza aspetti fondamentali del movimento. Poi gradualmente i consensi si sono accresciuti. Benedetto ha chiamato i superstiti pittori intorno alla sua rivista “Futurismo oggi”. Parallelamente ho recuperato materiali che potevano servire alla “storia del Futurismo”. Ecco allora il significato del mio contributo: di aver raccolto materiali che altrimenti sarebbero andati perduti e di avere risuscitato l’interesse per il Futurismo in molti ex-futuristi, i quali non ci credevano più, anzi si stupivano che io andassi a interrogarli e restituissi credito al loro lavoro. Per esempio Ruggero Vasari si meravigliava che io andassi a Messina — fra il 1967 e il 1970 — per acquisire notizie del suo teatro futurista, di *L’angoscia delle macchine*, di testi oramai del tutto dimenticati... In tale epoca mi sono dedicato intensamente a scrivere a molti futuristi superstiti, ho intrattenuto rapporti epistolari con loro, Bruno Sanzin, Enif Robert, Cangiullo, Oriani, Conti, Acquaviva...

Con Pino Masnata, di Stradella, mi misi in contatto fra il 1965 e il 1968 (anno della sua morte). Masnata aveva da tempo pressoché completato un libro, *La poesia visiva*, che era di teoria e di storia della poesia visiva, di critica e di documentazione. Il libro era inedito, non era riuscito a pubblicarlo, perché non era considerato vendibile.

Madia: È quello stampato presso l'editore Bulzoni di Roma nel 1980. Masnata ti aveva dato prima di morire il dattiloscritto originale che credo tu abbia poi depositato presso la Fondazione Conti di Fiesole.

Verdone: Infatti. Poi ho ripubblicato, nel 1970, un romanzo di Bruno Corra che ritengo il più originale romanzo futurista, e cioè *Sam Dunn è morto*. È apparso presso Einaudi, con un chiarimento sull'importanza di tale opera, i collegamenti con l'"occultismo" e il precorrimiento del surrealismo. In seguito, contattando Edoardo Sanguineti, sono stato incoraggiato a fare il libro, da me proposto, *Prosa e critica futurista*, e in questo volume ho tracciato una piccola storia della letteratura futurista ed ho antologizzato cinquanta autori, la maggior parte dei quali assolutamente dimenticati, autori che oggi sono oggetto di tesi di laurea e di studi presso tutte le Università d'Italia — nessuno escluso — ma che al tempo della mia pubblicazione pochi conoscevano. Il libro è intitolato *Prosa e critica futurista* (Editore Feltrinelli, 1973): ci ho messo del tempo per farlo, qualche anno, perché raccogliere tutta la documentazione non è stato facile. Nel 1969-70 ho scritto il libro *Teatro del tempo futurista* e qui mi sono occupato del teatro futurista, specialmente di quello siciliano (e quindi di Ruggero Vasari) e anche del Teatro degli Indipendenti (dei fratelli Bragaglia). Nel 1970 ho composto *Teatro italiano d'avanguardia — Drammi e sintesi futuriste*. Li preparai quasi contemporaneamente: uno, *Teatro del tempo futurista*, era di storia e critica, mentre *Teatro italiano d'avanguardia — Drammi e sintesi futuriste* era invece una antologia. Quindi, riassumendo, ho raccolto e antologizzato il teatro e la letteratura, valorizzato le teorie futuriste sul cinema, salvato la *Poesia visiva* di Masnata, salvato gli scritti di Remo Chiti, il

teatro di Govoni, anche post-futurista, gli autori del teatro sintetico, e più recentemente (1992) — ma la raccolta del materiale l'avevo già fatta molti anni fa — ho recuperato il teatro di Emilio Settimelli. Come ricorderai, ho scritto il libro a Fregene, durante l'estate. Ed ora mi sto interessando ad altri suoi scritti inediti, tra cui il *Codice della vita energica*. Insomma credo di aver fatto un non inutile lavoro di ricerca e di rivalutazione. Sulla pittura e scultura alcuni critici d'arte hanno lavorato egregiamente, e più di me. Negli altri campi posso rivendicare una certa priorità di ricerca. Nel teatro, fu Giovanni Calendoli ad occuparsi particolarmente del teatro di Marinetti.

Madia: Il tuo attivo interesse per il Futurismo, negli anni del secondo dopoguerra, ha costituito un incoraggiamento e un sostegno per gli stessi futuristi.

§ 8. *Primo Conti e "La pattuglia azzurra"*

Verdone: Te ne fornisco un altro esempio. Al gruppo fiorentino era stato dato da Raffaello Franchi un nome pittoresco, "La pattuglia azzurra", e ne facevano parte Ginna, Corra, Settimelli e Chiti, che ho già ricordato, ma anche Primo Conti. Primo Conti è pittore di notevole statura che era stato futurista e che poi era diventato "novecentista". Negli ultimi anni della sua vita, proprio in coincidenza con la rivalorizzazione anche dei suoi stessi scritti da me operata (perché lo inserii nel libro *Prosa e critica futurista*) ricominciò a scrivere e a raccogliere le sue vecchie cose futuriste; addirittura ebbe l'idea di costituire la già citata Fondazione Primo Conti (Centro di Studi delle Avanguardie Storiche) che ha sede vicino a Firenze, a Fiesole, nella sua villa detta "Le Coste". Poiché aveva apprezzato i miei scritti e aveva capito che io ero uno dei più vicini a questi problemi, uno dei più appassionati a studiarli, volle che io facessi parte del Comitato Scientifico di questo Centro. Ciò è avvenuto negli anni Settanta ed io continuo a far parte del Comitato Scientifico. Anzi, devo dire che con Primo Conti strinsi grande amicizia; ero spesso da lui, in villa, a Fiesole. Ci riu-

nivamo, organizzavamo pubblicazioni e incontri sui futuristi. E facevamo insieme anche dei gustosi pranzetti dato che godeva anche di una buona cucina. Ogni tanto mi faceva qualche regaluccio, un quadro o una litografia. Sì, eravamo diventati buoni amici. Da allora Primo Conti si è rimesso a scrivere, ha composto le sue memorie (dettandole a uno studioso sudamericano, Gabriel Cacho Millet), ha ripubblicato i libri che io avevo indicato come significativi (ad esempio *Imbottigliature*), molte sue poesie e prose liriche. Quindi Conti è stato un altro di quelli che si sono rimessi a scrivere e a pubblicare dopo la rivalutazione delle loro opere attuata da me e dalle mie ricerche. Ma ci furono anche Mario Dessy, e il triestino Sanzin, che ricominciarono a scrivere dopo i primi incontri con me. Ci fu il riminese Nelson Morpurgo, che era vissuto soprattutto in Egitto ed aveva fondato un gruppo di futuristi ad Alessandria d'Egitto.

Soprattutto una grande amicizia la stabilii con Ivo Pannaggi che mi raggiunse per lettera da Oslo.

§ 9. Ivo Pannaggi

Madia: Quando lo hai conosciuto Pannaggi già viveva stabilmente ad Oslo?

Verdone: Sì. Era emigrato in Norvegia negli anni Trenta perché antifascista (altra prova che Fascismo e Futurismo non erano la stessa cosa). Era andato al Bauhaus in Germania, poi da lì, quando il Bauhaus fu sciolto per ordine di Hitler, invece di tornare in Italia, se ne andò ad Oslo dove fece prima l'architetto e poi, con singolare autovocazione, l'operaio meccanico. Era però architetto: "Arkitekt Ivo Pannaggi" recitava l'intestazione della sua carta da lettere. Aveva rinunciato a tale professione dopo esperienze che lo avevano deluso e si era messo a fare l'operaio. Mi diceva che aveva in tal modo realizzato il suo sogno di occuparsi a tempo pieno delle macchine. Non a caso aveva scritto con Vinicio Paladini una *Estetica della macchina* (stampata nel 1922 dalla rivista di Alberto Viviani "La nuova

Lacerba”) e recante il titolo *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (iniziativa cui poi si era aggregato anche Enrico Prampolini). Il suo lavoro era di oliare le macchine, pulirle, ingrassarle, ed era un po' l'idea che aveva avuto anche un altro futurista, Fedele Azari, che aveva fondato la Società di Protezione delle Macchine analoga a quella per la Protezione degli Animali.

Pannaggi si sentiva, anche nella persona fisica, un vero uomo futurista: aveva avuto un incidente a un ginocchio, dovette operarlo e gli misero una protesi metallica dentro la gamba; in una lettera mi disse tutto trionfante che lui ormai era veramente un futurista perché “uomo meccanico dalle parti intercambiabili”. Con Pannaggi stabilii una sincera e profonda amicizia, tenevamo una fitta corrispondenza. Aveva apprezzato molto i miei saggi sul futurismo, letti su “Bianco e Nero” o su altre riviste, come pure i miei libri che uscivano, e mi riforniva instancabilmente di notizie, e anche di materiali e documenti. Mi regalò (spedendomele per posta) numerose caricature futuriste, saranno una trentina; alcune le avevo pubblicate, ad esempio sulla rivista di Brescia “Didattica del disegno”; molte erano rimaste inedite, però le ho presentate in qualche mostra (nel 1995 nella Mostra di Macerata intitolata *Ivo Pannaggi e l'arte meccanica futurista*) e in cataloghi di opere futuriste.

Verso il 1970, Ivo fece una mostra a Roma, e io comprai due o tre suoi quadri, a poco prezzo perché allora non erano cari.

Madia: Certamente non lo erano dato che difficilmente un professore universitario come te, non certo molto danaroso, si poteva permettere di fare acquisti di costose opere d'arte.

Verdone: Sono quadri che ho ottenuto dalla Galleria espositrice per poche centinaia di migliaia di lire, ma oggi, quando li presto alle mostre, gli organizzatori me li assicurano per cifre molto più alte. Il loro valore è sicuramente aumentato, ma siccome non ho mai fatto commercio di queste cose, non so quanto valgono esattamente. Arricchii quindi la mia collezione.

Madia: Questi quadri che hai acquistato sono quelli (oggi spesso pubblicati e notissimi) che contengono bozzetti per la rappresentazione della *Angoscia delle macchine* di Ruggero Vasari?

§ 10. Libri d'antiquariato

Verdone: Sì. Sono bozzetti per costumi di "uomini meccanici", robot. L'amicizia con i futuristi — dicevo — mi procurò qualche regalo di quadri, disegni o altre opere d'arte. Però fu l'unico vantaggio che ne ho ricavato. Con i libri non ho lucrato mai alcunché perché non tutti gli editori mi hanno ricompensato; anzi ci ho sempre rimesso. Infatti, per capire bene il movimento futurista nel suo complesso, io dovevo acquistare personalmente tutti i libri che riguardavano l'epoca futurista e quindi mi ripassavo diligentemente tutti i cataloghi delle librerie di antiquariato e via via che trovavo un libro che non conoscevo lo compravo. Allora lo potevo fare perché costavano mille o duemila lire l'uno; oggi gli stessi libri li vedo venduti a tre o quattrocentomila lire, cifre iperboliche.

Madia: In coincidenza con la sottovalutazione del Futurismo i libri dell'epoca anni Venti o anni Trenta non erano, alcuni lustri or sono, valutati molto. Erano considerati vecchiume. Adesso vengono ritenuti di pregio e sono oggetto di affannosa ricerca da parte di collezionisti e studiosi.

Verdone: È così vero che oggi la mia collezione di edizioni futuriste è diventata preziosa perché ci sono libri rarissimi. Il valore insostituibile che io annetto loro è che, per consultarli, non ho bisogno di andare nelle biblioteche pubbliche.

Madia: C'era un altro studioso e collezionista, poi diventato tuo amico, che consultava premurosamente quei cataloghi e mi hai raccontato che tutte le volte che telefonava al libraio per acquistare un certo volume, gli rispondevano: «Non c'è più. È già stato venduto». E se lui domandava: «Chi lo ha comprato?», ogni volta gli rispondevano «Il professor Verdone». «Sempre lui!». Chi era questo tuo concorrente?

Verdone: Uno studioso di valore, austriaco, il dottor Walter Zetl, funzionario ministeriale a Vienna, e che è stato anche Direttore dell'Istituto Austriaco di Cultura a Roma.

Madia: Quello che abbiamo conosciuto a casa di Titti e Eduardo Palumbo? E che ha dedicato a Bragaglia un fascicolo

della rivista di Vienna "Maske und Kothurn" dove figura anche un tuo scritto (*Bragaglia nel cinema*, n. 4, 1966)?

Verdone: Sì, anche lui si occupava assiduamente, specialmente per la parte teatrale e scenografica, delle avanguardie, e si precipitava a comprare quei libri, ma spesso io lo avevo già preceduto, sempre secondo il mio principio che "per arrivare primi bisogna camminare più svelti degli altri"...

Madia: Ed anche secondo il metodo paliesco della "scappata" (come hai scritto in un tuo racconto), cioè di scattare in velocità sin dall'inizio, entrando "di rincorsa" al "canapo" — i termini sono senesi — mentre gli altri cavalli sono ancora fermi.

§ 11. *Una bibliotechina sul Futurismo*

Verdone: Tutto questo ha permesso che io approfondissi le mie conoscenze e poi componessi io stesso una piccola "bibliotechina Verdone" sul Futurismo. Credo di aver pubblicato almeno venti o trenta libri sul Futurismo che riguardano il cinema, il teatro, la scenografia, diversi pittori che erano rimasti sconosciuti e da me rivalorizzati. Ho fatto cataloghi per Enzo Benedetto, per Arnaldo Ginna, per l'udinese Johannis, per il pavese Luigi Rognoni, per il torinese Pippo Oriani; ho scritto per Balla, Pannaggi, Virgilio Marchi, Cangiullo, Prampolini, Conti, Acquaviva (di Savona), Tulli, Delle Site, Marasco. Mi riferisco soprattutto a cataloghi per mostre oltre che a libri teorici. Ho pure scritto libri o rassegne, in riviste specializzate, sul teatro, sulla poesia visiva di Pino Masnata, sul teatro sintetico futurista, sul teatro d'avanguardia, e *Avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo*. Ho tutta una schiera di miei libri su questi argomenti.

Naturalmente non mi sono limitato alle avanguardie teatrali; anzi, siccome ero soprattutto critico e storico cinematografico, scrivevo sulle avanguardie storiche anche con riferimento al cinema ed uno dei miei volumi più apprezzati dagli studenti, più letto, è *Le avanguardie storiche del cinema*, edito dalla SEI e di cui sono state stampate varie edizioni. Un altro

mio libro da ricordare è stato *Che cos'è il futurismo* che ho pubblicato, anche quello verso il 1970, con le edizioni Astrolabio di Roma, libro che fu immediatamente tradotto in Spagna col titolo *Que es verdaderamente el futurismo*. Passato un po' di tempo l'editore Lucarini chiese di ristamparlo con un altro titolo, *Il movimento futurista*. Trascorsi ancora altri anni, nel 1994, sempre con lo stesso testo, ché non ho cambiato neanche una parola, è stato di nuovo ripubblicato, con il titolo *Il futurismo*, da parte della Casa Newton Compton nelle edizioni "Millelire" e se ne sono vendute centinaia di migliaia di copie. Poi lo ha acquistato da tale editore la multinazionale Norma di Bogotá (Colombia) che ha diffuso *El futurismo* (1997) in Argentina, Venezuela, Guatemala, Messico, Panama, Ecuador, San Salvador, Uruguay, Portorico, Cile, ed anche a Miami (USA) e Barcellona.

Un altro libro che ritengo ricordevole perché in fondo è una raccolta memorialista di incontri piccanti o curiosi è *Diario para futurista*. In questo libro sono rievocati i miei incontri con Marinetti, e con tanti autori, italiani soprattutto. Ma tratto anche di stranieri, futuristi spagnoli, italo-americi, portoghesi, giapponesi. Insomma, sono portato a credere che questa mia bibliografia personale, abbastanza ampia, cui tu stai lavorando, può avere oggi un significato, forse anche una utilità.

È vero che oggi escono continuamente libri sul Futurismo; spesso io non vi sono neppure citato (anche se frequentemente saccheggiano), però è indiscusso che, almeno in certi settori, sono uno di quelli che sono stati più attivi e tra i primi, specialmente per il teatro e il cinema, per la prosa e per la critica futurista. Nel campo della storia dell'arte ci sono critici che hanno lavorato molto, che hanno prodotto magnifiche monografie su Boccioni, su Balla, su Depero, sul così detto "secondo futurismo". Il lavoro da fare era immenso e taluni critici italiani ne hanno fatto ed anche molto bene. Ho sempre la loro considerazione e quando c'è qualche convegno o seminario in cui si deve parlare del Futurismo sono sempre interpellato soprattutto per quell'ampio settore che conosco meglio

e che è quello dello spettacolo, della scenografia, del cinema e del teatro. La realtà è che ad occuparmi del Futurismo ho cominciato abbastanza presto. Non sono pochi quelli — anche residenti a Parigi, Spagna, o altri Paesi — che mi hanno consultato, che hanno proseguito nella stessa strada, o mi hanno imitato, magari col metodo del “sorpasso”. Un esempio lo denunciasti, per la Francia, in relazione a *Le rythme coloré* di Léopold Survage, una serie di cartoni per film che io per primo avevo a suo tempo rivalutati ricevendone una lettera affettuosa e riconoscente dallo stesso artista.

Madia: Vanni Scheiwiller ti ha chiamato “il detective del Futurismo”, per la tua costante opera di ricerca dedicata a scovare qualcuno o qualcosa che di tale movimento fosse rimasto ignorato. È detto nel suo intervento alla tavola rotonda *Primo Conti e la Pattuglia Azzurra*, in “Antologia Viessieux”, n. 39-40, 1974.

Verdone: La definizione non può non lusingarmi.

Madia: Dobbiamo aggiungere che gli studi su Bragaglia non si limitarono a quella monografia del 1965, ma che successivamente ne hai fatti altri sia con singole monografie dedicate ai quattro fratelli Bragaglia, cioè Anton Giulio, Carlo Ludovico, Arturo e Alberto, ma anche con libri come *I fratelli Bragaglia*, e *La casa d'arte Bragaglia* (quest'ultimo in collaborazione con due ricercatrici).

Verdone: Quanto ai miei studi sulle connessioni tra occultismo e Futurismo, che risalgono alla fine degli anni Sessanta, sono condensati (con traduzione in lingua tedesca) nel catalogo *Okkultismus und avantgarde*, preparato, assieme ad altri autori, per la mostra svoltasi nel 1995 a Frankfurt am Main.

Madia: Per concludere, vorrei ricordare anche i tuoi lavori degli anni 1995 e 1996 riguardanti gli artisti futuristi. Hai scritto un ampio saggio su *Virgilio Marchi scenografo*, che poi è stato utilizzato nella Mostra allestita al Festival Cinematografico di Locarno del 1995. Due saggi li hai scritti per il catalogo della mostra *Ivo Pannaggi e l'arte meccanica* svoltasi a Macerata nell'estate 1995, sotto gli auspici della Cassa di Risparmio di Macerata, cui hai pure prestato numerose opere e caricature di Pannaggi.

Per il catalogo della mostra *Futurismo e Meridione*, svoltasi a Napoli nell'estate 1996, hai rievocato Francesco Cangiullo e i fratelli Bragaglia.

Hai pure scritto, a Cantalupo in Sabina, in parallelo a questo lavoro che stiamo facendo assieme, la presentazione per la mostra delle aeropitture di Vladimiro Tulli (Galleria Arco Farnese, Roma, 1996). Nello stesso anno hai dedicato un quaderno a *Velocità*, cinescenario di Pippo Oriani (il film è stato proiettato al Festival del Cinema Ritrovato, a Bologna) mentre hai presentato nel 1995 nella Mostra "Cento anni di cinema", a Cinecittà, il cinescenario inedito, a te personalmente dato da Luce Marinetti, *Velocità* (il titolo è identico) di F. T. Marinetti. Qualche tempo dopo un altro studioso lo ha pubblicato asserendo che lo aveva "scoperto".

Successivamente hai ritrovato un Manifesto inedito di F. T. Marinetti sull'*Eloquenza sintetica*. Lo hai fatto stampare dalla rivista di Bologna "Terzo Occhio" (n. 82, 1997).

Verdone: La mole di lavoro e l'interesse sull'avanguardia italiana continua ad aumentare e probabilmente in futuro potrei avere anche altre cose da dire. Di recente ho firmato il catalogo delle opere pittoriche del pavese Angelo Rognoni di cui mi ero occupato in *Teatro del tempo futurista* anche come drammaturgo.

Madia: Il tuo interesse per il teatro futurista non è stato soltanto storico-critico. È ben noto che tu hai anche favorito — come accennato nel capitolo quinto — la ripresa di testi futuristi (a Roma e a Firenze) e la presentazione (in lingua ceca) del collage *Uccidiamo il chiaro di luna!* (al Caffè Viola di Praga) e di *Scintille futuriste* (a Parigi, Théâtre de la Bonne Graine, 1997).

Vorrei aggiungere che dello stile sintetico-futurista ti sei talmente impadronito, sino a farlo tuo, che uno dei tuoi ultimi libri, pubblicato dalla Società Italiana Autori Drammatici contiene atti unici brevi che hai appunto intitolato *Teatro breve*. E so che hai nel cassetto anche tanti piccoli "minidrammi", che, sia pure con spirito diverso, ricordano Cangiullo e Campanile.

MOSTRE E CATALOGHI

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Mostre di artisti giovani — § 2. Arte totale e critica totale — § 3. Arnaldo Ginna — § 4. Giovanni Acquaviva — § 5. Enzo Benedetto, Johannis, Survage — § 6. Richard Teschner — § 7. La fotografia — § 8. I ciociari Bragaglia e Valente — § 9. Altre mostre — § 10. Virgilio Marchi — § 11. Occultismo e avanguardia — § 12. Ivo Pannaggi — § 13. Critico d'arte? — § 14. Una innata curiosità intellettuale — § 15. I quadri di Sciltian — § 16. Il *detective* del futurismo — § 17. Arti senza frontiere — § 18. Altre mostre di opere futuriste.

Corradi: Molti dei tuoi contributi sono stati occasionati dalla richiesta di artisti che tu scrivessi una presentazione delle loro opere, o la prefazione a cataloghi di mostre. Si tratta di numerosi interventi e vorrei che tu ne parlassi.

Verdone: Per quanto io abbia considerato sempre come mia attività principale quella svolta nel campo dello spettacolo, tuttavia è fuor di dubbio che i contatti e gli interessi riguardanti gli artisti e le arti figurative in genere sono stati molto precoci. Infatti, mentre da apprendista giornalista già scrivevo articoli, anche su quotidiani, su artisti del passato (quali Rutilio Manetti, Francesco di Giorgio Martini, Simone Martini, Baldassarre Peruzzi, e tanti altri geniali senesi) dimostrando quindi un interesse anche per la storia dell'arte, allorché mi trovai all'università e fui nominato Addetto Culturale del GUF mi preoccupai anche di organizzare mostre di artisti giovani. Le mostre non erano soltanto un servizio che io facevo con mia soddisfazione ad amici che frequentavo a Siena, ma era la dimostrazione della seria considerazione che io avevo delle loro opere.

Corradi: Questo rientra nella tua caratteristica di sempre, di essere incapace di aiutare o lodare qualcuno che tu non stimi veramente. Non sai mentire. Se un artista o uno spettacolo non ti piace, anche se per non dare dispiacere a qualcuno ti proponi razionalmente di trattenere le critiche o di fare qualche diplomatico apprezzamento, poi il tuo pensiero autentico ti sfugge e questo è un tuo tratto di personalità: non sai dire le bugie. Allo stesso modo quando eri a Siena e organizzavi mostre di giovani artisti non lo facevi per fare un piacere a degli amici.

§ 1. *Mostre di artisti giovani*

Verdone: No, l'intenzione era di rendere — in un certo senso — un servizio all'arte, a valori che, appartenendo a dei giovani, erano in crescita, acerbi, ma che riconoscevo autentici. La prima mostra che organizzai a nome del GUF di Siena la tenni nei locali "gentilmente concessi", dal Circolo dei Bancari, in Via dei Termini, a Siena. Organizzai la mostra di Raffaello Arcangelo Salimbeni perché avevo capito che mi trovavo di fronte a un artista eccezionale e la convalida è venuta, purtroppo molto più tardi; ma di recente ho avuto una forte conferma del valore di questo artista.

Corradi: Cioè, quando hanno collocato — dopo quasi mezzo secolo di oblio — la sua statua della Elettrice Palatina in una degna cornice, vicino alle Cappelle Medicee, a Firenze.

Verdone: Al tempo della sua prima mostra ovviamente Salimbeni era molto giovane. Disegnava e scolpiva, ma i disegni erano soprattutto figurativi con qualche lieve intenzione espressionista. Enzo Carli parlò favorevolmente della mostra di Salimbeni nella rivista "Emporium" di Bergamo. Organizzai anche le mostre di altri due pittori e scrissi di loro: erano Giacinto Fiore ed Emilio Montagnani. Giacinto Fiore si è poi trasferito a Roma e ha fatto anche a Roma mostre che ho presentato in catalogo. Poi le sue vicende sono state sfortunate, come quelle di Salimbeni, purtroppo anche come quelle di Emilio Montagna-

ni, sia per le difficoltà pratiche, ma soprattutto, per quel che riguarda Fiore e Montagnani, a causa della loro salute: tutti e due hanno sofferto di malattie atroci e sono morti in maniera dolorosa.

Un altro artista di cui mi occupavo — e ne ho già parlato ampiamente — era Piero Sadun che è stato uno dei miei più grandi amici dell'adolescenza. Piero non aveva bisogno del mio appoggio perché era di un valore indiscusso e critici d'arte come Cesare Brandi ne valorizzavano le opere con articoli e mostre. Anche per Piero Sadun sono stato presentatore di una mostra alla galleria La Medusa di Roma, allorché insieme avevamo creato "L'Associazione degli Amici del Circo"; anzi, a dire il vero, il promotore ero stato io, ma lui entusiasticamente mi aveva seguito.

Corradi: Sbaglio o la bellissima carta intestata dell'Associazione Amici del Circo (di cui ho visto qualche foglio) è stata fatta da Toti Scialoja?

Verdone: Sì. Chiesi a Scialoja di fare la carta intestata, e ne disegnò una deliziosa — quella che tu hai visto — che mostra una ballerina sul cavallo, con la scritta in azzurro, sulla carta bianca, "Gli Amici del Circo". La sede dell'associazione era indicata a Lungotevere Vallati n. 2, Roma, cioè all'indirizzo di casa mia. Ma Scialoja mi fece anche una serie di una ventina di disegni per un fascicolo speciale della rivista "Sequenze" di Parma, diretta da Luigi Malerba. Il fascicolo speciale era stato curato da me ed era intitolato *Il cinema comico*. Nei disegni Scialoja aveva raffigurato scherzi, torte in faccia, cadute, *clowns* bianchi, augusti, cioè *clowns* straccioni, e via dicendo. Anche Salimbeni mi fece una serie di disegni sul circo e io li pubblicai sulla rivista "Bianco e Nero". Quando diventai redattore di tale rivista illustravo spesso il fascicolo con tanti "finalini" che mi facevo fare dagli artisti che frequentavo. Ormai non eravamo più in un ristretto ambiente provinciale, eravamo a Roma, si trattava di una rivista importante e io feci fare i finalini sul tema della danza da Scialoja, sul tema del circo da Salimbeni e da Stradone, sul tema del cinema espressionista da Piero Sadun, sul tema della nuova

Roma (che si sviluppava oltre San Paolo) da Ciarrocchi. Ricordo che furono in molti a collaborare a questa rivista con loro fregi o disegni: Alfio Castelli, Emilio Montagnani, Giacinto Fiore, Domenico Cantatore, e anche mio cognato, Gastone Schiavina. I più interessanti furono i disegni di Piero Sadun, Toti Scialoja, e Raffaello Salimbeni.

Corradi: In un certo senso, però, anche per Piero Sadun sei stato tu quello che ha organizzato la prima mostra, in quanto gli hai pubblicato i suoi disegni come illustrazione del tuo libro *Città dell'Uomo*, e questa è stata — per così dire — la sua prima “prestazione” in pubblico.

Verdone: Tornando alle mostre, una esposizione importante fu quella di Piero Sadun, che si svolse, come già detto, alla Medusa di Roma. Era una mostra dedicata esclusivamente a temi circensi: c'è un *clown*, ci sono dei “volanti”, dei costumi per acrobati, il costume per Darix Togni, celebre domatore, e ci sono anche scene di circo fra cui una ispirata dai fratelli Cavallini. Questa fu la mostra di Piero Sadun che io presentai in un bel *depliant*, tipograficamente raffinato, curato dallo stesso artista. Molti di quei quadri oggi sono di mia proprietà.

Piero ebbe poi diverse mostre, che riscossero successo, sia “personali”, che “in collettiva”, e alla Biennale di Venezia. Molto più tardi (nel 2001) è venuta una mostra interamente a lui dedicata, nella Galleria Edieuropa di Lidio Bozzini, a Roma, intitolata *Piero Sadun dall'espressionismo all'astrattismo*, e da me presentata.

§ 2. Arte totale e critica totale

Dopo le prime mostre pittoriche, che dapprima riguardavano soltanto i miei amici senesi, fui preso completamente dal cinema e trascurai un po' questo settore, che però in seguito dovevo riprendere con molto slancio, specialmente quando incrementai i miei studi sul Futurismo. Siccome il Futurismo veniva trattato o come attività di artisti pittori e scultori o come attività di scrittori o come attività di architetti, ma nessuno

cercava di collegare tutte queste attività in un discorso unitario, il discorso unitario mi provai a farlo io stesso — credo tra i primi — con il libro *Che cos'è il futurismo* pubblicato attorno al 1970 con la Casa Editrice Astrolabio. Un libro — ma questo l'ho già detto — che ha avuto fortuna perché immediatamente fu tradotto in Spagna e poi in altri Paesi.

Studiando “che cosa è il Futurismo” e dedicando capitoli particolari alla scultura, alla pittura, all'architettura, al cinema, alla poesia, alle tavole parolibere, alla politica, all'arredamento, ecc., ovviamente io non studiavo il Futurismo da un solo punto di vista, sotto un solo aspetto, ma cercavo di vederne tutte le sfaccettature. Lo studiavo globalmente secondo le mie idee sull'arte totale ereditate da Ricciotto Canudo e sviluppate nella mia concezione di critica totale. Ero completamente preso dagli studi sul cinema e soprattutto sul cinema d'avanguardia. Ma il cinema d'avanguardia non era fatto da cineasti nati cineasti. Il cinema d'avanguardia era fatto spesso da esponenti di altre espressioni artistiche: era fatto da Fernand Léger, pittore, da Marcel Duchamp, pittore e scultore; fra gli italiani era fatto, per esempio, da artisti come Arnaldo Ginna, che io per primo ho rivalorizzato, e che anzitutto era un pittore; era fatto da Pippo Oriani, pittore. Quindi il punto essenziale era che nell'avanguardia io vedevo tutte le arti affratellarsi e compenetrarsi, proprio secondo la concezione di Marinetti, che superava l'idea ottocentesca di Baudelaire il quale aveva detto che c'è una “corrispondenza” tra le varie arti. F.T. Marinetti invece — come mi sottolineava, nei nostri colloqui, Benedetta Cappa Marinetti — vedeva la “compenetrazione” fra le varie arti. Questo si può considerare un “passo avanti” che aveva compiuto Marinetti e che con i suoi manifesti faceva fare agli artisti di tutto il mondo.

§ 3. *Arnaldo Ginna*

Occupandomi di cinema soffermai la mia attenzione su Anton Giulio Bragaglia, che era soprattutto regista teatrale,

ma che aveva realizzato anche dei film e aveva teorizzato il fotodinamismo. Scrisi un primo libro su Anton Giulio Bragaglia, e come regista teatrale, e come regista cinematografico, e come responsabile di idee che riguardavano il fotodinamismo, idee suggerite magari da attività di fotografi precedenti, come Marey, il quale faceva delle cronofotografie che secondo me potevano essere considerate già delle fotodinamiche *ante litteram*. Quando frequentavo Anton Giulio Bragaglia da vivo — perché scrissi la monografia nel 1964, quattro anni dopo la sua morte — mi disse: «Tu che ti interessi tanto del cinema d'avanguardia dovresti fare una bella chiacchierata con Arnaldo Ginna, perché è lui che ha fatto il primo film futurista intitolato, appunto, *Vita futurista*».

Cercai Arnaldo Ginna, lo cercai al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, ma non ne faceva più parte come funzionario perché era in pensione, lo cercai sull'elenco telefonico, ma non trovai nulla. Finalmente ebbi un indirizzo di Via Monti Parioli, e questo l'ho già raccontato (nel Capitolo VII). Il contatto con Arnaldo Ginna fu interessante per più aspetti, anzitutto perché mi chiarì in che cosa consisteva il suo film *Vita futurista*, di cui non esistevano più copie. Mi spiegò pure che qualche anno avanti, nel 1912, — mentre *Vita futurista* è del 1916, — con suo fratello Bruno Corra aveva realizzato dei film dipinti a mano, film astratti che venivano da loro chiamati esperimenti di “musica cromatica”; cioè interpretavano, per esempio, un brano di Mendelssohn o di Debussy, o addirittura una poesia di Mallarmé, con pellicole dipinte a mano. Era un lavoro allo stesso tempo e di pittura e cinematografico. Questi film, se oggi esistessero, avrebbero un valore “storico” perché sarebbero i primi esempi di film astratto. Purtroppo nel 1944 le pellicole, che erano nella casa di Bruno Corra a Milano, furono distrutte dal bombardamento che colpì il palazzo, per cui non ne è rimasta alcuna traccia, salvo un disegno che io possiedo. Fortunatamente nel 1912, lo stesso anno in cui i film furono realizzati, Corra scrisse un lungo saggio sulla “musica cromatica” e in questo saggio venne specificato il lavoro che era stato fatto e i

titoli dei film. Lo scritto concludeva: «Ora i rotoli di pellicola sono qui racchiusi in queste scatolette che io metto in un cassetto del mio scrittoio pronti per essere visionati e recuperati dagli storici di domani». I film sono andati distrutti, ma le sue parole — datate 1912 — sono sufficienti per dimostrare che i primi film astratti furono realizzati in Italia. Successivamente Ginna fu autore del film *Vita futurista*, con la collaborazione di Marinetti, Corra, e altri artisti come Giacomo Balla, Lucio Venna, Emilio Settimelli, Remo Chiti.

Corradi: Dunque uno storico del cinema, come tu principalmente ti consideravi, si è trovato spesso a scrivere di pittura, e, come accennavi, a presentare o intervenire in cataloghi per mostre di artisti che operavano principalmente nel campo della pittura o della scultura.

Verdone: Ginna fu da me avvicinato e rivalorizzato con il libro *Cinema e letteratura del Futurismo* (del 1967, ristampato nel 1968 e poi nel 1990) in cui mettevo in evidenza soprattutto la sua attività cinematografica. Mi mostrò i suoi quadri e le sue pitture. Realizzai mentalmente che non solo Ginna era importante come pioniere della cinematografia astratta, ma anche come pioniere della pittura astratta. Infatti, dal 1908 aveva dipinto dei quadri astratti come *Nevrasteria*, *Risveglio a finestra aperta*, ecc... Questi quadri, essendo del 1908-10, anticipavano di qualche anno i quadri astratti di Kandinsky che è considerato il "padre" dell'arte astratta. Nessuno mette in dubbio che Kandinsky sia un maestro eccelso. Ginna non è della stessa statura di Kandinsky, però è giusto riconoscere che Ginna aveva fatto quadri astratti prima di Kandinsky, il che non è merito da poco. Non solo ma, come Kandinsky nel 1912 pubblicherà la sua notissima opera sullo *Spiritualismo nell'arte*, un libro che teorizzava l'arte astratta, così Ginna aveva scritto *Pittura dell'avvenire*, già nel 1909-1910, un libriccino apparso in quegli anni in più edizioni (Beltrami, Bologna, 1910). Avendo io persuaso Ginna che egli non doveva trascurare la sua opera nel campo pittorico, non cessai di incoraggiarlo a fare qualche mostra, e ricordo che una ebbe luogo a Macerata. Scendemmo assieme all'Albergo Centrale.

A Macerata, dunque, ci fu una delle prime mostre di Ginna, agli inizi degli anni Settanta, e in seguito ne vennero organizzate altre. Dopo la sua morte ne venne fatta una di maggiore rilievo a Ravenna, sua città natale, e io stesso ne curai il catalogo. In seguito, occupandomi di Ginna non trascurai altri artisti allora considerati minori o addirittura sconosciuti, che erano nel suo giro, e fra questi misi in risalto il valore della pittrice austriaca Rosa Rosà, che era il nome di battaglia di Edith von Haynau. Cominciai a scrivere articoli su disegnatori, caricaturisti, illustratori futuristi, nella rivista di Brescia "Didattica del disegno" diretta da Gaspare De Fiore, nipote di Giuseppe Sprovieri, uno dei galleristi che per primi avevano presentato opere futuriste negli anni attorno al 1910 a Roma.

Mi occupai di grafica futurista e misi in evidenza Ivo Pannaggi, il quale da Oslo mi scrisse ringraziandomi di non averlo dimenticato, giacché si considerava quasi un emarginato, e di avere pubblicato molte riproduzioni delle sue caricature futuriste. Di Pannaggi mi sarei occupato più ampiamente in epoca più recente. Ripescai anche altri futuristi trascurati, sia pittori che scrittori. Ogni futurista che io avvicinavo negli anni Sessanta e Settanta si lamentava di venire negletto, quasi era convinto di avere sbagliato tutto...

Corradi: Sì, ma direi che non sempre se ne lamentavano. Mi hai detto che più volte erano essi stessi persuasi che il loro lavoro dell'epoca futurista fosse privo di valore. Ed erano addirittura sorpresi del tuo interesse per loro e per le loro opere.

§ 4. Giovanni Acquaviva

Verdone: Qualche volta addirittura quasi si vergognavano di essere stati futuristi; lo stesso Ginna inizialmente lo considerava una ragazzata. E invece, secondo me, erano stati così innovatori! In tale epoca io potei rivalutare l'opera di un pittore elbano, ma che era vissuto specialmente a Savona: Giovanni Acquaviva, che avevo conosciuto negli anni in cui vivevo a Sie-

na. A Siena frequentavo la casa di Lorenzo Ercole Lanza, fratello di Giuseppe Lanza Del Vasto, che era stato candidato al premio Nobel per la pace e discepolo di Gandhi. Viveva principalmente in India ma spesso veniva in Italia e a Siena, dove lo incontravo nella casa di Lorenzo, nella quale convergevano un po' tutti gli artisti locali. Salimbeni ed io ne eravamo frequentatori assidui, lo stesso Piero Sadun, era venuto più volte ed anche Acquaviva quando capitava a Siena veniva a casa di Lorenzo Lanza, oppure di un altro amico friulano, Arrigo Musiani, anche lui organizzatore di feste, di cene di artisti e dizioni di poesie nella sua villa detta Paradiso, all'Osservanza.

Acquaviva fece un bellissimo quadro dedicato a Siena e lo pubblicò in un libro, di poche pagine, ma significativo, di Lorenzo Ercole Lanza, dedicato a Siena e a Santa Caterina. Questo dipinto mi piacque talmente che un giorno chiesi ad Acquaviva se me lo vendeva, o comunque se me lo cedeva in qualche modo; ma Acquaviva non lo possedeva più, né sapeva dove era finito. Però, riconoscente dell'interesse che avevo per lui mi dedicò alcune poesie, che pubblicò in una rivista di Mario Gastaldi, edita a Milano, e mi dedicò anche un piccolo disegno colorato con le guglie e le torri di Siena in ricordo del quadro che io desideravo e che non avevo potuto avere. Ad Acquaviva, quando è morto — perché spesso di questi artisti ci se ne ricorda, purtroppo, soltanto quando sono morti — Savona pensò di dedicare una mostra, e fui chiamato per organizzarla. Ho anche curato il catalogo.

§ 5. *Enzo Benedetto, Jobannis, Survage*

Corradi: Anche Enzo Benedetto, quando Isabella Madia è andata a intervistarla, le ha detto di doverti molta gratitudine.

Verdone: Era stato un futurista degli anni Venti, ed anche lui scontento di venire trascurato. Lo avvicinai e promossi una sua mostra (ne ha fatte poi diverse) con il catalogo da me firmato. Ho frequentato molto Enzo Benedetto, e poiché aveva

una bella rivistina, "Futurismo oggi", ne sono stato assiduo collaboratore, occupandomi in quelle pagine di Vinicio Paladini, di Francesco Cangiullo, di Corrado Forlin, di spettacoli rari come il "18 BL" di Alessandro Blasetti.

Successivamente scopersi nel Friuli il pittore Luigi Rappuzzi, detto *Johannis* come nome di battaglia, e gli dedicai una mostra. Anch'essa postuma. Purtroppo i suoi collezionisti non erano molto perspicaci, per cui questa mostra fu fatta, il catalogo c'è, e lo firmai, ma da allora di *Johannis* non se ne è più parlato per la trascuratezza, o la mancanza di strategia di coloro che ne possiedono le opere.

Dopo *Johannis* mi sono occupato di alcuni artisti stranieri che consideravo meritevoli di molta attenzione. Uno era Léopold Survage, che mi attirava particolarmente perché aveva anche fatto, attorno al 1912, dei tentativi di film astratto. Aveva inventato quello che egli chiamava *Le Rythme coloré* e aveva dipinto dei cartoni, circa un centinaio, che poi messi uno dietro l'altro erano destinati a diventare un disegno animato. Questo esperimento era piaciuto ad Apollinaire il quale incoraggiava Survage a finire l'opera ed a fare film astratti. Lo presentò anche al produttore Gaumont il quale promise di fargli realizzare il film, ma scoppiò la guerra del 1914 e Apollinaire vi morì quasi subito. Il produttore, ovviamente, in tempo di guerra aveva altro a cui pensare che a un film di avanguardia astratto, che non gli avrebbe reso un soldo, e quindi il film non venne realizzato. Sono rimasti soltanto i cartoni preparatori, ma pressoché dimenticati fino a quando io, inseguendo tutti coloro che si erano occupati di film astratti, arrivai al nome di Léopold Survage. Ebbi fortuna: avevo una grande amicizia con il Direttore di una rivista di Parigi "La Revue du cinema", Jean George Auriol, che abitava spesso a Roma, per dei mesi, all'Hotel d'Inghilterra, in Via Bocca di Leone, dove andavo a trovarlo. Facevamo tanti progetti, numeri speciali della rivista, uno dedicato al cinema italiano, uno dedicato a Lubitsch, uno dedicato al costume nel cinema, che abbiamo realizzato insieme. Quindi ero, a quell'epoca, un po' di casa all'Albergo d'In-

ghilterra, e quando seppi che era giunto Léopold Survage mi feci presentare, lo intervistai a lungo e scrissi per lui (forse verso il 1968), un lungo articolo nella rivista "Carte Segrete" diretta da Gianni Toti.

Quando Survage a Parigi ricevette la rivista ne fu felice e mi scrisse una lettera che diceva: «Caro Verdone sono tanto contento di questo articolo che lei ha pubblicato. Con questo scritto il mio *Ritmo colorato* ritorna alla vita. Questo è il più bel regalo che io potessi mai ricevere nel giorno dei miei ottanta anni compiuti dopodomani. Léopold Survage». In seguito, naturalmente, lo andai a trovare a Parigi, mi fece qualche dono di disegni, ma mi impegnavo in tutto questo non per avere dei regali. Io vengo anzi sovente rimproverato da chi mi vuol bene perché troppo spesso i miei sono "atti gratuiti". Però ne provo tanto piacere che trovo anche giusto farli con assoluto disinteresse. Tuttavia i pittori volevano non poche volte darmi qualche ricordino, a titolo di gradimento per quello che facevo per loro, per cui ho ricevuto infiniti regali da Scialoja, Salimbeni, Sadun, Fiore, Montagnani, Ginna, Survage, e anche da Ivo Pannaggi di cui parlerò. Quanto a Survage, dopo la sua morte, fui chiamato a presentare, in catalogo, una sua mostra alla Galleria Giulia di Roma.

§ 6. *Richard Teschner*

Un altro artista che per me fu una "scoperta" si chiama Richard Teschner. Era nato a Karlsbad (oggi Karlovy Vary) e si era trasferito a Vienna. Era un cultore, ma ad altissimo livello, del teatro di marionette. Aveva studiato le marionette Wajang, quelle indonesiane, non in Indonesia, ma ad Amsterdam dove gli indonesiani sono molto presenti, e dove hanno il loro punto di riferimento europeo. Aveva inventato il "Teatro delle figure" che chiamò "Figurenspiegel" (lo specchio delle figure) e diventò un marionettista famoso. Aveva un teatrino quasi casalingo, con non più di sessanta posti, che però era frequentato da

pittori come Gustav Klimt, musicisti come Richard Strauss, dall'Arcivescovo di Vienna, da tutta la nobiltà viennese, grossi personaggi e scrittori. Fu un grande marionettista, considerato il "Max Reinhardt" della marionetta, che sviluppò il suo lavoro soprattutto in Austria. Morì verso il 1944, cioè in un momento tormentato: la guerra, le invasioni, la gente che da un Paese passava all'altro, la "cortina di ferro". Né i Cecoslovacchi, né i Boemi, si occuparono più di Teschner in quanto si era trasferito a Vienna, cioè nella capitale di un Paese occidentale capitalista mentre la Cecoslovacchia oramai era nell'orbita sovietica. Quindi Teschner fu dimenticato a Karlsbad, oramai diventata Karlovy Vary, e non troppo valorizzato neppure dagli austriaci perché non era un compatriota. Insomma, a quel momento, né gli austriaci né i cecoslovacchi conservavano uno speciale interesse per questo straordinario personaggio.

Ora avvenne che agli inizi degli anni Sessanta, a Londra, presso un antiquario io trovai molte opere di Teschner che però venivano vendute per pochi soldi e io me le comprai quasi tutte. Non erano quadri veri e propri, anche se lui ha dipinto quadri, ma erano bozzetti per films; io ne ho una trentina. C'erano anche litografie che riproducevano la Praga degli anni Dieci, ad esempio, il Belvedere. Oppure c'erano litografie visionarie, uomini in provette ecc., insomma temi magici tipici della Praga di quegli anni, e di scrittori come Kafka o Meyrink. Mi comprai queste opere ed altre, in epoche successive, da cataloghi di antiquariato; per esempio Kyrler Fletcher mi mandava tutti i suoi cataloghi e appena vedevo qualcosa di Teschner, a prezzi bassissimi, subito telegrafavo e compravo; per cui possiedo una bella collezione di Teschner.

A Roma, mentre mi interessavo molto del Futurismo e della scenografia futurista, entrai in amicizia con il Direttore dell'Istituto Austriaco di Cultura Walter Zettl, al quale rivelai che avevo tutte queste opere. Mi propose di farne una mostra, che tenemmo all'Istituto Austriaco di Cultura in viale Bruno Buozzi. Purtroppo non facemmo un catalogo, ma soltanto un elenco ciclostilato delle opere. Zettl aveva mandato la docu-

mentazione sulla mostra al Ministero della Pubblica Istruzione austriaco che subito stanziò un finanziamento per rivalorizzare l'opera dell'artista. Walter Zettl chiese che si facesse un documentario e a dire il vero propose che lo facessi io, perché oramai avevo già realizzato una trentina di documentari d'arte, ed ero qualificato per farlo. Ma a Vienna preferirono affidarsi ad un altro documentarista locale il quale fu assai bravo e fece un lavoro eccellente che ebbe molto successo.

Il film venne proiettato per la prima volta alla Biblioteca Albertina (che è uno dei luoghi di cultura più importanti di Vienna) ed io fui invitato a presentarlo, in lingua italiana con un interprete che traduceva. Ovviamente proiettammo il documentario anche a Roma in un'apposita serata e siccome io avevo rapporti con Praga attraverso l'Istituto Italiano di Cultura proposi di fare la proiezione anche a Praga. Questa proposta venne accettata e io lo presentai all'Istituto; dopo di che venimmo in contatto con specialisti della marionettistica a Bratislava e fui invitato ad andare anche in tale città a presentare il documentario. Cosicché, dopo una negligenza pressoché generale durata alcuni decenni, feci conoscere di nuovo l'opera di questo marionettista ma anche pittore, disegnatore di manifesti e copertine, illustratore di libri, insomma un artista di grande versatilità. Come uomo era una figura eccezionale, operava nel campo artistico quasi con spirito sacerdotale. Faceva tutte queste cose come le praticavano certi artisti nel primo Novecento e penso per esempio ai coniugi Sakaroff, che tu hai conosciuto, i quali nel campo della danza, che era la loro arte, lo facevano con tale devozione come se fosse un sacerdozio. E Teschner era una specie di sacerdote del teatro di marionette, della marionetta d'arte. Erano bellissime, quasi delle miniature preziose. Sono ora tutte conservate, e in mostra, nel Museo del Teatro di Vienna; mi pare che anche a Monaco ci sia una sezione di un museo dedicata a Teschner.

Tutto questo è avvenuto dopo la mia riscoperta di Teschner. Su di lui poi ho scritto, nel 1966, per "Bianco e Nero" un saggio che molti considerano, mi si perdoni l'espressione,

“straordinario” (così me lo definì in una recensione Giovanni Calendoli) ed è la ricostruzione della vita di Teschner con una ventina di fotografie che fanno capire il valore di questo personaggio di eccezione.

§ 7. La fotografia

I miei interessi per lo spettacolo erano sempre prevalenti e quindi le attività che riguardavano gli artisti, le mostre, le arti figurative, le potrei anche considerare secondarie — anche se non è così — però sono felice di avere avuto la possibilità di fare tutto quello che mi è stato possibile compiere in tale campo. Poi, per un certo periodo non ho molto lavorato in questo settore, cioè gli interessi sono continuati, ma meno per quel che riguarda l'organizzazione di mostre. Non avrei avuto la possibilità di farlo anche per mancanza di tempo, dato che mi caricavo contemporaneamente di più impegni. C'è stato un periodo in cui scrivevo dalla mattina alle otto fino a mezzanotte e pubblicavo libri come *Il teatro del tempo futurista* o *Prosa e critica futurista*. Trascuravo un settore che pure mi interessava molto. Tuttavia avevo sempre inviti a collaborare a nuovi cataloghi od a fare presentazioni: l'ho fatto per Prampolini, Pannaggi, Casa Balla, per il nostro comune amico pittore Eduardo Palumbo, che stimo molto; l'ho fatto per la pittrice Lina Passalacqua, per la scultrice Elvi Ratti, per la pittrice e scenografa Bonizza, per Georges De Camino, per una singolare artista, Crespo, che creava degli altarini e che mi richiama ai miei studi sul folklore. La Crespo ora continua a produrre, ha successo, ed ha anche fatto mostre all'estero. Ho scritto anche per cataloghi di fotografia, perché quando ho fondato l'Istituto di Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione, intendevo occuparmi anche di fotografia; non per niente scrivevo articoli sulla fotografia già negli anni Sessanta e Settanta su riviste d'arte come “Qui arte contemporanea” che ospitò un mio articolo che viene spesso citato e si intitola *Fotografie da*

museo, dove consideravo la fotografia come materiale da museo, e questo sin da trenta o quaranta anni fa.

Corradi: Cioè quando ancora la fotografia non era considerata, intendo dire generalmente, un'arte di pari dignità rispetto, per esempio, alla pittura o alla scultura; era quasi ritenuta una semplice tecnica di riproduzione e rari erano i fotografi giudicati veri artisti, anche se ovviamente già esistevano i Rodcenko, i Moholy-Nagy, i Ray, i Bragaglia, i Veronesi.

Verdone: Sugli artisti che citi ho scritto saggi su "Bianco e Nero". Prima di tutto mi sono occupato di Daguerre, che è alle origini della storia della fotografia. Se mi capitava di incontrare personalmente dei personaggi di rilievo in questo settore non mancavo di avvicinarli. Per esempio ho intervistato, e questa è una intervista a cui tengo molto, il *fotomonteur* tedesco John Heartfield. Gli ho chiesto le origini del fotomontaggio, perché come *fotomonteur* si dedicava soprattutto al fotomontaggio, e al fotomontaggio politico. Questa intervista l'ho prima pubblicata sulla rivista "Qui arte contemporanea" e poi nel mio libro *Diario parafuturista*.

Mi sono occupato anche di altri fotografi, per esempio uno oggi ampiamente noto, ma quaranta o cinquanta anni fa non era altrettanto conosciuto: Enzo Sellerio. Mi seguì quando realizzavo in Sicilia il documentario *Immagini popolari siciliane* (1952). Alcune tra le prime mostre di Enzo Sellerio le ho organizzate io, tramite il mio Istituto di Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione, e con la collaborazione di un mio allievo bravissimo, oggi apprezzato specialista di fotografia, Diego Mormorio, con cui ho anche pubblicato un libro intitolato *Il mestiere di fotografo*. Con Diego Mormorio abbiamo organizzato mostre di Sellerio a Mazara del Vallo e in altre località siciliane; poi anche a Roma. Sellerio ha fatto tante mostre: fra le prime ci sono anche quelle organizzate da me. Il suo nome è ben conosciuto anche per le Edizioni Sellerio.

Mi sono occupato altresì del ritrattista Maurizio Valdarnini, nonché di Damiano Bianca, ricordato in questo libro. Come pure di Loredana Stucchi, perché insieme abbiamo fatto il li-

bro *Maschere italiane*. Aveva eseguito le fotografie di attori italiani viventi mascherati da Arlecchino, da Pulcinella, da Pantalone, eccetera. C'era anche — per sollecitazione dell'editore — mio figlio Carlo nelle vesti di Tartaglia. Nel libro ho tracciato un po' di storia delle maschere italiane. Fu un bel libro-strenna, pubblicato dalla Newton Compton. Più tardi ho scritto, ma corredandolo di disegni e stampe, *Maschere romane*. Ho scritto prefazioni o introduzioni ad altri libri e album fotografici: per *Armenia 1910* di Ermakov, *La Siena dei nonni* di Luca Luchini, *Il circo* di Joe Oppedisano, *La luce chiusa* di Carlo Carletti. Mi hanno chiesto prefazioni per libri fotografici di località della Sabina e del litorale laziale (Palombara, S. Marinella).

§ 8. I ciociari Bragaglia e Valente

Ricordo a parte le mostre di Carlo Ludovico Bragaglia, fotografo e regista cinematografico, i saggi su Anton Giulio Bragaglia e su Arturo Bragaglia, anche lui fotografo. Su Anton Giulio e la fotodinamica avevo già pubblicato un libro nel 1964-1965. Occupandomi di Anton Giulio, di Carlo e di Arturo avevo rilevato con un po' di *humour* che le enciclopedie parlavano sempre dei tre fratelli Bragaglia e iniziai un mio scritto dicendo che i tre fratelli Bragaglia in realtà, come i tre moschettieri... erano "quattro". Il quarto chi era? Era Alberto Bragaglia, pittore: uomo scontroso, restìo, che non faceva mostre, per cui era rimasto pressoché sconosciuto. Siccome il regista Leonardo Bragaglia, figlio di Alberto e nipote di Anton Giulio, aveva letto il copione di una mia commedia intitolata *Davanti al ponte di ferro* e ne aveva curato egregiamente la regia per la radio italiana, facemmo amicizia, e mi fece vedere i quadri di Alberto. Per cui, credendo Leonardo fermamente nel valore del proprio padre, ed io essendo più volte sollecitato, sono, non il solo, ma uno di quelli che più han messo in rilievo Alberto Bragaglia. In tutte le prime mostre di Alberto Bragaglia c'è qualche nota mia, oppure in altri testi vengono ripresi miei giudizi. Si riconosce insomma che

sono uno degli scopritori — o ri-scopritori — di Alberto Bragaglia, come lo sono stato anche del ciociaro Antonio Valente. Non che l'abbia scoperto io, perché Antonio Valente era un architetto affermato, pittore e disegnatore importante degli anni Venti, ma era stato dimenticato, forse anche lui per gli stessi motivi di Anton Giulio Bragaglia: cioè, avendo essi operato durante il ventennio fascista, la cultura del dopoguerra riteneva inopportuno di occuparsene. Invece — è ovvio — io ritenevo che l'arte avesse un valore indipendente dai regimi politici, e sono uno di quelli che hanno recuperato Antonio Valente, anche in mostre, ed ho scritto per cataloghi collettivi a cui fortunatamente hanno collaborato molti uomini di cultura.

§ 9. *Altre mostre*

Ho dedicato la mia attenzione anche ad altri pittori, scultori e scultrici. Ho fatto cataloghi per Lina Passalacqua, la cui opera mi interessava particolarmente perché si ispirava molto a Balla, ai futuristi e quindi entrava un po' nei miei interessi. Aveva con me una intesa particolare perché era studiosa dei futuristi. Un'altra artista che ho appoggiato è stata Elvi Ratti, che ho conosciuto attraverso Emanuele Marano, un amico che possedeva una piccola galleria in Via Ripetta e organizzava mostre e libri collettivi. Marano svolgeva un'attività culturale molto interessante: faceva mostre ispirate alle favole, mostre sui gioielli e a sua richiesta ho scritto la prefazione al catalogo di una bella esposizione intitolata *Il disegno prezioso* poi ripresa a Vicenza. Si trattava di gioielli disegnati dai fratelli Mirko e Afro Basaldella. Marano, il proprietario della galleria, che ora vive in un paese dell'Emilia, a Pennabilli, dove abita anche lo sceneggiatore Tonino Guerra, una volta organizzò una mostra cui i pittori dovevano partecipare illustrando delle favole. Una favola mia a cui tengo molto, intitolata *La curiosità del vento*, fu illustrata in questa occasione da Elvi Ratti, che compose un quadro intitolato, appunto, *La curiosità del vento*.

Poi sono stato implicato in altre mostre. A Milano la galleria "Fonte d'abisso" ha organizzato una mostra di opere varie futuriste ed io ne ho scritto il catalogo intitolato *Archivi futuristi*. A Milano, e in città svizzere, ho anche presentato una mostra dell'amico scultore e incisore, di origine armena, Henrig Bedrossian.

Ma ritorniamo ai vecchi amici, e al Salimbeni, così poco riconosciuto durante tutta la sua vita, specialmente a causa delle innumerevoli disgrazie che gli sono capitate: la salute, l'alluvione che gli ha distrutto lo studio a Firenze, la opposizione degli avversari, sempre a Firenze, per sistemare in una degna sede la statua dell'Elettrice Palatina; la cronica mancanza di denaro che gli ha impedito di fondere numerose opere. Io facevo di tutto perché questo nome riemergesse, giacché lo consideravo, e lo considero, un grande artista; scrissi un saggio sulla rivista "Terzo occhio" e ne divulgai le fotocopie presso le autorità, il Sindaco di Firenze, i Ministri. Tuttavia queste autorità, nell'alternarsi delle vicende politiche, cambiavano continuamente. Piero Bargellini mi avrebbe aiutato, ma poi ha lasciato l'ufficio di Sindaco. Insomma non si riusciva a concludere niente. Nell'estate 1994 ho organizzato, e presentato con un mio scritto in catalogo, una mostra di disegni di Salimbeni nel Museo Pianeta Azzurro di Fregene. Finalmente il Ministro per i Beni Culturali Paolucci, che veniva dalla Sovrintendenza alle Belle Arti di Firenze, e la buona amica Carla Guiducci Bonanni, Direttrice della Biblioteca Nazionale di Firenze, Sottosegretario nello stesso Ministero, hanno fatto in modo che la statua dell'Elettrice Palatina, che stava in un sottoscala, finalmente riemergesse. Ora — l'ho già detto — splende nel giardinetto contiguo alle Cappelle Medicee.

Altra mostra di "recupero" è stata realizzata da me con l'amico Miklos Vargas (il quale aveva già trattato precedentemente dei quadri astratti dell'artista) per il "vetrinista" Alfieri, un marchigiano vissuto a Milano. Questa mostra è stata fatta all'Aquila e nel catalogo vi sono scritti di Miklos Vargas e miei. Con Vargas collaboriamo con la migliore intesa nella rivista bolognese "Terzo occhio", di cui siamo, con Giorgio Di Genova, Redattori; Direttore è Patrizia Bonfiglioli.

§ 10. *Virgilio Marchi*

Corradi: Nel 1995 hanno avuto luogo altre mostre cui, come critico presentatore di artisti ed anche come collezionista, hai partecipato da protagonista, e sono ben tre: una a Locarno dedicata all'architetto scenografo Virgilio Marchi, una dedicata a Ginna nell'ambito della grande esposizione "Occultismo e Avanguardia" organizzata alla Galleria Nazionale di Francoforte, e una a Macerata dedicata a Ivo Pannaggi.

Verdone: Virgilio Marchi — come ho ricordato — era stato insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia, avevo avuto con lui grande familiarità e avevo già scritto su di lui molte volte, anche sulla sua collaborazione, per le scene, con Pirandello; come pure sulla sua presenza nel GUF di Siena quando aveva creato la scenografia, alla fine degli anni Trenta, di *Il Gorgolè* ovvero *Il Governatore delle isole natanti* di Girolamo Gigli e dell'*Assetta* del "Rozzo" (cioè appartenente alla Congrega dei Rozzi, di Siena) Francesco Mariani: anzi, prima dell'*Assetta* e poi di *Il Gorgolè*, perché la stessa scenografia fu utilizzata sia per l'uno che per l'altro spettacolo. Avevo, quindi, già trattato di lui con ammirazione negli anni Trenta: quando si è trattato di fare una mostra delle sue scenografie cinematografiche, la galleria "Fonte d'abisso", che è venuta in possesso della maggior parte dei bozzetti dei suoi numerosi film, mi ha chiesto nel 1993 di stendere la presentazione. Fu preparato con ogni dettaglio un ragguardevole catalogo che doveva essere stampato per una mostra a Milano. Ma poi tutta l'iniziativa, il mio scritto, le scenografie e anche altre opere, tutto è stato ceduto al Festival di Locarno, e il catalogo è stato pubblicato a cura del critico Alberto Farassino. Il saggio introduttivo, e soprattutto il lavoro preparatorio, è stato quello che avevo fatto io, due o tre anni prima. La mostra si è inaugurata con successo nell'estate 1995 al Festival di Locarno dove siamo andati insieme.

§ 11. Occultismo e avanguardia

A Francoforte si è tenuta una originale mostra di importanza mondiale intitolata *Occultismo e avanguardia*. Quando si è cominciato a organizzarla si è formato un Comitato Scientifico composto da Veit Loers, Direttore della Galleria di Kassel, celebre per le sue mostre sull'arte dell'avanguardia, dal Direttore della Galleria Nazionale di Francoforte sul Meno e da altri critici che venivano dalla Lituania, dalla Francia e da altri Paesi. Dall'Italia siamo stati chiamati io stesso e Sergio Paganella che ha fornito molte opere futuriste, quale Direttore della Galleria d'Arte "Fonte d'Abisso" di Milano-Modena, quella stessa con cui avevamo preorganizzato la mostra di Virgilio Marchi. Nella mostra *Occultismo e avanguardia* compaiono tre miei saggi: uno su Arnaldo Ginna e Rosa Rosà, uno sui Bragaglia e la fotodinamica, uno su Leopold Survage, uniti agli interventi di altri collaboratori. Una mostra considerata internazionalmente di primario interesse, con un catalogo fondamentale. È da notare che si parla da allora (1995), in maniera più approfondita, di occultismo e avanguardia; però, se si riprende il mio libro *Cinema e letteratura del futurismo*, del 1967, io parlo di occultismo e avanguardia proprio a proposito di Arnaldo Ginna; per cui credo di essere tra gli iniziatori di questo studio particolare su cui rari critici italiani, prima, si erano particolarmente soffermati. Avevo trovato un legame fra due fenomeni dell'inizio secolo: l'occultismo e l'avanguardia.

Corradi: Agli inizi del secolo appena trascorso c'era grande rivolgimento culturale e tante cose che prima non erano state prese in considerazione erano venute in primo piano, e non a caso, in un momento in cui si infoltivano gli studi spiritualistici, sull'oriente, e sulla psicoanalisi.

Verdone: L'occultismo aveva interessato soprattutto certi pittori futuristi come Ginna e Balla, e nel mio libro *Cinema e letteratura del futurismo* avevo sottolineato l'aspetto occultista di una frangia del Futurismo; perché non tutti i futuristi nascono dall'occultismo ma certamente i due fratelli Ginanni

Corradini, cioè Arnaldo Ginna e Bruno Corra, erano i primi rappresentanti di un'arte occultista all'interno del Futurismo: Ginna con le sue pitture e Corra con i suoi libri. *Sam Dunn è morto* è un romanzo occultista, che ho ripubblicato nel 1970 circa, presso l'editore Einaudi, con una nota critica che richiama agli aspetti supersensibilisti, occultisti, magici, fantastici che avevano avuto le opere di alcuni futuristi italiani. Credo di avere accentuato io questi studi su occultismo e Futurismo; nessun altro, salvo Massimo Scaligero, li aveva messi in rilievo prima di me, e mi sembra giusto rivendicare questo fatto. Attualmente ha ripreso acutamente questi studi Simona Cigliana.

Corradi: Nella mostra di Francoforte tu sei stato uno di coloro che hanno contribuito con dei saggi all'imponente catalogo pubblicato in lingua tedesca, e hai fatto parte anche del Comitato Scientifico che ha preorganizzato la mostra. Ricordo che durante il 1994 ti sei recato a Francoforte per le riunioni del Comitato. Ma hai fatto anche qualcosa di più, perché hai prestato alla Mostra numerose opere di Ginna della tua collezione.

Verdone: Il catalogo ne registra dieci o quindici: si tratta di disegni e acquerelli. C'è perfino uno studio a pastelli colorati intitolato *Musica della danza* che costituisce il primo studio per il film astratto che Ginna stava realizzando nel 1912. In seguito Ginna ha dipinto anche un quadro con lo stesso titolo, *Musica della danza*. Nel catalogo non figurano, tra le illustrazioni, tutte e due le opere, sia il dipinto che il mio pastello (il mio pastello è precedente). Non le hanno messe forse perché il pastello è stato già reso noto in una mostra di Los Angeles intitolata *Della spiritualità nell'arte*. Quindi hanno preferito pubblicare il dipinto. Però il pastello, a mio avviso, è più fine e più elegante. Si vede che il quadro è il risultato — meno spontaneo — di un progetto precedente.

Corradi: In occasione della stesura di questi saggi per il catalogo, tu hai visto in una mostra a Roma un quadro di Ginna e non hai potuto resistere alla tentazione di comprarlo.

Verdone: Di comprarlo, sì, ma fortunatamente per una cifra non eccessiva. Il proprietario ancora forse non aveva valutato il nuovo interesse che potevano suscitare Ginna e l'arte

occultista. Il quadro rappresenta una specie di mostro-uccello bicaudato e probabilmente era intitolato *La gallina futurista*.

§ 12. Ivo Pannaggi

Corradi: Vorrei arrivare alla mostra Pannaggi che si è tenuta a Macerata e nella quale sono state esposte molte decine di opere della tua collezione. In parte, lo stesso Pannaggi te le aveva donate, con la certezza che le avresti utilizzate e valorizzate.

Verdone: Devo dire che io già da qualche anno avevo progettato una mostra delle opere di Pannaggi di mia proprietà, e avevo in animo di tenerla presso la Fondazione Primo Conti di Firenze, del cui Comitato Scientifico faccio parte da quando è nata la Fondazione. Nel 1995 è entrato a far parte del Comitato Enrico Crispolti il quale mi ha detto: «Rifletti, se fai questa mostra a Fiesole, avrà, sì, un certo interesse, ma non avrà la risonanza che può avere una grande mostra che io vorrei invece organizzare a Macerata, d'accordo con la Banca Carima, la Cassa di Risparmio delle Marche». Ha aggiunto: «Tu potresti fornire le tue opere a questa mostra e così la faremmo insieme a Macerata». Da principio ero un po' restio perché ci tenevo a valorizzare io stesso questi lavori. Poi, riflettendo, ho convenuto che nella mostra di Macerata forse sarebbero stati messi meglio in evidenza, non per quel che riguarda i visitatori e il pubblico, perché purtroppo a Macerata non si poteva contare su una intensa frequentazione, ma certamente a mezzo del bel catalogo finanziato da una banca, mentre invece la Fondazione Primo Conti avrebbe realizzato l'impresa in maniera inevitabilmente modesta, in quanto attualmente non dispone di molti mezzi. Quindi, per quanto perplesso, ho convenuto che era giusto collaborare per la mostra di Macerata.

Ho mandato moltissime opere e desidero raccontare del mio rapporto con Pannaggi, affinché si capisca meglio perché sono possessore di tanti suoi lavori e perché considero mio dovere valorizzarli.

Quando, verso il 1965, ho scritto un mio saggio su Anton Giulio Bragaglia, sulla rivista "Bianco e nero", ho pubblicato anche dei fotomontaggi che erano opera di Pannaggi.

Pannaggi ricevette dall'"Eco della stampa", a Oslo, dove viveva da molti anni, un ritaglio e scrisse impersonalmente alla direzione della rivista ringraziando che si fossero occupati dei suoi lavori. Fra l'altro, nel saggio, era detto (per una informazione inesatta, data forse dalla figlia adottiva di Anton Giulio Bragaglia) che il *Ballo meccanico* rappresentato al Teatro degli Indipendenti di Roma nel 1922 era stato allestito con la regia, la messa in scena, di Anton Giulio Bragaglia. Allora Pannaggi ci tenne a precisare che non c'era stata regia, non c'era stata messa in scena, che c'era stato solamente un "Ballo" che aveva ideato lui stesso insieme al suo amico pittore Vinicio Paladini. Pertanto non si poteva parlare di regia o di messa in scena da parte di Anton Giulio Bragaglia.

Mi affrettai a scrivergli e a dirgli che di questa sua informazione avrei tenuto debito conto nelle mie note successive, ma che comunque mi sarebbe piaciuto, siccome ristampavo il saggio (sempre con le edizioni di "Bianco e Nero", ma in un volume autonomo rispetto alla rivista), mettere in copertina una caricatura, di cui possedevo la riproduzione, di Anton Giulio Bragaglia, fatta dallo stesso Pannaggi. L'artista maceratese mi rispose felicissimo di darmi l'autorizzazione a pubblicare in copertina questo suo disegno, anzi me lo rifece; e ci mise anche le misure perché essendo un architetto, oltre che pittore, era molto preciso in tutto quello che faceva, nelle indicazioni che dava ai fotografi, ecc. Da questo momento fra noi nacque un'amicizia tanto cordiale da far sì che per lungo tempo la nostra corrispondenza fosse quasi settimanale: io conservo almeno un centinaio di lettere di Ivo Pannaggi in cui da principio ci trattiamo con quella deferenza, con quel "Lei" che si adopera nelle prime corrispondenze, ma in seguito siamo passati a darci del tu. Scherzavamo, ci scambiavamo dei motti di spirito, addirittura dei versetti alla maniera dell'*Index virorum rerumque prohibitorum* di Bragaglia.

Pannaggi si divertiva molto con la corrispondenza con me e mi diceva chiaramente che lo riportava ai tempi degli anni Venti, quando frequentava Bragaglia. Nel corso di questa corrispondenza si parlava delle sue caricature, dei suoi quadri, ecc. Intanto era stata fatta a Roma una mostra di alcune sue opere, poche, ed a prezzo ragionevole. Io ne comprai due o tre: erano olii, "robot", *Condannati alle macchine*. Allorché la galleria lo informò Pannaggi fu molto soddisfatto che i quadri fossero finiti nelle mie mani e mi scrisse in una lettera: «Sono contento come una mamma che ha ben piazzato la propria figlia, e le ha procurato un buon matrimonio: non un matrimonio di danaro, perché io ci ho guadagnato ben poco a vendere quei quadri, però li ho piazzati bene». Dopo questo, parlando di caricature, parlando di opere sue, ecc., ha cominciato a inondarmi di regali, forse anche perché contava di lasciare presto la Norvegia per ritornare in Italia e allora si sbarazzava di vecchie carte e documenti: mi mandava per posta pacchi su pacchi, tutti ben imballati, tanto che una volta gli scrissi «Viva Pannaggi, re degli imballaggi». Mi mandò in particolare una trentina di caricature, tutte a me dedicate, caricature originali e che avevano anche valore di documento storico: una per esempio era del regista Ernst Lubitsch — da me diletto — oppure erano di artisti tedeschi, attori, musicisti e via dicendo. Non tutti famosissimi, perché le caricature più importanti, quelle dei personaggi più celebri, erano già sparse per il mondo: i maestri del Bauhaus, Marinetti, Luciano Folgore, Toscanini. A me spesso mandava anche fotografie di riproduzioni: Buster Keaton, Kandinsky, scrittori italiani.

Poi mi ha anche mandato dei disegni di un suo progetto di sedia monopezzo, che aveva ideato negli anni Trenta e che a suo tempo aveva offerto a varie ditte, le quali avevano accolto l'idea con molto interesse; ma siccome sarebbe stato necessario realizzarla in vetro o in legno, o in altri materiali, il costo era eccessivo e le ditte esitavano a metterla in produzione. In effetti il progetto non è stato realizzato e Pannaggi è rimasto deluso, perché l'idea gli sembrava giusta: così giusta che oggi

in tutto il mondo si vedono innumerevoli sedie monopezzo fatte di plastica. Però le vediamo oggi, mentre Pannaggi le aveva ideate trenta o quaranta anni fa. Mi mandò anche tutte le fotografie e i disegni di queste opere (Cfr Mario Verdone, *La sedia monopezzo*, in "Immaginifico", n. 2, 1996, Udine). In conclusione: le caricature, i dipinti, le fotografie, i disegni, tutto quello che avevo, più di sessanta pezzi, li ho mandati alla mostra di Macerata. E questa è l'ultima delle mostre cui ho partecipato nel 1995.

Corradi: Hai partecipato come collezionista, che ha mandato una parte cospicua delle opere esposte, e hai partecipato come studioso, perché nel catalogo, che figura a cura di Crispolti in quanto la parte organizzativa della mostra l'ha curata lui stesso, ci compaiono alcuni tuoi saggi. Su quale argomento erano centrati?

Verdone: I miei saggi sono due. Uno intitolato *Pannaggi a Oslo*, per il quale mi avvalgo soprattutto delle lettere, della corrispondenza, ne faccio un montaggio, le discuto, le commento, faccio parlare le lettere. Nel secondo invece, *Pannaggi e il teatro*, parlo delle sue attività teatrali, che non sono secondarie perché non aveva fatto soltanto costumi e scenografie per Marinetti, per Ruggero Vasari, per gli spettacoli di Braggaglia al Teatro degli Indipendenti, ma aveva ideato anche, cosa che io non trascuro mai di ricordare, la *Lanterna magica*, cioè quel progetto di teatro misto di fotografia, cinema, teatro, danza, musica, che è una sorta di "teatro totale", da lui ideato nel 1925, e che è stato poi attuato nel 1958 da due fratelli cecoslovacchi, i Radok, (e quindi da Josef Svoboda) presentandolo prima all'esposizione universale di Bruxelles del 1958 (alla quale io sono intervenuto e quindi sono stato spettatore della realizzazione) mentre successivamente è stato trasportato a Praga dove oggi è visibile in un teatro che si chiama *Laterna magica* (senza la enne). Il bozzetto della *Lanterna magica* di Pannaggi è in mio possesso.

Una volta Pannaggi mi chiese in prestito i quadri dei *Condannati alle macchine*, che voleva esporre in una Mostra, se

ben ricordo, in Abruzzo. Aderii alla richiesta e consegnai le opere a persona di sua fiducia, che venne in macchina a ritirarle. Pregai che la restituzione fosse fatta con lo stesso mezzo. Pannaggi, chiusa la Mostra, promise una spedizione per raccomandata. Era un periodo di scioperi postali. Si leggeva sui giornali che mucchi di corrispondenze e pacchi (come comprovavano le fotografie) giacevano sotto le pensiline delle stazioni. Si diceva che, per necessità, molta corrispondenza veniva mandata al macero. La mia apprensione era al massimo. Passarono giorni e settimane. Pannaggi cercava, per telefono, di tranquillizzarmi. Finalmente il pacco arrivò: era una semplice scatola di cartone, tutta sconquassata, non "raccomandata", e spedita semplicemente come... "stampe"!

Da una parte tirai finalmente un sospiro di sollievo e contemporaneamente provai un brivido di orrore pensando che i miei preziosi quadri avevano rischiato la distruzione!

Corradi: Bisogna ancora elencare, fra gli artisti per cui hai scritto cataloghi, Henrig Bedrossian: ne hai parlato nell'intervista dedicata alla tua amicizia personale con vari artisti.

Verdone: Mi sono occupato delle mostre dell'armeno Henrig Bedrossian, ho scritto presentazioni di cataloghi per una mostra a Roma, e per una svoltasi a Milano, poi per due mostre tenutesi in Svizzera, una a Ginevra e una, se ben ricordo, a Losanna.

Corradi: Mario, nel parlare di tutti i cataloghi di presentazione di mostre di artisti, tu forse per troppa modestia mi sei apparso riduttivo. Mi spiego: da quello che hai detto, sembra che il tuo contributo in materia di storia dell'arte (e mi riferisco principalmente all'arte moderna e contemporanea), si sia limitato a fare la presentazione di artisti, soprattutto moderni e principalmente futuristi, che tu a mano a mano scoprivi, mentre ne valorizzavi anche la produzione letteraria, poetica o di altro genere, nel tuo ruolo di critico "totale" che si occupava di artisti "totali". Anche secondo il metodo di Marinetti, valorizzavi il loro contributo in ogni campo della espressione artistica. Ti prestavi a fare per loro un catalogo di presentazione, ma a

me invece non sembra che il tuo ruolo e il tuo prestigio nel campo della conoscenza dell'arte contemporanea sia limitato a questo, che pure è un contributo di grande valore e importanza scientifica. Trovandomi con te a visitare mostre di artisti, o musei, ma soprattutto capitando in casa di collezionisti grandi o piccoli, ti ho visto infinite volte guardare di lontano i quadri di innumerevoli artisti e sorprendere sia il padrone di casa sia i tuoi colleghi specialisti indicando, di lontano, dopo una occhiata di un secondo, gli autori di tutti, dico tutti, i quadri, individuando anche quelli di artisti meno conosciuti, oppure i quadri meno conosciuti di artisti più noti. Ti ho visto infinite volte sorprendere padroni di casa, proprietari di collezioni, critici, artisti, i quali non dissimulavano la loro, diciamo così, ammirazione. Vorrei pertanto che tu mi raccontassi come e sotto quale stimolo ti sei fatto questa che è una conoscenza sicuramente assai vasta e profonda nel campo dell'arte contemporanea.

Verdone: Ciò dovrebbe rientrare tra le competenze dei discreti o buoni conoscitori d'arte e dei critici. Non concepisco un critico che non sappia riconoscere i nuovi valori o addirittura scoprirli. Diceva Apollinaire, e siamo prima della guerra mondiale del 1914, che il critico Ricciotto Canudo aveva "la capacità di vedere per primo". Ecco, io confesso che ho sempre aspirato a raggiungere, con i mezzi a me propri, e che dapprima saranno stati anche abbastanza limitati, gli stessi risultati. Provo fastidio per i "critici", fra virgolette, che "rimasticano" ciò che han detto gli altri, che sono incapaci di fare una vera scoperta e che magari davanti a un nuovo caso rimangono interdetti, muti, insensibili. Eppure è questa la situazione di molta critica d'oggi, ma non soltanto della critica d'arte; quasi in ogni campo, e forse ancor più nel campo dello spettacolo, che in questo momento attrae moltissimi giovani, giornalisti e scrittori. Vai, ad esempio, alla Mostra di Venezia e trovi duemila o tremila così detti "critici"; vai al Festival di Locarno e ne trovi milletrecento. Però è raro, e mi riferisco proprio a quest'ultimo caso, che è avvenuto nell'agosto 1995 — e c'eri anche tu — è raro che qualcuno si fosse dedicato con impegno a valutare —

ad esempio, tutta l'opera di Abbas Kiarostami che per l'appunto veniva allora, per la prima volta, presentata in retrospettiva (ma ora tutti ne hanno capito la statura), o che — sempre a Locarno e negli stessi giorni — abbia prestato la legittima, dovuta, attenzione alla mostra dell'architetto scenografo Virgilio Marchi, collocata in un museo, con centinaia di disegni e scenografie, sia dell'epoca futurista, sia del periodo della sua collaborazione con Pirandello, sia relative alla sua collaborazione al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia; e soprattutto attinenti alla sua collaborazione con registi cinematografici italiani, in primo luogo Blasetti e Rossellini, e con Trenker, che diresse il famoso film *I condottieri*.

Corradi: Ripeto, io sono un po' stupita, tu dici: «Ecco, quel quadro è del tale, quell'altro è del tal'altro». Ma lo dici da lontano, a colpo d'occhio, di tutte (o quasi) le decine di quadri che vedi appese alle pareti di una sala. È una mia specifica curiosità di pedagogista. Vorrei che tu mi raccontassi sotto quale stimolo, perché, e come, da quali fonti, in che modo ti sei fatta questa cultura. Non certo studiando un trattato di storia dell'arte.

Verdone: È vero. I trattati di storia dell'arte, desiderando avere dei panorami generali, quelli naturalmente li ho studiati, o consultati, anche dopo; ma, come credo di averti raccontato altre volte, fin da ragazzo ho frequentato i musei di Siena, musei che sono di una ricchezza incomparabile, musei dove si possono contare alcune centinaia di artisti — e sottolineo, *locali* — di vera grandezza, universalmente riconosciuta. Ora se io faccio il raffronto, come spesso lo faccio, tra una regione come la Toscana e Paesi di analoga estensione, come la Svizzera per esempio, io non credo che in Svizzera di artisti di statura mondiale se ne possano contare più di una diecina. Invece a Siena nel Trecento e nel Quattrocento ce ne erano a centinaia e naturalmente ciò avveniva anche a Firenze. Insomma si può dire che Siena e Firenze, in determinati secoli, hanno rappresentato l'arte italiana, e, direi, anche l'arte del mondo. Andando spessissimo nella Pinacoteca Comunale, visitando i musei

dell'Opera del Duomo, i musei minori, anche quelli delle contrade, io avevo la possibilità di vedere, quasi ogni giorno, opere d'arte, e già da allora scattava quell'attenzione che mi faceva distinguere un'opera da un'altra, un autore da un altro (devo dire con una certa soddisfazione che anche mio figlio Luca ha lo stesso "occhio"). Direi dunque che ho cominciato sin dall'infanzia e dall'adolescenza ad essere vicino alle opere d'arte, pur senza avere alcuna intenzione di fare il critico d'arte, senza pensare mai a diventare docente di storia dell'arte. Era una specie di *hobby*, però questo *hobby* trovava buon nutrimento nell'ambiente che mi circondava. E naturalmente sfruttavo queste conoscenze scrivendone.

All'Accademia Petrarca di Arezzo, dove ho tenuto una conferenza sul "neorealismo", ho stupito il pubblico raccontando che già a diciotto anni avevo fatto uno studio sui rapporti di amicizia tra Simone Martini e Francesco Petrarca. Già da quando ero giovanissimo io avevo capito che bisognava guardare a tante cose insieme, avere quella che alcuni chiamano "intelligenza sociale" e perciò anche le miniature che Martini aveva fatto per Petrarca secondo me potevano essere un episodio da notare, che ha lasciato qualche traccia anche nella continuazione dei miei studi. Infatti io non mi sono mai diretto esclusivamente verso il pittore, verso l'illustratore, verso l'artista o esclusivamente verso il poeta, verso lo scrittore. No, quando c'era un sodalizio artistico fra appartenenti a espressioni diverse io mi trovavo ancora di più a mio agio.

Corradi: Cioè tu sei sempre stato appassionato dell'individuare, studiare e godere per il convergere di varie forme di arte. Magari poste in opera da artisti diversi, o anche da un solo artista: il convergere di varie manifestazioni artistiche o in un solo soggetto, o in due soggetti o prossimi o complementari.

Verdone: I primi frutti pratici di questa frequentazione delle opere d'arte sono in quei miei primi articolini, di scarso valore, che pubblicavo nelle cronache di Siena del "Telegrafo", della "Nazione", nella cronaca toscana del "Giornale d'Italia". Erano tanti articolini che però erano dedicati a gran-

di personaggi che mi interessavano particolarmente perché — in un certo senso — ci vivevo a contatto, erano come dei vicini di casa; perché andavo a Piazza San Giovanni e vedevo da un lato il busto in ricordo di Francesco di Giorgio Martini, un immenso artista, quasi leonardesco; oppure andavo nella Chiesa della mia Contrada, San Sebastiano, e si asseriva che era stata costruita su disegno di Baldassarre Peruzzi; guardavo le Madonne che erano conservate nella sagrestia e nella Chiesa e che erano di Francesco di Giorgio Martini, e di Benvenuto di Giovanni. Quindi mi trovavo sempre vicino a capolavori, e questi capolavori poi mi inducevano spesso a parlarne. Addirittura, quando poi fu rubata la Madonna della Contrada della Selva, una Madonna celebre, io addirittura ci scrissi una commedia: *Il furto della Madonna*.

Insomma vivevo a contatto con eccelse opere d'arte. E diventavano il mio mondo.

§ 14. Una curiosità intellettuale

Corradi: Tu mi hai anche raccontato che ti informavi del centenario della nascita o del centenario della morte di questo o quel grande artista, ti andavi preventivamente a documentare e quando mancava qualche settimana al cadere dell'evento offrivi l'articolo che talvolta veniva pubblicato senza compenso, e tal'altra ti consentiva di guadagnare il cosiddetto *argent de poche*.

Verdone: Questo avveniva nei primi anni di gioventù, quando vivevo a Siena ed ho avuto i primi contatti con le pinacoteche, con i musei. Fino alla seconda guerra mondiale (1939-1945) o per ragioni economiche personali o per la difficoltà di ottenere visti, passaporti, ecc., ben pochi di noi viaggiavano fuori Italia, e si sapeva ben poco di quello che succedeva all'estero. Ma subito dopo la fine della guerra (1945), apertesi le frontiere, io cominciai a viaggiare. Ebbi la fortuna, attraverso il tipo di lavoro che avevo scelto, di potermi recare spesso a Parigi, perché mi ero inserito nell'UNESCO e in altre organizza-

zioni, ero chiamato dagli Istituti Italiani di Cultura all'estero, andavo ai Festival, venivo inviato a scegliere i film per la Mostra di Venezia nei Paesi più lontani e devo dire che ogni mio viaggio era una occasione di studio di opere d'arte. Trovavo sempre le ore per dedicarmi. Dato che i film me li mostravano nelle sale di proiezione delle case cinematografiche o degli enti di Stato o degli Istituti di Cultura, nelle ore libere io non mancavo di fare le mie visite ai musei, alle gallerie locali, e anche agli studi degli artisti. Ogni viaggio era una nuova conoscenza che acquisivo e questo si può del resto anche desumere da quel mio libro intitolato *Diario parafuturista* nel quale ogni capitolo è dedicato a un personaggio e a una città diversa. In tale libro ho trattato dei miei incontri con Lajos Kassak, che è considerato il capo dell'avanguardia pittorica e poetica ungherese, ho parlato di John Heartfield, che è uno dei pionieri, uno dei maestri dell'arte del fotomontaggio, ho parlato di futuristi scoperti in musei argentini, portoghesi e spagnoli: Pettoruti, che visitai nel suo studio a Parigi, Seji Togo, il futurista giapponese di cui contemplai le opere in un museo di Tokyo. Quando parlo di "scoperta" mi riferisco a ciò che poteva essere noto ad altri, ma che al tempo diventava tale soprattutto per me.

Corradi: Ma allora se si volesse esporre il metodo autodidattico che hai seguito per farti questa cultura si dovrebbero porre in evidenza alcuni elementi essenziali. Intanto non è stato intenzionale, ma è stato dettato sempre e soltanto dalla tua pura curiosità intellettuale. D'accordo che inizialmente avevi come vicini di casa i grandi artisti di Siena e le loro opere, anche a breve distanza da casa tua, ed è certo che quando si accostano veri maestri si è molto influenzati da loro. Però io direi che hai cominciato avvicinandoti ai grandissimi maestri senza conoscere quasi nulla di loro, poi ti sei, su alcuni, uno per volta, documentato in maniera approfondita per fare quei tali articoletti con cui ti guadagnavi *l'argent de poche*. Dopo di che, quando hai potuto viaggiare, cioè eri tu che andavi a visitare musei di città estere o ad incontrare gli artisti nei loro studi, sia in Italia sia all'estero, mi sembra che il tuo maestro, cioè quello che ti ha condotto per

mano, è stata quasi esclusivamente la tua curiosità di apprendere, curiosità di capire, curiosità di vedere. O sbaglio?

Verdone: La mia prima educazione all'arte mi è venuta indubbiamente dalla città dove sono cresciuto, non da insegnanti: è a Siena—città, nel suo insieme, che io debbo la mia educazione estetica. Semplicemente guardando le opere ho sviluppato l'abitudine a distinguere, a riconoscere, a trovare le differenze e via dicendo. Questa è stata la mia scuola. Una scuola che è arrivata a me senza neppure l'aiuto di un docente, perché quando io facevo il Liceo, di storia dell'arte se ne faceva un'ora alla settimana e il bravo professore che ci insegnava si limitava ad additarci sul libro di testo qualche riproduzione di grandi quali Michelangelo o Raffaello, ma niente di più. Per questo non posso dire di aver avuto un maestro di storia dell'arte. Imparavo da me, guardando le cose. Indubbiamente se avessi avuto un maestro di grande dottrina mi avrebbe detto qualcosa di più, mi avrebbe consigliato, mi avrebbe guidato. Però la realtà è stata che io cercavo da me. Questo è fuor di dubbio. Ecco perché è giusto dire che io — almeno in questo campo — sono autodidatta, documentato però su fonti serissime. E questo mio *iter* formativo è stato un po' diverso da quello del mio amico Piero Sadun con il quale discutevamo, vedevamo insieme le opere, ecc. Sadun aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti, poi a Firenze aveva studiato con Primo Conti, aveva avvicinato maestri fiorentini, era legato da amicizia con un grande critico come Cesare Brandi. Indubbiamente quello che Brandi ha insegnato a Sadun ha avuto il suo peso e io non ho avuto nella stessa misura questo privilegio, anche se magari Cesare Brandi era mio amico, anche se andavamo a cena tutti insieme, a spettacoli insieme, però non era quello il momento istituzionale in cui il maestro fa lezione e il discepolo apprende. Tutto si coglieva attraverso le conversazioni o magari si andava insieme alle mostre, le prime mostre che si vedevano a Roma dopo il 1945: e fu allora che mi interessai vieppiù alle tre "S": cioè Scialoja, Sadun, Stradone, detti anche, per voluto paradossoso, i tre pittori "fuori strada". A loro si aggiunse, in una mostra a Firenze, anche Salimbeni.

Ma un arricchimento di queste conoscenze lo ebbi proprio, come ho detto più volte, per i viaggi che facevo: direi che in ogni viaggio io facevo — per me personalmente — qualche scoperta; non intendo le scoperte di cose nuove; no, io parlo delle mie scoperte personali, di cose che io ancora non sapevo, e di scoperte ne ho fatte infinite. Trovandomi a Mosca, nonostante i divieti e gli ostruzionismi, sono riuscito ad andare nella casa di Majakovskij e ho visto come era la sua casa, i libri che possedeva, anche in altre lingue, le opere d'arte sue e dei suoi amici. Ecco, questo già costituiva un mio arricchimento, incominciavo a conoscere qualcosa di più dell'arte russa dell'epoca sovietica. Me ne andavo a Parigi, dove mi recavo frequentemente, e lì ecomi nello studio di Léopold Survage a discutere con lui dei suoi quadri e del "ritmo colorato", quadri che io per primo ho rivalorizzato. Sono andato a casa di Emilio Pettoruti, pittore argentino che aveva uno studio a Parigi, e con lui abbiamo discusso dei suoi rapporti con i futuristi, della sua amicizia con Soffici; addirittura mi mostrò una collezione della rivista fiorentina "Lacerba" e mi disse: «Vedi, è rilegata con le carte disegnate da Ardengo Soffici per una ditta di carte stampate». Erano tutte nozioni, anche spicciole, che, raggranellate qua e là, arricchivano le mie conoscenze preesistenti e vi si integravano. Quando poi sono andato anche in Paesi come Cuba, sono riuscito a pescare l'unico pittore futurista italo-cubano, ormai cieco, che viveva a La Habana (e che ora è morto) e che si chiamava Mauricio Pogolotti. E nei viaggi avvenivano le "scoperte" dei triestini-sloveni Cernigoj e Bambic, del ricordato Teschner e di altri scomparsi o non contemporanei: il cèco Lada, lo svizzero (ma del secolo XVIII) Du Cros... A Beaune (Francia) mi sono interessato a Marey, un anticipatore della fotodinamica, visitandone accuratamente il Museo.

Corradi: Di Pogolotti mi ricordo, perché dopo la sua morte tu hai scritto un bell'articolo, e Isabella Madia, in occasione di un viaggio a Cuba, è andata a La Habana, ha cercato la sorella, che vive molto modestamente, e le ha portato il tuo scritto, che l'ha commossa.

Verdone: E così nei viaggi in Spagna. In Portogallo ho scoperto — per me — Almada Negreiros, che è il maggiore pittore futurista portoghese; non l'ho conosciuto personalmente perché era ammalato; però fortunatamente in un Festival organizzato, mi pare, dal CIDALC, e dove si davano film sull'arte, vidi una sua lunga intervista in un documentario a lui dedicato, per cui seppi molto della sua vita, della sua opera, dei suoi contatti con i futuristi. Poi, tornato a Roma, gli scrissi subito per allacciare una corrispondenza, per avere altre notizie, e mi inviò la sua commedia *Pierrot e Arlequin*; ma purtroppo era ormai in condizioni di salute pessime, presto morì, e quindi non riuscii ad avere un contatto diretto, anche se gli avevo già dedicato un articolo. Ricordo che sul "Corriere della sera" parlai di lui dopo la sua morte.

Allorché scrissi di Almada, credo che fosse assolutamente sconosciuto a tutti i critici d'arte italiani questo personaggio che invece era il fondatore del movimento futurista in Portogallo. Fra le conoscenze che mi hanno arricchito c'è stato — come ho già detto — quella di Arnaldo Ginna, conosciuto e frequentato a Roma, e che passava l'estate a Foglia, non lontano dalla mia casa di campagna a Cantalupo in Sabina. Andavo spesso a trovarlo e fu con lui che cominciai a capire i contatti fra lo spiritua-lismo dei primi del secolo, gli studi degli occultisti, l'arte pittorica astratta, e riconobbi che i primi quadri astratti in Europa li aveva dipinti proprio Arnaldo Ginna, anche prima di Kandinsky. Questi, per esempio, erano dati che diventavano di valore critico, che io acquisivo di prima mano, e poi li riversavo nei miei articoli per lettori che spesso rimanevano stupefatti perché non avevano pensato ai rapporti fra occultismo e futurismo. Tali rapporti li ho sottolineati fin dal mio primo libro *Cinema e letteratura del futurismo* dedicato ad Arnaldo Ginna e Bruno Corra, libro scritto verso il 1967-1968. Oggi quei paragrafi si sono sviluppati in un testo — a più mani — di ottocento pagine per la mostra, già citata, *Okkultismus und Avantgarde von Munch bis Mondrian 1900-1915* organizzata da un Comitato Scientifico internazionale di cui ho fatto parte e che è stata tenuta alla Galleria Nazionale di Frankfurt am Main, nel 1995.

Altre scoperte, ad esempio, le ho fatte a Gorizia. Avevo la fortuna di avere uno studente, Jacki Renner, a me molto affezionato, che mi volle portare in Slovenia a Lipiza, a conoscere un artista importante, Augusto Cernigoj, nato a Trieste, ma piuttosto orientato verso il mondo sloveno. Lipiza è attualmente in Slovenia.

Corradi: Lipiza è quella città famosa per i cavalli lipizzani?

Verdone: Esatto. Renner, che venne in gita con i suoi genitori, mi portò anche a visitare i luoghi dove si allevano questi cavalli. E lì conobbi anche Milko Bambic, un altro triestino orientato verso il mondo sloveno che volle che visitassi una sua mostra a Idrjia. Comunque, è ora inutile enumerare tutti questi personaggi. L'interessante è che, o scoprendo per me i quadri futuristi di Taj Kambara e di Seji Togo a Tokyo, o vedendo le opere di futuristi giuliani, sia italiani che sloveni, o vedendone altri del mondo europeo (per esempio visitando Lajos Kassak, a Budapest), americano, ecc., insomma la cultura mia si approfondiva in questo campo ed ero in grado di riconoscere ormai tanti artisti che ad altri erano ignoti.

Corradi: Si può dire che la tua conoscenza in materia d'arte è stata acquisita prevalentemente sul campo e di primissima mano; con gli autori, con gli artisti che erano viventi e che tu hai comunque voluto conoscere. Quando possibile, hai cercato sempre di raggiungerli e di parlarci personalmente. Ho notato, di recente, un tuo scritto nella rivista "Terzo occhio": *Aspetti del modernismo brasiliano degli anni Venti*, sul quale ti sei documentato nel 2000 durante una permanenza a San Paulo.

§ 15. *I quadri di Sciltian*

Verdone: A volte ho avuto fortuna, ma la fortuna è anche favorita da un certo naturale intuito. Per esempio, devo aver raccontato in altra occasione che quando avevo fatto amicizia con i coniugi Sciltian, spesso essi lamentavano la perdita di alcuni quadri dipinti a Roma, che nelle monografie, cataloghi o

biografie dovevano venire riprodotti attraverso vecchi ritagli di giornale perché gli Sciltian non possedevano più le fotografie dei dipinti e neppure sapevano dove fossero gli originali. In un viaggio a Parigi decisi una volta di andare a visitare un museo poco noto, dedicato alla pittura armena. Nel museo i quadri erano accatastati come in uno studio disordinato: c'erano moltissime opere, alcune interessanti, altre meno. A un certo momento, proprio attaccati sul ciglio del soffitto, ho visto i tre quadri che Sciltian rimpiangeva, ne ho riconosciuto la mano, e così ho potuto avvisare la moglie, poiché egli nel frattempo era morto. Elena Sciltian finalmente ha saputo dove questi quadri erano finiti e li ha fatti fotografare. Quindi c'è stata talvolta una certa fortuna nell'avvicinare alcuni artisti, nello scoprire, e devo dire che questa mia, chiamiamola così, facoltà rabadomantica di trovare opere considerate perdute, l'ho sperimentata più volte. A me è successo di ritrovare una scultura a cui Raffaello Salimbeni teneva molto e che non sapeva dove fosse finita.

Corradi: Tu hai già raccontato in un'altra intervista il ritrovamento del busto fatto da Prampolini a Vasari. Mi riferisco alla statua in bronzo che tieni nel tuo studio. Ma c'è un altro ritrovamento che tu non hai raccontato ed è quello della statua di Salimbeni, di quel ritratto in bronzo che adesso è sul tuo terrazzo. Come è andata?

§ 16. *Il detective del futurismo*

Verdone: Il ritrovare opere è forse dovuto a una certa qualità che non è né di ordine critico né altro, ma forse rabadomantica, da *detective*. E poi, come tu stessa mi ricordi, diceva Napoleone: «Io non voglio attorno a me Generali bravi, voglio Generali fortunati». In molti casi posso dire di essere stato fortunato. Spesso ho rintracciato documenti considerati perduti, disegni, scritti di futuristi e ciò è avvenuto più di una volta. Ho ritrovato opere d'arte che non si sapeva più come recuperare. Racconterò qualche caso. Uno fu quello del mio

amico Raffaello Arcangelo Salimbeni, che lavorava spesso a Pietrasanta in laboratori frequentati dagli scultori e dove aveva lasciato una scultura in terracotta, un ritratto dedicato a Lorenzo Ercole Lanza, nostro comune amico di Siena, di cui ho parlato in altra occasione. Salimbeni, ormai chiuso in casa, semi-paralizzato, impossibilitato a viaggiare, mal ridotto di nervi, era incapace a ritrovarla. Voleva recuperarla, mio tramite, con la promessa di lasciarmela. Mi dette tale incarico sapendo che io andavo spesso in villeggiatura con la famiglia a Forte dei Marmi. Ci portavo i bambini e ogni volta, per quattro o cinque anni, andando a Forte dei Marmi seguivo varie tracce per ritrovare questa statua, ma invano. Finalmente un giorno trovai l'informazione giusta e arrivai in cima a una montagna delle Alpi Apuane, in una località che si chiama Perala, o Peralta, dove aveva lo studio una scultrice straniera, certa Fiore, che avevo conosciuto a casa di Lorenzo Ercole Lanza. Arrivando nella sua casa, nel suo giardino (ma lei era assente, era partita per Londra) finalmente vidi in mezzo alle foglie, nel parco, come un dio dei boschi, il busto in bronzo di Lorenzo Ercole Lanza che avevo cercato per anni. Allora trionfalmente scrissi a Raffaello che lo avevo ritrovato. Mi scrisse: «Cerca di fartelo restituire, perché quello non è suo, ma è mio, e se riesci ad averlo tienilo tu». Ritornai alla carica con la scultrice, ma ci volle del tempo per convincerla a restituire la statua fino a che poi essa mi fu restituita attraverso un altro artista che viveva a Roma e che fece da tramite. Questo fu uno dei miei primi ritrovamenti da *detective*.

Un altro è quello che ho raccontato a proposito di Sadun che aveva, durante il periodo partigiano, fatto circa cinquanta disegni della Resistenza e dei Partigiani. Questi disegni, che Piero mi aveva mostrato, ma di cui non aveva mai rivelato ad altri l'esistenza, alla sua morte erano scomparsi. Io ne chiesi notizia ai familiari ma nessuno ne sapeva niente: allora, portato dal mio, chiamiamolo così, "fiuto", con una sola telefonata rintracciai l'uomo che aveva i cinquanta disegni, quasi lo trovai sorpreso. Mi disse: «Sì, Professore, li ho io, ma avevo intenzione di resti-

tuirli». «Va bene, allora li consegni alla sorella di Piero». Così furono restituiti e mostrati per la prima volta al Palazzo Pubblico di Siena, con presentazione in catalogo scritta da me.

Corradi: Assieme ai casi che hai raccontato, della statua di Salimbeni, dei disegni di Sadun, dei quadri di Sciltian, credo che il caso più interessante sia quello della scultura, del ritratto scultoreo fatto da Enrico Prampolini al drammaturgo messinese Ruggero Vasari. Di questo ritrovamento abbiamo già parlato in altra occasione. Tutto questo dimostra che oltre alla perspicacia o alla sensibilità critica, c'era qualche cosa in te che ti portava a rinvenire cose, a riscoprire valori rimasti quasi sepolti, come avvenne per quel marionettista boemo, Richard Teschner, di cui hai già raccontato. Effettivamente debbono essere state le tue innumerevoli escursioni all'estero che ti hanno permesso di conoscere sempre più autori, pittori, e quindi conoscendoli distinguerli gli uni dagli altri e crearti quella capacità visiva che è tipica dei critici d'arte.

Verdone: Certo, un Giulio C. Argan, un Cesare Brandi, o un Federico Zeri, sono arrivati al massimo della capacità di conoscenza, di penetrazione, di riconoscimento di opere, anche se talvolta può capitare che taluno di essi si sia sbagliato. Infatti più di una volta ho rilevato che Argan non aveva capito molto del Futurismo, almeno dal 1918 in poi, il che non è poco dato che solamente il fenomeno dell'aeropittura è un fenomeno di importanza mondiale e non capisco come sia sfuggito a un grande critico come Argan. Ripeto ciò per asserire che qualche volta anche i "grandi" critici hanno commesso grossi errori. Ma questo è normale, e ne ho commessi certamente anche io, che "grande" non mi considero.

Corradi: I cataloghi e le collaborazioni a mostre non sono soltanto quelle che tu hai citato in questa intervista. Mi piacerebbe poterne documentare anche altre.

Verdone: Ovviamente in interviste di queste tipo vengono alla mente tante cose e altre magari le ricordiamo disordinatamente o un po' più tardi. Per esempio, ora, dopo questa lunga chiacchierata, mi sovengo anche di altre collaborazioni. In

una mostra su Enrico Prampolini, presentata pochi anni fa al Palazzo delle Esposizioni di Roma, in Via Nazionale, mi sono occupato in particolare del settore concernente Prampolini e lo spettacolo, Prampolini e il cinema, e ho scritto un saggio nel catalogo della mostra. Altrettanto ho fatto per la mostra che fu tenuta all'Accademia di Francia, a Trinità dei Monti, sul tema *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, e in quella occasione trattai della collaborazione di Balla e di altri futuristi nel campo dello spettacolo e particolarmente nel teatro sintetico futurista. Poi ci sono state molte altre mostre sul Futurismo, specialmente nel 1994 per il cinquantenario della morte di Marinetti. Ho collaborato a mostre sul Futurismo fatte a Roma, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, alla Biblioteca Nazionale di Napoli, a Palermo, Catania, Livorno. Ai convegni di Firenze e di Praga siamo andati assieme.

Un'altra collaborazione che vorrei ricordare riguarda la presentazione di una bellissima collezione di opere grafiche espressioniste. La mostra partì da Düsseldorf, poi giunse a Siena ed in altre città. La presentai con un discorso anche in un sodalizio culturale di Orosei, in Sardegna e ci venisti anche tu. Fui invitato a scrivere una introduzione teorica sull'espressionismo, sui caratteri che lo distinguevano dalle altre avanguardie: cosa che ho fatto particolarmente volentieri perché, dato che scrivo sempre di Futurismo, questa è stata una buona occasione per dimostrare che le mie conoscenze non si limitavano solamente al Futurismo, ma anche a movimenti stranieri, come, appunto, l'espressionismo tedesco. Il titolo del mio saggio fu: *La poetica della deformazione*.

Corradi: Mi ricordo quella bellissima mostra. Conteneva principalmente libri dell'espressionismo tedesco, libri già rari in sé perché quando erano pubblicati venivano stampate al massimo due o trecento copie, che poi gli amici si spedivano l'uno con l'altro. Ma soprattutto questi libri sono diventati ancora più rari perché i Nazisti ne hanno fatto incetta e li hanno bruciati. Le poche copie esistenti sono diventate rarissime. Nella vostra mostra sulla grafica espressionista c'erano vera-

mente cose eccezionali. Ricordo che il catalogo, per essere presentato in Germania, era stato redatto sia in tedesco che in italiano. Quando la mostra si tenne a Orosei per iniziativa di Nanni Guiso, venne visitata da numerosi turisti tedeschi che si trovavano per l'estate in Sardegna e con sorpresa degli organizzatori, che erano sicuri che del catalogo in lingua tedesca non ne avrebbero venduta nemmeno una copia, ha avuto maggiore diffusione proprio l'edizione tedesca, più di quella italiana. Il catalogo, edito a Stoccarda, è intitolato *Expressionismus* nell'edizione tedesca ed *Espressionismo* nell'edizione italiana.

Di recente sei stato il presentatore di altre mostre. Vuoi parlarne?

Verdone: Una è stata dedicata a un futurista di Macerata, che nel 1938-1944 fu aeropittore: Wladimiro Tulli. Contemporaneamente ho preparato un saggio su Pippo Oriani, pittore futurista torinese. Anzi ho fatto recuperare un suo film del 1932 e ne ho curato il catalogo per la Mostra del Film Ritrovato di Bologna. Il titolo del film è *Vitesse (Velocità)*. Mi sono occupato di aeropittori futuristi per una mostra in Portogallo, e di un'altra, a Roma, su Angelo Rognoni e Vinicio Paladini.

Corradi: Abbiamo parlato più volte di una tua attività di critico nel campo delle arti figurative. Hai preparato cataloghi, hai operato in varie sedi, ma mi sembra che sei stato molto attivo non soltanto come organizzatore, ma anche come collaboratore di riviste specializzate di critica d'arte. Ne vuoi parlare?

§ 17. Artisti senza frontiere

Verdone: Intanto, a Roma, sono stato spesso invitato a collaborare a riviste che uscivano qualche decina di anni fa', come "Il Margutta", e lì ho scritto alcuni articoli sia sul mio ritrovamento del ritratto di Vasari, sia sulle pitture dell'armeno Martiros Sarian, ed anche su altri temi. Poi, al tempo in cui mi interessavo molto alle caricature e ai disegni, ho collaborato alla rivista "Didattica del disegno", diretta da Gaspare De Fiore, un

cattedratico della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma. La rivista si stampava a Brescia e vi ho fatto esami abbastanza approfonditi di pittori e disegnatori come Rosa Rosà, Ivo Pannaggi, Arnaldo Ginna, Klee. Ho collaborato anche a una rivista di Milano per diversi numeri, il nome è "Arte 2000". Dopo queste collaborazioni, negli anni Settanta, sono stato chiamato a far parte del comitato scientifico e redazionale di una rivista autorevole di Roma, che ho già citato altrove, la rivista "Qui arte contemporanea" della Editalia, cui collaborava anche Piero Sadun. La rivista poi è finita. Era una rivista d'avanguardia. Diceva un poeta francese, Pierre Albert-Birot, che «le riviste d'avanguardia devono morire giovani». Dopo questa collaborazione, sono stato invitato a far parte del comitato redazionale della rivista "Terzo occhio" di Bologna. A dire il vero dapprima ho iniziato come semplice collaboratore. Nel numero uno della rivista — ricordo — parlai di un artista tedesco che poi si era trasferito in America, Richard Lindner; poi scrissi anche un articolo su Piero Sadun e i suoi disegni partigiani. Per qualche tempo non collaborai; poi il coordinatore della rivista, Giorgio di Genova, mi ha invitato a far parte proprio del comitato redazionale, partecipando alle sue riunioni periodiche, e da allora la mia attività in questa rivista si è incrementata tanto che ho scritto diverse decine di saggi. In seguito è venuta l'idea, all'editore e a me, di raccogliere tali studi in un libro. Abbiamo fatto l'inventario ed è emerso che la raccolta sarebbe stata troppo voluminosa, perché ormai gli articoli erano quasi un centinaio, non solo, ma anche cospicui per consistenza, tanto che sarebbe stato necessario un gran numero di pagine. Abbiamo deciso di ridurla drasticamente, al cinquanta per cento. Comunque lo spirito, il carattere, di questa pubblicazione è rimasto consacrato nel titolo stesso del libro, e cioè *Arti senza frontiere*: dove credo si ripetano quelle tendenze, e quei metodi che hanno distinto il mio lavoro critico, non soltanto nel campo delle arti figurative, ma anche nel campo del cinema, del teatro, e via dicendo.

Corradi: Registro, per inciso, che il volume è stato pubblicato dalle Edizioni Bora di Bologna.

Come tu hai spesso detto e ripetuto, non si tratta soltanto di arti senza frontiere tra un Paese e l'altro, ma senza frontiere tra una cultura e l'altra, tra una espressione artistica e l'altra, verso quel tuo tema preferito: l'arte totale.

Verdone: Tutto questo, ancora una volta, mi viene dalla mia frequentazione dei futuristi e dal mio studio delle arti nell'area del movimento futurista. Credo di aver già ricordato che nell'Ottocento Charles Baudelaire sosteneva la "corrispondenza" delle arti. Il futurismo ritengo che abbia fatto un passo avanti: non più soltanto "corrispondenze" delle arti, fra pittura e letteratura, corrispondenze possibili, ma addirittura "compenetrazione": quindi dalla corrispondenza alla compenetrazione delle arti. Un'arte che entra dentro un'altra. Un'espressione che si avvale anche di altre espressioni. Questa è una caratteristica dell'avanguardia, e credo che il maggiore sostenitore ne sia stato proprio Marinetti.

Diceva Giuseppe Mazzini: «Occorre chi rannodi ad un tempo tutte le arti, manca e verrà». Fu anche la divisa del mio amico Arnaldo Ginna, ed io l'ho sempre tenuta presente.

§ 18. Altre mostre di opere futuriste

Corradi: Per quel che riguarda le mostre d'arte futurista organizzate da te o in collaborazione con altri galleristi e colleghi, in Italia e all'estero, illustrate anche da speciali cataloghi, quali ritieni che siano da segnalare particolarmente? Negli anni 2000 e 2001 hai lavorato molto.

Verdone: Alle mostre di cui mi sono occupato in anni precedenti, spesso in compartecipazione con altri esperti e critici, a Roma, Firenze, Milano e Napoli, o individualmente per Acquaviva, Johannis, Benedetto, debbo aggiungere, nell'anno 2000, quella sui disegni futuristi organizzata dalla Galleria Solarte di Roma; quella sull'Aeropittura a Lisbona, collaborando con De Rosa; quella su Alberto Savinio a Budapest (ma qui l'accento era sulla metafisica); quella su Balla, in collaborazione con Renato Miracco per la selezione e il catalogo, a San Paolo del Brasile;

quella sul Futurismo in Toscana, a Livorno, anche qui in collaborazione e partecipazione al Comitato Scientifico; e quella, molto ampia, presentata al Palazzo delle Esposizioni di Roma: *Futurismo 1909–1944*, datazione che io stesso avevo fissato fin dal 1970. La mostra brasiliana fu inaugurata dal Presidente della Repubblica Italiana Carlo Azeglio Ciampi, che ebbi il privilegio di accompagnare, e dal Governatore di San Paolo Mario Covas. Il catalogo era trilingue e la mostra destinata a un complesso *iter* negli Stati dell'America Latina, fra cui Uruguay e Messico.

Nel 2001 ho scritto un catalogo per i bozzetti scenografici di Alfredo Furiga, in una mostra romana, ed ho fatto parte del Comitato Scientifico della mostra "Realismi", curata da Luciano Caramel e ospitata dal "Meeting dell'Amicizia" di Rimini nei palazzi dell'Arengo e del Podestà. Era dedicata alle arti figurative, alla letteratura e al cinema. Il settore cinematografico era affidato a Luca e Mario Verdone. A Lucera (Foggia) ho collaborato, dopo due manifestazioni indette al Teatro Valle di Roma e alla Pergola di Firenze dall'Ente Teatrale Italiano (ETI), a una mostra dedicata al caricaturista teatrale Umberto Onorato (presentato anche con un mio documentario del 1956: *La vita teatrale. Album di Umberto Onorato*). Curiosamente, anche Onorato ebbe una marginale attività "futurista".

In recenti mostre su temi come "Dal futurismo all'astrattismo", sull'arte italiana degli anni Cinquanta, sul pittore e fotografo Luigi Veronesi, ho contribuito ove con studi critici, ove con opere da me possedute (Sadun, Scialoja, Veronesi). Per una mostra sul Futurismo organizzata a Roma nel dicembre 2002 da Edieuropa (il nome suo, in precedenza, era Editalia) ho prestato opere di Depero, Ginna, Prampolini, Pannaggi.

L'INCLINAZIONE POETICA

Sofia Corradi

Sommario: § 1. *Fuoco di miele e Il profumo del terrazzo* — § 2. Cercando cercando — § 3. Libretti per operine — § 4. Traduzioni e versi originali — § 5. Musicalità della frase e del verso — § 6. Versi in viaggio. Gli *haiku* — § 7. Piccoli fatti della vita quotidiana.

Corradi: Nel corso di altre interviste abbiamo conosciuto il Mario Verdone studioso di cinema, scrittore, scopritore o riscopritore di artisti, soprattutto futuristi, nel campo delle arti figurative. Tutte queste sono state attività, ricerche e studi che hai pubblicamente svolto durante tutto il corso della tua vita. Ma c'è una attività tua che, pur essendo iniziata già in tempi lontani, pubblicamente ha cominciato ad essere conosciuta soltanto negli anni Ottanta, ed è quella di autore di poesie. Vorrei che oggi parlassimo di Mario Verdone poeta.

§ 1. "Fuoco di miele" e "Il profumo del terrazzo"

Il primo volume da te pubblicato è stato *Fuoco di miele* negli anni Ottanta, e io ricordo che in tale occasione ti scrisse una lusinghiera prefazione l'amico Mario Lunetta. Eri tu che l'avevi richiesta e questo era certamente dovuto alla tua innata umiltà. Ti consideravi come poeta un principiante, nel senso per lo meno che era la prima volta che pubblicavi un vero e proprio libro tuo di poesie. Talune, le avevi pubblicate singolarmente; ma negli anni Ottanta, con *Fuoco di miele*, è stata la prima volta che hai dato alle stampe un vero e proprio libro di versi. Noto che hai anche avuto successo, vincendo due Premi: il Premio Orient-Express (Roma), e il Premio Penne (Pescara).

Nel 1994, hai partecipato al concorso di poesia intitolato a Sandro Penna (Città della Pieve). È un concorso — per l'inedito — che è strutturato in questo modo: si presenta il dattiloscritto e il premio consiste nella pubblicazione. Nel 1994 hai vinto il premio con il dattiloscritto e nel 1995 ti è stato consegnato il libro, pubblicato dall'Editore Campanotto, e intitolato *Il profumo del terrazzo*. Anche questo sta ricevendo vari consensi. Vorrei che nella presente intervista conoscessimo meglio il Mario Verdone poeta. Vorrei sapere perché nella tua vita hai scritto anche poesie, quali sono stati gli stimoli che ti hanno spinto a farlo, perché non le avevi mai raccolte in un libro, e cosa ti ha spinto a raccoglierle ora.

§ 2. Cercando cercando

Verdone: Il verso ha esercitato su di me la prima attrazione creativa a scuola attraverso Vittorio Alfieri, i sonetti beffardi di Cecco Angiolieri, le ottave armoniose, ricche come "arazzi istoriati" dell'Ariosto, i canti di Dante, le traduzioni degli antichi greci. Una tragedia di Vittorio Alfieri, che in quarta o quinta ginnasio faceva parte del programma, mi spinse a leggere tutto il teatro dello scrittore di Asti. Nutrii il proposito di scrivere un *Attilio Regolo*, personaggio che mancava alla raccolta alfieriana Sonzogno, comprata da un carrettino. In un quaderno avevo scritto in copertina il nome del console romano e dovevo aver steso certamente alcune pagine, poi andate perdute. Mi ricordo due soli versi che un minaccioso cartaginese rivolgeva al prigioniero: «Dolio di ferri irto / sarà tua tomba», dove il sinistro contenitore dai chiodi acuminati non poteva essere che un *dolium*, alla latina, cioè una botte. Al liceo non potevo non essere sedotto dalla campagna descritta da Pascoli e Carducci e scrissi per intero una poesia in terzine dedicata alla mia regione. Cominciava così: «Verde Toscana in cui grandi fioriro / belle città, libere, fiorenti...». Anche di questa non è rimasta altra traccia.

Nelle Contrade senesi, quando la “comparsa” della Contrada vittoriosa, con tamburi e bandiere, fa il “giro”, per rendere omaggio ai protettori (non ai Santi protettori, ma ai protettori della contrada che sono semplici cittadini la cui protezione consiste nel versare una piccola somma ogni anno) si usa distribuire un sonetto a stampa, il più delle volte ripreso da qualche composizione del Sette o dell'Ottocento. «Ecco il modo» mi dissi «per vedere stampato il mio primo parto poetico»; ma anche questo progetto non si concretò. I miei primi tentativi letterari consistevano in collaborazioni a “numeri unici” liceali, goliardici e contradaïoli. Un anno la Selva aveva un cavallo che dava speranza di vittoria e decisi di rischiare, componendo preventivamente il sonetto della Contrada vittoriosa, che invece non vinse. Lo pubblicai ugualmente nel numero unico, ma amante come ero dell'antico, anche della tipografia goticeggiante, che poi adoperai nel mio poemetto in prosa *Città dell'Uomo*, pubblicai i versi della vittoria mancata adoperando “S” desuete che sembravano “F”. Dato che la vittoria non c'era stata il sonetto sembrava un'autopresa in giro e fui molto complimentato per il mio spirito. Accettai le lodi, che erano fuori luogo, senza sottilizzare.

Prendevo confidenza col verso giacché anche nella prosa lirica e nei miei atti unici, che venivano recitati nel teatrino del mio rione e poi addirittura, con l'appoggio di Silvio Gigli, alla RAI, cercavo anzitutto la “musicalità”.

§ 3. *Libretti per operine*

Nel 1945 fu la volta di un'operetta goliardica che riscosse immenso successo tanto che ancora oggi, a cinquant'anni dalla sua prima rappresentazione, viene ricordata e ripresa come testo “irresistibile”, che aveva fatto epoca. Fu quella operetta, che avevo intitolato *Il trionfo dell'odore*, dopo aver ascoltato all'Accademia Musicale Chigiana *Il trionfo dell'onore* di Alessandro Scarlatti, che mi schiuse la porta del massimo tempio musicale senese.

Ogni anno infatti i docenti Vito Frazzi e Angelo Francesco Lavagnino chiedevano ai loro allievi musicisti la composizione di una opera in un atto, ma mancava sempre il librettista. «C'è uno studente, giornalista, librettista, poeta tuttofare — disse qualcuno — che compone in versi, proviamo con lui». Ne accontentai più d'uno. Un anno gli allievi compositori a caccia di un libretto erano due: Carlo Savina, poi diventato celebre con le musiche da film, tanto che ha anche operato a Hollywood (per esempio diresse le musiche di *Il Padrino*), e il fiorentino Libero Granchi. Scrisi in una notte per il primo *Il vecchio geloso*, e per il secondo *Novella di Natale*, ispirata da *La Piccola fiammiferaiia* di Andersen. Ormai il libretto d'opera mi aveva conquistato. Vinsi il concorso per un libretto comico al premio Rossini di Pesaro, con *L'impresario delle Americhe* messo successivamente in musica da Lamberto Gardelli, Direttore dell'Orchestra Filarmonica di Londra, che lo fece rappresentare alla televisione di Budapest (e di cui abbiamo la videocassetta). Assieme a Libero Granchi vincemmo il premio Cilea al Teatro delle Arti di Bergamo con *La guardia vigilante*. L'Accademia Chigiana bandì un concorso e fui tra i vincitori *ex aequo*, ma non ebbi il primo premio assoluto. Mi nocque il fatto che il mio *Tamburo muto*, titolo dell'operina, era tratto da un NO giapponese e secondo un commissario di corta veduta ricordava troppo la *Turandot*, con la quale non aveva sicuramente niente in comune, a parte l'ubicazione nel continente asiatico.

Corradi: Ma, anzi, nemmeno quella, dato che il *Tamburo muto* era giapponese e la *Turandot* cinese.

Verdone: Evidente. Comunque appartenevano ambedue a Paesi dell'Estremo Oriente.

Non starò a fare la storia dei miei libretti, uno dei quali, richiesto da Paul Van Crambruggen, sovrintendente del Teatro dell'Opera di Anversa, *Torenwachter*, poi *Torre del Tempo*. Scrisi per Gardelli anche *La guardia scellerata* (di cui non ho notizie) mentre *Il dèmone* (da un poema di Lermontov) doveva essere rappresentato al Teatro dell'Opera di Budapest ed erano già stati scelti gli interpreti Engeng Nesterenko e Sylvia Sass, ma la cosa non giunse in porto.

È certo che il verso libero, al tempo non sempre adottato, mi era per certi aspetti congeniale, ma aspiravo a qualcosa di più; leggevo alcune poesie in spagnolo, in francese o in tedesco, mi aiutavo con i dizionari o con amici compiacenti ed allorché ero costretto, in tempo di guerra, durante l'occupazione, a stare rintanato in casa, traducevo. Raccoglievo i miei lavoretti, che consideravo un passatempo da principe, in un quadernuccio che ho ritrovato circa quaranta anni appresso, negli anni Ottanta, dopo che le mie esperienze erano state giornalistiche, saggitiche, letterarie, ma non più strettamente poetiche.

Corradi: Può darsi che proprio il ritrovamento di questo quadernuccio ti abbia fatto decidere a raccogliere le tue poesie in volume.

§ 4. Traduzioni e versi originali

Verdone: Hai indovinato. Fu quel quadernuccio che mi invogliò a raccoglierle in un libro, perché erano molte, e rileggendole mi sembrava che suonassero bene. Mi domandai: «Perché non pubblicarle?»; e così nacque *Fuoco di miele*. Però non volevo fare un libro di traduzioni, per cui divisi il volumetto in varie sezioni, e cioè inserii le mie poesie, i miei madrigali, i miei versi scritti in viaggio, qualche fantasia, e gli esercizi, così chiamati da me, di “traduzione e interpretazione”, esercizi che vanno dal 1943 al 1973, almeno quelli raccolti nel libro *Fuoco di miele*, fra cui alcune poesie di Egische Ciarenz, armeno.

L'amore per il verso libero è tornato. Ho unito i nuovi componimenti, questa volta originali, con versioni di poesie di Ciarenz, Storm, Goethe, Klopstock, Hölderlin, Rilke, Lenz, Auden, Quevedo, Puskin, che già mi avevano sedotto da studente. Su Ciarenz parlerò in altra occasione (nel Capitolo XII) e non starò a ripetere che avevo pubblicato i suoi componimenti presso un editore di Milano, Ceschina: il titolo era stato *Odi armene a coloro che verranno*. Queste stesse odi armene sono state incorporate nel volumetto *Fuoco di miele*.

Corradi: A proposito di quelle che tu chiami modestamente traduzioni, ciò è riduttivo, perché le tue, io l'ho visto più volte, non sono traduzioni né letterali né libere, ma sono delle traduzioni poetiche, cioè traduzioni fatte da uno che è egli stesso un poeta. Perciò, a parte il fatto che giustamente si collocano in un libro di tue poesie, vorrei che tu illustrassi meglio come procedi nelle tue traduzioni poetiche. Naturalmente, nelle lingue che tu conosci, come l'inglese e il francese, procedi autonomamente. Ma in altre lingue che tu non conosci, come tedesco, armeno, coreano, ungherese o russo, tu ti avvali di traduzioni esistenti, o di amici cortesi che conoscono tali lingue, te ne fanno una traduzione letterale e magari ti aiutano a capire bene ciò che l'autore voleva esprimere; dopo di che interviene il poeta Verdone, il quale ne compone una poesia che forse è una poesia di due autori, sia dell'autore originario, che anche di Mario Verdone. Vuoi dire qualcosa di più su questo punto, che mi sembra molto importante?

Verdone: Credo che queste poesie che vengono da altre lingue sono, sì, aderenti al pensiero del poeta originale, che non viene mai tradito, però sono anche interpretazioni, o "invenzioni", secondo la concezione — che ho in altra occasione citato — di Sereni. Ecco perché nel mio volumetto *Fuoco di miele* io ho collocato una sezione di poesie che sono, le chiamo così, "esercizi di versione e di interpretazione". Direi che qualche volta svicolo, forse faccio qualche cosa di leggermente diverso, ma direi che la sostanza del testo originale non viene mai tradita.

Corradi: Vorrei precisare questo: ci sono state delle persone che conoscendo sia l'italiano che la lingua originaria, per esempio il tedesco o l'armeno, sono state in grado, dopo aver letto le tue traduzioni-interpretazioni, di giudicare se erano o no fedeli. E ho constatato che queste persone sono dell'opinione che la traduzione non sia letterale ma che nel complesso la poesia dell'autore originario, il suo significato, e la musicalità delle parole, sono ben riprodotte nella traduzione-interpretazione fatta da Mario Verdone. Vuoi dire qualcosa sulla musicalità del testo nella traduzione?

Verdone: Ho sempre cercato, nelle poesie, sia in quelle tradotte sia nelle mie, di creare dei ritmi, di rendere una certa musicalità e ovviamente in quelle mie di cercare degli spunti che fossero reali spunti di poesia. Ritengo che ritmo, musicalità e ispirazione poetica debbono essere sempre presenti. La scelta delle parole impiegate, specie nel verso, è fondamentale. Poniamo: "forbici" non suona come "cesoie". Certe associazioni foniche possono determinare nel lettore, o nell'ascoltatore, particolari associazioni psichiche. Una volta abbiamo fatto una lettura delle poesie di *Fuoco di miele* a Siena, all'Accademia dei Rozzi, con alcuni presentatori. Fra questi c'era Mario Specchio, Professore di Letteratura tedesca all'Università di Siena, e Maria Teresa Santalucia Scibona, poetessa anch'essa. Nella presentazione Mario Specchio (il cui giudizio era autorevole e da me molto temuto proprio perché egli è cattedratico di letteratura tedesca) riconobbe l'assoluta fedeltà della mia traduzione di certe poesie di Storm. Anzi tenne a fare il confronto fra la poesia "Die Stadt" (La città), di Theodor Storm, e la mia traduzione, e disse che questa era perfettamente consonante con il testo tedesco, pur non essendo una traduzione letterale. Secondo lui ero stato rispettoso della poesia originale, e insieme avevo fatto io stesso opera di poesia.

§ 5. *Musicalità nella frase e nel verso*

Corradi: Vorrei che tu dicessi ora anche qualcosa di cui mi hai più volte parlato, e cioè sull'importanza della musicalità della frase, che tu del resto applichi non solo alle poesie con verso libero, ma anche alla tua prosa. Anche la prosa deve, secondo i tuoi criteri, essere musicale. Non mi sembra casuale che tu ti sia cimentato per la prima volta in una poesia, in occasione di una manifestazione contraddaiola. Mi hai divertito quando, quasi celiando, mi hai detto che la musicalità e il ritmo sono stati a te insegnati anche dal rullio dei tamburi che accompagnano le sfilate contraddaiole. Rullio che ha diversi ritmi e diversi significati: c'è il tamburo lento della marcia di trasferimento, che accompagna sempli-

cemente un lento passo cadenzato; c'è la "stamburata" di trionfo, quella eccitata ed eccitante — il "passo di diana" — che porta i contradaiooli che hanno vinto il Palio a salire esultanti verso il Duomo. Insomma mi hai altre volte descritto le infinite variazioni nel ritmo dei tamburi (parata, accompagnamento della "sbandierata", e così via) nelle manifestazioni contradaiole. Mi hai anche detto che la passione di tuo figlio Carlo per la batteria è stata quasi appresa, assimilata, dagli stamburatori del Palio di Siena: tu lo portavi da ragazzino, assieme agli altri figli, a vedere il Palio, e lui si è entusiasmato del rullio dei tamburi. Allora ti pregherei di dirmi, per quanto riguarda la musicalità, sia della tua prosa, ma soprattutto dei tuoi versi, se ti puoi considerare debitore anche del rullio dei tamburi contradaiooli che hanno accompagnato non solo la tua giovinezza ma addirittura la tua primissima infanzia.

Verdone: Può darsi che questo rullio dei tamburi abbia avuto una certa eco nel mio spirito, anche di fanciullo, però non poteva essere questo il principale fattore. Le letture dei grandi poeti fatte al Ginnasio e al Liceo, le celebri traduzioni di Omero, e Dante, e Leopardi, e l'Ariosto, e altri ancora, erano i veri suscitatori di un amore, diciamo così, per la musicalità letteraria. Poi c'era la musica classica. Infine la musicalità di certe prose. Ho avuto le mie prime letture nei poemetti in prosa di Baudelaire, e in quelli di Federico Tozzi. Cito per ora soltanto questi due nomi, ma in essi la musicalità è assolutamente presente ed essenziale. Inoltre è giusto ricordare il rullio dei tamburi senesi come è giusto ricordare Vivaldi o Mozart. Di Vivaldi ero stato un grande ammiratore, proprio a Siena, negli anni della mia gioventù, quando fu riscoperto da Sebastiano Arturo Luciani e da Alfredo Casella, i quali dedicarono una settimana musicale senese proprio ad Antonio Vivaldi, il "prete rosso" veneziano. È da lì che è ricominciata, in questo secolo, la fortuna e la fama di Vivaldi. Quindi la musica, la letteratura, il folklore e anche la pittura: quando si va alla Libreria Piccolomini del Duomo di Siena e si vedono quelle figurazioni del Pinturicchio, anche lì sentiamo che c'è una musicalità, un ritmo. Nella poesia occorre creare proprio questi ritmi, questa musicalità, e tradurla in parole.

Corradi: Insomma anche lì hai unito le diverse arti. La musicalità la hai imparata direttamente dalle opere di grandi, grandissimi maestri i quali hanno militato in diversi campi dell'arte. Ma continuiamo a parlare dei tuoi recenti libri di poesie.

Verdone: Ho citato la poesia di Storm *La città*, ma ne ho tradotte anche altre: *Il canto dell'arpista*, per esempio, oppure *Sulla landa, Spiaggia del mare*. Poiché ho citato Storm vorrei dire che un posto particolare occupa in queste traduzioni proprio *La città*. È nella poesia di Storm una città antica, anseatica, nebbiosa, sofferta, di fronte al mare. Ma per me era la città di Baudelaire, la Parigi di Baudelaire, ed anche la città di Tozzi, chiamata *La città della Vergine*, la città della mia infanzia e dei miei primi palpiti giovanili; al posto del mare vedevo le colline, al posto della nebbia il sole, ed ecco allora qui, indispensabile, la citazione di qualche verso: «Eppur s'appende a te il mio cuore / sul mare grigia città / l'incanto giovanile ancora / riposa in te, in te, sorridente / sul mare grigia città...». Ecco, togliete il mare e metteteci le colline del Lorenzetti, le colline di Siena.

Nel 1989 mi ero deciso a mettere insieme il libro di versi, che abbiamo citato, *Fuoco di miele*. C'erano le traduzioni degli anni Quaranta e Cinquanta, come pure i versi scritti in differenti viaggi quando rientrando in albergo ero ancora palpitante delle scoperte fatte, che fossero a Tokyo o a Cuba, in un anfiteatro greco o alla casa di Garcia Lorca a Fuentevaqueros, o in Turchia, o in Ungheria. E allora mi dedicavo a quelle spontanee esternazioni liriche sciolto da ogni pensiero, da tutte le preoccupazioni che pur sempre si presentano nel tuo guscio abituale: casa, famiglia, lavoro.

§ 6. *Versi in viaggio. Gli "haiku"*

Dopo la pubblicazione del primo libro di poesia la vena non si è spenta; i miei viaggi a Pechino, a Praga, a Sofia, a Montreal, hanno provocato altri componimenti; ma soprattutto mi ha commosso, come non altrettanto prima, — e magari

proprio quando ne ero lontano — la mia casa, con i suoi ricordi, i cimeli, i fiori, il terrazzo, e così è nato un secondo libro di versi che ho intitolato *Il profumo del terrazzo*, cui ho aggiunto altri, ritrovati, reperti del mio passato. Una mini-raccolta di mie poesie, come tu hai ricordato, venne inviata a città della Pieve, dove si svolgeva appunto il Premio Nazionale di Poesia intitolato a Sandro Penna e vinsi il primo premio. Mi dissero che c'erano stati trecentosessanta componimenti in concorso; il premio consisteva nella stampa del libro.

Corradi: Aggiungerei che soprattutto in questo secondo libro molte poesie sono datate da Fregene, perché negli anni successivi al 1990 molte villeggiature estive sono state trascorse a Fregene (Roma) dove ti rifugi in un villino, e in particolare nel suo portico particolarmente propizio alla composizione, sia poetica che in prosa. E qui è nato *Fregenepoesia*.

Uno dei componimenti è l'*Haiku della lumaca*. «Già si avventura sull'erba / del giardinetto la lumaca: / l'arrivo annuncia dell'autunno». Tu ami molto poetare sugli animali piccoli, cioè non sui destrieri come li vediamo nei monumenti equestri, e neppure sui leoni, rampanti o ruggenti, ma ti piacciono gli animali umili, piccoli, come il rospo del giardinetto di Fregene, oppure la lucertola, la lucciola, la merla, il ragno, tutti questi animali che in realtà popolano il piccolissimo giardino della villa di Fregene. In particolare, a proposito dell'*Haiku della lumaca* ti vorrei chiedere di parlare dell'*haiku* in sé. Perché questo brevissimo componimento che consiste in tre soli versi è da te prediletto? Come mai? Cosa te ne piace?

Verdone: Ora, nel 1995, c'è quasi una moda di brevi componimenti tipo *haiku*, provocata forse anche dall'Istituto Giapponese di Cultura, di Roma, che promuove dei concorsi di *haiku*. Ma io tutto questo non lo faccio da ora, l'*haiku* lo pratico fin dagli anni passati, fin dai primi viaggi che ho fatto a Tokyo. È là che mi ha affascinato l'*haiku*; poi in un'altra occasione, in Messico, in una rivista letteraria, ho letto tutta una antologia di *haiku* giapponesi. Parlo di quindici o venti anni orsono. È da allora che mi è venuta la voglia di scrivere anch'io degli *haiku*.

Che cosa sono? Dei componimenti ispirati dalla natura, rivolti alle piccole cose del creato e soprattutto sono poemetti brevissimi che cercano di dire molto in poche parole, in tre versi, di evocare tutto un mondo poetico.

Devo dire che un *haiku* identico a quello giapponese, in Italia, è quasi impossibile (o comunque non facile) farlo perché l'*haiku* giapponese è composto da un quinario, un settenario e un quinario. Se in Italia noi ci mettessimo a fare regolarmente degli *haiku* con questa versificazione, non ci riusciremmo sempre, o comunque avremmo qualche difficoltà perché spesso basterebbe una parola sola italiana a riempire tutto il verso quinario. È dunque arduo, anche se non impossibile, fare in italiano degli *haiku* alla giapponese. Possiamo fare dei quasi-*haiku*, degli pseudo-*haiku*, degli "haiku all'italiana" ma non dei veri *haiku*; per questo non sono dei veri *haiku* nemmeno i miei. Lo sono invece nell'ispirazione, perché si basano su momenti della natura, su piccoli eventi, ed ecco l'*Haiku della lumaca* o quello dell'*Ape*. Peraltro, se i giapponesi volessero tradurre nella loro lingua un sonetto del Petrarca, come sarebbe ad essi possibile rispettare la medesima struttura? Poiché hai ricordato la lumaca e altri animalotti cui mi sono ispirato osserverò che anche qui non mi sento originale al cento per cento, perché il mio grande maestro ideale, che non ho conosciuto, perché è morto nel 1920, Federico Tozzi, ha prodotto una delle sue cose più belle proprio con il volumetto di prose liriche *Bestie*, che sono prose che inevitabilmente finiscono sempre con un rospo, con una coccinella, o con un altro animaluccio. Dunque potrebbe essermi venuta l'ispirazione da Tozzi; ma voglio andare anche più in là e ricordare i due versi già citati, di Baudelaire: « Je jalouse le sort des plus vils animaux »: « Io invidio la sorte dei più modesti animali ».

§ 7. *Piccoli fatti della vita quotidiana*

Corradi: Le tue poesie sono ispirate anche da piccoli fatti quotidiani, per esempio *Lo scialle di lana*, uno scialle che era

appartenuto a tua madre, di quelli che le donne si facevano a mano, di color lilla, ed era rimasto per diversi decenni in un cassetto nella casa di Siena. Poi una volta, trovandoti a Siena, e dovendo ringraziare una gentile anziana infermiera che in via di pura cortesia, in un giorno festivo, si era prestata ad aiutarmi, hai pensato di regalarglielo ed è nata una poesia. Oppure da altri fatti della vita quotidiana, come *Il malfattore in cucina*, che era semplicemente un gatto, o il vecchio, "suonato", *Cagnone randagio*. Quello che abbiamo notato, con una certa sorpresa, quando è uscito il tuo secondo libro di poesie, *Il profumo del terrazzo*, è che ciascuno di coloro che lo hanno letto è stato particolarmente colpito da una poesia diversa, cioè non c'è stato un consenso di tutti i lettori, o almeno di molti, su una particolare poesia, a parte l'apprezzamento complessivo ottenuto dal libro. È proprio una cosa curiosa, all'uno è piaciuta moltissimo una poesia a un altro un'altra. Per esempio *Lo scialle di lana* è piaciuto moltissimo a Maria Mercader De Sica, la quale notoriamente è una persona molto franca e sincera, non fa complimenti, e sempre dice ciò che pensa. Lo stesso è accaduto con altre persone, ciascuno ha asserito: «A me è piaciuta soprattutto...», e sono stati indicati componimenti ogni volta diversi. Molti hanno preferito il *Poemetto a Praga*. Recentemente è pervenuta una lettera dal tuo amico Bruno Maier Professore di Letteratura italiana all'Università di Trieste e critico letterario molto noto, il quale nella missiva dedica una specie di recensione o di saggio critico al tuo libro; anzi sarà il caso di renderla nota, perché è veramente lusinghiera; però anche lui ha mostrato preferenze diverse rispetto a quelle dichiarate da altri lettori. Si tratta di preferenze precise, che non escludono tutto il resto, e che affermano la validità, ora dell'uno, ora dell'altro testo.

Verdone: Di questo libro, *Il profumo del terrazzo*, sempre vengono apprezzati il *Poemetto a Praga*, e *Il profumo del terrazzo*; ma a prescindere da ciò, è vero che ogni lettore ha la sua poesia preferita; chi mi parla dell'*Haiku dell'arancia*, chi mi parla di *Lo scialle di lana*, chi di *Amo la mia casa*, chi di *La Merla*. Una mia

amica cinese ama *Le Hostess di Hong Kong*, che anzi ha fatto pubblicare su una rivista di Hong Kong, e *Palazzo d'estate*. Amici canadesi amano *Le Feuilles rouges* che scrissi in un soggiorno nella regione del San Lorenzo, sul Mont-Comi. C'è chi parla delle poesie di Istanbul, del ponte che unisce l'Europa all'Asia, e così via: e quindi ho la soddisfazione di vedere che più o meno tutti quei versi ottengono consenso. Proprio attraverso dieci o venti giudizi, in cui ognuno designa la sua preferenza, io constato che — una per una — tutte diventano "la preferita" di qualcuno.

Corradi: La tua "inclinazione" per la composizione poetica non si è arrestata qui.

Verdone: No. C'è un terzo libro, intitolato *Ogni giorno ogni vento*, edito da Aracne. Il titolo me lo ha suggerito un verso messicano, di Chilam-Belam, inciso in un famoso monumento archeologico. È una raccolta di favole, ballate, versi in viaggio, ritratti, enigmi, e non manca la sezione di un *Bestiario*. *Ogni giorno, ogni vento* mi ha fatto vincere premi letterari.

Corradi: Nell'autunno 1996 è uscito il libro di Mario Lunetta *Et dona ferentes. Sindromi del moderno nella poesia moderna da Leopardi a Pagliarani*. Sono oltre cinquanta capitoli dedicati ad altrettanti poeti. Uno è dedicato a te, a partire da *Fuoco di miele*, e si intitola *Le molte maschere di Mario Verdone*.

Nella antologia *Poeti al cinema* Angelo Moscariello ha riportato la tua *Favola di Abbas*, ispirata dal regista iraniano Abbas Kiarostami. In una collana italiana di *haiku*, di libri d'auto-re composti da poeti e pittori, figura il tuo *Poeta haiku*:

Sono un poeta *haiku*
 cercatore d'oro
 di pepite
 di poesia.

Verdone: Nel giugno 1999 ho vinto il Premio Internazionale di Poesia "Fiore di Roccia". Pochi giorni dopo, il Premio Internazionale di Poesia "Città di Ostia" mi è stato assegnato "alla carriera", in cui venivano compresi i racconti (*Raoul e al-*

tre storie), la saggistica (*Avventure teatrali del Novecento*) e la poesia. Ma *Ogni giorno, ogni vento* mi ha procurato altre soddisfazioni. Gli allievi della Accademia di Arte Drammatica "Pietro Scharoff" hanno recitato i miei versi al Lavatoio Contumaciale, e alla Galleria di Roma "Il tempo ritrovato" è stata organizzata la mostra "Undici pittori e un poeta" dove sono stati esposti i quadri ispirati dalle mie poesie, con i testi riprodotti a fianco.

Corradi: Allora l'"inclinazione poetica" continua.

Verdone: Sto curando — siamo nel 2000 — il "montaggio" di un nuovo libro di poesie. Si potrebbe intitolare *L'allegria dei fiori*. Vi saranno interpretazioni di poesie "asiatiche" — coreane, iraniane, armene —, talune delle quali apparse in riviste letterarie quali: "La scrittura", "Fermenti", e "Folium". E vi sarà un *Erbolarium*, giacché sono attento, come agli animali più "modesti", anche alle piante, ai fili d'erba, ai fiori, alla "foglia di platano", al "monologo" dell'eucaliptus agitato dal vento.

I VIAGGI

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Nato in viaggio — § 2. Al campo nell'Isola d'Elba — § 3. I Littoriali — § 4. Fuori d'Italia — § 5. *O cine para rapazes* e *La danse à l'écran* — § 6. Il volo del gabbiano — § 7. Alla Biennale di Venezia — § 8. Altri Festival internazionali — § 9. Il Giramondo — § 10. *Visiting Professor* — § 11. Tokyo, Cuba e Pechino — § 12. Cittadino del mondo.

§ 1. Nato in viaggio

Verdone: Come si può riscontrare in questo libro, i viaggi sono una costante della mia vita e, a volte, uno stesso viaggio ha avuto ripercussioni in più d'uno dei miei campi d'interesse. È per questo che lo stesso viaggio viene menzionato a proposito di temi diversi.

Corradi: Parliamo dei primi viaggi di Mario adolescente.

Verdone: Io mi considero nato in viaggio. Come è già narrato in queste pagine, mio padre, ufficiale Tenente di Fanteria ferito in guerra, era degente all'ospedale militare di Alessandria, in Piemonte. Mia madre lo raggiunse ed io nacqui il 27 luglio 1917 in quella città. Dopo pochi giorni mia madre mi portò a Siena dai nonni. Mio padre ripartì per il fronte e vi trovò la morte il 15 settembre. Fu così che diventai senese abitando in Via Valle Piatta, contrada della Selva.

Se penso ai miei primi viaggi di — chiamiamoli così — “villeggiatura” mi vengono in mente i trasferimenti fatti, di solito nel mese di settembre, da Siena ad Asciano, un paese a una ventina di chilometri dal capoluogo dove i miei nonni materni — Angiolino Casini e Savina Bambini in Casini — aveva-

no dei parenti i quali volentieri mi ospitavano nel periodo estivo. Vi andavo quando avevo sei o sette anni, o accompagnato da qualche parente, dalla mamma, dalla zia o dalla nonna, o da solo, imbarcato a Siena sull'autobus che mi trasportava fino ad Asciano. All'arrivo trovavo un calesse che mi portava al podere Pulteno ed io vi rimanevo una quindicina di giorni. Per me era una gran festa, perché era il periodo della vendemmia ed io vi partecipavo, salivo sugli alberi con i figli dei contadini a cogliere la frutta, gustavo le prugne, le pesche, quello che ci poteva essere in quella stagione. Questi soggiorni in campagna per me erano affascinanti; mi divertivo anche ad andare con i guardiani dei porci (anche io munito di una pertica) a sorvegliare le bestie vicino al fiume Ombrone; perché facilmente gli animali si disperdono, si allontanano, e bisogna stare attenti a tenerli uniti. Questi sono stati i miei primi "viaggi", fatti a sei o sette anni; forse anche prima, perché ricordo che quando avevo cinque anni io ero ad Asciano e mia mamma o mia zia avevano saputo che proprio il giorno del mio rientro a Siena c'era l'esame di ammissione alla scuola elementare e mi ci portarono subito, con mia sorpresa. Avevo già imparato qualcosa nel così detto asilo. Superai l'esame e fui ammesso alla prima elementare.

Corradi: Quindi, questi ad Asciano potremmo chiamarli i proto-viaggi di Mario Verdone. E poi?

Verdone: Essendo io orfano di guerra, avevo diritto ad essere ospitato d'estate, per un mese, nelle colonie marine, che da principio furono a Porto Santo Stefano, dove ricordo un guardiano che ci trattava come noi ad Asciano trattavamo i porcellini: aveva una frusta in mano e quando noi uscivamo di riga ci dava delle gran frustate nelle gambe. Questo vecchio si chiamava Palestro e naturalmente lo detestavamo perché era troppo manesco. Successivamente, la città di Siena ebbe una colonia a Marina di Massa. Era stata realizzata dal Prefetto Gigli (i cui figli sarebbero diventati miei compagni di scuola al Ginnasio e al Liceo) avvalendosi della propria influenza presso le autorità e anche presso il Monte dei Paschi di Siena. Pertan-

to i miei primi viaggi in treno furono da Siena a Massa e poi, con un trenino locale, da Massa a Marina di Massa. Questo, sempre dagli otto ai dieci anni, cioè durante il periodo delle scuole elementari. Mi ricordo che quando si partiva noi ragazzi eravamo tutti molto felici perché si andava in un mondo nuovo, inconsueto; andavamo al mare e per noi era una cosa importante, perché molti di noi, orfani, non avevano grandi possibilità economiche. E del resto a quei tempi le cure marine non usavano tanto, le facevano soltanto i ricchi... Mi ricordo che il treno usciva dalla stazione di Siena e imboccava subito un tunnel, il tunnel di Montarioso, e allora io davo il via ad una canzone e tutte le volte che ci si passava, sia all'andata che al ritorno, ero uno di quelli che invitavano al canto: «Noi siamo sotto il tunnel — tunnel dell'allegria — treno portaci via, treno portaci via...». Questo all'andata, e poi al ritorno, sazi ormai di un mese di mare, sazi di un mese di lontananza da casa nostra, quando si entrava nel tunnel, che stavolta era il tunnel contrario, verso Siena, il canto cambiava: «Siamo sotto il tunnel — tunnel dell'allegria — portami a casa mia, portami a casa mia...».

Corradi: Prima l'allegria di partire e poi la felicità di tornare a casa. Questi erano i primi viaggi. Questa era l'anticipazione esatta dei tuoi pensieri del 1993 o 1994 sul viaggio: si ha voglia di partire e si ha voglia di tornare.

§ 2. Al campo nell'Isola d'Elba

Verdone: Anche di uno dei miei primi racconti, intitolato *Solitudine*, e pubblicato nel poemetto in prosa *Città dell'Uomo*. Cioè: partire dalla città, e poi ritornarci.

Un viaggio da ricordare fu quello all'isola d'Elba, fatto quando avevo dodici o tredici anni. Alle colonie marine sono andato dai sette-otto anni fino ai dieci-undici, cioè durante le scuole elementari. Quando facevo il ginnasio, dai dieci ai quindici anni, eravamo tutti obbligatoriamente iscritti alle organiz-

zazioni giovanili del Partito Fascista: chi Balilla, chi Avanguardista ed io ricordo che mi iscrissi nel gruppo degli Avanguardisti ciclisti. Qui c'era un ufficiale il quale amava organizzare, durante l'estate, dei campeggi all'isola d'Elba. La partenza avveniva ai primi di luglio e noi, nei mesi precedenti, cioè in maggio e giugno, ci allenavamo perché bisognava raggiungere Livorno in bicicletta, e poi ci si imbarcava. E quindi facevamo gite di allenamento a Monteroni, ad Asciano, a Buonconvento, insomma nei paesi dei dintorni. Ho già raccontato questo episodio: una rottura al braccio sinistro per una caduta rovinosa mi impedì di partire. Ma l'anno successivo la gita si ripeté e potei parteciparvi. Non ebbi incidenti e partimmo per l'isola d'Elba facendo delle soste a Piombino, a Volterra, a Livorno.

Praticavamo il campeggio, eravamo attrezzati per dormire in tenda. Quindi per noi la gita era anche un'avventura di tipo scoutistico. Al tempo di questo primo viaggio ero già un lettore accanito di tutto quello che mi capitava tra le mani. Naturalmente avevo cominciato con Salgari, — *Cartagine in fiamme*, *Il Corsaro nero* — poi con cose più impegnative, e queste letture mi incoraggiavano a scrivere io stesso. Perciò mi portai dietro un taccuino che tenevo in un tascapane, una borsa a tracolla, e ad ogni tappa scrivevo le mie impressioni di viaggio, su Volterra, su Piombino, su Livorno, sulla navigazione fra Livorno e l'isola d'Elba, sull'isola d'Elba, sulla visita alla casa di Napoleone. Purtroppo questo diario è andato poi perduto, ma è stato sicuramente il primo dei miei diari.

Corradi: Durante la vita hai sempre scritto pagine di diario?

Verdone: Ad ogni viaggio che facevo mi piaceva prendere appunti, e anzi credo di avere almeno una cinquantina, o più, — una per anno — di grosse agende piene di appunti. Non dico che siano delle memorie, ma tante cose per me ricordevoli le ho scritte in queste agende, che conservo, e dalle quali dovrei ricopiare se non molte, diverse pagine. Ogni tanto riprendo qualche appunto o ricordo, come mi è successo qualche anno fa, quando ricopiai un racconto, *La vacca indiana*, che ha interessato due miei allievi (Rosanna De Martino e Bruno D'An-

nunzio), i quali lo hanno utilizzato come soggetto per un bel documentario girato in India e nel quale, a Roma, compaio io stesso come “narratore”.

Negli anni immediatamente successivi alle gite all'Elba non viaggiavo molto, però con gli amici riuscivo a passare qualche giorno a Follonica, o in qualche altra località della Toscana.

§ 3. I Littoriali

Corradi: La tua curiosità e «l'ardore a divenir del mondo esperto» (per usare le parole dell'Ulisse di Dante) hanno trovato maggiori occasioni e soddisfazioni durante il periodo universitario.

Verdone: Infatti all'Università avevamo i Littoriali: erano delle competizioni fra studenti universitari, organizzate dalle autorità fasciste. C'erano i Littoriali dello sport, della cultura e dell'arte. Una volta, forse la prima, che desideravo intrufolarmi in queste spedizioni universitarie in città lontane, partecipai ai Littoriali sportivi di Torino come “prestanome”. Mi iscrisse-ro ad una gara di ginnastica, alle parallele o agli anelli. Naturalmente io non ero abbastanza abile e perciò venne con me un atleta dell'associazione sportiva senese *Mens sana in corpore sano* e fu lui che con il nome di Mario Verdone partecipò alle gare, mentre io ero semplicemente spettatore.

Corradi: Ma quale era lo scopo di far partecipare clandestinamente questo atleta al posto tuo?

Verdone: Noi di Siena partecipavamo alle gare ma eravamo un GUF (Gruppo Universitario Fascista) piccolo, di pochi iscritti — Siena aveva soltanto le Facoltà di Medicina, Giurisprudenza, e Farmacia — e quindi avevamo scarse possibilità di affermazione. Allora, sotto le mentite spoglie di Mario Verdone, si è presentato in gara questo atleta, però con il consenso della organizzazione senese che aveva escogitato questo strattagemma goliardico. Non ricordo poi quale classifica raggiunse il concorrente alla gara di ginnastica, però il nostro

GUF, nel suo piccolo, otteneva in altri concorsi dei buoni risultati. Avevamo una discreta squadra di pallacanestro, perché a Siena c'era anche qualche americano che veniva a studiare e lo avevano inserito nella squadra; siamo stati dei pionieri nella pallacanestro e soprattutto nella utilizzazione di giocatori stranieri in squadre italiane, cosa che a quell'epoca non era praticata. I Littoriali di maggiore nostra soddisfazione furono quelli del ghiaccio, dove i nostri specialisti del bob (Gorla e Monaci) vinsero più d'una volta. Ottenemmo dei buoni risultati, ma io naturalmente non vi partecipai. I Littoriali dello sport io li posso soltanto raccontare.

Invece nei Littoriali della cultura ho avuto un ruolo attivo e sono andato a quelli di Napoli, Firenze, Palermo e Trieste. Sono stati questi i miei primi veri viaggi lunghi in treno, fatti spesso in maniera molto scomoda perché viaggiavamo in terza classe e i treni erano sovraccarichi: ricordo di aver dormito qualche volta sdraiato nel corridoio, per terra, oppure sulla retina portabagagli. Ho fatto dei viaggi molto disagiati, però li facevo assai volentieri perché andavo a vedere nuove città. Nei Littoriali personalmente non ho riportato successi anche se ho partecipato; ma un successo lo ebbi nei pre-Littoriali. Le università mandavano ai Littoriali quelli che vincevano i pre-Littoriali, e fu ai pre-Littoriali di Siena che, partecipando al concorso di composizione letteraria, presentai il mio libro *Città dell'Uomo*, vinsi il primo premio e fu per questo che poi il GUF decise di stamparlo a proprie spese.

Corradi: Noto, per inciso, che di questo abbiamo già trattato ampiamente nel capitolo IV.

Verdone: I Littoriali furono buone occasioni di viaggio; non solo ma, preso come ero dalle attività giornalistiche, mi piaceva scrivere articoli sulle città che visitavo. Per esempio in un giornale senese un giorno apparve questo articolo "I goliardi senesi ai Littoriali di Palermo". E cominciava entusiasticamente così: «In una Palermo profumata di zagara...». Come si vede, già allora cercavo gli "attacchi" avvincenti, come se fossi l'"inviato speciale" dalla Lapponia o dalla Nuova Zelanda. Fui

anche notato nei Littoriali di Palermo, perché ricordo che nel giornale "L'ora" di Palermo furono pubblicate delle caricature dei giovani ruspanti e dei vip che vi partecipavano. In una serie di disegni c'eravamo io e il mio amico Raffaele Ciabattini, che tu hai conosciuto. Avevamo perduto la copia del giornale, ma Raffaele poi l'ha recuperata e vorrei procurarmi una fotocopia di questa caricatura. Questo avveniva negli anni fra il 1937 e il 1940. Visitare città relativamente distanti da Siena — Trieste, Palermo, Firenze, Napoli, Genova, Roma — mi eccitava all'avventura del viaggio. Ma questa esperienza non poteva da me essere praticata che in maniera ridotta perché i viaggi costavano, e non potevo farli, possibilmente, che a spese di qualcuno. Ma soprattutto, anche se io avevo voglia di vedere il più possibile del mondo, c'era l'autarchia: nel complesso una situazione che, o dal punto di vista economico, o politico, o altro, impediva il viaggio all'estero; per cui, fino alla fine della guerra (1945) non posso dire di aver viaggiato fuori d'Italia.

§ 4. *Fuori dall'Italia*

Ho invece cominciato subito dopo la fine della guerra, anche per le amicizie contratte con stranieri che per vari ordini di motivi avevano soggiornato a Siena. Durante la guerra erano giunti nella mia città diversi rifugiati e avevo conosciuto degli sloveni, degli ebrei, dei soldati stranieri, fra cui, per esempio, gli statunitensi Leo e Jerry Goldman, che insieme abbiamo rivisto a Roma nel 2001, nonché il soldato inglese Roy Spencer, che poi non ho più incontrato, che era un pittore, e di cui mi è rimasto un quadretto. Ho pure conosciuto un Capitano di Manchester, valente pittore, William Gear. Con il mio amico Piero Sadun e altri avevamo aperto un negozio di antiquariato (che avevamo chiamato "Fortuna", dal nome del cane di Piero). E proposi di fare nel negozio una mostra di quadri di William Gear. Era un ufficiale scozzese e s'era fermato a Siena; gli unici intellettuali giovani con cui amava stare

eravamo noi e gli abbiamo organizzato una mostra nel nostro negozio, una camiceria che avevamo preso in affitto per un prezzo modestissimo perché era stata svuotata di tutta la merce dalle truppe tedesche in ritirata: non c'era rimasto niente e noi, nelle vetrine, abbiamo messo oggetti d'antiquariato, e anche i quadri di William Gear. Una mattina siamo arrivati al negozio e con stupore abbiamo trovato dentro le vetrine dei cartelli con dei finti quadri astratti, fatti dai nostri amici goliardi, i quali evidentemente si prendevano beffa della pittura astratta, al tempo ancora incompresa. Era però un artista notevole e io stesso pubblicai un articolo in un giornale locale, "Rinascita", sulla mostra di William Gear. Per gratitudine mi regalò un quadro che ho tuttora e che è molto bello, una seducente *Testa iperrealista*. Quando, molto più tardi, ho fatto un viaggio in Gran Bretagna, l'ho rivisto alla Università di Manchester, Preside della Facoltà di Belle Arti (o qualcosa di simile). Posso ora aggiungere che la *Testa iperrealista* del 1944 è stata scelta per la copertina di un mio libro, *L'allegria dei fiori*.

Corradi: Finita la guerra, si riaprono le frontiere e tu cominci a viaggiare in Europa e nel mondo.

Verdone: In quest'epoca lavoro al Centro Sperimentale di Cinematografia e le mie attività di carattere internazionale si sviluppano soprattutto con l'allora famoso CIDALC (Comité International Diffusion Arts Lettres à travers le Cinéma), di cui tornerò a parlare più in dettaglio. Nel 1949 il CIDALC tenne la propria assemblea a Palazzo Strozzi a Firenze. Carlo Ludovico Ragghianti fu uno degli organizzatori insieme a Luigi Volpicelli e Luigi Chiarini, ma parteciparono anche Claudio Varese, Valerio Mariani, Camillo Pellizzi, sociologo, tanti personaggi prestigiosi, e si creò il Centro Italiano del CIDALC (Cinema educativo e culturale). Questo Centro ebbe un ruolo fondamentale per la mia "crescita" perché mi obbligava ad avere rapporti con studiosi illustri e con la sede centrale di Parigi, ed a viaggi continui, quasi mensili. Il CIDALC, e poi anche il CICT dell'UNESCO (Conseil International du Cinéma et de la Télévision) mi permisero di fare almeno un viaggio al mese a Parigi: in ven-

ti e più anni circa duecento o trecento volte, come se ci avessi abitato per un anno. Le prime volte amavo rimanere a Parigi almeno una settimana.

Dopo il successo personale avuto nel 1956 alla Conferenza Generale dell'UNESCO a New Dehli, dove una proposta da me presentata era stata accettata (primo passo per la creazione del CICT) il Governo italiano ormai mi confermava ogni anno come membro della Commissione Nazionale dell'UNESCO e in tale veste ho partecipato a molte manifestazioni, sia in Italia che all'estero. Per più di trenta anni (dal 1956 in poi) ho partecipato a tutte le biennali Conferenze Generali dell'UNESCO. Ero amico della Professoressa Anna Lorenzetto, che tu conosci bene, e alla quale sei succeduta come titolare della Cattedra di "Educazione degli adulti" nell'Università di Roma. Nella Commissione Nazionale italiana era lei il numero uno dell'educazione, ed io lo diventai nel settore comunicazione. Infatti, siccome per il cinema — nella Commissione italiana — c'ero solo io (almeno come presenza, perché Rossellini e De Sica, anch'essi nominati membri, per motivi di lavoro erano sempre assenti dalle riunioni), potevo considerarmi, in tale campo, il numero uno.

Ho fatto in qualche decennio, per l'UNESCO, inchieste, ricerche, e molte proposte, sulle scuole di cinema, sul restauro dei film, sul documentario: tutte cose che oggi sono pratica comune, moltissimi se ne occupano, ma i primi interventi e discorsi alle Conferenze Generali UNESCO, in questa materia, li ho fatti io, dal 1956 in poi. Il motivo principale era che i partecipanti a dette Conferenze erano quasi sempre dei funzionari ministeriali, non — dal punto di vista tecnico — dei veri esperti. All'UNESCO ero costantemente in contatto con Anna Lorenzetto: dapprima andavo a trovarla nel suo ufficio di alta funzionaria dell'UNESCO; poi, dimessasi dall'UNESCO e tornata in Italia, è diventata, nell'ambito della Commissione Italiana UNESCO, Presidente della Commissione Educazione. Analogamente, come ho detto, io ero stato nominato Presidente della Commissione Comunicazione; ho ricoperto tale carica dal 1980 (circa) fino al 1992, cioè fino all'avvento di Luigi De

Michelis sulla poltrona di Ministro per gli Affari Esteri italiano. Attualmente sono tornato a presiederla.

Corradi: Dunque, riassumendo, negli anni successivi al 1948 — e per decenni — tu hai costantemente viaggiato molto, in Europa e nel mondo. Il viaggiare è stato per te uno dei principali strumenti di apprendimento e di crescita, in un'epoca in cui, a paragone di oggi, non si viaggiava molto. Le occasioni erano le riunioni CICT, del CIDALC e dell'UNESCO, i convegni cui partecipavi per il Centro Sperimentale e, frequentemente, gli inviti a tenere conferenze presso gli Istituti Italiani di Cultura nei vari Paesi.

Verdone: I viaggi che facevo per il CICT, per il CIDALC, per l'UNESCO, per i vari convegni internazionali, mi permettevano di stringere rapporti — che poi continuavano — con tutte le nostre rappresentanze diplomatiche all'estero. E così è avvenuto che ho cominciato a ricevere numerosissimi inviti da parte dei Direttori degli Istituti Italiani di Cultura.

Corradi: Su questi viaggi, tu hai riferito in una lunga relazione, poi stampata dalla Fondazione Conti nel volume *Tutte le avanguardie del XX secolo*, a cura di Andrea B. Del Guercio (Electa, Milano 1994), ponendo l'accento sui tuoi rapporti con gli uomini dell'avanguardia perché, come mi hai detto più volte, tu, in ogni viaggio che facevi, cercavi di avvicinare *in loco* pittori, letterati, intellettuali che appartenevano ai movimenti "storici" delle avanguardie. Invece non mi hai ancora parlato organicamente degli altri viaggi, fatti per altri motivi.

§ 5. "O cine para rapazes" e "La danse à l'écran"

Verdone: Il primo fu per il Centro Sperimentale di Cinematografia, verso il 1948-1949, subito dopo il Congresso di Filmologia tenuto a Venezia. Negli anni Cinquanta, fui invitato dal Direttore Generale della Cinematografia Spagnola, Guillermo de Reyna, a fare delle lezioni di storia del cinema italiano all'Istituto de Investigaciones y Ciencias Cinematograficas di

Madrid. E questo fu il mio primo viaggio fatto in Spagna subito dopo la guerra. Quindi, quasi contemporaneamente, da una parte la Spagna, e dall'altra Parigi, dove andavo sempre più spesso. Il viaggio in Spagna mi mise in contatto con il Direttore dell'Istituto di Cultura di Madrid — Professor Barone — il quale mi rinnovò altri inviti per conferenze. Gli Istituti Italiani di Cultura presso le nostre Ambasciate nei vari Paesi si tengono in contatto fra loro ed io fui subito avvicinato dal Professor Capecci, Direttore dell'Istituto Italiano a Lisbona, il quale, siccome mi occupavo particolarmente, in quel momento, di cinema per ragazzi, argomento allora molto dibattuto, mi chiese di fare una manifestazione di *Cine para rapazes* a Lisbona. Portai diversi film, tenni delle conferenze su questo tema, e stetti a Lisbona una settimana. Fu in quella occasione che incontrai per la prima volta il cineasta, poi diventato internazionalmente celebre, Manoel de Oliveira.

A quel tempo lavoravo stabilmente al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Come ho più volte detto, il Centro Sperimentale, come ente finanziato dallo Stato, era soggetto alle influenze politiche. Spesso i Direttori e i Presidenti cambiavano. Io rimanevo, perché ero di ruolo, come Capo dell'Ufficio Studi, o come Vice-Direttore, e nessuno mi spostava. Poco tempo prima dell'invito del Professor Capecci erano arrivati al Centro due personaggi di nomina politica, di estrazione democristiana, Giuseppe Sala e Michele La Calamita i quali mi proibirono assolutamente di andare a Lisbona. Figurarsi! Io sono buono e caro, ma ribelle per natura, forse poco adatto a comandare ma certamente restio — qualora non sia convinto — a obbedire. Quando sentii dire che non potevo andare dissi: «Scusate, potrei prendere dei giorni di ferie», e siccome insistevano: «Adesso non è il momento, le ferie le prenda ad agosto...» allora replicai: «Vediamo. La Costituzione dice che c'è libertà di movimento. Giusto? Allora io ne approfitto e vi dico che vado a Lisbona, e dopo ne discuteremo. Ho diritto a viaggiare. La Costituzione me lo permette». E partii, naturalmente con i "fulmini" del Presidente e del Direttore.

Ebbi però un tale successo che ci furono giornali italiani che riportarono notizie positive sulla *Settimana del cinema italiano* per ragazzi a Lisbona; non mancarono i comunicati dell'ANSA. C'era una rivista che si chiamava "*Estudios Italianos en Portugal*" che riportò la mia conferenza. La tenni in portoghese, a seguito di una lezione intensiva di pronuncia fattami da Capecci che mi aveva intimato: «La devi leggere in portoghese, altrimenti qui non ti capiscono». La mia conferenza, come detto, fu pubblicata dalla rivista "*Estudios Italianos en Portugal*" e poi anche nella mia rivista "*Le cinema éducatif et culturel*". Pertanto possiedo due estratti: uno in portoghese, proprio con, in copertina, "*O Cine para rapazes*", e uno in "*Le cinema éducatif et culturel*". Naturalmente quando tornai a Roma il Direttore e il Presidente erano molto contrariati, ma si placarono, visto l'esito positivo e i comunicati stampa, e soprattutto perché (ma non per mia iniziativa) il Direttore Generale delle Relazioni Culturali del nostro Ministero degli Esteri, saputo del successo che avevo avuto, mi aveva scritto una "lettera di elogio". Pertanto io rientrai al mio ufficio, esibii la "lettera di elogio" e tutto fu messo a tacere. Non solo finirono le lamentele, ma diplomaticamente, anche lui, il Presidente mi scrisse una lettera di complimenti e congratulazioni perché avevo — per così dire — portato "alto" il nome dell'Italia in Portogallo. Quindi avevo avuto ragione.

Dopo le conferenze fatte a Madrid e a Lisbona, dopo il "Festival del cine y de la danza" che abbiamo organizzato io e Monsieur Pillat, Presidente-Fondatore del CIDALC, a Valencia (e anche lì avevo pubblicato un opuscolo, *La danse à l'écran*, insieme a un grande regista francese, Jean Benoit-Lévy), insomma dopo queste attività in Spagna, fui invitato anche al Festival di San Sebastiano e al Festival di Valladolid. Ormai in Spagna, con i miei articoli sulla "*Revista Internacional del cine*", i contatti con la "Escuela del cine", con gli Istituti Italiani di Cultura, mi ero fatto un buon ambiente in varie città. E quindi partecipai a convegni anche con Rossellini in diverse località spagnole. Fu stampato da un editore di Madrid un mio

libro: *Historia del cine*. Più tardi un altro sul Futurismo: *Que es verdaderamente el Futurismo?*.

Si era avviata una costante collaborazione con gli Istituti Italiani di Cultura — Vienna, Praga, Sofia, Budapest, Atene, Zagabria, Lubiana, ecc. — ed ero diventato noto nell'ambiente perché attraverso i loro Bollettini il mio nome ritornava sempre, come del resto recentemente ha notato anche l'amico Ambasciatore Alessandro Vattani (Direttore Generale per gli Scambi Culturali del nostro Ministero Affari Esteri) quando mi ha detto: «Ma lei, Professor Verdone, è sempre stato il più richiesto...».

§ 6. *Il volo del gabbiano*

All'epoca (siamo nel 1965-1970) c'era a Londra una mia concittadina, Segretaria dell'Ufficio Culturale dell'Ambasciata Italiana, la pianista Marcella Barzetti. Devo dire che per lei avevo avuto un debole quando abitavo ancora a Siena, ma parlo degli anni in cui ero studente universitario. Marcella Barzetti mi domandò se volessi fare una serie di conferenze in Gran Bretagna. La risposta fu: «Certamente!». Subito mi fissò un fitto giro di conferenze che oggi, a pensarci, trovo "bestiale", ma che allora potei fare tranquillamente perché ero pieno di energia e di gioventù. Mi fece fare una prima conferenza a Londra, poi Bristol, Manchester, Liverpool, Edimburgo, Glasgow, Dublino, Leicester, insomma girai tutta l'Inghilterra tenendo conferenze. Bellissimo, era un programma stupendo, però una conferenza al giorno: non facevo che scendere in un albergo, salire su un aereo o su un treno, eccetera. Passai otto giorni faticosissimi, però li sopportai bene perché, giovane com'ero, la fatica non mi metteva paura.

Fu una bellissima esperienza. Volevo fare un libruccio di impressioni *Il volo del gabbiano*, perché mi vedevo come un gabbiano che passava da una città all'altra. Molti paragrafi di tale libro sono scritti, sono sparsi nelle mie agende, ma non sono arrivati alla stesura definitiva, salvo una poesia che era inti-

tolata *Il quinto dei Beatles*, ed io immaginavo, quando ero a Liverpool, di essere il "quinto". Questa è una delle prime poesie che ho scritto, in versi liberi, e quindi piuttosto elementare, ma il tema era questo: che io ero il quinto dei Beatles, povero; mi presentavo ad un impresario per un'audizione e lui voleva un contributo in denaro da me; allora ci mettevamo a ridere tutti e due e ci salutavamo. Insomma raccontavo due o tre episodi di questo genere, finché raggiungevo anche io la fortuna e anche io mi facevo una casa lungo il fiume di Liverpool (la Mersey) e anch'io diventavo importante, quasi raggiungevo la gloria. Per molto tempo non l'avevo pubblicata ed era rimasta lì, fra le mie scartoffie.

Nel 1965-1970 l'Inghilterra, poi la Svizzera. Lo stesso Professor Barone che era stato Direttore dell'Istituto di Madrid, era stato trasferito a Zurigo e mi organizzò, non una volta sola, ma forse due o tre volte, dei viaggi in Svizzera: Lucerna, Berna, Zurigo, Ginevra, Losanna; per cui mi sono girato tutta la Svizzera o con l'Istituto Italiano di Cultura o con le locali Società Dante Alighieri che sono sempre collegate con l'Istituto Italiano di Cultura.

Ho viaggiato in Svizzera e anche (non ricordo se prima o dopo) in Ungheria. Avevo un amico, Luciano Perselli, il quale era Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, il quale mi invitò a Budapest. Mi ricordo che entrammo nell'Ambasciata italiana e negli uffici culturali italiani collocati nell'antico Parlamento ungherese, ma era stato devastato dalla guerra e non era ancora stato restaurato. Mi fece vedere quella che era stata l'aula del Parlamento e appena entrammo sentimmo «frrr»: un fruscio di uccelli che scappavano perché la sala era diventata un rifugio di uccelli. Poi Perselli fu trasferito ad Ankara e mi invitò a tenervi conferenze. A Istanbul avevo un altro amico, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura; e quindi ho tenuto conferenze in Turchia e anche in Bulgaria. Poi Perselli fu trasferito a Praga. Mi ero fatto, per così dire, un buon nome in tali ambienti e viaggiavo moltissimo perché ricevevo inviti, avevo viaggi per il Centro Sperimentale, viaggi del CIDALC, viaggi del CICT, viaggi dell'UNESCO. Poi fui nominato membro del Comitato Cinema

dell'Unione Europea Occidentale (UEO), con riunioni che allora si svolgevano soprattutto a Bruxelles, a Lussemburgo, ad Amsterdam, a Londra. Una volta anche a Malta.

§ 7. *Alla Biennale di Venezia*

Ma non erano solamente questi i miei "clienti". Ne avevo anche altri. Ero stato per l'UNESCO nel 1956 a New Dehli, e ne avevo riportato il film di un indiano, Satyayit Ray, che segnalai alla Mostra di Venezia perché lo presentassero in concorso: il film ebbe un tale successo che ottenne il Leone d'Oro. Questo film si chiamava *Aparajito*, cioè *L'invitto*, il "mai vinto".

Dopo un tale successo, di un film da me "scoperto" e segnalato (ma anzi già da qualche anno prima) io ero entrato sempre in più stretti rapporti con la Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia (al Lido, però con sede a Cà Giustinian in Venezia). Si chiama Biennale perché l'organismo principale è la Biennale di Venezia e dentro alla Biennale di Venezia ci sono la manifestazione delle arti figurative, le manifestazioni del cinema e il festival del teatro. Sono tutti festival che rientrano nel quadro della Biennale; però la Mostra del Cinema si effettua ogni anno.

I miei rapporti con la Biennale divennero sempre più frequenti. Collaborai all'organizzazione di una retrospettiva del cinema muto italiano, dove fra l'altro presentai un mio film di montaggio che non so se è andato perduto e che era intitolato *Il film storico italiano*. Forse una copia c'è ancora nella Cineteca di Amsterdam (o di Copenhagen?), ed era una antologia dei film in costume italiani dell'epoca del "muto". Collaborai assiduamente con il Festival del Film per Ragazzi, di cui avevo auspicato la nascita, ed anche con il Festival Internazionale del Documentario.

Ebbi un ruolo importante per le pubblicazioni che venivano fatte in collaborazione fra la Mostra di Venezia e "Bianco e Nero" e il Centro Sperimentale di Cinematografia: finiva tutto nelle mie mani perché io ero a Capo dell'Ufficio Studi.

Con tutte queste collaborazioni e la stima di cui godevo tra i critici e i dirigenti, ormai ero costantemente membro della commissione di selezione della Mostra del Cinema e ci sono rimasto per molti anni. Un ruolo importante lo ho avuto anche quando non ero più membro della commissione di selezione: era diventato Direttore della Mostra di Venezia Luigi Floris Ammannati (ormai deceduto da diversi anni); ma era più un uomo politico che un esperto di cinema, aveva bisogno di un consigliere che se ne intendesse e mi chiamò al suo fianco per cui — per qualche anno — fui un po' la sua eminenza grigia, insomma quello che lo consigliava, il suo braccio destro.

Pertanto, o come Segretario della commissione, o come membro della commissione stessa, per vari anni sono andato a cercare film all'estero, a scegliere film da presentare alla Mostra Cinematografica di Venezia. Questo l'ho fatto infinite volte a Mosca, a Sofia, a Budapest, a Stoccolma, a Copenhagen, a Parigi, dove avevamo contatti con tutti i cineasti dell'epoca: con François Truffaut, con Alain Resnais, con Claude Chabrol, con René Clair, con Marcel Carné. E a Madrid o a Budapest e Praga contattavo Bardem, Berlanga, Makk, Trnka, Weiss, Zeman, Gaal, ecc.

Attraverso la Mostra di Venezia ho dunque avuto occasioni infinite di fare viaggi, che però a volte si riducevano a una scappata dalla mattina alla sera. Per esempio, mi ricordo di aver preso l'aereo per Copenhagen la mattina alle otto, di aver visto un paio di film e di avere, la sera stessa, ripreso l'aereo per rientrare a Roma. Con Parigi avveniva lo stesso. Qualche volta cercavo di rimanere qualche giorno di più per visitare luoghi e personalità, musei e mostre, ma mentre le prime volte amavo prolungare il soggiorno, successivamente, mi sentivo talvolta quasi sazio, avevo fretta di rientrare. Ho fatto viaggi dalla mattina alla sera. Quando andavo a Madrid ero ospite del Direttore Generale Gullermo De Reyna: *"Esta es mi casa, y la suya"*, mi diceva. Ero spesso ospitato in grandi alberghi. Quando si va a scegliere film per un festival si viene sempre trattati con ogni riguardo: sperano sempre che il film, o il Paese, venga poi invitato a partecipare alla Mostra.

§ 8. Altri festival internazionali

Fui anche a Praga. Amo molto Praga perché ci sono stato per l'Istituto di Cultura più volte, per le Settimane del Cinema Italiano, e per la Mostra del Cinema di Venezia. Sono stato anche invitato più volte al Festival di Karlovy Vary ed ho partecipato con le scuole di cinema al concorso dei film di studenti a Karlovy Vary, portandoci anche i miei studenti dell'Università di Roma.

Questi rapporti, questa rete, si allargava sempre. In più aggiungi che ormai, come professore universitario, ero abbastanza noto in tanti Paesi, per cui ero chiamato per conferenze, congressi, seminari, a Bucarest, a Budapest, a Cracovia, a Sofia, a Barcellona. Non solo, ma essendo io organizzatore o selezionatore per la scelta dei film per la Mostra del film di Venezia, mi si creavano nuovi rapporti con altri personaggi.

Ero invitatissimo in tutti i festival. Ora non me la sento più di accettare tutti gli inviti, ma quando avevo più energia sono stato al Festival di Berlino, a quello di Cannes — andavo sempre all'Hotel Martinez —, al Festival di San Sebastiano, a Barcellona, al Festival di Locarno, spessissimo a quelli di Karlovy Vary e di Mosca. Una volta mi sono trovato con Fellini al Cremlino. Uno dei festival più importanti fu in Argentina, a Mar del Plata, dove andai con la delegazione italiana e anche li feci conferenze a Mar del Plata e a Buenos Aires. Ciò negli anni fra il 1955 e il 1960. Nel festival argentino ero in giuria e feci premiare *Le ombre degli antenati* dell'armeno Sergej Paradjanov e *Gli indifferenti* di Francesco (Citto) Maselli.

A Mar del Plata ritrovai un mio estimatore, o collaboratore, quasi allievo, per il cinema, Stelio Crò. Specialista in lingue, viveva in Argentina, poi si è trasferito in Canada ed è diventato Professore all'Università di Hamilton. Sono quindi stato invitato in Canada per un altro giro di conferenze importanti. In Canada ho visitato tutte le maggiori città (salvo Vancouver): Quebec, Montreal, Toronto, Ottawa, Hamilton e ho fatto conferenze, o nelle Università o nelle Case della Dante Alighieri. Per esempio c'è la Casa della Dante Alighieri a Niagara Falls che è enorme, è più grande

di un ministero italiano, e vi convergono tutti gli italiani che vivono nella zona. Sono viticoltori, gente danarosa, con automobili lussuose. La Casa ha un piazzale enorme per le macchine, e ciò basti per dire come questa regione è ricca di italiani che hanno saputo farsi strada. Ho inaugurato la Casa di Dante con un documentario fatto da mio figlio Luca, intitolato *Luchino Visconti*, che era lungo più di un'ora, aveva cioè la lunghezza di un film normale. È un bel documentario e presenta un forte interesse spettacolare, oltre che culturale. Questo sarà stato forse nel 1984. Stelio Crò mi ha invitato a tenere conferenze all'Università di Hamilton e mi ha pregato di far parte del Comitato di Redazione della Rivista "Italian Studies in Canada". Questa è un'altra delle riviste straniere alle quali ho collaborato.

Avevo ereditato, dopo la morte di Luigi Volpicelli, la presidenza del Centro Nazionale Italiano Film per la Gioventù, che aveva una certa attività di proiezioni, perché erano stati creati a quell'epoca anche dei Cineclub per ragazzi. Poi questa attività è decaduta per il semplice fatto che in Italia si è giudicato che i film per ragazzi non fossero redditizi, nessuno più li realizzava e quindi è mancata la materia prima. Tuttavia il Centro Nazionale Italiano del Film per Ragazzi tuttora esiste e, come tu sai, ne sono stato Presidente e poi Presidente Onorario. Spessissimo mi invitano a convegni, a seminari, ad assemblee della organizzazione in varie parti del mondo: alcuni anni fa la tenemmo a Montreal, nel 1992 a Pechino.

§ 9. Il Giramondo

Avevo viaggiato anche con l'associazione delle scuole del cinema (CILECT), perché il Centro Sperimentale è una scuola del cinema. Anche lì partecipavo, in rappresentanza della scuola italiana, ai congressi: sono stato una decina di giorni a Oaxtepec, in una zona caratteristica del Messico, dove ho visitato varie città e località di interesse archeologico. Queste occasioni erano quindi e cinematografiche e di lavoro, e per me anche turistiche, di grande

svago e di grande arricchimento spirituale. Tante cose di cui conservo memoria forse le ho scritte proprio durante i viaggi, perché ovunque ho avuto delle forti sollecitazioni. Altri congressi per le scuole del cinema (CILECT), cui avevo fatto aderire l'Istituto di Scienze dello Spettacolo della Università di Roma, da me fondato e diretto, si sono tenuti a Los Angeles, a Washington, a Sidney.

Corradi: Ci sono tracce scritte di questi tuoi viaggi?

Verdone: Certamente. Nel *Diario parafuturista*, nelle poesie, in qualche racconto, nei reportages giornalistici. Negli anni Sessanta il Direttore di "Il Campo di Siena" Mario Celli, mi invitò a tenere sul suo giornale una rubrica. La chiamai *Il Giramondo*. Il titolo me lo suggerì un senese del Seicento di nome Giovanni Benedetti, detto Giramondo, che fu nel 1519 al seguito di Fernando Cortes e fondò Vera Cruz.

§ 10. *Visiting Professor*

Corradi: E i rapporti con le Università?

Verdone: I rapporti universitari internazionali furono sempre più frequenti e sempre più impegnativi. Un anno (sarà stato il 1975) fui invitato alla *New York University* per tenere un corso, ma declinai perché non mi sentivo in grado di fare lezioni in lingua inglese, lingua che conosco ma non abbastanza da potervi tenere una lezione vivace, una lezione non letta. L'anno successivo l'invito fu rinnovato, però con la condizione a me favorevole che mi avrebbero dato un interprete. Naturalmente qualche frase io la improvvisavo in inglese, per accelerare i tempi. Mi ero anche preparato un prontuario di termini tecnici cinematografici in inglese. Dunque, in qualità di *Visiting Professor* alla *New York University*, sono rimasto un paio di mesi a New York. E lì ebbi rapporti anche con personaggi notevoli, per esempio un dotto studioso del cinema, Jay Leyda, autore di apprezzati libri di storia e critica del film, e Michael Kirby, studioso del Futurismo e che già conosceva i miei libri sul movimento di Marinetti.

Un anno dopo fui *Visiting Professor* all'Università Autonoma del Messico, proprio in conseguenza del corso tenuto a New York. In tale occasione ho stretto rapporti con Gonzales Casanova che era Direttore del Dipartimento di Cinema all'Università Autonoma di Messico. Mi invitò a fare un corso sul neorealismo, corso di cui è rimasta traccia in un libro stampato in Messico e intitolato *El neorrealismo*.

Altre occasioni più brevi, ma sempre in qualità di *Visiting Professor*, le ho avute a Praga per iniziativa dell'allora Rettore Antonin Brousil, il quale mi invitò a tenere un corso di lezioni sul cinema italiano.

Posso dire dunque di essere stato *Visiting Professor* ufficialmente a New York, a Città del Messico e a Praga, mentre corsi brevi, o soltanto conferenze, nelle varie Università li ho tenuti a Budapest, Stoccolma, Sofia, in Canada, e nel 1992 o 1993 ad Ankara. Ricordo che l'8 marzo ad Ankara vollero addirittura che io facessi anche una lezione sulla poesia italiana e a un certo punto lessi dei madrigali, anche miei, proprio il giorno dell'8 marzo che è la Festa della Donna. Una ragazza, a nome di tutte le studentesse, si alzò per ringraziarmi, perché avevo recitato quelle poesie proprio quel giorno, e l'evento diventò anche più simpatico e quasi emozionante.

Ho tenuto lezioni e conferenze anche in altre Università, a Buenos Aires e anche a Mar del Plata. Mi ricordo che il Rettore dell'Università di Mar del Plata si felicitò vivamente con me: io avevo parlato della cultura del film, ma se si pensa che nel 1956 non esistevano Cattedre di Storia del Cinema, né in Italia né in quasi tutti i Paesi stranieri (c'erano negli Stati Uniti e a Mosca, ma non nelle Università degli altri Paesi) allora aver tenuto una lezione universitaria sulla cultura del film era una cosa fuori dell'ordinario. Il Rettore si venne a complimentare e mi disse: «*Verdadera classe universitaria*» che vuol dire esattamente «Questa è una vera lezione universitaria». Ciò mi confortò molto perché eravamo a metà degli anni Sessanta ed era proprio il periodo in cui io meditavo di chiedere che si bandisse in Italia il primo concorso per la Libera Docenza in "Storia del cinema".

L'autorevole riconoscimento di un Rettore mi convinse che era il momento giusto per cominciare a fare le pratiche per diventare un regolare docente universitario di Storia del Cinema.

Quindi con le Università, i Festival, la Mostra di Venezia, le Scuole del Cinema, le Cineteche, gli Istituti di Cultura, il CICALC, il CICT, l'UNESCO, credo di aver frequentato tutte le culture. Una delle ultime Università statunitensi che mi ha ospitato è stata la *Hoffstra University*, a Long Island (New York).

§ 11. Tokyo, Cuba e Pechino

Corradi: Dobbiamo anche ricordare qui i tuoi viaggi a Cuba, a Tokyo e a Pechino.

Verdone: Vero. La Cineteca di Tokyo desiderava presentare una serie di film italiani; voleva un oratore che li illustrasse. Fui chiamato io. Ero a Tokyo, assieme a te, nel 1990. Avemmo la fortuna di poter andare al Parco Ueno proprio il giorno della celeberrima fioritura dei ciliegi (e ne scrissi una poesia), trovai dei quadri del futurista Segji Togo (e ne scrissi un articolo per *Il Tempo*). Tu prendesti contatto con l'Università delle Nazioni Unite, che ha sede a Tokyo, chiamasti al telefono immediatamente il Rettore dell'Università di Sassari e si avviò così il progetto per istituire in Sardegna il Centro dell'ONU per tutte le Scienze del Mare.

A Pechino andai due anni dopo, nel 1992. In effetti a Pechino avrei dovuto andarci un anno prima, ma si cominciò a leggere sui giornali degli eventi rivoluzionari in Piazza Tien An Men. All'ultimo momento il viaggio fu rinviato all'anno seguente.

Corradi: Dobbiamo ancora parlare dell'invito a Cuba, che tu consideri come uno dei più onorifici.

Verdone: Durante alcuni decenni ho avuto occasione di visitare diverse scuole del cinema: quelle inglesi, di Mosca, di Budapest, di Los Angeles, di Lodz. A Roma avevo avuto moltissimi allievi, non soltanto quelli dell'Università di Roma, o della "Pro Deo", ora LUISS, ma anche quelli del Centro Sperimentale di Cinematografia, e fra questi allievi, come ho detto più volte, c'erano

stati Gabriel Garcia Marquez, lo scrittore vincitore del Premio Nobel, Fernando Birri, allora allievo-regista (argentino, vive tra Roma e Cuba), Thomas Gutierrez Alea, regista cubano, e Julio Garcia Espinosa, futuro Ministro della Cultura cubano.

Questi quattro ex-allievi, riunitisi a Roma in una casa di Trastevere, decisero di proporre a Fidel Castro di fondare una scuola del cinema a La Habana. La proposta fu accettata, la fabbricarono, anche — letteralmente — con le loro mani, lavorando proprio materialmente assieme agli operai, come hai visto tu stessa nel filmato che documenta la costruzione, quando nel 1994, assieme a Isabella Madia, hai visitato la "*Escuela de cine y television*" a San Antonio de los Baños. Un giorno mi arrivò da Cuba una telefonata di Fernando Birri a nome anche degli altri tre, e in particolar modo, del Comandante Fidel Castro, chiedendomi se ero disposto ad andare a tenere il discorso inaugurale, nella cerimonia ufficiale, in quanto i quattro fondatori si riconoscevano figli del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, e riconoscevano anche l'influenza che io personalmente avevo avuto — almeno in parte — su alcuni di loro. Intervenne alla affollata cerimonia anche Fidel Castro e fui invitato a sedere a suo fianco. Considero questo avvenimento uno dei momenti di maggior prestigio della mia vita: parlai in spagnolo davanti a un grande pubblico di illustri invitati, ambasciatori, scrittori, cineasti, stelle della danza, celebri cantautori, gran parte della intelligenza sudamericana: Jorge Amado, Ernesto Sabato, Alvarez, attrici, ospiti stranieri tra cui Francis Ford Coppola, Gian Maria Volonté, i Direttori delle Scuole di Cinema di tutti i continenti, col Presidente Coling Young.

§ 12. Cittadino del mondo

Corradi: Insomma, hai praticato un ruolo di cittadino del mondo, dagli anni Quaranta a tutt'oggi.

Verdone: Direi di sì, ma la prima ispirazione l'ho avuta da uno dei libri che ho letto da adolescente (anni Trenta): *Erasmus*

da Rotterdam di Stefan Zweig. Senza saperlo, ero "erasmico", come lo sei stata attivamente tu, che hai inventato negli anni Sessanta il Programma Erasmus dell'Unione Europea per l'interscambio degli studenti universitari.

Se calcoliamo sono almeno cinquanta anni folti di viaggi in tutto il mondo, e ancora oggi gli inviti e i viaggi stanno continuando. Dove sono stato ospitato, in qualunque Paese, e di qualunque ideologia, sono sempre stato accolto bene perché rispettavo i costumi, le idee dei singoli Paesi, e mantenevo il mio tratto e la mia personalità, che è sempre stata eguale, non è mai cambiata, non ha mai voluto piacere particolarmente né ad una parte né all'altra; ed è per questo che sono sempre rimasto *agréable*, sia all'Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema, sia all'Università dei Gesuiti di Ottawa, sia alla Scuola di Cinema e Televisione di Fidel Castro, sia alle Scuole di Mosca, di Kiev, di Stoccolma, di Sofia o di Praga; cioè mi accoglievano cordialmente, perché sono sempre stato corretto verso tutti. E poi per me la "cultura" non poteva avere frontiere, come non le ha per te.

Corradi: Dell'Armenia parliamo in un'altra intervista, ma dei viaggi in Iran che cosa vuoi dire?

Verdone: In Iran ci sono stato tre volte, mi pare, e due su invito del Festival di Shiraz-Persepolis. Sull'argomento ho pubblicato dei resoconti in "Il Dramma" e nel volume *Interventi sullo spettacolo contemporaneo* (Matteo Editore, Dosson di Casier, Treviso, 1979). Anzi, a questo proposito, ricordo che mandai al Direttore di "Il Corriere della Sera" Piero Ottone, appena insediato, un resoconto inedito da Shiraz. L'iniziativa fu mia, giacché da tempo collaboravo alla pagina culturale diretta da Dino Buzzati, il quale mi aveva fatto espresso invito a collaborare.

Corradi: Poi Dino Buzzati era morto, il Direttore del "Corriere della Sera" era cambiato, Mario gli ha mandato i suoi testi...

Verdone: Esatto. Avendo negli anni precedenti collaborato alle pagine di "Il Mondo dell'arte", scrissi a Ottone che «mi permettevo al ritorno odierno dall'Iran di inviarle un articolo sul festival oggi conclusosi a Shiraz». Aggiunse: «nel caso

non potesse utilizzarlo, la pregherei di farmi avvertire. Con i migliori saluti, suo Mario Verdone». Ottone — o perché non gli fecero leggere la mia lettera, o perché non aveva la stessa sensibilità di Buzzati — non rispose, e l'articolo rimase inutilizzato. Ho poi avuto il modo di farlo conoscere nel citato libro, *Interventi sullo spettacolo contemporaneo*. Ho l'abitudine di non sprecare mai niente.

Corradi: Che ricordi particolari hai di Persepolis?

Verdone: Molti. Lo spettacolo straordinario (recitato all'aperto e in due riprese per adeguarsi allo scenario reale del tramontare e del sorgere del Sole) *Orghast* di Peter Brook, gli spettacoli giapponesi, la visita alla tomba di Ciro, con il filmetto in superotto girato da mio figlio Luca quindicenne, *Così parlò Zarathustra*, il ricevimento offertoci nei giardini imperiali di Shiraz da Farah Diba, gli incontri con Peter Brook, Jannis Xenakis, Bruno Maderna, Farhad Meskat, ex allievo della Accademia Musicale Chigiana. Lo riconobbi e parlava con nostalgia di Siena...

In un anno successivo mi accompagnò mio figlio Carlo. E avemmo qualche disavventura... di salute.

Corradi: A conclusione di questo capitolo sui tuoi viaggi credo che se ne possa sintetizzare la filosofia con una frase contenuta in un tuo recente libro intitolato *Il mito del viaggio* (La copia e Il leccio, Siena, 1997). In esso tu affermi che «il viaggio ci induce a incontrare ciò che non abbiamo, ciò che può essere desiderabile, e che non sappiamo, che non ci appartiene, o che comunque manca alla nostra esperienza. Vogliamo aggiungere qualcosa che è al di là dei luoghi dove viviamo, degli orizzonti che ci sono familiari». Non è anche questo un invito al viaggio?

Verdone: Naturalmente.

Corradi: Non è certo possibile parlare di ciascuno dei tuoi innumerevoli viaggi, degli scritti sull'India stampati nella "Fiera Letteraria" o altrove, dei tanti Festival frequentati, anche in varie città italiane, e così via; ma credo che sia utile ricordare un nostro viaggio, del settembre 1998, in Portogallo. L'UNESCO di Parigi e la Commissione Nazionale UNESCO del Portogallo ti hanno in-

vitato a presiedere il Convegno internazionale svoltosi a Figueira da Foz (nei giorni immediatamente precedenti il noto Festival Cinematografico) sul tema "Le politiche culturali cinematografiche nello spazio mediterraneo", cui erano invitati esponenti di tutti i Paesi. In tale occasione tu hai potuto ancora una volta recare in termini di fine millennio il tuo contributo a favore delle "arti senza frontiere": nel tuo discorso d'apertura hai trattato del mare Mediterraneo come di un "lago" che, esteso fino a comprendere il Mar Nero, può dare luogo a uno spazio culturale mediterraneo che si estende fino al Caucaso e fino alla tua cara Armenia... Ma anche negli anni dal 1999 al 2002 hai viaggiato molto.

Verdone: Negli anni 1999-2002, dopo essere stato a Lisbona, per la mostra sull'aeropittura futurista, al cui catalogo ho contribuito, sono stato invitato a Budapest a tenere il discorso inaugurale per una mostra in omaggio ad Alberto Savinio e mi sono ritrovato proprio in quella ex aula del Parlamento ungherese, ma ora parte dell'Istituto Italiano di Cultura, dove quasi cinquanta anni prima, essendo il tetto in rovina, ero stato accolto da un volo di uccelli. Sestri Levante è un ricordo particolarmente piacevole perché sono stato ospitato dal Festival "Hans Christian Andersen", insieme a mio figlio Carlo, e abbiamo raccontato "a braccio" a un pubblico considerevole di ragazzi e genitori, favole nostre. Infine San Paolo del Brasile, per la mostra futurista di cui ho già detto e di cui ho scritto un ricordo sulla rivista "Immaginifico", intitolato "Giornalino paulista". La mostra, l'ho già ricordato, fu inaugurata dal Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, che ebbi l'onore di accompagnare.

NELLE ORGANIZZAZIONI INTERNAZIONALI
E NELLA PRODUZIONE DOCUMENTARISTICA

Isabella Madia

Sommario: § 1. *Gli intellettuali e il cinema* — § 2. La filmologia — § 3. Il CIDALC — § 4. Il cinema per ragazzi — § 5. *Immagini popolari siciliane* — § 6. Documentarista — § 7. Attività critica — § 8. Documentari sull'arte — § 9. La Gondola d'Argento — § 10. Altri documentari — § 11. Il CIFEJ — § 12. Fortune del CIDALC — § 13. L'UNESCO — § 14. Il CICT — § 15. La crisi del documentario.

§ 1. *Gli intellettuali e il cinema*

Madia: Oggi vorrei che parlassimo delle tue attività internazionali, cercando di metterne in evidenza il “filo conduttore” che, mutuando l'espressione di un tuo libro del 1994, potremmo indicare come *Arti senza frontiere*, sia in senso geografico sia in senso di continuità, collegamento e compenetrazione fra tutte le arti. Tu hai sempre reagito contro la tendenza a frammentare il sapere. Mi piace ricordare qui, di nuovo, la citazione da Giuseppe Mazzini, che è diventata anche di Ginna e tua: «Manca qualcuno che rannodi tutte le arti. Manca e verrà».

Verdone: Gli studi, le letture, il cinema, una particolare predisposizione d'animo, psicologica direi, mi hanno sempre spinto verso una concezione di arti senza frontiere, cultura senza frontiere, e costante mobilità. Tutto ciò si riflette nelle attività culturali dei primi decenni della mia vita. Non per niente, dedicandomi in maniera particolare al cinema, volli ricercare e ricostruire gli atteggiamenti che gli intellettuali, di qualunque Paese fossero, avevano tenuto verso il cinema. Aggiornavo e integravo costantemente tale ricerca con una rubrica instaurata dalla rivista “Bianco e Nero”, intitolata *Gli intellettuali e il ci-*

nema, in cui si trattava, indifferentemente, di intellettuali spagnoli, francesi, italiani, russi, tedeschi... A questa rubrica (che era stata suggerita alla rivista specialmente da una inchiesta di *Solaria* del 1929) contribuivo, dal 1943 in poi, quando mi occupavo di "Bianco e Nero", pubblicazione periodica del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Per sovrappiù mi aveva molto colpito la teoria del cinema del barese, poi parigino (definito da Apollinare *le barisien*), Ricciotto Canudo, originario di Gioia del Colle, in provincia di Bari, ma emigrato a Parigi. La teoria di Canudo era che il cinema è un'arte "totale", il cinema affratella tutte le arti. Io credo in queste proposte teoriche di Canudo, sebbene ora siano considerate quasi superate dai teorici attuali; tuttavia per me sono state sempre presenti perché la "totalità" dell'arte che vedevo nel cinema era anche la "totalità" dei miei interessi; tanto è vero che io, immodestamente, mi definisco un "critico totale", che cioè non presta attenzione solamente al cinema, ma anche al teatro, alle arti figurative, alla letteratura. Oggi ci sono tanti "specialisti", che sanno tutto su ciò che riguarda il loro particolare settore; ma una visione di carattere "totale" è qualità, non dirò rara, ma infrequente.

Questa premessa, iniziando un discorso sulle mie attività internazionali, non è casuale. Infatti proprio in relazione alla mia permanenza al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, per ragioni di scambi di studenti, di film, di informazioni, di collaborazioni di stranieri alla rivista "Bianco e Nero", per tutti questi motivi, i rapporti internazionali fra il Centro Sperimentale e l'estero e fra me e gli amici stranieri si intrecciavano sempre più frequentemente.

§ 2. La filmologia

Un primo passo avvenne, non per merito mio, attraverso il Bureau International de Filmologie della Sorbonne di Parigi. Il fondatore del Bureau de Filmologie era Gilbert Cohen-Séat

che fu incontrato da Luigi Chiarini, da Enrico Fulchignoni, da Luigi Volpicelli, e da me, durante un congresso organizzato presso la Mostra del Cinema di Venezia verso la fine degli anni Quaranta. La Mostra di Venezia (che riprendeva dopo l'interruzione causata dalla guerra) accentuava i suoi contatti culturali con le organizzazioni nuove che nascevano. La filmologia era, secondo l'idea di Cohen-Séat, la scienza dei fatti filmici e degli effetti cinematografici. Era prevalentemente, secondo la sua idea, una disciplina vicina alla psicologia, ed ecco perché vi erano interessati Enrico Fulchignoni, che si occupava di psicologia, Luigi Volpicelli, che aveva interessi pedagogici ma anche questi molto vicini alla filmologia, e altri illustri docenti. Cosicché nacque a Venezia, dopo questo congresso, l'intenzione di fare qualcosa di simile anche in Italia.

A seguito dei rapporti nati con gli studiosi stranieri, per esempio con lo psicologo belga Wallon, con lo psicologo spagnolo José Germain e con lo stesso fondatore e Rettore della Università Cattolica di Milano, Padre Agostino Gemelli, la prima conseguenza del convegno di Venezia fu che si decise di organizzare a Roma un corso di filmologia, proprio aderendo, in fondo, alle idee divulgate da Cohen-Séat e dibattute da tutti i partecipanti alla mostra del Lido. Questo corso di filmologia venne tenuto a partire dal 1948-1949, presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, in Piazza dell'Esedra (ora Via Giuseppe Romita, ovvero Piazza della Repubblica), patrocinato dal Professor Luigi Volpicelli, Direttore dell'Istituto di Pedagogia. Ovviamente c'era tutta l'adesione e l'appoggio del Preside della Facoltà, Francesco Piccolo, come pure dei più illustri psicologi, quali Ernesto Valentini e Mario Ponso. Dettoro la loro adesione anche Ugo Spirito, lo storico dell'arte Valerio Mariani, il ricordato Padre Agostino Gemelli, e Carlo Ludovico Ragghianti dell'Università di Pisa. Ogni studioso portava il contributo che la sua disciplina poteva recare alla culturizzazione del fenomeno cinematografico e io credo di essere stato l'unico "giovane", fra tanti Professori Ordinari, ad essere chiamato, nel 1949, a tenere le mie prime lezioni di storia del

cinema. Naturalmente le personalità di maggior prestigio, tra i docenti del corso, erano, dalla parte universitaria, Piccolo, Volpicelli, Ponzo, e da parte del Centro Sperimentale, che contribuiva al corso, Chiarini, che era il Presidente, Francesco Pasinetti che era il Direttore, mentre, più modestamente, io stavo al loro fianco. Ero allora il Segretario Didattico di quella istituzione educativa che era, ed è, il Centro Sperimentale di Cinematografia, poi Scuola Nazionale di Cinema, cui ci proponevamo di far acquisire uno *status* universitario. In qualità di Segretario Didattico facevo un po' da ponte fra il Centro Sperimentale e l'Istituto di Pedagogia. Il corso, i rapporti con Gilbert Cohen-Sèat, e la conoscenza di tante personalità di vari Paesi, sia perché avevano partecipato al primo congresso di Venezia, sia perché noi li attiravamo ai nostri corsi di Roma, ci procurarono frequentazioni e collaborazioni con molti altri stranieri di spicco.

A questo punto incontrai Nicolas Pillat che era un principe rumeno della famiglia dei Bratianu, il quale aveva creato attorno al 1930, a Parigi, quindi molto prima di noi, una organizzazione internazionale che si chiamava CIDALC (*Comité International de Diffusion des Arts et des Lettres à travers le Cinema*), — cioè Comitato Internazionale per la Diffusione delle Arti e delle Lettere attraverso il Cinema. Era questo un obiettivo a me specificamente assai caro perché molto del mio lavoro, in fondo, verteva su tale materia. Ecco perché, nella nostra rivista, mi interessava particolarmente la rubrica *Gli intellettuali e il cinema*: tutto ciò che era rapporto fra la cultura e il cinema era per me non trascurabile, dato che il cinema ancora non si era affrancato dall'essere considerato soprattutto un intrattenimento, ancora non era considerato un fenomeno culturalmente rilevante, serio, degno di studio. Era ritenuto semplicemente "un cinematografo", cioè qualcosa di simile ad una attrazione da circo, da fiera, o da baraccone, anche se c'erano già state tante prove di artisticità talmente intense che ovviamente non potevano sussistere dubbi. Ma i dubbi restavano; in campo universitario non si voleva sentir parlare di cinema, e permanevano

anche presso molti intellettuali, tant'è vero che — sono già venuto su questo argomento — quando abbiamo fatto nella nostra rubrica *Gli intellettuali e il cinema*, per la rivista "Bianco e Nero", una specie di inchiesta, e abbiamo interpellato parecchi scrittori e pensatori chiedendo la loro opinione sul cinema, la maggior parte delle risposte sono state molto evasive. Per esempio, Alberto Moravia, richiesto di scrivere qualcosa sulla letteratura e il cinema, rispose sostanzialmente che a lui interessava il problema, per il fatto che i suoi romanzi e le sue novelle potevano benissimo venire tradotti in film. Come è noto questa risposta è stata poi smentita dai fatti, perché Alberto Moravia è diventato anche un critico cinematografico, e molto letto, della rivista settimanale *L'Espresso*.

Inizialmente c'era dunque una certa ostilità che ancora non si riusciva a vincere. Abbiamo scritto a un famoso critico d'arte, Bernard Berenson, profondo conoscitore dell'arte italiana medievale e rinascimentale, che abitava a Firenze, nella villa "I Patti". Gli scrivemmo una lettera perché ci desse anche lui un'opinione sul valore del cinema e Berenson non si pronunciò, ma rispose la sua segretaria dicendo che «il signor Berenson sul cinema non ha nessuna opinione perché al cinema non va mai». Molte di queste risposte sono contenute nella rivista "Bianco e Nero", ma naturalmente solo quelle che davano una risposta di contenuto positivo, mentre molte di quelle evasive o di contenuto negativo non apparivano adatte per essere pubblicate.

È difficilmente credibile che ancora nel 1946-1948 ci fossero degli intellettuali di primissimo piano che erano indifferenti o quasi sdegnosi verso quello che è sicuramente — nel secolo attuale — un fatto culturale di proporzioni imponenti. Non raccoglievo soltanto risposte alle nostre lettere ma anche i giudizi già espressi attraverso altri canali. Ricordo di aver fatto una piccola indagine su certi scrittori inglesi ed ho steso un capitolo su D.H. Lawrence. Mi riferisco all'autore di *L'amante di Lady Chatterley*, quindi un autore mondialmente celebre, il quale però, nei suoi scritti, considerava il cinema semplicemen-

te «una vita da specchio, senza sostanza e vuota di senso». Questo era proprio il pensiero di Lawrence, e lo aveva espresso negli anni Venti, io avevo recuperato la citazione, giacché egli era morto nella stessa epoca. Probabilmente, se fosse vissuto ancora, Lawrence si sarebbe ricreduto, come si sono ricreduti tanti altri scrittori. Aldous Huxley, che aveva condannato il cinema sonoro, affermando che “il silenzio è d'oro”, partecipò poi lui stesso al fonofilm. Paul Valéry aveva scritto che il cinema era “spreco di intelligenza”: ma poi firmò la prefazione del libro di Marcel L'Herbier *Intelligence du cinématographe*.

Ebbene, questo movimento, nato al convegno di Venezia e che ha galvanizzato dei personaggi come Gemelli, Volpicelli, Raggianti, oltre che me stesso ed altri, ha avuto il merito di far cambiare idea a molti, per lo meno ha sicuramente contribuito a farli discutere seriamente sul problema. Naturalmente il tema non era svolto solamente da me, interessava anche Luigi Chiari, Umberto Barbaro — più ricchi di me di esperienza —, e Libero Solaroli che oltre ad essere intenditore di produzione cinematografica era anche un coltivato lettore di testi francesi. Il tema, dunque, interessava anche altri, ma io credo di aver dato un contributo anche più solerte in quanto poi il mio primo libro di cinema, che pubblicai nel 1952, con le edizioni “Bianco e Nero”, era proprio intitolato *Gli intellettuali e il cinema*. Il libro riscosse consensi, tanto è vero che Nino Frank, un critico italo-svizzero che abitava a Parigi e collaborava al “*Mercur de France*”, e che conosceva molto bene l'italiano, scrisse in una recensione (1 maggio 1952) che da allora in poi, per fare la storia del cinema, si sarebbe dovuto passare anche da tale libro. In futuro magari quel mio primo studio verrà superato, però resta il fatto che a quell'epoca destò molto interesse — vinse anche un premio letterario — tanto che quando io, negli anni Ottanta, tenevo, come titolare di cattedra, le mie lezioni del corso ufficiale di Storia del cinema, un anno dedicai il mio corso proprio al tema del rapporto tra gli intellettuali e il cinema. Molto del materiale che andavo raccogliendo è stato pubblicato anche nel 1964 in *Antologia di “Bianco e Nero” (1937-1943)*. Gli stu-

denti di quel periodo lamentavano che non c'era un testo che riassume quanto dicevo. Fu allora che con l'editore Bulzoni si procedette alla ristampa anastatica (nel 1982) di quel libro, che gli allievi trovavano ancora di una novità sorprendente.

Il corso di filmologia — iniziato nel 1948-1949 — era un corso libero, al quale cioè gli studenti partecipavano facoltativamente anche se poi non ne davano un esame (oggi si direbbe un corso *non-credit*), ed è continuato per dieci o quindici anni: ogni anno si teneva il corso di filmologia e spesso si apriva con una mia lezione. Contemporaneamente io continuavo a sollecitare dagli intellettuali più in vista una loro opinione sul cinema.

§ 3. *Il CIDALC*

Nel 1949, come ho già detto, fu stabilito un contatto con Nicolas Pillat il quale negli anni Trenta aveva fondato a Parigi il CIDALC. Constatato l'interesse di illustri studiosi come Raggianti, Volpicelli e Chiarini — io ero solamente un giovane emergente — riteneva che si potesse costituire anche in Italia un Comitato Italiano e che si potesse addirittura creare un Centro di Studi CIDALC a Roma. Questo perché nell'anteguerra, all'epoca della Società delle Nazioni, l'Italia si era prodigata nel favorire la nascita dell'Istituto Internazionale del Cinema Educatore, che aveva preso sede a Roma a Villa Torlonia, nella stessa villa in cui abitava Mussolini. Pillat, quindi, pensava che se l'Italia aveva dato appoggio (sponsorizzato, come si dice oggi) all'Istituto Internazionale del Cinema Educatore (che però era nato per iniziativa della Società delle Nazioni) lo avrebbe dato anche in questa occasione.

Pillat aveva molti contatti in vari Paesi, con diplomatici, e soprattutto era in amicizia con l'Ambasciatore Zoppi che a quell'epoca era Direttore Generale delle Relazioni Culturali con l'Estero presso il nostro Ministero degli Affari Esteri. Conosceva anche Annibale Scicluna Sorge, maltese di origine, ma Ispettore Generale della Direzione Generale dello Spettacolo, che allora

afferiva alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Sottosegretario alla Cultura e alle Informazioni. Pillat, uomo abilissimo, mettendo insieme le volontà dell'Ambasciatore Zoppi, dell'Ambasciatore d'Italia a Parigi, della Direzione Generale dello Spettacolo, di Chiarini, di Volpicelli, dell'Università, riuscì a convincerli a creare non solo un Comitato Italiano, ma anche un Centro Internazionale CIDALC a Roma, e precisamente presso la sede dell'Istituto Luce, in Via Santa Susanna, n. 17. Per cui la cosa sarebbe nata, e nacque, nel migliore dei modi, anche con una sovvenzione in denaro (pur se non fortissima, ma abbastanza consistente), da parte della Direzione Generale dello Spettacolo.

Tutto questo si poté concretizzare nel 1949 a Firenze dove ebbe luogo un primo congresso internazionale del CIDALC. Al congresso intervennero tutti i rappresentanti degli altri Paesi, perché il CIDALC aveva già delle sezioni in Spagna, in Jugoslavia, in Austria, in Germania, in India, ed altri, oltre che, naturalmente, in Francia. Al congresso si parlò dei rapporti fra cinema e arti figurative, cinema e letteratura, cinema e psicologia, in un discorso elevatamente scientifico, condotto da personaggi prestigiosi. Le riunioni si tennero a Palazzo Vecchio, e gli atti sono pubblicati nel volume *Il cinema nei problemi della cultura* edito praticamente a mia cura e pubblicato dal Centro Sperimentale di Cinematografia e dal suo Ufficio Studi, che io dirigevo.

Il congresso CIDALC diede dunque luogo alla istituzione di un Comitato Italiano CIDALC, e alla costituzione di un Centro Internazionale di Studi a Roma. Tutti gli studiosi ricordati avevano aderito volentieri, ma non potevano certo accollarsi il lavoro pratico del Centro che si metteva a disposizione dei vari Comitati Nazionali. La conclusione fu che il Comitato Italiano CIDALC ebbe come Presidente Luigi Chiarini e come Segretario Mario Verdone. Del Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale, essendo appunto internazionale, la Presidenza veniva assunta dallo stesso Nicolas Pillat, il quale abitava a Parigi, non poteva venire spesso a Roma, e quindi volle che nel Centro ci fosse un responsabile: il Direttore Responsabile del Centro fui io stesso, in quanto ero il più disponibile e

il più attivo. Abbiamo avuto per parecchi anni degli ampi uffici nel centro di Roma in Via Santa Susanna n. 17: c'era l'ufficio del Presidente, c'era il mio ufficio, avevo un bravissimo collaboratore, il Colonnello geografo Pasquale Rocchetti, il quale possedeva eccezionali qualità. Avevamo anche delle segretarie, ma Rocchetti sapeva far tutto: ordinava gli indirizzari, recuperava i ritagli stampa, era il pratico organizzatore dei convegni e dei viaggi dei partecipanti che venivano dall'estero; insomma è stato un uomo preziosissimo, che ricordo con tanto affetto; era molto buono, credeva in me ciecamente e ogni volta che io inventavo una nuova iniziativa si faceva in quattro per realizzarla. Insomma costituivamo un bel *tandem*.

Allora il Centro aveva le sue pubblicazioni, e la rivista "*Le Cinéma éducatif et culturel*", di cui conservo la collezione e di cui io sono stato Direttore. Ne sono usciti una ventina di numeri ricchi di articoli firmati da illustri personalità internazionali e di fitti notiziari che documentavano le innumerevoli iniziative prese in più Paesi sin dai primi anni. La rivista produceva altresì quaderni specialistici. Ci occupavamo anche del cinema per ragazzi. Volpicelli era Presidente del Centro Nazionale del Film per Ragazzi, carica che più tardi io stesso avrei ereditato. Noi, con la nostra modesta sovvenzione, non potevamo stampare tutto in proprio, a nostre spese, però facevamo degli accordi con altri enti e soprattutto con il Centro Sperimentale di Cinematografia; ad esempio, quando il Centro ha pubblicato il mio libro *Gli intellettuali e il cinema*, lo ha pubblicato con la sigla "Centro Sperimentale e CIDALC", cioè era un libro sia del Centro Sperimentale che del CIDALC. Insomma ero io che facevo da *trait d'union*: abbiamo pubblicato *Gli intellettuali e il cinema*; abbiamo fatto un *Repertoire de films pour enfants* (firmato da me) e un catalogo di film sull'arte; abbiamo fatto un opuscolo sul cinema e la danza, *La danse au cinéma*, (realizzato da me stesso e dal regista francese Jean Benoit-Lévy), nonché un altro repertorio, *Les films sur la danse*. Poi abbiamo fatto *Introduction aux problèmes du film pour la jeunesse*: lo scrisse il Padre domenicano belga Leo Lunders, specialista in film per ragazzi. Successivamente

ho fatto tradurre un libro di Mary Field, di cui ho scritto l'introduzione, che era intitolato *Good Company* (la frase era presa da Shakespeare: «*We are happy in good company*», «Noi siamo felici in buona compagnia»). Era dedicato al film per ragazzi in Gran Bretagna.

§ 4. Il cinema per ragazzi

In quel periodo i miei interessi erano fortemente orientati verso la cinematografia per ragazzi e anche verso il film sull'arte, il che si tradusse altresì in film di cortometraggio. Infatti realizzai molti documentari sull'arte e due o tre documentari per ragazzi. La maggior parte di questi documentari uscirono con la sigla "Con la collaborazione del CIDALC," oppure "Sotto l'egida del CIDALC", anche perché ci dava un certo lustro di fronte alle autorità ministeriali che dovevano poi approvare i documentari, immetterli nel circuito e dare dei premi in danaro al produttore privato che vi si era impegnato economicamente (non a noi che lo avevamo realizzato). Però questa "egida" a un certo momento diventò controproducente perché se mettevamo la sigla del CIDALC il produttore finiva per non ricevere più il premio del Ministero in quanto la Commissione riteneva che nella "collaborazione" vi fosse anche un aiuto finanziario, ciò che non si verificava affatto. Tuttavia dieci o quindici documentari sull'arte, sul folklore e per ragazzi, furono realizzati.

§ 5. Immagini popolari siciliane

Siamo nel 1952, anno in cui dirigo *Immagini popolari siciliane* — su cui ritornerò — che chiamo "saggio di ricerca" sulla pittura popolare siciliana, condotto sia nel versante sacro che nel versante profano. Sul versante sacro, pitture su vetro, insegne di piccoli altari, immagini sacre sotto ogni forma, dipinte da pittori popolari; sul versante pagano, fiancate dei car-

retti, tabelloni dei cantastorie, insegne di botteghe. Con tutto questo materiale, significativo tra gli esempi di “sapienza popolare” (*folklore*), io volevo dimostrare che la matrice unica era lo spirito, l’occhio, la visione del popolo siciliano, magari con degli schemi che si ripetevano: ad esempio, la testa del paladino era un po’ come la testa dei personaggi degli *ex voto*. I colori, soprattutto, erano comuni nei due campi e io volevo dimostrare attraverso le forme e i colori che quella cultura popolare era unitaria ed aveva gli stessi modi di esprimersi — come colori e come forme — sia in campo religioso che in campo profano. Lo mandai al Festival Internazionale del Film sul Turismo e sul Folklore a Bruxelles e vinsi il primo premio.

Il mio documentario era lungo circa seicento metri; ma la misura “fissata” dal Ministero per i documentari da sostenere con “premi” ai produttori era di trecento: era quindi troppo lungo. In Italia, salvo le proiezioni fatte privatamente, la distribuzione e la proiezione pubblica di questo film era difficoltosa perché i cortometraggi — nei pubblici cinematografi — non dovevano durare più di dieci minuti. Allora ripresi il mio documentario di seicento metri e facendo degli opportuni tagli raggruppai separatamente tutte le immagini sacre e tutte le immagini profane e ne formai due documentari: *Immagini popolari siciliane sacre* e *Immagini popolari siciliane profane*. Questi due documentari furono abbinati, perché allora si usava così, a dei lungometraggi spettacolari. Mi pare che uno fosse *Ulisse* — di Camerini, del 1952 — e che l’altro fosse *Attila*; i due documentari ebbero degli incassi favolosi perché i film *Ulisse* e *Attila* vennero molto apprezzati dal pubblico. Naturalmente le percentuali di questi incassi finirono nelle tasche dei produttori ma non nelle mie, perché io come regista avevo ricevuto un *forfait*, che poteva essere di qualche centinaio di migliaia di lire, mentre i produttori della Lux Film hanno incassato cifre abbastanza cospicue. Dopo *Immagini popolari siciliane* continuai a dirigere molti documentari.

Madia: Facciamo un passo indietro. Tu, oltre all’impegno teorico e critico, avevi cominciato la tua attività pratica nel campo

dei documentari scrivendo il “commento” per documentari altrui. Il commento di un documentario consiste nel testo con cui una voce narrante spiega punto per punto che cosa succede...

§ 6. Documentarista

Verdone: La funzione, inizialmente, era proprio questa. Ma io cercai, talvolta, di conferire alla voce commentante una creatività propria, come spiegherò dopo. Avevo cominciato a frequentare una società produttrice, la Phoenix Film, la quale mi aveva inizialmente contattato per scrivere testi di commento ai suoi cortometraggi. Avevo dunque collaborato alla realizzazione di molti documentari come commentatore, per esempio uno sull'Alto Adige, *Una valle d'Europa*: non ricordo chi l'aveva girato (forse Sybilla de Cles) ed io scrissi il commento nel quale immettevo i miei sentimenti europeisti. Intendevo dimostrare — soprattutto — che eravamo tutti europei. Non ebbe gli effetti desiderati perché poi c'è stata tutta la campagna dei sudtirolesi. Quella era comunque la mia idea. Scrissi anche il commento per un documentario di Glauco Pellegrini, *Siena città del Palio*; naturalmente ero stato chiamato io a fare il commento perché — quale senese — ero esperto della materia.

Mi sono stati affidati i testi di molti “commenti”, però, dopo averne scritto per documentari di altri registi, a un certo momento proposi alla Phoenix di farne uno io, e siccome ero molto amante di argomenti senesi (ovviamente per quell'affetto che ho sempre portato verso la mia città) mi offersi per un documentario su Mino Maccari, il noto pittore caricaturista. La Phoenix accettò, ma siccome era la mia prima regia, anche se l'idea era mia, il soggetto mio, i contatti con Mino Maccari miei, fui affiancato da un documentarista mio ex-allievo, Gian Luigi Polidoro. Io ero docente al Centro Sperimentale di Cinematografia e utilizzavo spesso, per realizzare i miei documentari, sia allora che dopo, i miei ex-allievi. Voglio dire non ex-allievi cui io avessi insegnato la regia. Siccome al Centro Sperimentale si inse-

gnavano molte materie, ed io ovviamente insegnavo storia del cinema, adoperavo gli ex-allievi come collaboratori tecnici reclutandoli nei corsi di regia, produzione, ripresa, fonica.

Madia: Cioè conoscevano meglio di te le tecniche della regia per averle apprese, al Centro Sperimentale di Cinematografia, dai registi che erano docenti di regia: Chiarini, Pasinetti, Paolucci, per qualche tempo anche Blasetti.

Verdone: È così. Avevo dunque cominciato con i “commenti” per i documentari di altri. Ricordo per esempio, un documentario fatto da un marchigiano, Luciano Ricci, dedicato ai motopescherecci dell’Adriatico. Dopo *Siena città del Palio*, dopo *Le Nozze di Octopus*, dopo *Quando le Pleiadi tramontano*, un documentario di Vittorio Carpignano sulla pesca del pesce spada, ormai ero maturo per fare io stesso i miei documentari.

Antonio Marchi era un *cinéphile* di Parma, il quale dirigeva la rivista “La critica cinematografica”, di cui io gestivo la redazione romana, che aveva sede nella mia abitazione di quella stagione, in Piazza Paganica, n. 5. Era persona facoltosa, che si poteva permettere di finanziarsi una rivistina fatta con gusto, con eleganza tipografica bodoniana e volle dedicarsi anche alla produzione di documentari. Nel 1946 l’occasione nacque dal fatto che io ero molto amico del Presidente della Mostra Nazionale dell’Artigianato, a Firenze, Roberto Bracco, che era stato mio docente di Diritto commerciale all’Università di Siena, quando studiavo Giurisprudenza. Eravamo rimasti in buoni rapporti e allorché diventò Presidente dell’ente Mostra dell’Artigianato di Firenze, sapendo che io facevo parte del Centro Sperimentale di Cinematografia, mi disse: «Perché non facciamo un documentario sull’artigianato?». E allora, siccome non ero in grado di occuparmene totalmente, dal punto di vista organizzativo, dato che ero un dipendente pubblico, risposi: «Sì, ho un amico che ha una piccola società, lo potrebbe far lui. Io scriverò il testo e lui lo realizzerà». Questo amico era Antonio Marchi. Il documentario era intitolato *Lavorano per voi* e fu forse il primo documentario cui mi sono dedicato, per il testo e per l’organizzazione. Cioè: «Testo e organizzazione di Mario Verdone, regia e produzione di Antonio Mar-

chi». Avvenne nel 1946 e fu un avvio. Marchi ha poi continuato a fare documentari per conto proprio.

Dopo questa esperienza realizzavo io stesso miei documentari. Diressi *Immagini popolari siciliane* (1952) e *Stracittà — Album di Mino Maccari* (con Gian Luigi Polidoro). La realizzazione di *Immagini popolari siciliane* era stata un'impresa molto impegnativa, e mi aveva portato in varie località della Sicilia. Invece il documentario su Maccari lo facemmo a Roma. Io andavo a casa del pittore e mi facevo dare in prestito i disegni. Poi abbiamo girato qualche scena in esterno. Naturalmente il sospettoso (e sarcastico) spirito di Maccari si era subito manifestato. Quando io gli proposi il documentario, mi rispose: «Portami il soggetto e la sceneggiatura, e vedrò se si può o non si può fare». Avevo studiato tutti i suoi disegni, li avevo raggruppati in temi: i nobili, il patriottismo, il sesso, i gangster, i film western. Avevo indicato le varie sequenze e Maccari approvò: «Sì, va bene». «Metta la sua approvazione». E Maccari scrisse: «Approvo, purché le riprese che mi riguardano siano fatte di spalle», cioè senza che lui si vedesse, quindi quasi contraddicendo tutto. Poi firmò. Ce l'ho ancora, questo curioso "autografo". Naturalmente riuscii a mostrare anche lui stesso, ma non di spalle. Parte del commento lo scrissi in versetti conditi di uno *humour* che si rifaceva al periodico dello stesso Maccari "Il Selvaggio" (cfr. M.V., *Mino Maccari: O Roma o Orte*, 1997).

Tutti questi documentari nascevano in un momento in cui, anche sul piano teorico e critico, io mi occupavo particolarmente del film specializzato; continuavo, sì, a fare la critica dei film a soggetto, cioè dei normali film con attori, ma ero attento al film documentario, al film sull'arte, al film per ragazzi, tanto è vero che sulla rivista "Cinema" (allora stampata a Milano) tenevo una rubrica proprio esclusivamente dedicata ai documentari. Credo di essere stato uno dei primi critici, forse il primo in Italia, che si è occupato regolarmente del documentario, non solo di quello sull'arte (o anche del film per ragazzi), ma anche del tecnofilm — la parola l'ho inaugurata io — cioè del film tecnico-industriale. Sul tecnofilm ho pubblicato nel

1953, d'intesa con la rivista della Cida (Confederazione Italiana Dirigenti d'Azienda), "Realtà", il libro *Cinema del lavoro* (Premio Mario Gromo). Nel 1993 la Cida, celebrando il proprio cinquantenario, ha fatto un numero unico della stessa rivista, "Realtà", nel quale — rievocando le esperienze anteriori — ho pubblicato un articolo in cui tratto della teoria del documentario, in particolare di quello tecnico, cioè del tecnofilm.

§ 7. *Attività critica*

Nella rivista "Cinema" di Milano avevo dunque iniziato — come già accennato — la rubrica *Cortometraggi*. Pertanto, accanto alle critiche sui film fatte da altri autori, compariva la mia rubrica dedicata specialmente ai documentari. In tale contesto avevo messo in rilievo quelli di Gian Luigi Polidoro (come *Lungo-Brenta*), e di Michele Gandin (*Sperlonga*, e altri); avevo pure valorizzato alcuni documentari fatti da allievi o ex-allievi del Centro Sperimentale. Questa comunanza di attività, di idee, di spirito con i vari documentaristi, e soprattutto la rubrica di critica nella rivista "Cinema", mi procurarono una notorietà in questo campo. Tanto è vero che non c'era giuria per documentari, non c'era manifestazione dove io non fossi invitato a tenere una relazione o ad essere membro della giuria, e questo mi è accaduto infinite volte. Sono stato curatore dei cataloghi di molti festival del documentario industriale, tenuti in varie città d'Italia. Fui anche Direttore di un Festival Internazionale del Film Turistico a Montecarlo. Più tardi venni anche nominato Presidente Onorario del Festival Internazionale del Film Turistico.

Questa mia notorietà attirò l'attenzione di Agostino e Alfonso Sansone, i quali vennero dalla Sicilia a trovarmi al Centro Sperimentale e mi invitarono a costituire una società cooperativa per la produzione di documentari: la *Sperimental Film*. Desideravano avermi come "portabandiera" perché ero del Centro Sperimentale, e scrivevo di cinema. Venivano da Palermo e non erano ancora conosciuti nell'ambiente, che poi si sarebbero

coltivato: a quel tempo io ero per loro una specie di simbolo. Accettai e feci la mia prima proposta: «Il primo documentario che faremo riguarderà la vostra regione e sarà *Immagini popolari siciliane*». Facemmo dei sopralluoghi a Tre Castagni, in provincia di Catania, a Palermo, Bagheria, Partinico. È stato un periodo bellissimo in cui mi son goduto gran parte della Sicilia e ho imparato tante cose; ho conosciuto pupari e cantastorie come Peppino Celano, pittori di carretti, pittori di insegne, di *ex voto*, e tutto questo risulta nel documentario *Immagini popolari siciliane*. La *troupe* era molto interessante, perché avevo come assistente regista Fernando Birri, che poi sarebbe stato Fondatore e primo Direttore della Scuola di Cinema e Televisione di Cuba, che tu hai visitato. Inoltre avevo tra gli assistenti un giapponese, Yasuzo Masumura, il quale poi è diventato un regista noto, anche lui allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia e allievo mio per il settore storico-critico. C'era anche una scozzese, Margareth Tait, la quale poi in Scozia ha fondato una società con il nome di una città italiana, forse il nome della via in cui lei abitava a Roma, come se fosse Varese Film. Tutti questi giovani talenti di altri Paesi venivano a Roma per studiare al Centro Sperimentale perché era una delle più importanti scuole di cinematografia del mondo. Tutti volevano venire al Centro e giungevano dalla Colombia, come Gabriel García Márquez, futuro Premio Nobel, dall'Argentina, come Birri, dal Giappone, come Masumura, dalla Gran Bretagna come la Tait, dall'Ungheria come Istvan Gaal, altro eccellente regista ungherese, dal Portorico, dalla Turchia, dalla Spagna (Grau, Navarro Linares), dalla Bulgaria, dal Brasile. Molti nomi ora non li ricordo, ma avevamo allievi di vari continenti, anche indiani, pakistani, egiziani, libanesi.

Realizzai ancora altri documentari. Alcuni in Sicilia, sempre con i fratelli Sansone, *Mestieri per le strade*, bellissimo argomento perché andai a curiosare fra quelli che per la strada fabbricavano le corde, fra quelli che mettevano i pomodori al sole per essicarli, fra quelli che facevano i mobili, le ceste: insomma i mestieri praticati nelle strade, spesso in interi quartieri specializzati in un singolo prodotto (sedie, ceste): un bel do-

cumentario che poi mandai al Festival di Cork, in Irlanda, e che fu apprezzato da Basil Wright, l'autore di *Canto di Ceylon*. Purtroppo questo documentario è andato perduto.

§ 8. Documentari sull'arte

Madia: Però la tua specialità erano i documentari sull'arte.

Verdone: Non tanto la mia specialità, ma quelli che facevo più volentieri. Alcuni, ovviamente, erano collegati con l'arte senese, per cui girai *Madonne senesi*. Poi girai *Sano di Pietro*, pittore su cui oggi si scrivono saggi monografici ma di cui allora non esistevano esaurienti biografie. Veniva trattato insieme agli altri ma non esisteva neppure uno studio particolarmente a lui dedicato. Si può dire che la prima monografia su di lui l'ho promossa io, mediante questo documentario: un vero saggio su *Sano di Pietro*, avendo per collaboratore al testo lo storico e critico d'arte Enzo Carli. Poi ho fatto *Montepulciano, perla del Rinascimento* in cui volevo dare il dovuto risalto a tutta l'architettura di Montepulciano.

Una volta vado a Siena con la *troupe* perché avevo fissato di fare un documentario alla Pinacoteca senese che, come tu sai, è ricchissima. Ma inattesa mente i dirigenti del momento non mi dettero il permesso, cosa che io avevo sempre ottenuto facilmente per tutti i documentari. Mi trovai dunque a Siena con una *troupe*, con le macchine, senza poter fare niente: un vero disastro. Si precipita il Direttore dell'Azienda del Turismo, finanziatore delle riprese: «E ora? Come facciamo? Qui siamo sulle spese! Tutti in albergo! Io le spese le posso giustificare se si lavora, ma se non si lavora, se non si fa niente, come la mettiamo?». «Non importa» dissi. «Oggi che giorno è?». «Il 21 marzo». «Allora andiamo a San Gimignano, perché il 21 marzo nelle Torri di San Gimignano nascono le viole di Santa Fina. Andiamo a vedere se ci sono». Era un'idea un po' fantasiosa, ma nessuno replicò. Con un po' di batticuore siamo andati in macchina a San Gimignano. Abbiamo guardato le Torri e c'erano le viole di San-

ta Fina. Abbiamo ripreso le Torri con le viole, che peraltro non sorio viola bensì gialle. Ed io ho costruito in pochi minuti il soggetto. Per coprire la sbrecciatura di un celebre affresco vi abbiamo (Dio ci perdoni...) appiccicato due viole.

Madia: Chi era *Santa Fina*?

Verdone: Era una bambina morta per malattia, diventata Santa, illustrata dal Ghirlandaio con grandi affreschi nella Cattedrale di San Gimignano, dopo di che era sorta una grande farmacia vicino all'ospedale intitolata La Farmacia di Santa Fina. Altri pittori, per esempio Nicolò Gerini, avevano dipinto tutta la storia della Santa. Allora, assemblando le pitture del Gerini, gli affreschi del Ghirlandaio, le Torri di San Gimignano, le viole, la farmacia, e i suoi vasi antichi, e altri ricordi della città, costruii un documentario intitolato *Le viole di Santa Fina*. Siccome in precedenza avevo vinto il primo premio al Festival del Film del Turismo e del Folklore a Bruxelles, pensai di ripetere l'*exploit* e mandai il documentario in Belgio. Anche questa volta vinsi il primo premio nel settore Film Folklore. Siamo circa a metà degli anni Cinquanta, e soddisfatto del successo il giorno dopo apro "*Le Soir*", che è il principale giornale di Bruxelles, dove si leggeva un ampio resoconto del festival e si diceva che il primo premio era stato vinto dal film italiano *Le viol* (sic) *de Santa Fina*, il che significava "lo stupro" e non "le viole". Fu comunque, questo, un altro successo nel campo documentaristico, ed anche qui c'era l'egida del CIDALC.

Madia: È così che si sono strettamente intrecciate per diverse anni la tua attività documentaristica e la tua presenza nel CIDALC.

§ 9. La Gondola d'argento

Verdone: Già, perché nel CIDALC, oltre ai libri che ho già elencato, oltre alla rivista "*Le cinéma éducatif et culturel*", facevo anche dei documentari o organizzavo con Pillat dei convegni; inoltre davamo premi nei grandi festival, incuteva-

mo molto rispetto. Per esempio, al Festival del Cinema di Venezia si dava *La Gondole d'Argent* (la Gondola d'Argento) al miglior film di tipo documentaristico, offerta dal CIDALC internazionale e il premio era assai reputato. I Direttori della mostra ci tenevano in considerazione. C'era la giuria del grande festival, c'era la giuria del film per ragazzi (che era del festival stesso, ma — come dirò — l'idea di tale premio era venuta da noi), e c'era anche la giuria CIDALC per i documentari (della quale io ero ora Segretario, ora Presidente).

Madia: Ho visto a Cantalupo alcune copie del bellissimo diploma della "Gondola" che, su tua richiesta, aveva disegnato Toti Scialoja.

Verdone: Era un modello, molto elegante, nel quale stampavamo volta per volta i nomi dei vincitori.

I primi erano firmati da Nicolas Pillat e dal Commendator Fattorossi, Presidente dell'Istituto Luce, che è stato, dopo Chiari, anche Presidente del Comitato Italiano CIDALC. Altri sono stati firmati da me.

Madia: Tu hai sempre avuto il fiuto del *talent scout* e mi hai raccontato di aver dato un premio CIDALC a Ermanno Olmi esordiente.

Verdone: Esatto. Mi ricordo che Olmi inviò il suo *Il tempo si è fermato*. Aveva fatto dei documentari per l'Enel, sull'elettricità, ma il suo primo film di lungometraggio, in cui c'erano persone che agivano come attori, fu *Il tempo si è fermato*. Abbiamo dato il primo premio a Ermanno Olmi e quando io stesso gliel'ho consegnato gli ho detto: «Ricordati, questa è la tua strada. Continua su questa strada». Come è noto, Ermanno Olmi ha in seguito ricevuto anche il Gran Premio a Cannes come pure il Leone d'Oro alla Mostra di Venezia e quindi la previsione che ci trovavamo dinanzi a un cineasta di talento si è avverata. Una decina di anni fa ho presentato i suoi film al Festival di Ankara; abbiamo fatto una retrospettiva e abbiamo anche prodotto una *brochure* in turco con un mio saggio sul regista.

§ 10. Altri documentari

Madia: Per chiudere sui documentari, dapprima hai realizzato i documentari senesi, anche fatti sotto l'egida del CIDALC, poi ne hai girati altri anche in Egitto.

Verdone: Esatto, sempre con i due fratelli palermitani (e con la Sperimental Film) ho fatto *Antico Egitto*, e *La valle dei re*. Mentre "giravo" al Museo del Cairo giunse Orson Welles. Si interessò con benevolenza al nostro lavoro, ma quando scoprì che lavoravamo con lente da cinemascope si scandalizzò: «*Esta es la decadencia del cine!*» esclamò in spagnolo. E voltandomi la spalle se ne andò adirato. Realizzai per il Film Luce *Anni lieti*, che è un film sui giochi dei ragazzi. Per un'altra società, *Parata di bambole*, per cui ho preso spunto da una mostra di bambole che si teneva a Palazzo Venezia a Roma, dove c'erano bambole di tutto il mondo: io avevo costruito un gioco di bambole, una parata di bambole. Anche questo era un po' un film destinato al pubblico giovanile. Nacque in un modo singolare. Era la vigilia di Natale e mi telefona un produttore, a dir poco, avventuroso. «Verdone, ho una *troupe* pronta, l'operatore Gianni di Venanzo (poi diventato famoso); ho anche un "gruppo" (elettrogeno). Giriamo un documentario.» «Quando?» «Subito.» «Un momento. Prima occorre pensare al soggetto... Mi faccia riflettere!» «Per carità! Non c'è tempo da perdere. Giriamo! Al soggetto ci pensiamo dopo! (sic!)». E così dalla Mostra di Palazzo Venezia mi venne, in una notte disturbata, nel sonno, l'idea di un articolato documentario sulle bambole. Ma forse questo aneddoto l'ho già riferito.

Madia: Ti sei occupato anche del film per ragazzi.

Verdone: Sì, e questo produsse un risultato da mettere in rilievo. Un anno io mi trovavo a Venezia assieme a Padre Leo Lunders con il quale avevamo pubblicato *Introduction aux films de la jeunesse* per il CIDALC; mi trovai con Luigi Bonelli, il commediografo senese che, oltre a commedie normali, scriveva commedie per ragazzi, e forse con altri due personaggi veneziani. Ci siamo detti: «Ma poiché il film per ragazzi ac-

quista sempre maggiore importanza» (per lo meno allora, perché poi è decaduto, per ragioni, anche economiche, che si possono spiegare, ma a quell'epoca aveva una certa diffusione e destava grande interesse) «vogliamo proporre ad Antonio Petrucci, Direttore della Mostra di Venezia, di inserire nella grande manifestazione un Festival speciale dedicato al film per ragazzi?». Così (forse nel 1950-51) nacque il Festival Internazionale del Film per Ragazzi di cui sono sempre stato membro di giuria e una volta Presidente. Nel 1994 mi sono trovato in una cena di amici a Santa Marinella. C'era un maturo regista norvegese, Ivo Caprino, oriundo italiano. «Ma io — gli ho detto — l'ho premiato nel 1952 al Festival del Film per Ragazzi a Venezia!». Ricordo i suoi film di animazione con pupazzi: *Piccolo Frikk*, *Sogno di fantocci*, *Musica nel solaio*. Ritrovarlo è stata per me una simpatica sorpresa.

§ 11. Il CIFEJ

La mia attività diventava dunque internazionale anche nel campo del film per ragazzi, attività che poi ha dato occasione alla nascita di una sezione italiana del CIFEJ (Centre International Film pour les Enfants et la Jeunesse). Il CIFEJ era un Centro riconosciuto dall'UNESCO, Centro che in Italia trovò come attiva animatrice la Professoressa Evelina Tarroni, che ne era la Segretaria Generale. Presidente ne fu Luigi Volpicelli. Io, insieme a Filippo Paolone, anche lui studioso di problemi di pedagogia, e a qualche altro, facemmo parte del Consiglio di Amministrazione. Giacché parlo di questo organismo devo dire che anch'esso era sovvenzionato dallo Stato, pubblicava una rivista, "Cinema e Gioventù", per la quale ho scritto alcuni saggi, ha fatto attività, ha partecipato ai diversi Festival, non solo organizzati in Italia ma anche all'estero, alle manifestazioni internazionali, alle assemblee degli interessati a questo tipo di produzione. Poi scomparve Volpicelli, morì la Tarroni e il CIFEJ restò senza *leaders* ed anche senza sovvenzioni. C'era

l'intenzione di chiuderlo, ma Paolone ed io ci opponemmo e finì che io fui nominato Presidente del Comitato Italiano, e — come tu sai — lo sono stato per qualche tempo, diventandone poi Presidente Onorario. Nel periodo della mia presidenza sono stato in Canada, a Montreal, a uno dei congressi del Film per Ragazzi, sempre bene accolto perché in fondo sono uno dei pionieri, o fondatori, e del Festival del Film per Ragazzi e del CIFEJ, nato proprio al Festival del Film per Ragazzi,

Ho partecipato a pubblicazioni, anche internazionali, che riguardavano film per ragazzi; ho pubblicato in Portogallo *O Filme para rapazes*, e in Italia *Il cinema per ragazzi e la sua storia*. Ho presentato il ricordato libro di Mary Field *Good company* con il titolo *La produzione di film per ragazzi in Gran Bretagna*. Nella mia introduzione c'era una definizione molto semplice, poi accettata anche in legge: «*Film per ragazzi* è il film ideato, prodotto e proiettato a un pubblico di ragazzi». Erano libri, quelli citati, che uscivano spesso con la sigla del CIDALC.

Con il CIFEJ ho continuato a partecipare ad assemblee, a manifestazioni in vari Paesi, in Portogallo, a Los Angeles, a Pechino, in Jugoslavia, in varie altre sedi. È stata una attività che mi ha costantemente impegnato internazionalmente.

§ 12. Fortune del CIDALC

Torniamo ora al CIDALC. È una organizzazione che era stata presa molto sul serio in Francia e in Italia anche per le personalità che vi aderivano. Per esempio quando Nicolas Pillat lo aveva fondato a Parigi, aveva avuto l'adesione addirittura del vegliardo Louis Lumière, di Marcel L'Herbier, autorevole regista dell'epoca, di Jean Painlevé, di Léonide Moguy, ecc. Aveva avuto l'adesione di diplomatici, rappresentanti ufficiali di vari Paesi, e di grandi personaggi del cinema. Era stato in contatto con Walt Disney. Nei Festival e nelle assemblee annuali venivano conferiti premi e medaglie d'oro a noti personaggi, anzi devo dire che un anno la medaglia d'oro fu data anche a

me, e quindi anche io faccio parte del gruppo dei “medagliati” del CIDALC. I nomi degli aderenti dei primi tempi possono essere ricavati da qualche annuario — perché si stampavano degli annuari CIDALC, in quell’epoca — dove si possono incontrare nomi assolutamente illustri e rappresentativi.

Madia: Mi hai più volte raccontato che nei primi anni novanta sia il CIDALC sia il CICT, di cui poi mi parlerai, hanno avuto delle difficoltà molto serie e che anche le loro vicende si sono in qualche modo intersecate. Sarebbe utile che tu ne trattassi.

Verdone: Come succede sempre nelle organizzazioni, finché c’è uno che se ne occupa con dedizione, che organizza, che è sempre presente, come accadeva con Pillat, tutto va a gonfie vele; poi se lui muore e gli succede qualcuno meno efficiente o c’è qualche inconveniente di carattere economico, nel senso che non arrivano più sovvenzioni o sponsorizzazioni, allora l’organizzazione decade e devo dire che il CIDALC, che tuttora esiste, è molto decaduto perché non gode più di mezzi sufficienti per vivere, sia internazionalmente che nazionalmente. In passato ogni Paese, elargendo dei contributi propri, poteva pagare una quota al Centro Internazionale. Invece ora queste sovvenzioni sono scomparse e prima di tutto da molti Paesi dell’Est (ad esempio Cecoslovacchia, Romania, Jugoslavia, Ungheria). Senza sostegni, l’organizzazione si è indebolita. C’è anche il fatto che i tempi cambiano, e con ciò cambiano gli interessi, i protagonisti... Certe attività apparse importantissime, poi diventano secondarie, anche obsolete. La vita delle organizzazioni nate sull’onda dell’entusiasmo non è sempre solidamente impiantata. Accade come per la vita umana. Dice Cervantes, mi pare nel “Don Chisciotte”: «*En todas las cosas hay un principio, un aumento, y una declinación*».

Una Assemblea del CIDALC, avvenuta nel 1993, ha avuto luogo a Figueira da Foz, su invito dell’attuale Presidente, José Vieira Marques, che è portoghese. Io vi sono intervenuto e sono stato nominato Presidente Onorario. Precedentemente ci siamo riuniti in occasione di altri Festival o presso altre amministrazioni comunali che volentieri ci hanno ospitato. In Fran-

cia abbiamo fatto un nostro convegno a Beaune nella Borgogna, e in tale occasione sono andato a fare un sopralluogo al museo e al monumento a Etienne-Jules Marey, uno scienziato che aveva studiato il volo degli uccelli scattando diverse fotografie che chiamò cronofotografie e che preludevano al cinematografo e alla fotodinamica futurista. Mi sono trascritto il testo della lapide che si trova sul basamento del monumento a lui dedicato e dove gli viene rivendicata l'invenzione del cinema.

Avevamo fatto altri Festival, con presentazione di film, in altre città, per esempio a Kranj, in Slovenia, più di una volta, in Spagna (a Valencia), in Francia ed altri Paesi. A Valencia, al Certamen Internacional del Cine y de la Danza conoscemmo l'Ammiraglio comandante della flotta statunitense che era alle ancore nel porto. L'Ammiraglio era amante del cinema e non so se ammiratore o amico di Fred Astaire (*Seguendo la flotta*). Gli restammo simpatici e ci mandò la banda della Marina a solennizzare la consegna dei premi, suscitando ovviamente uno strepitoso entusiasmo.

Alle varie manifestazioni, ovunque avvenissero, partecipavano sempre regolarmente rappresentanti bulgari, rumeni, ungheresi, jugoslavi, inglesi, austriaci, indiani. Il CIDALC era un'organizzazione abbastanza estesa perché comprendeva Paesi di più continenti, ciascuno con un proprio Comitato Nazionale. In questo momento, come ho già detto, è meno attivo. Un Comitato particolarmente efficiente era quello cecoslovacco presieduto da Antonin Brousil, Rettore della FAMU (Facoltà delle Arti Musive) che comprendeva anche una Scuola di Cinematografia. Avevamo stabilito una buona collaborazione. Brousil era sempre presente alla Mostra di Venezia, e tributammo meritatamente un Premio Speciale al suo Paese per il pregevole film di animazione *Vecchie leggende cèche* di Jiri Trnka. Mi chiamò alla FAMU per un breve corso sul Neorealismo a prendemmo altre iniziative: la realizzazione in collaborazione tra i suoi e i miei studenti romani (Facoltà di Magistero) di un cortometraggio intitolato *L'armadio magico* diretto da François Proia, e l'organizzazione (nel 1970, cioè in occasione del quarto centenario della

morte di Comenius) di una Mostra didattica dedicata al pedagogo Jan Amos Komensky (1492–1570, detto Comenius) ed ai suoi “soccorsi mentali” (prendo l’espressione dal Belli, e cfr. il Capitolo IV), o “aiuti visivi”, come li chiamiamo oggi (anzi “audiovisivi”). Brousil portò da Praga eloquenti cartelli dimostrativi dell’*“Orbis sensualium pictus”* (1658), di cui poi mi fece dono, e che erano riproduzioni di parte di un atlante di immagini atte a promuovere l’apprendimento.

Torniamo un passo indietro. Mentre fioriva questo sodalizio con il suo Centro di Roma, con le sue attività, pubblicazioni, film, per cui era anche molto considerato e il Governo italiano ci vedeva di buon occhio, a un certo momento scoppiò anche in Italia la contestazione. Siamo negli anni 1968–1970. La contestazione si riverberava un po’ in tutti gli ambienti, universitari, ministeriali, commissioni ministeriali, commissioni miste frequentate da rappresentanti di Partiti diversi. L’evento per il CIDALC più dannoso si verificò nell’epoca del terrorismo in Italia, quando il Governo italiano ebbe necessità di trovare una sede nuova per la Digos che era allora la organizzazione istituzionale per la lotta contro il terrorismo. La Digos reputò che la sua sede ideale era in Via Santa Susanna n. 17, dove erano l’Istituto Luce, il CIDALC, e la Cineteca Scolastica (presieduta da Remo Branca e poi presieduta da non so quale altro Sottosegretario e in cui io sono stato anche membro del Consiglio di Amministrazione e Vice-Presidente). Questo edificio, per ragioni di Stato, fu requisito e una mattina, mentre io stavo in ufficio, arrivò un gruppo di funzionari della Polizia e ci fu detto che dovevamo sloggiare perché l’edificio serviva allo Stato. Io tentai di tutto per resistere, non mi mossi, mi rifiutai di portar via i mobili, le carte; ricorsi anche al Ministero degli Esteri perché il CIDALC era stato creato dalla Presidenza del Consiglio, dal Ministero degli Esteri, dall’Ambasciata d’Italia a Parigi, quindi era una questione di interesse internazionale. Tuttavia, nonostante i miei sforzi, dopo qualche giorno mi ritrovai con tutte le suppellettili amucchiate a pian terreno e le stanze occupate dalla Polizia: quindi dovetti arrendermi.

Si può dire che nei primi anni Settanta questa fu la fine del CIDALC in Italia. Non proprio la fine, perché continuammo a vivere: a un certo punto fui persino costretto a trasferire la sede addirittura a casa mia. Facemmo degli sforzi per continuare però indubbiamente non potevo più svolgere le attività di prima: pubblicazioni, rivista, ecc. Avevo fatto anche proiezioni, perché nello stesso palazzo c'era una bella sala di proiezione che usavamo assieme alla Cineteca Scolastica e all'Istituto Luce, e siccome eravamo in buoni rapporti (facevo parte del Consiglio di Amministrazione della Cineteca Scolastica) tutte le volte che lo desideravo organizzavo proiezioni e ci portavo i miei studenti universitari da Via Magenta (dove al n. 5 aveva sede il Dipartimento di Scienze dello Spettacolo da me fondato). Mi ero trovato, precedentemente, in una situazione ideale come professore, come organizzatore, come rappresentante degli enti ricordati. Come ho detto, avevo anche una sala di proiezione, il che è il massimo per una organizzazione cinematografica. Se una organizzazione cinematografica di qualche pretesa non ha una sala di proiezione può non riscuotere sufficiente credito, ma se l'ha mantiene un certo prestigio ed io tutti i miei allievi più fedeli me li sono creati lì, in questa saletta, proiettando i film, che prendevo dalla Cineteca del Centro Sperimentale e dalle Ambasciate. Facevo proiezioni di film d'animazione canadesi, di film d'animazione cecoslovacchi, di tutti i film classici francesi che ottenevo dall'Ambasciata Francese, che aveva un edificio apposito vicino a casa mia, in Via Giulia, cui io avevo amichevole accesso e ottenevo quello che mi occorreva. Insomma era una situazione ideale, e la perdita del palazzo di Via Santa Susanna è stato un grave colpo per la mia attività, e anche per il CIDALC. Per i miei corsi universitari ho rimediato perché ho creato la mia saletta cinematografica a Via Magenta n. 5, con l'aiuto di un bravo tecnico, Claudio Mosticone, che in una sottile parete mi ha fatto le finestrelle per i proiettori di film a sedici mm. Ma per il CIDALC cominciò il degrado. Nella sede di Via Santa Susanna, ricevevo gente e avevo un prestigio. Ricevere nella propria abitazione non aveva lo stesso effetto.

Poi, ultima tragedia: negli ultimi tre o quattro anni avevamo fatto ancora delle assemblee a Parigi, frequentate dagli associati degli altri Paesi. Ma all'incirca alla fine degli anni Ottanta, morì il Presidente che era succeduto a Pillat, Henry Pialat, un francese simpatico, attivo, ben visto, a suo tempo, dal fondatore Nicolas Pillat, anche lui appassionato di film per ragazzi e di film per la gioventù. Aveva (al Boulevard Poissonnière, a Parigi) un ufficio per queste attività culturali, cinematografiche, sovvenzionato dal Ministero francese. Morto Pillat, e poi morto anche Pialat, che gli era degnamente succeduto nella Presidenza, ci siamo trovati in un *impasse*. Non sapevamo chi eleggere al posto di Pialat, e si è autocandidato un francese il quale era anche un dipendente del Ministero della Gioventù e dello Sport di Parigi. Assicurava la continuità e la protezione del Governo. Venne quindi eletto Presidente questo personaggio che conoscevamo appena. Durante la sua gestione si è verificato l'indebolimento del CIDALC, ma soprattutto ci siamo trovati in una condizione imbarazzante nei riguardi dell'UNESCO.

§ 13. L'UNESCO

Madia: Tu hai avuto — ed hai — rapporti anche con l'UNESCO.

Verdone: Certo. Prima in campo nazionale, facendo parte della Commissione Italiana di cui ho presieduto per alcuni quadrienni il Comitato Comunicazione, poi in campo internazionale. Nel 1956 ebbe luogo a New Dehli la Conferenza Generale dell'UNESCO. Io ero già noto anche negli ambienti italiani per la mia partecipazione a tutte le attività internazionali cinematografiche di carattere culturale. Andavo ai congressi delle scuole del cinema, associate nel CILECT, cioè *Centre International Liaison Ecoles Cinéma Télévision*. Ne faceva parte il Centro Sperimentale di Cinematografia e quasi sempre in quegli anni ero io ad andare alle assemblee. Poi l'UEO (Unione Europea Occidentale) aveva creato un proprio Comitato ci-

nematografico ed aveva chiesto al Centro Sperimentale un rappresentante. Chiarini, preso da mille cose, non ci poteva andare e allora fui designato io per partecipare alle riunioni dell'UEO. Frequentavo anche le riunioni della FIAF (*Fédération Internationale des Archives du Film*). Siccome al Centro Sperimentale avevamo una cineteca, anche il nostro archivio si era consociato con la FIAF. Viaggiavo moltissimo. I rapporti internazionali che avevo intrecciato erano infiniti. Il Consiglio d'Europa, a Strasburgo, mi chiamò a collaborare, in rappresentanza dell'Italia, alla pubblicazione di *Le cinéma dans dix pays européens* (Conseil de la Coopération culturelle du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1967). Realizzai per l'UEO anche un documentario: *Mazzini europeo*, sempre fedele — dunque — alle mie convinzioni giovanili.

Madia: Tutti questi contatti internazionali sono durati dal 1948, da quando è ripresa l'attività del Centro Sperimentale, fino al 1970.

Verdone: Sono stati circa ventidue anni di frequenti, talvolta vorticosi viaggi. Poi intervennero alcuni fattori generali di cambiamento: anzitutto — come già detto — la contestazione studentesca. Al Centro Sperimentale Roberto Rossellini aveva assunto la Presidenza. Ebbi dissensi con l'amico Rossellini — cui peraltro avevo dedicato un libro, pubblicato in Francia e in Giappone — per ragioni organizzative. La mia intenzione — dato che possedevo dal 1965 la Libera Docenza — era ormai di diventare Professore universitario di ruolo. Tutto ciò ha fatto sì che nel 1970 ho vinto un concorso all'Università di Parma ed ho chiuso con il Centro Sperimentale.

Ma torniamo all'UNESCO. Nel 1956, proprio per questa mia frequentazione costante delle organizzazioni internazionali, fui chiamato dalla Commissione Nazionale a far parte della delegazione italiana che partecipava alla Conferenza Generale di New Dehli. Io avevo più volte ricordato a Vittorino Veronese, Presidente della Commissione, e al Vice-Presidente Ambasciatore Reale che noi italiani avevamo avuto il privilegio, all'epoca della Società delle Nazioni, di avere la sede di un Istituto

Internazionale del Cinema Educatore a Roma, a Villa Torlonia. Poi questo Istituto si era sciolto assieme alla Società delle Nazioni. Era però indubitabile che, con il crescere dell'importanza dei *mass-media* nel mondo, l'UNESCO doveva creare una apposita organizzazione che si occupasse della materia. E io proponevo che l'Italia, che aveva avuto l'onore e l'onere di organizzare e di ospitare l'antico Istituto, riprendesse l'iniziativa proprio valendosi di questo precedente storico.

Tale posizione venne giudicata opportuna e, in vista della Conferenza Generale, il Presidente Veronese e il Vice-Presidente Reale mi invitarono, allorché si sarebbe parlato di problemi riguardanti i *mass-media*, a fare io stesso l'intervento che avrebbe messo in luce il contributo italiano. Così fu che io proposi a New Dehli che l'UNESCO, come possedeva già un Consiglio Internazionale della Musica, un Istituto Internazionale del Teatro, ed altre organizzazioni del genere, a maggior ragione doveva appoggiare la nascita di un Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione. Questa mia proposta, presentata da Mario Verdone a nome della delegazione italiana, fu approvata dalla Conferenza Generale dell'UNESCO di New Dehli del 1956.

Le conseguenze furono che, poiché la delibera doveva essere tradotta in fatti, fu incaricata una organizzazione francese di mettere insieme un certo numero di esperti che definissero come doveva essere costituito questo istituto, che poi si sarebbe chiamato Consiglio. L'Associazione Internazionale della Fotografia Fissa ed Animata, che aveva sede a Parigi, ebbe l'incarico di organizzare la prima riunione a cui, per l'Italia, partecipai io stesso perché ero stato quello che aveva avanzato la proposta e quindi era logico che intervenissi. Si unirono ai promotori tanti personaggi illustri, per esempio il Presidente dei produttori francesi, Charles Delac, che era stato anche membro dell'antico Istituto di Villa Torlonia. Venne anche il regista Jean Benoit-Lévy che era il responsabile dei servizi cinematografici dell'ONU a New York. Però, essendo francese, ci teneva a trasferirsi a Parigi, e volentieri avrebbe lasciato il suo ufficio dell'ONU per venire ad occuparsi

dell'organizzazione di questo nuovo istituto, dato che anche lui aveva collaborato ai tempi di Villa Torlonia. Io possedevo tutta la collezione della "*Revue Internationale du Cinéma Educateur*" (che ho regalato all'Università, alla Biblioteca del Dipartimento di Scienze dello Spettacolo, da me fondato, e che ora dovrebbe essere stata ereditata dalla biblioteca dello stesso Dipartimento transitato nell'Università "Roma Tre"). Vi si potevano leggere articoli di Jean Benoit-Lévy, di Charles Delac, di Jean Painlevé, pioniere del cinema scientifico, e di tutte le personalità mondiali che avevano collaborato con l'Istituto di Villa Torlonia.

Jean Benoit-Lévy sostenne, forte anche della sua posizione come rappresentante del Cinema all'ONU, la costituzione del nuovo istituto; poi si formulò lo statuto, fu scelto il nome, e così venne alla luce il Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione (CICT). Io vedevo il Consiglio come un istituto dove si facevano degli studi e progetti legislativi, si raccoglievano dati, si proponevano iniziative da svolgersi da parte dei singoli Governi degli Stati aderenti all'ONU, e quindi formazione di insegnanti e tecnici, scuole professionali, archivio, ricerca e restauro di film, produzione per ragazzi, film sull'arte ecc. Invece un inglese, John Maddison, un laburista attivo, ma dal carattere spesso spigoloso, voleva farne un'associazione delle associazioni internazionali, cioè voleva che nell'istituendo Consiglio confluissero le circa quaranta associazioni internazionali di cinema e quindi la FIAF, il CILECT delle Scuole del Cinema, l'Associazione del Cinema Scientifico, la Federazione dei Cineclubs, le Associazioni dei distributori, degli esercenti, dei produttori, dei Cinema d'Essai, l'Office Catholique International du Cinéma, il CIDALC, e altre venti o trenta. L'idea era giusta ma l'istituto, che io vedevo di studi e di documentazione, oltre che di contatto fra le varie categorie, assunse un carattere spiccatamente corporativo. Dei risultati positivi si ottennero, ma anche crebbero le rivalità, gli scontri, le defezioni. Erano comunque, all'inizio, circa quaranta associazioni, fra cui anche il CIDALC, che io rappresentavo nelle riunioni, e che fu uno dei fondatori del CICT. Prevalse la tesi di Maddison, di strutturare il Consiglio come una confederazione di asso-

ciazioni. Il CICT, come ho già cominciato a spiegare, secondo me avrebbe dovuto essere soprattutto un grande ufficio studi, promotore di iniziative e di ricerche, con repertorio di film, schedari, indirizzi, informazioni che si riferivano alla storia del cinema, come una grande banca-dati.

Alla fine si arrivò a un accordo. John Maddison, che era all'opposizione e quasi contrastava la nascita del Consiglio, alla fine diede il suo benestare, ciò soprattutto con la tacita intesa di venire nominato lui stesso Presidente. John Maddison divenne dunque Presidente e quando si fece la prima riunione del CICT fu scelto come Segretario... Mario Verdone. Per cui diventai anche Segretario del CICT, e membro dell'esecutivo.

Delegato Generale, residente a Parigi, fu Jean Benoit-Lévy, il quale si dimise dal suo lavoro all'ONU. Lasciando l'ufficio ONU mi offrì di passare io stesso a New York. Non so se avrei avuto proprio il suo posto, perché era persona anziana e di riconosciuta competenza internazionale ed io ero giovane; ma certamente avrei avuto un posto importante soprattutto per quel che riguarda la realizzazione dei film dell'ONU nei vari Paesi del mondo. Ne venivano girati alle isole Fiji, alle Haway, in Etiopia. Avrei avuto alle mie dipendenze tutta una organizzazione e sarebbe stato anche divertente, devo dire la verità. Ciò accadeva verso il 1959. Però io, che mi trovavo benissimo al Centro Sperimentale, che avevo una famiglia con dei bambini piccoli, giudiziosamente mi dissi: «Andando a New York perdo il posto al Centro Sperimentale, la famiglia o la lascio qui o la devo portare con me... insomma mi creo tanti problemi...» e non me la sentii di cambiar vita. «La ringrazio tanto — dissi — ma preferisco rimanere qui a Roma».

«Però Verdone» mi disse Benoit-Lévy «io la stimo tanto e qualunque persona lei mi indichi io la proporrò al suo posto». E allora, siccome io avevo realizzato qualche documentario con Gian Luigi Polidoro (che tu hai conosciuto), ad esempio *Stracittà*, ero in buoni rapporti con lui, lo consideravo un ottimo elemento, anche un vero signore — perché in questi posti bisogna mandare persone di un certo livello, che facciano fare bella figu-

ra al nostro Paese — gli proposi: «Designo Gian Luigi Polidoro». Jean Benoit-Lévy mi chiese soltanto di fargli vedere un documentario di Polidoro. Avevo a disposizione un suo documentario su una festa sarda, di *folklore*; temi di tal genere erano proprio l'anima dell'ONU, l'arte, il *folklore*, la salvaguardia delle tradizioni. Gli proiettai il cortometraggio — non ricordo il titolo — dove era una corsa di cavalli in cui alla fine, il vincitore, brandendo non so se una pertica o un vessillo gridava: «Evviva la gente dell'omu» (cioè evviva la stirpe dell'uomo). A lui piacque molto, forse avrà anche capito ONU, invece di "omu", e disse: «Mi va bene, lo propongo». Fu così che Gian Luigi Polidoro diventò uno dei capi del settore cinematografico dell'ONU ed ha viaggiato per tutto il mondo facendo film, documentari su vulcani, isole, alle Haway, in Etiopia, e così via.

Madia: Avevate dunque costituito il Conseil International in cui Maddison era Presidente, il Delegato Generale era Benoit-Lévy e tu eri Segretario.

§ 14. Il CICT.

Verdone: Avevo sede a Roma, ma andavo spessissimo a Parigi e naturalmente ero messo in condizione di poterci andare. Come Segretario andavo almeno una volta al mese, ma avvenne che improvvisamente Jean Benoit-Lévy, che era di età avanzata, morì, e nacque subito il problema di chi nominare come Delegato Generale. Nella successiva riunione tutti proposero me, ed io diventai Delegato Generale del CICT (Conseil International du Cinéma et de la Télévision). Il Governo italiano aveva dato volentieri l'adesione al Conseil che in questo momento trovava più importante dell'altro organismo che aveva prima protetto, il CIDALC, però era stata avanzata una condizione: «Dato che prima la sede dell'Istituto creato dalla Società delle Nazioni era in Italia, noi desideriamo che la sede ufficiale venga nuovamente stabilita in Italia». Per cui restò una Segreteria di rappresentanza a Parigi, a Place Fontenoy, ed io raggruppai la sede del CICT con la sede

del CIDALC, che era in Via Santa Susanna, n. 17. Così unificammo a Roma le sedi legali dei due organismi, il tutto da me concentrato nello stesso palazzo dove facevo anche proiezioni di Storia del Cinema per i miei studenti dell'Università. Ero Membro del consiglio di amministrazione della Cineteca Didattica, Segretario del CIDALC, e Delegato Generale CICT. L'ufficio del CIDALC era all'ultimo piano, l'ufficio del CICT era al secondo piano e al piano terreno c'era la Cineteca Scolastica e la sala di proiezione.

Madia: Quindi era la stessa organizzazione che ti eri costruito in Via Banchi di Sotto nell'Università di Siena.

Verdone: Sì. Ricordi bene. Ne abbiamo parlato. A pianterreno, nel palazzo dell'Università, agli inizi degli anni Quaranta mi occupavo della sezione culturale del Guf e del Cine-Guf, al primo piano scrivevo al Circolo Giuridico le mie prime pubblicazioni, al secondo piano ero il Vice-Segretario dell'Università di Siena, e al terzo frequentavo, dopo la Laurea in Diritto, le lezioni di Scienze Politiche.

Madia: È quasi uno "stile Verdone", la capacità di raggruppare tutto e tenere tutto in pugno. All'Università di Siena, al Centro Sperimentale, a Via di Santa Susanna, e infine a Lungotevere Vallati.

Verdone: Senza vantarmene... è stato proprio così. Ora a distanza di tempo, mi fai constatare, in questo momento, che era proprio lo stesso tipo di organizzazione.

Ero il Delegato Generale e la carica era importante non solo come Delegato del Presidente per certe mansioni, ma soprattutto perché la sede legale era a Roma, ed era giusto che a Roma ci fosse un Delegato e una sede. Qui organizzavamo assemblee, convegni e congressi, decidevamo le nostre iniziative, inchieste, attività che coinvolgevano altre organizzazioni e Paesi.

Tutto ciò è andato avanti per molto tempo: dal 1952 e per una ventina di anni.

Madia: Quanto sopra è documentato nei notiziari di alcune riviste, da te dirette o coordinate quali "Cinéma Educatif et Culturel", "Ecrans du Monde", "World Screen", "Calendrier des évènements internationaux (CICT)", "Cinematca".

Verdone: Poi, è avvenuto che la modesta sovvenzione dello Stato italiano ha subito le svalutazioni della moneta, mentre le spese aumentavano enormemente. Riguardavano la pubblicazione di una rivista in due edizioni (francese e inglese e cioè "Ecrans du monde" e "World Screen"), del "Calendrier des évènements internationaux" (naturalmente quelli che riguardavano cinema e TV), inoltre inchieste e studi. C'erano inoltre spese congressuali, traduzioni, viaggi e soggiorni di Delegati, ecc. Poi ci fu il colpo di mano della Digos, che requisì per "ragion di Stato" tutto il palazzo e ci costrinse a un trasferimento, oneroso e ingiusto perché la sede ci era stata concessa gratuitamente dallo stesso Governo. Prima ho trovato una sede a casa del mio diretto collaboratore, preziosissimo, il Colonnello Rocchetti, il quale aveva una abitazione grande, per metà inutilizzata. Ci stabilimmo lì provvisoriamente, ma disgraziatamente, due o tre anni dopo, il Colonnello Rocchetti morì e io fui costretto a cercare un'altra sede. Ne trovai una nientemeno che quasi sul frontone del Teatro Argentina. Dentro un portoncino c'era un grande stanzone che non costava molto, era vicino a casa mia e quindi abbastanza strategico. Avevo fissato questa piccola sede, senonché un giorno di un gran temporale arrivo e vedo che, anche indipendentemente dal temporale, tutto il soffitto era bagnato; non so se si erano rotti dei tubi nei bagni o cosa fosse accaduto; ma bisognava fare degli urgenti lavori. Non potevo rimanere: l'archivio e tutto il resto si sarebbero rovinati. Non volevo nemmeno portare tutto a casa mia, ma poiché i nostri Ministeri, che prima si erano così zelantemente impegnati, come pure l'UNESCO, per avere una nuova sede ora non avevano la voglia o la forza di intervenire, trovandomi abbandonato alla fine mi rassegnai e portai tutto a casa mia. Facevo regolare le spese a un ragioniere, per render conto delle sovvenzioni dello Stato, ma diventò un lavoro enorme per la contabilità.

Contemporaneamente era entrato in crisi anche il CICT di Parigi per contraccolpo della crisi UNESCO, anche finanziaria, da cui si erano ritirati USA e Gran Bretagna. Maddison propose lo scioglimento perché neppure l'UNESCO ci dava più sovvenzioni. Mi opposi, cercai ogni maniera per mantenere la organiz-

zazione in vita e la mia opposizione valse perché le associazioni aderenti non approvarono la soluzione dello scioglimento. Maddison voleva scioglierlo perché anche lui non aveva più mezzi, anche lui doveva pagarsi personalmente le spese, era sommerso da difficoltà economiche. Aveva fatto imprudentemente anche dei debiti, a carico della organizzazione, perché aveva preso vari impegni anche per un film che poi non riuscì a portare a termine.

A un certo momento noi stavamo quasi per dichiarare fallimento. Fu allora che Maddison si ritirò e io venni eletto Presidente. Alcune situazioni si aggiustarono e la cosa è andata avanti per qualche anno. Ma onestamente non ce la facevo. L'UNESCO scricchiolava. La sovvenzione venne nuovamente amputata. Il Ministero italiano del Turismo e dello Spettacolo ritardava eccessivamente i pagamenti delle sovvenzioni che servivano per le manifestazioni. Infine decisi di invitare il mio amico Enrico Fulchignoni (che era stato Professore all'Università di Roma, ma poi era diventato funzionario dell'UNESCO, a Parigi) a prendere lui la Presidenza. Così fu e io sono rimasto ancora per un po' Delegato Generale, ma senza fare più tutti quei viaggi a Parigi che facevo mensilmente. Poi ho limitato la mia partecipazione al CICT quale Presidente del Comitato italiano.

Vi fu un altro evento nella storia del CICT. Nei cambiamenti dei dirigenti del comitato esecutivo, i successori venivano scelti fra i rappresentanti delle circa quaranta associazioni aderenti. Era morto anche Fulchignoni e al suo posto fu eletto Jean Rouch, un cineasta francese, Presidente dell'Associazione del film etnografico, che aveva fatto numerosi film in Africa, un cineasta stimato per le sue iniziative, noto in campo internazionale, soprattutto per i suoi rapporti con i Paesi dell'Africa. Era un uomo intelligentissimo, nel suo campo assai considerato, ma dal punto di vista organizzativo un po' distratto. Uno che lascia fare quelli che gli stanno vicino.

In conclusione, il CIDALC è rimasto fermo per la sua crisi, e così anche il CICT. Dal 1998 il CIDALC ha cercato di riprendersi. Ne è attualmente Presidente José Vieira Marques, Direttore del festival di Figueira da Foz (Portogallo).

In ogni caso, il CICT non è stato creato invano, ha avuto molte attività, ha raccolto e diffuso documentazioni interessanti, è intervenuto attivamente nelle Conferenze Generali UNESCO, ha fatto pubblicazioni, ha organizzato congressi. Il problema che oggi è comunemente dibattuto, della ricerca e del restauro dei vecchi film, è stato sollevato in particolar modo da me a Berlino, qualche decina di anni fa, e poi ho fatto interventi su questa materia in tutte le Conferenze Generali dell'UNESCO, sia come Delegato italiano che come rappresentante del CICT. Sono sempre stato quello che si è battuto per la salvaguardia e il restauro dei film, che era peraltro anche negli interessi della Federazione Internazionale Archivi del Film (già membro del CICT), ma non della Direzione Generale dell'UNESCO e delle varie Commissioni Nazionali, spesso composte da funzionari, ma non da cineasti. Ero un isolato, perché pochi si intendevano di questi problemi, e quindi — per un certo periodo — ero quasi sempre io solo — in Conferenza Generale — che mi battevo per le questioni riguardanti il cinema come bene culturale.

Madia: Quali le iniziative riguardanti il documentario?

§ 15. *La crisi del documentario*

Verdone: Ci siamo occupati del documentario, e abbiamo organizzato, noi del CICT, dei convegni sul tema. Io stesso ne ho promosso uno a Lipsia e uno a Cracovia, durante i Festival del documentario di Lipsia e di Cracovia. Sono stato chiamato da questi Festival a presiedere, a organizzare, a fare le relazioni introduttive sulla crisi del documentario in Europa. Ho avviato un dibattito anche in Italia, e mi ricordo che in Via Santa Susanna n. 17, proprio nella saletta di proiezione della Cineteca Scolastica, ho indetto un convegno su questo problema. Ho fatto anche una ricerca nell'Istituto universitario da me diretto, appoggiato da una decina di ricercatori, sulla crisi del documentario in Italia, ricerca che ho poi stampato (in ciclostile per mancanza di mezzi). Questa è una delle pubblicazioni del-

l'Istituto di Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma, da me diretto negli anni 1973-1975 (poi trasformato in Dipartimento). Titolo: *La crisi del documentario in Italia*.

C'è sempre qualche traccia che rimane di tutto ciò che si è realizzato: riviste, congressi, libri, *depliants*, programmi di proiezioni, seminari, dibattiti, anche mostre fotografiche. Poi sono subentrate altre organizzazioni più fornite di mezzi, ma ritengo che il lavoro svolto attraverso le organizzazioni e gli istituti cui ho appartenuto non sia da sottovalutare. Esso è proseguito magari in altri Paesi: e ad esempio in Portogallo, al Festival di Figueira da Foz, le iniziative prese sono in parte continuate. Ora da molte di queste attività, anche perché preso dalle mie pubblicazioni, mi tengo un po' in disparte. Ma non completamente: per esempio ho presieduto nel 1993 a Figueira da Foz un convegno sui *mass-media*, e proprio nel luglio 1995 a Gemona (Udine) un seminario organizzato dal Laboratorio Internazionale della Comunicazione e dalla Università di Udine sul tema della diffusione del cinema italiano nel mondo. Vi hanno partecipato un centinaio di docenti di lingua italiana in ben trentasette Paesi. Ora sono, del CICT e del CIDALC, e anche del Comitato Italiano Film per la Infanzia e la Gioventù (CIFEJ), con sede trasferita a Montreal, soltanto il Presidente Onorario. Ma se ho dato notizie meno confortanti della loro situazione attuale, posso nondimeno tracciare un lungo elenco di iniziative precedentemente prese, fatte e portate a termine con soddisfazione non solo italiana ma anche di altri Paesi.

Prima di lasciare l'Università sono stato co-fondatore della Associazione Italiana Docenti di Storia del Cinema, di cui ora sono Presidente Onorario. Il Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica mi ha nominato per Decreto, nel 1993, Professore Emerito di Storia e Critica del Film, per tutte le attività da me svolte, e per avere introdotto per la prima volta, fin dal 1948 — sia pure in corsi liberi — la materia Storia e critica del film nelle Università italiane.

A Gorizia e Grado ho presieduto due volte un Festival Internazionale di Film di Studenti.

Infine, su invito della Segreteria Generale dell'UNESCO (Parigi) e della Commissione Nazionale UNESCO Portoghese (Lisbona) sono stato chiamato a presiedere (ed a pronunciare la allocuzione di apertura) a un *atelier* UNESCO sulle politiche culturali cinematografiche nello spazio mediterraneo, il 1-3 settembre 1998, a Figueira da Foz. Vi hanno partecipato trenta professionisti dei Paesi mediterranei, dall'Atlantico all'Asia minore. Nel 2001 sono stato rieletto, a Roma, Presidente del Comitato Comunicazione della Commissione Nazionale Italiana UNESCO.

INCONTRI ARMENI

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Gerardo Orakian — § 2. Sergej Paradjanov — § 3. Egi-sche Ciarenz — § 4. *L'Amleto di Petros Adamian* — § 5. Lucini e Na-zarian — § 6. Con Armen Zarian e Hmatak Bedyan — § 7. Il monu-mento dell'eccidio — § 8. Jusik Achrafian (Glauco Viazzi) — § 9. Artavad Pelejian — § 10. *Kapkas* (Caucaso) — § 11. Henrig Bedros-sian — § 12. Gregorio e Elena Sciltian — § 13. Il salotto degli ottan-tenni — § 14. Il *clown* Giacomino — § 15. Tre quadri ritrovati. — §16. In Italia.

Corradi: Vorrei che tu raccontassi come hai cominciato a in-teressarti all'arte e alla cultura dell'Armenia, un Paese così lonta-no e che invece per te è diventato tanto vicino.

§ 1. Gerardo Orakian

Verdone: L'interesse per l'Armenia, e soprattutto per i suoi scrittori e artisti, è nato per diverse circostanze. Una può essere questa: quando mi ero fidanzato con Rossana Schiavina venivo talvolta invitato a pranzo dai suoi genitori. Ci trovavo altre per-sone e qualche volta il pittore Gerardo Orakian. Era un tipo molto spirituale, ma si presentava in maniera alquanto dimessa, con camicie logore, con sandali senza calzini, anche d'inverno. Gerardo Orakian era grande amico del fratello di Rossana, mio cognato, Gastone Schiavina, architetto e pittore, il quale ospita-va Orakian nel suo studio. Fu questo il primo contatto con gli armeni. Mi interessai subito alle pitture di Orakian, che erano costituite spesso da stupendi gruppi familiari con facce di uo-

mini del Caucaso, virili, baffi neri, grandi nasi, capelli neri: un genere di pittura che mi piaceva così come era, cioè impiantata in maniera figurativa, perché Orakian non si è mai avvicinato alla pittura astratta. Del resto eravamo agli inizi degli anni Quaranta e la pittura astratta in Italia, salvo che da alcuni artisti, non era ancora abbastanza conosciuta e valutata. Ricordo che una volta un autorevole critico d'arte, Mario Solmi, nell'immediato dopoguerra, fece una conferenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, intitolata *Che cos'è l'arte astratta*, e ci fu una folla esorbitante ad assistere, proprio perché tutti volevano saperne qualche cosa di più.

Orakian fu un primo anello; io ho scritto su di lui e ho avuto anche in dono un suo quadro paesaggistico — era raro che facesse dei paesaggi — di ispirazione addirittura romana. Credo che si tratti di un tema un po' eccezionale nella carriera artistica di Orakian, perché non mi risultava che avesse mai fatto quadri del genere. La sua Roma era un po' inventata, c'erano degli archi, delle rovine, una scritta lapidaria; ma era più immaginata che riprodotta naturalisticamente. Invece un altro bel quadro di Orakian, che Gastone regalò a Rossana ed a me, era uno splendido gruppo familiare che tuttora conservo.

§ 2. *Sergej Paradjanov*

Orakian rappresentò un mio primo contatto con l'arte armena. Un altro collegamento con l'Armenia avvenne a Mar del Plata in Argentina. Io ero spesso invitato nei festival e concorsi cinematografici, sia in Italia che all'estero. Nel 1965 facevo parte della giuria del Festival di Mar del Plata. Era una giuria internazionale e devo dire che, per quanto abbastanza giovane, riuscivo ad avere influenza sul gruppo dei giurati anche se figurava come Presidente del Jurado un argentino il cui nome ogni tanto rivedo in taluno dei miei cimeli platensi. Ero un Vice-Presidente che funzionava, diciamo, come Presidente. In questo festival fu presentato un film di Sergej Paradjanov (nato a Tiflis), nome che

sapeva tanto di armeno, anche se i nomi armeni finiscono spesso in "jan"; ma Paradjanov era stato obbligato dalle autorità sovietiche a trasformare il proprio cognome da Paradjan a Paradjanov. Il suo film, *Le ombre degli avi dimenticati*, era di una originale bellezza. Ricordo magnifiche sequenze con cavalli liberi che corrono per le pianure dell'Ucraina o fra le montagne del Caucaso. Collegavo queste immagini con quelle che mi suggeriva una antologia di scrittori ucraini, *Le quattro sciabole*, curata da Luigi Salvini. Insomma il film mi piacque talmente che volli che ricevesse il primo premio — anche se non tutti i miei colleghi di giuria erano ugualmente convinti — e credo che la prima fama di Paradjanov sia partita proprio dal 1965 e dal Festival di Mar Del Plata, considerato dalle autorità sovietiche un festival secondario, per cui avevano concesso al film di partecipare. In seguito Paradjanov non è stato mai più inviato come rappresentante del cinema sovietico, perché mal visto dalle autorità del suo Paese, talmente mal visto che in tutta la sua vita ha realizzato pochissimi film, è stato mandato più volte in prigione, è stato accusato di vari supposti crimini fra cui quelli del commercio abusivo di opere d'arte e dell'omosessualità; ma era un vero artista, e lo considero uno dei grandi del cinema, diciamo non soltanto asiatico, ma mondiale. Per quello asiatico lo metto accanto a Kurosawa, all'indiano Satyjit Ray, ed all'iraniano Kiarostami. Ma ora sono venuti alla ribalta anche importanti registi cinesi.

Dopo l'affermazione a Mar del Plata Paradjanov scomparve dai festival e dalle manifestazioni culturali occidentali, forse per una certa scontentezza, o addirittura ostilità, per così dire, della nomenclatura che lo teneva sotto controllo. Chiese non so se a Zdanov o a Beria, o a chi per essi, un passaporto per recarsi all'estero: « Anche senza biglietto di ritorno » disse con strafottente *humour*. E naturalmente gli fu negato. Il suo film e la sua personalità mi fecero ancor più interessare alla cultura armena, una cultura che Paradjanov poi ha ben rappresentato sia dipingendo, sia creando oggetti e decorazioni artistiche, ispirandosi spesso al *folklore* del suo Paese. Insomma si è trattato veramente di un rappresentante eminente della

cultura armena moderna, oggi purtroppo scomparso. Anche Pasolini ne fu un ammiratore.

È con soddisfazione che constato come, dopo le trasformazioni politiche avvenute nell'Unione Sovietica nei primi anni Novanta, Paradjanov venga oggi rivalutato nella sua grandezza e le sue opere letterarie vengano degnamente studiate e tradotte come è avvenuto, ad esempio, con il libro *Sergueï Paradjanov Sept Visions*, pubblicato nel 1992 a Parigi dalle Edizioni Seuil a cura di Galia Ackerman.

A Erevan nel 1997 abbiamo visitato assieme il museo oggi dedicato a Paradjanov.

Corradi: Me lo ricordo bene. È stato un episodio fortunato e rappresentativo del tuo carattere come pure della considerazione di cui sei fatto oggetto anche in Paesi lontani. Il nostro incantevole soggiorno a Erevan (dove tu eri stato invitato a tenere un discorso celebrativo nel Teatro dell'Opera in occasione del centenario della nascita di Ciarenz) volgeva al termine e tra le tante visite e incontri interessanti (con persone che sorprendentemente conoscevano i tuoi scritti sulla cultura armena) la visita al Museo Paradjanov era stata di giorno in giorno rinviata. Era l'ultimo pomeriggio di permanenza a Erevan. La mattina dopo dovevamo prendere l'aereo per il ritorno, ma quando, verso le cinque, siamo arrivati davanti alla villetta sede del museo ci si è presentata una situazione che non ci aspettavamo ed anzi per noi irrimediabile: un uomo che vedevamo di spalle stava chiudendo a chiave il portoncino con sonore mandate della serratura. Io ero ammutolita. Il nostro premuroso autista-guida aveva già aperto bocca per supplicare. Quando a te (che mai ti vanti dei tuoi meriti per chiedere trattamenti di favore) con una decisa manata hai scansato l'autista e ti sei rivolto al giovanotto (che è poi risultato essere il responsabile del museo) dicendogli in inglese e scandendo bene le parole: «Io sono il Professor Mario Verdone, che ha dato a Paradjanov il primo premio al Festival di Mar del Plata».

Il giovanotto non disse una parola, ma rispose coi fatti: rivoltatosi di nuovo verso il portoncino tornò ad infilare nella

serratura la chiave che ancora aveva in mano e tre sonore mandate della serratura ci fecero tirare un respiro di sollievo.

Venimmo ospitalmente accompagnati nella visita e venne anche portato un libro rilegato in velluto rosso e con i bordi dorati: evidentemente era per la firma dei visitatori illustri, dato che il predecessore doveva essere, dalla fotografia, un ecclesiastico di alto rango. Tu, per adeguarti, hai ricercato in fondo al portafoglio una tua piccola "foto tessera" e la hai allegata alla firma. Ho firmato anche io.

§ 3. *Egische Ciarenz*

Verdone: Un altro elemento di contatto mi venne dalle mie ricerche sul Futurismo: andavo ricercando futuristi in tutti i Paesi e avevo così raccolto notizie sul poeta Egische Ciarenz, un armeno che era stato futurista. In seguito un mio amico, Glauco Viazzi, critico cinematografico, mi fece avere un libro di poesie armene tradotte da padre Mesrop Gianascian dell'isola di San Lazzaro di Venezia. Nell'isola era anche una tipografia e il libro era stato stampato in tale sede. Quello di Viazzi è un nome di battaglia, un nome scelto, italiano; ma in realtà il mio amico era armeno, e si chiamava Jusik Achrafian. Viazzi, Jusif o Jusik — da poco naturalizzato italiano — mi invitò a fare una recensione del volume perché pensava che ciò avrebbe fatto piacere ai suoi connazionali. Lo accontentai ben volentieri, siamo negli anni Sessanta, e la pubblicai in una rivista di Siena intitolata "Ausonia". Era una antologia molto ricca e mi interessai a più d'uno dei poeti. Mi colpirono sia quelli medioevali, come Gregorio di Narek, sia quelli moderni come Tumanian, ma, basandomi anche sui colloqui su questo tema che avevo avuto con Viazzi in diverse occasioni, mi sembrava che nella antologia, pur ottima, e che nella recensione trattai molto favorevolmente, fosse stata trascurata la moderna avanguardia e un nome che a me pareva di grande statura: era quello di Egische Ciarenz, scrittore prima simbolista poi futurista. Mi aveva col-

pito specialmente una sua poesia: «Io della mia dolce Armenia amo la lingua sapore di sole» (era il primo verso della stessa poesia che avevo letto in diverse versioni). Lamentavo pertanto nel mio articolo che Ciarenz non fosse stato incluso nel libro — forse perché il suo acceso nazionalismo culturale lo aveva fatto cadere in disgrazia presso le autorità del suo Paese — e mi procurai altre sue poesie.

Il fatto è che io stavo diventando, oltre che storico del cinema, anche storico del Futurismo e mi ero accorto che Ciarenz aveva prodotto non soltanto poesie futuriste, ma anche un dramma futurista e uno scenario cinematografico futurista. Ora, siccome io stavo componendo, nell'ambito dei miei interessi sui rapporti tra intellettuali e cinema, anche una antologia di poemi e scenari cinematografici d'avanguardia, ci volli inserire anche questo scenario di cui ero venuto a conoscenza e che era intitolato *I coniugi Snowden o l'auto-comunismo*. Lo pubblicai nel mio libro *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, e mi interessai ulteriormente alle poesie di Ciarenz con l'aiuto di Viazzi e di alcuni allievi armeni che avevo incontrato all'Università di Parma, durante i miei tre anni di insegnamento in quella sede. Insomma, con l'aiuto di armeni veri, siccome io quella lingua non la conoscevo e nemmeno ora la conosco, con l'aiuto di essi, ripeto, riuscii ad avere una traduzione letterale di un buon numero di poesie. Mi misi al lavoro per fare un libretto su Ciarenz, composto di tante poesie tradottemi letteralmente da altri, ma interpretate poeticamente da me, per cui nella copertina del libro feci scrivere: "interpretazioni di Mario Verdone". Il titolo della pubblicazione era *Odi armene a coloro che verranno*, concordato insieme al mio amico Riccardo Marchi di Livorno, fratello di Virgilio Marchi. Riccardo, scrittore e poeta, era Direttore di una collana di poesia presso l'editore Ceschina di Milano.

Fu in questo libro, che è del 1968, che pubblicai per la prima volta in Europa occidentale una bella selezione di poesie di Ciarenz, da quelle simboliste e futuriste a quelle post-futuriste. Devo dire che Ciarenz non era conosciuto neppure nell'Unione

Sovietica. A Mosca, persino negli ambienti intellettuali, nessuno ne parlava. Al pari di Paradjanov. O forse era una maniera per non compromettersi. Anche Sergej Bondarchuk, regista ligio al potere stalinista, rispose ad una mia domanda (e francamente ne rimasi stupito): «Paradjanov? Non lo conosco». Ciarenz era stato, sì, una volta a un congresso di scrittori sovietici, all'epoca di Zdanov, ma quella partecipazione al congresso fu in fondo la sua condanna perché difese accoratamente l'autonomia e la nazionalità della lingua armena, sia pure in un contesto obbediente alle leggi e alle consuetudini sovietiche; ma sottolineando orgogliosamente le sue radici. Dopo il congresso, Ciarenz sparì e finì in un *lager* staliniano dove morì negli anni Trenta, e da allora non se ne è più parlato. Ecco perché a Mosca (ed io sono stato varie volte a Mosca, o per congressi della Federazione degli archivi del film, o per congressi delle scuole di cinema, o invitato al Festival cinematografico) nessuno sapeva qualche cosa su Ciarenz.

Corradi: Anche in Armenia ci sei andato più volte.

Verdone: Quando ho fatto il mio primo viaggio in Armenia, l'occasione fu, mi pare, l'offerta di visitare località importanti dell'Unione Sovietica, fatta agli ospiti del festival di Mosca. Approfittai dell'opportunità e, nonostante che mi fosse stato offerto un biglietto per Samarcanda, chiesi di andare invece a Erevan. Un'altra volta vi si svolse un congresso sul documentario sull'arte, organizzato dall'UNESCO, e vi partecipai insieme al mio amico Enrico Fulchignoni. Ci andai anche per un Congresso sulla cinematografia per ragazzi, tenuto a Degoyan. In queste occasioni presi contatto a Erevan con il Museo di letteratura, non ricordo il nome preciso che il museo aveva a quel tempo, ma quello attuale lo so perché ha preso il nome di Museo Egische Ciarenz. Visitai il museo e vi scopersi la presenza di una simpatica, brava, generosa signora, che si chiamava Gohar Aznavurian, come il cantante Aznavurian (francesizzato in Aznavour): credo che fossero parenti. La signora capì i miei interessi, mi aiutò, mi fornì di foto e di testi, mi scrisse molte lettere; rimanemmo in corrispondenza e così attraverso di lei accrebbi le mie conoscenze sui poeti armeni.

Naturalmente non mi interessavo solamente ai poeti, ma anche agli altri aspetti della cultura armena. Per esempio ai quadri di Martiros Sarian, su cui scrissi un primo articolo in una rivista italiana, di Roma, "Il Margutta". In questa rivista andavo pubblicando vari articoli d'arte, mi pare verso la fine degli anni Sessanta, fra cui uno sul pittore Martiros Sarian che in Armenia è considerato, fra i moderni, il maggiore.

Le traduzioni di Ciarenz, pubblicate nel mio libro, inviate in Armenia suscitavano una considerazione molto benevola nei miei confronti da parte di vari intellettuali, ad esempio il celebre architetto Armen Zarian, e ivi compresa anche una figlia di Egische Ciarenz. Questa considerazione si tradusse in un fatto per me simpatico: vollero assolutamente che al Museo, che ormai veniva intitolato a Egische Ciarenz, io recitassi le sue poesie in italiano. Furono registrate e ora i dischetti sono depositati presso il Museo. Non solo, ma in quegli anni stavano preparando una Enciclopedia della cultura armena, a cura dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Erevan, e vi inserirono una mia circostanziata nota biografica. Infine la signora Aznavurian volle assolutamente che io le mandassi tutti i manoscritti, gli scartafacci, i testi che avevo buttato giù di prima mano su Ciarenz; e tutto questo è raccolto in un "fondo", come si dice nelle biblioteche, un "fondo" che è intestato a mio nome e dove ovviamente sono conservati i miei documenti su Ciarenz e sulla sua opera. Penso a Gohar Aznavurian con lo stesso affetto che mi aveva ispirato la "tozziana" Egle Colombi.

§ 4. *L'Amleto di Petros Adamian*

L'interesse mio per la cultura armena si allargava e quando a Parma presi la direzione dell'Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo, nel 1970, fui contattato da un intellettuale armeno, Ruben Zarian, che vedeva con piacere il mio interesse verso il suo Paese. Zarian mi offrì un suo manoscritto intitolato *L'Amleto di Adamian*. Adamian era un grande attore armeno

dell'Ottocento. In Armenia, in quel secolo, ma direi da sempre, c'è stato un grande interesse per la cultura italiana. Per esempio nelle case dove andavo trovavo sempre qualche riproduzione di pitture celebri dei maestri del Rinascimento. In una fotografia, che mi fu data dalla Aznavurian, della casa di Ciarenz, dove il poeta stava brindando con degli amici, vidi che dietro le spalle c'era la riproduzione del volto di Dante. Ho poi avuto notizia (da Elena, la moglie del pittore Gregorio Sciltian) di un artista armeno, che aveva sempre sognato l'Italia e avrebbe voluto andarci, ma, povero lui, non era riuscito a realizzare questo sogno. Però quando viaggiava in Russia, per andare a Kiev o a Mosca, si muoveva sempre con un piccolo baule dove teneva le sue cose più intime e nel baule, attaccate alle pareti, c'erano riproduzioni di opere di Raffaello o di Michelangelo o di altri grandi pittori italiani. Dico ciò per mostrare quale amore avevano, ed hanno, molti artisti armeni per l'Italia.

Corradi: Chi era questo artista?

Verdone: Non me lo ricordo, purtroppo. Se fosse ancora viva la moglie di Sciltian lo chiederei a lei. Potrebbe anche darsi che fosse stato un suo ammiratore, o parente, il fratello pittore... No, non lo ricordo.

Il fatto che lo stesso Ciarenz, per esempio, avesse scritto un *Poema dantesco*, in omaggio a Dante, che tenesse in casa il ritratto o pseudo-ritratto di Dante, che si conoscessero bene i nostri poeti, e che, per esempio, D'Annunzio fosse un poeta molto noto in Armenia — ed anche le prime poesie di Ciarenz hanno un qualche sapore, a volte, dannunziano, prima che diventasse futurista — tutto ciò dimostra che la cultura italiana, per vari motivi, era molto presente in Armenia.

Gli attori dell'Ottocento si ispiravano agli attori italiani che in quel periodo viaggiavano in *tournee* nelle Russie, e conoscevano bene i famosi capocomici quali Rossi, Novelli, o tanti altri che si producevano in Russia nei grandi teatri. Adamian aveva dato, forse per la prima volta, una interpretazione eroica dell'*Amleto* di Shakespeare; aveva abbandonato la tradizionale interpretazione del dubbio, dell'indecisione, della solitudine,

dell'amarezza, che erano caratteristiche anche delle interpretazioni di attori italiani, compreso Ruggeri, o di altri. Invece Adamian gli aveva conferito subito un carattere eroico: questo mi aveva molto colpito tant'è vero che quando vidi (all'incirca nello stesso tempo, forse a Mosca) un film, poi presentato in tutto il mondo, *L'Amleto* del grande regista sovietico Grigori Kozincev, considerai che era stato concepito alla stessa maniera, con un protagonista dal carattere eroico, virile, deciso, e non potei fare a meno di richiamarmi all'*Amleto* di Adamian e anche a quello di un altro grande attore russo di cui non avevo ovviamente conoscenza diretta, ma piuttosto attraverso le letture e gli studi, Monchalov. Anche lui aveva dato un'interpretazione eroica dell'*Amleto*. Quindi nella prefazione che scrissi per la versione italiana del libro *L'Amleto di Adamian*, firmato da Ruben Zarian, dell'Accademia delle Scienze e delle Arti di Erevan, tenni a rilevare l'analogia delle interpretazioni di Adamian e di Kozincev. Con quest'ultimo avevo potuto stringere rapporti di amicizia a Mosca e su di lui avevo scritto in alcune riviste italiane, fra cui "Il Dramma". Mi teneva in molta considerazione e mi offrì suoi scritti. Una volta, dal Canada, avendo fatto una conferenza su Shakespeare, Kozincev me ne mandò il testo con una dedica ed io lo pubblicai nella rivista "Il Dramma" all'epoca in cui era diretta da Giancarlo Vigorelli.

Il libro *L'Amleto di Adamian* fu stampato a cura dell'Istituto di Storia del Teatro dell'Università di Parma, che io dirigevo. Siamo negli anni Settanta e i miei interessi sull'Armenia già si allargavano. Fra l'altro, a Parma, c'era un collegio di studenti armeni, e avendo saputo che io mi ero occupato di Ciarenz venne progettato di fare nel collegio una serata in cui avrei letto le mie interpretazioni poetiche. La cosa però non si realizzò per la prudenza dei Direttori del collegio: era un periodo difficile, un periodo in cui c'erano stati attentati di gruppi estremisti armeni a Parigi e non si volevano allargare a chiazza d'olio le manifestazioni di nazionalismo. Perché, come è ben noto, gli armeni hanno sempre desiderato di avere una propria autonomia, sono stati soggetti ai turchi e hanno rivendicazioni da fare. Tuttavia si

deve riconoscere che se hanno potuto raggiungere una loro indipendenza, sia pure nel quadro della Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, questo lo hanno potuto ottenere soltanto dopo la rivoluzione sovietica. Gli armeni, profondamente nazionalisti, da una parte erano dunque anche grati a Mosca, che finalmente aveva dato loro una configurazione geografico-politica ancorché fra le repubbliche sovietiche. Insomma il rapporto politico fra Armenia e Unione Sovietica in fondo era positivo, e per certi aspetti a vantaggio degli armeni, perché ne avevano ricevuto un beneficio, mentre invece rimaneva, e rimane ancora, uno stato d'animo di ostilità rispetto alla Turchia, dove era stato compiuto il ben noto genocidio degli anni Dieci — il famigerato "eccidio" — e dove si trova, su territorio della Turchia, il simbolo dell'Armenia, cioè il monte Ararat, che si vede dall'aeroporto di Erevan, con la sua testa canuta, e che mi ha ispirato una poesia, mia questa volta, non desunta dai poeti armeni, intitolata *Ararat*.

§ 5. *Lucini e Nazarian*

Corradi: Mio padre Cosimo Corradi, che per quel popolo aveva tanta stima e simpatia, mi ha più volte parlato del genocidio contro gli armeni: appunto, l'"eccidio".

Verdone: Queste stragi mi riportano a un altro anello dei miei interessi sull'Armenia cui peraltro ho già accennato. Io mi stavo occupando negli anni Sessanta del Futurismo e dei vari personaggi che roteavano attorno a Marinetti. Fra questi c'era anche un poeta che viveva a Bari, Hrand Nazarian, il quale, come ho già accennato, nel 1910, cioè al tempo del primo Manifesto del Futurismo, aveva scritto un piccolo libro sul Futurismo e lo aveva stampato a Tiflis, in Georgia. La Georgia è contigua all'Armenia. Questo libro mi fu regalato da Luce Marinetti durante i miei primi studi sul Futurismo e sull'Armenia, proprio a dimostrazione che il movimento futurista, subito, nel 1909, aveva dilagato, per iniziativa di Marinetti e dei suoi amici, in tutto il mondo.

Corradi: Cioè in Russia, in Armenia, in Spagna, in Argentina, in Inghilterra, in tutti gli Stati Balcanici...

Verdone: Esatto. Nazarian era molto amico di Gian Pietro Lucini, scrittore, poeta dei primi del Novecento, collegato coi futuristi e autore di *Il verso libero*, un libro fondamentale perché per la prima volta in Italia si parlava anche in sede teorica del verso libero. Noi venivamo dalla poesia di Pascoli e di Carducci, ma ancora il verso libero, senza rime, senza una teorizzazione rigorosa, ancora non era diffuso. Fu Lucini che lo teorizzò nel libro *Il verso libero* e Marinetti giudicò che era giusto pubblicarlo subito nelle edizioni futuriste di "Poesia".

Lucini era molto amico di Nazarian, aveva una cultura grandissima e conosceva bene anche la storia degli armeni, se ne era occupato nei suoi articoli e aveva scritto un dramma, *Il tempio della gloria*. Siccome stava per ricorrere il centenario della nascita di Gian Pietro Lucini, sia per interesse mio, sia, e molto, anche per interesse di Glauco Viazzi, che era un grande estimatore di Lucini, mi accinsi nel 1965 a scrivere una piccola monografia su Lucini che pubblicai nella rivista "Ausonia" di Siena, corredata anche da qualche poesia inedita dello stesso Lucini. Incoraggiato, stimolato da Viazzi, che era amico di Terenzio Grandi, uno scrittore di Torino, allora ottantenne, depositario di tutte le carte di Gian Pietro Lucini, compresi molti inediti, manifestai il desiderio di concludere la mia breve monografia, di cui conservo tuttora l'estratto, quasi un volumetto, con qualche inedito. Terenzio Grandi mi fece pervenire, mi pare, un paio di poesie inedite. Ma avevo fatto anche un'altra richiesta a Viazzi, giacché io, pur essendo interessato a vari rami dell'arte e della letteratura, tuttavia sono stato, e sono tuttora, sempre storico dello spettacolo: dissi a Viazzi che mi sarebbe piaciuto leggere *Il tempio della gloria* di Gian Pietro Lucini, che era un dramma ispirato alla diaspora degli armeni. Questo dramma mi fu procurato e così ne potei parlare nella mia monografia. Poi ho scritto ancora su Lucini, anche se ora esco un po' dall'argomento armeno, in varie riviste e soprattutto con un saggio, a cui tengo molto, nella rivista "Palatino", che usciva in quegli anni. Parlavo

del rapporto fra Lucini e Roma: *Gli occhi di Lucini su Roma*. Ritornavo quindi un po' agli inizi, cioè alla nascita del mio interesse per gli armeni che in fondo era sorto proprio in Roma, tant'è vero che nella "Strenna dei romanisti", cui collaboravo e collaboro fin dal dopoguerra, uno dei miei primi saggi era intitolato *Gli armeni a Roma*: e qui ovviamente parlavo e di Orakian e di Ciarenz, e di tutto ciò che potesse evocare qualche connessione fra gli armeni e Roma, partendo naturalmente da Tigrane e dagli antichi romani. In altra occasione illustrai l'opera poetica di Gregorio di Narek.

§ 6. *Con Armen Zarian e Hmatak Bedyan*

A proposito degli antichi romani ecco un altro bell'episodio: quando tornai, mi pare la seconda volta, a Erevan, fui ben accolto dal grande architetto armeno Armen Zarian (Zarian come quello che aveva scritto su Adamian; è un nome comune in Armenia). Aveva molto apprezzato i miei interventi riguardanti la cultura armena, conosceva bene l'Italia, era vissuto a Roma, sapeva che ero stato un conoscente di Orakian, aveva letto i miei articoli, addirittura aveva parlato lui, di me, sui giornali armeni, e mi organizzò anche una gita sulle montagne dell'Armenia insieme ad uno scultore, Hmatak Bedyan, che mi regalò una significativa scultura con, al centro, un melograno. Il melograno è il simbolo dell'Armenia. Conservo la scultura nel mio studio, a Roma.

Dunque lo scultore, l'architetto ed io abbiamo fatto una gita nelle montagne. Mi hanno voluto spiegare le caratteristiche dell'antica architettura armena, un'architettura che non era fatta di costruzioni ma di scavi: in una montagna, in una roccia, gli antichi monaci, oppure i contadini, scavavano, e dentro le caverne e le gallerie creavano le loro abitazioni, le loro chiese, addirittura i loro monasteri, con stanze che si susseguivano una dopo l'altra proprio nel cuore della montagna. Era un metodo non di "costruzione" ma di "sottrazione". Fu un'esperienza straordinaria conosce-

re tali architetture, caratteristiche anche della Cappadocia e della Georgia, e per di più spiegate da un uomo come Armen Zarian, il più grande degli architetti armeni moderni, tant'è vero che si deve in gran parte a lui la struttura urbanistica della moderna Erevan. Andammo dunque in gita sulle montagne, e ne ebbi una sorpresa che veramente fu come un inatteso pugno sullo stomaco. Arrivati in cima a un picco mi invitarono a guardare da una parte e io vidi in lontananza un antico tempio romano. Mi dissero: «Vedi, laggiù, sotto quel tempio, il tempio di Garni. In quelle valli passavano le schiere dell'Imperatore Vespasiano». Insomma tutto ciò per me fu emozionante. Facemmo lì il nostro pasto: ci eravamo portati pane, formaggi, latte, e melograni, ovviamente.

§ 7. *Il monumento dell'“Eccidio”*

Questa fu una delle grandi emozioni che provai nelle montagne dell'Armenia, ma ce ne fu un'altra per me non meno ricordervole. Non avvenne con l'amico Zarian e lo scultore Hmatak Bedyan. Questa volta la gita sui colli attorno a Erevan avvenne in occasione del congresso del film sull'arte che ho ricordato. Siamo negli anni Ottanta. Tutti i congressisti erano stati caricati su dei pullman, eravamo stati condotti in una località dove era un monumento alla diaspora degli armeni del 1916, ma nel sentimento della popolazione il monumento era però anche un monumento a tutti gli armeni sacrificati negli ultimi tempi dai fatti politici o dalle guerre. La interprete che ci accompagnava ci dette qualche spiegazione e disse che il monumento dell'“eccidio” era anche “un omaggio a un nostro grande poeta”. «Perché — aggiunse — dovete sapere che noi siamo un piccolo Paese, però abbiamo una grande cultura, delle grandi personalità, dei grandi artisti e fra questi ora comincia ad essere conosciuto nel mondo un poeta che finora era stato trascurato e che si chiama Egische Ciarenz». Naturalmente io non potei non provare — intimamente — un po' di orgoglio poiché sapevo che ero stato io a farlo conoscere in Europa. Perfino a Mosca non avevano mai letto le sue poesie e quello

da me curato era stato il primo libro su Egishe Ciarenz che era uscito nell'Europa occidentale.

§ 8. *Jusik Achrafian (Glauco Viazzi)*

Il fatto che ormai ero considerato un armenologo, pur senza conoscenza personale della lingua armena, faceva sì che venivo invitato per qualche speciale manifestazione. Intanto era morto il mio amico Glauco Viazzi, critico cinematografico, e anche lui studioso e divulgatore della cultura armena, e soprattutto, anche studioso di Lucini. Dopo la mia monografia su Lucini, che è del 1970, Terenzio Grandi gli mise a disposizione gran parte dei manoscritti e Viazzi ha pubblicato — con opera grandemente meritoria — molti lavori, molti scritti di Gian Pietro Lucini. Però Glauco Viazzi, in Italia era soprattutto conosciuto come critico cinematografico, tant'è vero che collaborava a numerose riviste; era una delle colonne della rivista "Bianco e nero" cui mandava dei saggi densi, scriveva sulla rivista "Cinema", su "Rassegna sovietica", sempre di cinema; insomma era un uomo di cultura che meritava una grandissima stima. Quando fu fatta a Venezia, e in un collegio armeno dentro la città, una commemorazione di Jusik Achrafian, alias Glauco Viazzi, io fui chiamato per fare il discorso celebrativo. Ero tenuto in molta considerazione in tutte le manifestazioni che riguardavano gli armeni.

§ 9. *Artavad Pelejian*

In un'altra occasione fu fatta a Roma una rassegna di film armeni. Fu stampato anche un catalogo e io vi scrissi una presentazione dei film. Vennero proiettati molti film nuovi e rilevai subito l'importanza di un valoroso documentarista armeno, di nome Artavad Pelejian, la cui opera cinematografica si richiamava singolarmente, per la forma, alle poesie armene medievali e alle architetture armene. C'era, cioè, una sorta di la-

voro a spirale, a scavo, che avveniva nelle poesie di Gregorio di Narek, nelle architetture che avevo visto nelle montagne armenie, e nella sua espressione cinematografica. Insomma trovavo una grande analogia fra queste forme di arte così diverse ma che invece si richiamavano l'una all'altra. D'altronde la mia concezione di collegamento, di compenetrazione delle arti, mi faceva andare ancora più a fondo su questo problema. Dei documentari di Pelejian scrissi sul quotidiano romano "Il Tempo", e su un sito Internet armeno: "Zatik".

Fra i poeti armeni che continuavano ad interessarmi, oltre Ciarenz, c'erano anche Tumanian, grande favolista, di cui ho preparato qualche traduzione, che ancora non ho pubblicato; Vshtuni, un poeta che mi ha interessato perché futurista. Su tutti questi argomenti di poesia, di teatro, di cinema ho scritto in "Carte segrete", nella "Rassegna sovietica" e nel mensile "Realtà sovietica": venivo invitato proprio come specialista di problemi armeni e aderivo con quello spirito di autonomia culturale che ho sempre avuto e che mantengo tuttora.

Corradi: Hai espresso più volte il tuo interesse per il poeta armeno medioevale Gregorio di Narek. Come è nato?

Verdone: Vi ha contribuito anche lo studio delle opere, e delle traduzioni, di G.G. Belli. Il romano ne tradusse alcune poesie con l'aiuto di un sacerdote armeno residente a Roma.

Corradi: Al solito, riesci a scoprire, da buon *detective*, secondo l'espressione del tuo amico Scheiwiller, il contatto, che si può definire "storico", tra due personalità distanti e diversissime, come risulta dal tuo saggio *Gregorio di Narek e G.G. Belli* pubblicato nella "Strenna dei romanisti" nel 1982.

§ 10. *Kapkas*

Verdone: Fra le più interessanti opere armenie che ho pubblicato ce n'è un'altra, intitolata *Kapkas*, che vuol dire Caucaso. È un dramma che Ciarenz aveva scritto nel 1922, all'epoca dei conflitti che periodicamente si rinnovano fra le varie etnie dei

Paesi caucasici e anche allora, come di recente, c'erano stati scontri e conflitti fra Armenia, Azerbajdjan, Georgia, o altro. Anche a quell'epoca c'erano atteggiamenti ostili fra un popolo e l'altro dei Paesi caucasici. Pubblicai *Kapkas* nella rivista "Teatro Contemporaneo", che io dirigevo. Potevo in questa rivista riprendere frammenti di culture lontane che ad altri erano sconosciuti e che io invece recuperavo, sia che fosse un dramma di un autore armeno, o fiammingo o cèco, magari ignorato in Italia. Vi avevo recuperato anche testi futuristi che erano rimasti sconosciuti.

§ 11. *Henrig Bedrossian*

Posso concludere che i miei interessi verso l'Armenia sono stati molti, dal dopoguerra ad oggi, e continuano tuttora perché, avendo fatto grande amicizia con un pittore e scultore armeno che ora vive a Roma, naturalizzato italiano, Henrig Bedrossian, che tu conosci, ho avuto il piacere, e anche la soddisfazione, di aver presentato sue opere in cataloghi di mostre effettuate negli anni Ottanta e Novanta a Roma, a Milano, a Ginevra, e in altre città svizzere. A Henrig Bedrossian sono molto legato, come lui a me, proprio per una sintonia fra gente che si occupa di problemi dell'arte, e quando il rapporto è sincero è sempre molto costruttivo. Come tu sai, quando Henrig ha avuto una bambina non solo io sono stato il suo Padrino, al Battesimo, ma le ho scelto io stesso il nome, e siccome mi ronzava nelle orecchie il Paese Nairì, che è il Paese Armenia, ho suggerito ai genitori, che ne sono stati estremamente soddisfatti, di dare alla bambina il nome di Nairì.

Corradi: Quindi, come se a una bambina di italiani che vivono all'estero venisse dato il nome di Ausonia, o Enotria.

Verdone: È così. E questo è un po' il panorama delle amicizie, dei rapporti con gli armeni in Italia e fuori, ma ce ne sono stati anche altri perché ho incontrato degli armeni in vari festival cinematografici, a Venezia per esempio, ed ho apprezzato certi loro

lavori. Negli anni Novanta, è avvenuto anche in un festival in Portogallo, a Figueira da Foz, dove il regista Don Askarian mi ha fatto conoscere un suo documentario sul musicista armeno Komitas.

§ 12. Gregorio e Elena Sciltian

Ho avuto rapporti anche con altri intellettuali e artisti, fra i quali in primo piano dovrei mettere Gregorio Sciltian. Siamo stati amici ed ho frequentato molto la sua casa, che del resto era vicino alla mia, a Lungotevere Sangallo. Io abito a Lungotevere Vallati, quasi di fronte.

Corradi: Tu sul lato sinistro, all'imbocco di Via Giulia, e Sciltian sul lato destro del Tevere dalla parte di Piazza Trilussa.

Verdone: Sì, tutti e due nel tratto fra Ponte Garibaldi e Ponte Sisto. Andavo spesso alle sue feste, invitato dalla moglie Elena e da lui, e devo dire che l'unico rammarico che ho di questa amicizia è che Sciltian, quando io l'ho conosciuto, era diventato quasi sordo, per cui il colloquio con lui era difficoltoso, ed ho potuto raccogliere poco dalle sue confidenze. Invece Elena Sciltian è stata una grande amica; non solo, ma quando si è inaugurato a Gardone, in una dipendenza del Vittoriale, un museo particolare, che forse non aveva niente a che vedere con D'Annunzio, ma che comunque era importante perché raccoglieva numerosissime opere di Sciltian regalate al Vittoriale da Elena Sciltian tramite l'allora Presidente Egidio Ariosto; quando, — dicevo — fu inaugurato questo piccolo museo, con grandi opere di Sciltian (a cui Elena aveva aggiunto nella donazione anche pitture importanti del Seicento, per cui è un complesso che ha un suo valore) l'Onorevole Egidio Ariosto volle che io andassi a tenere il discorso di inaugurazione del museo.

Corradi: Tu hai avuto modo di frequentare Elena Sciltian anche dopo la morte del marito, alle riunioni amichevoli che si svolgevano a casa di Carlo Ludovico Bragaglia. Vuoi raccontare?

Verdone: Mi sono incontrato con gli Sciltian sia a casa di Bragaglia sia a casa dell'animatore della Messa degli Artisti Mon-

signor Ennio Francia, che ogni tanto faceva dei ricevimenti nel suo appartamento in Vaticano, a ridosso della cupola di San Pietro. Erano dei ricevimenti da ricordare, anche emozionanti, per il luogo eccezionale in cui si svolgevano: “sotto il Cupolone”.

§ 13. Il “salotto degli ottantenni”

Elena Sciltian, anche dopo la morte di Griscia, come diceva lei, cioè di Gregorio Sciltian, ha continuato ad essere la primadonna, la protagonista delle feste e ricevimenti tra amici che si facevano la domenica a casa di Carlo Ludovico Bragaglia. Ed era veramente per me un piacere partecipare a quel salotto che io chiamavo il “salotto degli ottantenni”: c'erano scrittrici, come Paola Masino, i Labroca, alcuni scenografi, la collagista Leda Mastrocinque di cui conservo un grande collage dedicato alla mia famiglia, sceneggiatori, registi, pittori, musicisti, come Vittorio Rieti. Era un piacere perché da quelle conversazioni uscivano tanti ricordi. In fondo tutte le mie curiosità venivano soddisfatte in queste conversazioni dove raccoglievo notizie su Sciltian, su Anton Giulio Bragaglia, sul Teatro degli Indipendenti, su coloro che frequentavano il “Circolo delle Cronache di Attualità” di Via degli Avignonesi, dove appunto poi sorse il Teatro degli Indipendenti.

In tali conversazioni ho potuto arricchire le mie conoscenze sui personaggi che ho ricordato, ma anche soprattutto, in questo caso, su Sciltian. Ricordo, per esempio, un episodio raccontato da Elena: Sciltian, dopo essere fuggito da Kiev (era nato a Rostov) durante la rivoluzione sovietica, si era rifugiato a Istanbul dove riparavano gran parte degli armeni o oriundi armeni. A Istanbul aveva dipinto i cartelloni pubblicitari di una specie di circo di scarabei che attirava molti spettatori; però il padrone di questo mincirco fece non sò quale sgarbo a un turco il quale, un giorno, gli “schiacciò” tutti gli scarabei, e quindi il suo circo scomparve.

Il progetto di Sciltian era di venire da Istanbul in Italia. Era affascinato dall'Italia, però prima di arrivarvi soggiornò a Vienna e a Berlino. Fu a Berlino che conobbe Carlo Ludovico Bragaglia,

il quale gli disse che volentieri avrebbe ospitato una esposizione delle sue opere a Roma al "Circolo delle Cronache di Attualità". Passò qualche mese, Sciltian venne in Italia, e per prima cosa si precipitò a Via degli Avignonesi insieme alla moglie per ricordare all'amico Carlo la promessa di fare una mostra, perché teneva molto — anche per motivi economici — ad esporre suoi lavori a Roma. Quando arrivò vide quello che lui pensava fosse Carlo Ludovico, molto occupato nel suo laboratorio fotografico, e che gli rispondeva a monosillabi, insomma non gli dava nessuna soddisfazione, per cui assai irritato Sciltian se ne andò giurando di non volerlo più vedere. Senonché un giorno in Via del Tritone, mentre passeggiava con la moglie, si vide venire incontro tutto festoso Carlo Ludovico Bragaglia, che lo abbracciò e lo baciò. Sciltian rimase frastornato e disse: «Ma come, l'altro giorno sono venuto a trovarti e non mi hai degnato di uno sguardo, di una parola e ora mi abbracci, ma non sei mica impazzito?». «Ma no...», fece Carlo Ludovico, «quello non ero io, quello era mio fratello Arturo, che mi somiglia moltissimo». Questo è uno degli episodi che ricordo riguardanti Sciltian e i Bragaglia. Anton Giulio diceva in romanesco «Chi espone? Sciltian? Arméno è arméno...»

§ 14. Il clown Giacomino

Corradi: Mi hai raccontato l'episodio della mosca e del clown.

Verdone: Come ti è noto, io mi occupo anche di storia del circo e quindi sapevo tutto di Giacomino, un clown italiano, vissuto a Mosca, e beniamino degli Zar. Giacomino aveva dato spettacoli in Russia, dopo la rivoluzione era fuggito ed era venuto in Italia, poi aveva lasciato la sua attività di spettacolo e gestiva un ristorante a Gardone. A quel tempo gli Sciltian vivevano in un paesino vicino al Vittoriale, andavano spesso in questo ristorante e parlavano fra loro in russo. Quando Giacomino si avvicinò per chiedere che cosa volevano mangiare lo chiese in russo e gli Sciltian dissero: «Lei sa il russo?». «Sì...» rispose «io sono

Giacomino». Raccontò delle sue esperienze in Russia, della sua amicizia con tanti personaggi, fra cui lo scrittore Kuprin, e disse pure di essere stato ricevuto dallo Zar che un giorno, così soddisfatto delle rappresentazioni, che lui faceva a palazzo imperiale per rallegrare lo *Zarevic* ammalato, gli volle regalare un magnifico orologio con lo stemma imperiale. Glielo mostrò e Sciltian non mancò di guardarlo con interesse. Allora Giacomino che ormai, dopo vari incontri, aveva quasi stretto amicizia con lui, tant'è vero che poi andava a trovarlo nella sua casa, nello studio dove dipingeva, gli disse: «Io, Maestro, avrei un grande desiderio». «Quale?». «Vede, vorrei che questo orologio, che è uno dei più bei ricordi della mia vita, fosse impreziosito con qualche cosa di più...». «E che cosa vorrebbe fare?». «Vorrei, Maestro, che lei ci dipingesse una mosca». Sciltian accettò, prese l'orologio e ci dipinse una piccola mosca nel quadrante. Quando io ho pubblicato in "Teatro Contemporaneo" un numero speciale dedicato al circo ho fatto raccontare a Elena Sciltian questo episodio, siamo riusciti a raggiungere l'attuale possessore dell'orologio e a farlo fotografare, per cui la fotografia è nel fascicolo della rivista "Teatro Contemporaneo" dedicato al circo.

§ 15. *Tre quadri ritrovati e "Il démon"*

Corradi: Hai trascurato un episodio importante: cioè di quando a Parigi hai scoperto tre Sciltian considerati dispersi.

Verdone: L'ho già raccontato, ma è giusto ricordarlo anche qui. Gli Sciltian erano molto dispiaciuti che alcuni dei quadri che Griscia (Gregorio) aveva dipinto a Roma fossero andati perduti; tant'è vero che, quando pubblicavano fotografie di quei quadri, non potevano mettere che deboli riproduzioni ricavate da giornali dell'epoca, perché le opere erano dichiarate smarrite. Un giorno, trovandomi a Parigi, visitai il museo armeno. Era in disordine, perché non grandissimo e con le opere un po' ammucciate una sopra all'altra, attaccate ai muri senza alcun criterio: lo spazio era limitato e molti i dipinti. Guardando

con attenzione tutti i quadri a un certo momento vidi, proprio rasenti al soffitto, sopra altre sette-otto tele, tre quadri in cui riconobbi subito la mano di Sciltian.

Il ritrovamento dei quadri di Sciltian è documentato in un articolo da me pubblicato nella terza pagina del quotidiano romano "Il Tempo".

Corradi: Mi hai anche parlato di un tuo libretto d'opera, ambientato in Armenia.

Verdone: Ho scritto un libretto per opera, in un atto, chiestomi dal compositore e Direttore d'orchestra Lamberto Gardelli. Glielo spedii a Budapest e reagì con un telegramma di una sola parola: «Stupendo!». È tratto da un poema di Lermontov, e l'ho ambientato nelle montagne caucasiche.

Corradi: Mi avevi tante volte parlato della scenografia in cui *Il dèmone* doveva venire ambientato che quando, nel 1997, siamo stati insieme in Armenia e ho visto una scala a gradini nella roccia, ho voluto farti una fotografia su tale sfondo.

Verdone: *Il dèmone* lo vedevo ambientato proprio così. A uno dei protagonisti viene dato il significativo nome di Armen. Il libretto è stato rappresentato in Italia, ma senza musica. Un'altra volta ho scritto la prefazione per un libro di un artista-editore (in Milano), Herman Vahramian, Casa Editrice Armena. È un libro di fotografie: *Armenia 1910*, eseguite dal fotografo del primo Novecento Ermakov. Tra i registi teatrali e cinematografici voglio ricordare Arby Onassian, collaboratore di Peter Brook per un eccezionale spettacolo da me visto al Festival di Shiraz-Persepolis, *Orghast*; e il già ricordato Don Askarian, con cui ho fatto amicizia a Figueira da Foz, regista tra l'altro del film sul musicista armeno Komitas.

Corradi: Durante il nostro viaggio in Armenia, sono stata testimone dei riconoscimenti, pieni di gratitudine, e degli onori che hai ricevuto. Vuoi parlarne?

Verdone: Ti trascrivo l'inizio di un articolo che ho pubblicato nella rivista "L'immaginifico", (Udine, 1998).

Nel corso dei miei viaggi ho assistito a tanti festival e feste popolari: con spettacoli, riti religiosi, canti e danze, gastronomia

e folklore; ma ad una festa di popolo, popolo della strada, dedicata a un poeta, non m'era mai capitato di essere presente. È avvenuto a Erevan, capitale dell'Armenia, il giorno in cui cadeva, il 25 ottobre 1997, il centenario della nascita dello scrittore Egi-sche Ciarenz, considerato il Majakovskij armeno. Fu prima simbolista, ammiratore anche di D'Annunzio, poi venne folgorato dal Futurismo. È proprio per questa sua tendenza che mi accorsi di lui negli anni Sessanta, anche se il suo nome, nell'URSS, era ovunque taciuto, ignorato dalla "intelligentsia" sovietica.

Cadute le barriere ideologiche, il popolo di Erevan ha voluto celebrare il suo poeta nazionale. Era un atto di amore per un figlio prediletto, ma anche una manifestazione di difesa e di affermazione della propria identità culturale e della propria libertà. Intellettuali e poeti si sono riuniti alla Casa degli Scrittori Armeni. Gruppi popolari in costume si sono raccolti davanti alla casa di Ciarenz. Uno spazioso parco è stato adornato di festoni e palloncini.

Una grande folla, datasi appuntamento nel viale intitolato a Sayat-Novà, altro famoso poeta armeno, si è mossa accompagnata da tamburelle e tamburi per recarsi al monumento del poeta dove un coro attendeva eseguendo canti. Era un corteo gioioso di gente di tutte le età. C'erano molti vecchi, anche venuti dalle regioni lontane del Paese, una anziana signora avanzava zoppicando appoggiandosi ad un bastone. Ognuno aveva in mano un garofano rosso, che poi sarebbe stato deposto ai piedi del monumento di basalto. E sotto la statua si sono succeduti gli oratori. Anche io sono stato invitato a parlare, in francese, mentre un poeta persiano mi traduceva in armeno.

Nel parco dove è la casa di Ciarenz bambini in costume arancio, rosso e blu, i colori dell'Armenia, cantavano e ballavano a ghirlanda, portando sulle spalle altri adolescenti. Dal balcone della Casa-Museo un dodicenne, dalla voce autorevole, decisa e tagliente, recitava i poemi di Ciarenz:

*Io mi sono eretto un monumento
intessuto di canti oscuri e profondi
di pensieri nuovi e ardenti*

*che recano in sé la vita...
E l'esistenza mia
diventerà leggenda...*

*Davanti al balcone, un funambolo camminava con una per-
tica a quindici metri di altezza. A terra delle maschere facevano
lazzi. Ho sentito che uno veniva chiamato "Colombino"... Nel
pomeriggio, al Teatro dell'Opera, si è tenuta la cerimonia ufficia-
le, presente il Presidente della Repubblica, e il Papa di tutti gli
Armeni, Karekin I, il Catholicòs. Prima ci sono stati i discorsi
celebrativi — il mio compreso — poi uno spettacolo di balletti e
concerto sul palcoscenico dove campeggiava un ritratto del poeta.*

La poesia di Ciarenz ha toni elegiaci:

*Canta nel sangue mio
la tristezza senza fine
di Nairi...*

Alla patria, Nairi, sono affidati i suoi "canti di pietra".

§ 16. In Italia

Corradi: Hai avuto altri incontri con gli armeni che vivono in Italia. I contatti sono continuati al Collegio Armeno di Via San Nicola da Tolentino, dove hai avuto occasione di parlare di Ciarenz e di recitare alcune poesie. Fai naturalmente parte della Associazione degli Amici dell'Armenia. Durante il nostro soggiorno estivo a Cantalupo in Sabina (Rieti) sei stato invitato dal Rettore del Collegio Armeno per una visita alla residenza estiva del Collegio, nella vicina Catino: e qui abbiamo avuto il piacere di incontrare il Patriarca (di Beirut) degli Armeni, l'Ambasciatore d'Armenia in Italia, docenti e allievi del Collegio...

E del Papa degli Armeni Karekin I che cosa vuoi ricordare?

Verdone: Quando andammo a fargli visita, nella sua residenza di Echmiadzin, mi mostrò un libro in italiano. Conteneva la

sua preghiera, scritta per essere letta, nella processione del Venerdì Santo, a Roma, al Colosseo, condotta da Giovanni Paolo II, che così esordiva:

«Ora leggeremo la nostra preghiera, appositamente scritta dal nostro caro fratello Karekin I».

Il Papa armeno mi disse che avrebbe gradito che io gliela leggessi. Lo feci ben volentieri ed ascoltò commosso.

IL TEATRO

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Esordi teatrali — § 2. Con Silvio Gigli — § 3. Una passione che continua — § 4. *Teatro breve* — § 5. *Esercizi teatrali* — § 6. La SIAD.

Corradi: Nei tempi recenti (nei primi mesi del 1995) tu hai scelto alcune tue commedie o atti unici, scritti in varie epoche, e in gran parte rappresentati, per pubblicarle in un volume a te dedicato dalla Società Autori Drammatici (SIAD). Vorrei perciò che mi parlassi di te come autore di opere teatrali.

§ 1. *Esordi teatrali*

Verdone: Voglio ricordare che quando, da ragazzo, abitavo a Siena, in Via Valle Piatta, la finestra del salotto, cui usavo affacciarmi, dava in una corte dove una grande porta "di soccorso" color castagno, regolarmente chiusa, apparteneva al Teatro del Ricreatorio Pio II. Nel vicinato si usava chiamarlo il Teatrino del Costone. Le domeniche invernali, al pomeriggio, specie a Carnevale, la porta veniva aperta al momento dell'intervallo dello spettacolo, e ne uscivano gli spettatori, magari per fumare, o per avvicinarsi ad un altro portoncino che introduceva alla Società degli Infermieri dell'Ospedale di S. Maria della Scala, dove funzionava una mescita. Cominciò allora, nell'infanzia, ad acuirsi la mia curiosità per il teatro e non mancai alle rappresentazioni che vi si davano, quasi sempre al pomeriggio. Ricordo particolarmente un *Nerone*, fatto da studenti universitari della FUCI (Federazione Universitaria Cattolica

Italiana), forse ispirato dalla abbastanza famosa commedia satirica di Petrolini.

Partecipai a qualche spettacolo come comparsa. Una volta ero un alabardiere della operetta *La campana d'argento*. Al suono della misteriosa campana, come se fossi rimasto impaurito, caddi rovinosamente con l'elmo e la lancia sulle tavole del palcoscenico, suscitando l'ilarità del pubblico.

Più tardi cominciai a scrivere commedie in vernacolo, di soggetto infantile, date le mie limitate esperienze, e adatte a quel teatrino, dove furono rappresentate: *La festa della Madonna*, *I braccialetti nuovi*, *Le por'anime*. Gli argomenti mi venivano suggeriti dalla vita della mia Contrada e dal Palio. Una, *Carrozza e stalliere*, seguita da molte altre, mi favorì l'accesso alla Camerata dei Balilla e delle Piccole Italiane dell'EIAR (come allora si chiamava la rete radiofonica nazionale).

Appena liceale, avevo ottenuto, diciottenne, di scrivere critiche teatrali, siglate, o firmate per intero, nella cronaca locale della "Nazione". Giunto all'Università, fui attratto dal teatro goliardico, prima collaborando alle "operette", poi scrivendone io stesso: una, *Il trionfo dell'odore* (1945), fu recitata un pomeriggio, dopo la liberazione di Siena — c'era ancora il coprifuoco — ed ebbe tale successo che fu rappresentata anche in altre città universitarie (per esempio al Teatro Verdi di Padova). Oggi per gli studenti senesi è un testo "mitico", che ha occasionato numerose cene-ricordo, ed è stata ripresa anche nel febbraio 1993 al Teatro delle Due Porte. In tale occasione hanno ristampato l'originario "programma" o locandina del 1945.

§ 2. Con Silvio Gigli

La mia carriera teatrale continuò — quasi sottovoce, giacché l'interesse maggiore non poteva spettare che al teatro regolare — con radioscene per ragazzi, una radiorivista (di sapore goliardico, anzi, ambientata all'Università di una ipotetica Visemberga) in sei puntate, scritta con Riccardo Morbelli, *Le*

cronache del pargolo dottissimo — Morbelli era con Nizza il celebre autore dei *Quattro moschettieri* — trasmessa dalla Compagnia di Radio Firenze, e con alcune commedie in un atto radiotrasmesse. Intanto gli allievi della Accademia Musicale Chigiana mi invitavano a scrivere per loro dei libretti d'opera, tutti rappresentati al Teatro dei Rozzi. In qualcuno si riversava ancora la mia goliardia.

Avevo collaborato a Siena con Silvio Gigli, *leader* dei teatranti locali, poi passato a Radio Firenze e quindi a Radio Roma, nel settore diretto da Sergio Pugliese, cui tenne a presentarmi allorché anch'io mi trasferii nella capitale. Tra le mie varie proposte, Pugliese accettò una riduzione di una commedia settecentesca, un atto unico sulla vita di Greta Garbo ed altri testi scritti con Domenico Meccoli: *I divi raccontano la loro storia*.

In quel tempo avevo già una buona cultura teatrale. Tra l'altro mi ero infiltrato, prima della occupazione di Roma da parte dei tedeschi, nella *claque* organizzata, dove conobbi giovani che sarebbero diventati critici e autori drammatici: fra questi Vito Pandolfi, Gian Francesco Luzi, Alberto Perrini e Leopoldo Trieste. Scrisi durante tale "esperienza" *Platea segreta*, che lessi, come "esercizio drammatico", al Corso di Drammaturgia tenuto da Cesare Vico Lodovici presso il Ministero della Cultura Popolare di Via Veneto. Lodovici definì il mio lavoretto un "idillio", come "scene di vita alla maniera del teatro antico".

Incoraggiato da Silvio Gigli scrissi, e prima in vernacolo senese, varie scene per il pubblico giovanile, poi alcune commedie in un atto, rappresentate alla Radio Italiana: fra queste *Capriccio o candore*, cui per la pubblicazione nel volume *Teatro breve* del 1995 ho cambiato il titolo in *Cuori semplici*, e che fu messa in onda il 19 novembre 1942 con la regia di Pietro Masserano Taricco, poi anche regista del mio *La festa*, mentre Anton Giulio Majano aveva diretto *Garbo. Un mito degli Anni Trenta* e Alberto Casella *Lontananze*.

§ 3. Una passione che continua

Benché ben presto, trasferitomi a Roma, fossi preso da attività cinematografiche (documentari, saggistica, giornalismo, didattica e lavoro di *routine* al Centro Sperimentale di Cinematografia e alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia) la passione teatrale non si arrestò: tradussi qualche autore straniero (Pierre Albert-Birot, Ribemont Dessaignes, Alfred Mortier), pubblicai miei testi in "Il Dramma" (e poi nella rivista da me diretta "Teatro Contemporaneo") e scrissi altri libretti per musica, vincendo anche tre concorsi: il Premio Rossini a Pesaro, il Premio Cilea a Bergamo, dove venni rappresentato al Teatro delle Novità, e il Concorso Internazionale della Accademia Musicale Chigiana. Ora tutti questi lavori sono raccolti nei volumi *L'impresario delle Americhe ed altre scene ed atti unici* (otto lavori), *Correre per vivere* (tre lavori), *Esercizi teatrali* (diciassette commedie e dodici libretti per musica), e *Teatro breve* (nove atti unici). Ma rimasero altri inediti, specie se in vernacolo: quello (accanto al teatro goliardico, per me nato nell'Ateneo senese) è il mio *Teatro di contrada*, di valore e significato locale. Altri filoni furono le commedie per ragazzi (fra cui *Il Capitano Spaventa*), una serie di atti unici di spirito tozziano (ripeto che Federigo Tozzi è sempre stato lo scrittore che ho amato e da cui ho imparato di più), la librettistica, i monologhi (fra cui i dieci *Colloqui con Pangloss*, e *Maschere mascherate e leggende*, dieci, scritti per la RAI, rispettivamente, nel 1989 e nel 1991).

Maurizio Scaparro chiese ad Oreste Del Buono ed a me di collaborare alla scelta e al collage dei testi di *Varietà*, rivista rappresentata al Teatro Argentina di Roma il 2 ottobre 1985, protagonista Massimo Ranieri.

Corradi: Parلامي, in particolare, delle opere di *Teatro breve*, pubblicate dalla SIAD.

§ 4. *Teatro breve*

Verdone: Come sai, in *Teatro breve* sono raccolte nove commedie:

Brucivano le colline, è stato scritto a Siena durante la occupazione tedesca, nella località di Astieto, dove mi ero rifugiato con gli amici pittori Giacinto e Lina Fiore. L'ho anche chiamato *Una notte di Carnevale*. È stato rappresentato nel 2001 al Teatro napoletano "Gregorio Rocco" (Comune di Sant'Anastasia).

Poliziano e Lálage, è basato su un manoscritto inedito, e rimasto incompiuto, di Edgar Allan Poe (1825). Ho rielaborato drammaturgicamente e completato il testo nel 1994, prendendo occasione dal quinto centenario della morte di Agnolo Ambrogini detto il Poliziano; pur riconoscendo che debole legame vi è tra il poeta realmente esistito e quello di Poe. Dal dramma, che ho aumentato di scene e di un epilogo, ho espunto ogni "traccia" anglosassone appartenente inizialmente al progettato dramma di Poe (per esempio i titoli nobiliari e i riferimenti anglosassoni che l'autore aveva attribuito a Poliziano e Castiglione). *Il demone* è un atto che mi era stato richiesto dal Direttore dell'Orchestra Filarmonica di Londra e compositore Lamberto Gardelli, il quale aveva rappresentato a Budapest con grande successo il mio e suo *L'impresario delle Americhe*. Gardelli ne compose la musica ma, purtroppo, dopo qualche tempo morì. *La guardia scellerata*, che pure gli avevo mandato, aveva completato il trittico, ma non ne ho avuto più notizie.

Platea segreta è — come già detto — il risultato delle mie "impressioni" di *claqueur* nei teatri di Roma, nel 1942; ma non mi sono mai convinto a chiamarlo, alla romana, *La clacca*.

Ma che ce frega... è un monologo in romanesco, giacché m'ero azzardato anche a ridurre favole di Trilussa in dialetto romanesco (*Piacchiabbò*, *La porchetta bianca*). Lo avevo pubblicato in un periodico romano col titolo *Il tormentone*.

I braccialetti nuovi appartiene al già ricordato periodo senese.

L'annaffiatore annaffiato è un ritorno al teatro goliardico — questa volta suggerito da un viaggio a Collodi nel 1962 —, e cui potrei associare altri lavori rimasti inediti per esempio un *Tristano e Isotta* in tre atti, l'operina *Il vecchio geloso*, con musica di Carlo Savina, rappresentata nel 1948 al Teatro dei Rozzi, e radiotrasmissa. Anche le sei *Cronache del pargolo dottissimo* (radiatoriviste) sono di spirito goliardico. Mi ero anche dedicato alla riduzione di un testo tedesco: *Scherzo, satira, ironia e profondo significato* di Christian Grabbe, drammaturgo romantico tedesco dell'Ottocento.

Un premio non fa male appartiene alla serie dei monologhi *Colloqui con Pangloss* (1989).

Benché io abbia incrementato di più la mia attività critica e saggistica in tutti i campi dello spettacolo, e di studioso delle avanguardie, vorrei asserire che la creatività nel campo teatrale non è mai stata ritenuta da me secondaria; e mi resta ora un'ombra di rammarico, per aver voluto battere troppe strade, di non essere diventato quello che forse avrei voluto definitivamente essere: un autentico autore drammatico.

Corradi: Questo non mi sembra esatto. Se puoi elencare almeno una cinquantina, anzi più, di lavori drammatici. C'è anche da mettere in evidenza la tua attività nella SIAD, dove dirigi la rivista "Ridotto", che ha ospitato tuoi testi. Hai fatto parte del Comitato Direttivo della Associazione...

Verdone: Sì. Nel giugno 2000 l'Assemblea dei Soci ha eletto il nuovo direttivo, ed io sono stato eletto Presidente all'unanimità. Ma dopo un anno, mi sono dimesso, preferendo rimanere semplicemente un membro del Consiglio Direttivo e l'Assemblea 2002 della SIAD mi ha proclamato Presidente Onorario.

§ 5. Esercizi teatrali

Corradi: Delle tre commedie di *Correre per vivere* hai già parlato a proposito degli scritti tozziani.

Che cosa mi puoi dire degli *Esercizi teatrali* (Bulzoni editore, Roma, 1993)?

Verdone: Sono diciassette commedie e dodici libretti. Tengo molto a *I frutti dell'albero*, l'ultima da me scritta, per i riflessi autobiografici e per la struttura anomala, composta di dieci "frammenti" da me definiti *script-play-novel*. Sono, insieme, racconto, commedia e soggetto cinematografico, come ne fecero anche i futuristi: Benedetta, per esempio (*Il viaggio di Gararà*) e Marinetti (*Grand Hotel del Pericolo*). Non è dispiaciuta a me — né a Eugene Ionesco che ne figura protagonista — *La Gloria del Rinoceronte* —, rappresentata a Roma al Teatro Agorà, nel 1998 insieme a Garbo. *Un mito degli anni Trenta* e al *Dèmone*. In seguito mi sono dedicato a un dramma in due tempi, *Monna Bianca di Vincigliata* dove è adottata pressoché la stessa formula di *I frutti dell'albero*: cioè *script-play-novel*.

Abbiamo già menzionato un *collage*, in lingua ceca, di sintesi futuriste (*Uccidiamo il chiaro di luna*) al Caffé Viola di Praga (tradizionale ritrovo delle avanguardie negli anni Venti), poi rimaneggiato e ripreso a Parigi al Théâtre de la Bonne Graine, con attori italiani: *Scintille futuriste* (1998).

Per saperne di più su queste mie "escursioni" nel teatro segnalo la rivista "Theatron" (n. 333, gennaio-aprile 1998) con il mio repertorio elencato cronologicamente, e il mensile *Ridotto* con il n. 12 (1997) a me dedicato, e recante quattro miei lavori. Altro curriculum teatrale è in "Ridotto" n. 4, 2002, insieme al tritico *Correre per vivere*.

Da considerare a parte è l'attività storico-critica: e qui segnalo i vari lavori sul Teatro futurista, contemporaneo, la storia del Teatro Valle e le *Avventure teatrali del Novecento* dell'Editore calabrese Rubbettino. È uno dei lavori (con i racconti, le poesie, i drammi) che mi hanno procurato il Premio Internazionale (alla "carriera") "Città di Ostia", 1999.

Corradi: Che altro puoi dire della tua attività di scrittore per il teatro?

Verdone: Alle raccolte senesi e giovanili ricordate va aggiunto il libro *Teatro di contrada*, con illustrazioni di Raffaello

Arcangelo Salimbeni: sono gli stessi disegni che Raffaello mi aveva dato per il non pubblicato *Paggiomaggiore*. Si tratta del mio teatro vernacolo, scritto da giovanissimo per il Teatrino del Costone, o di qualche altro testo venuto dopo: una diecina circa di atti unici. Ho fatto anche traduzioni e riduzioni: il già menzionato *Poliziano*, testo rimasto incompleto di Edgar Allan Poe e da me rimaneggiato e completato; *Kapkas* pubblicato su "Teatro Contemporaneo"; *I coniugi Snowden* e *La pulce scellerata* dell'armeno Ciarenz rappresentati a Roma; *La rivale impreveduta*, *La figlia di Artaban* e *Un bel film* di Alfred Mortier; *Il film a rallentatore* di Hermann Teirlinck; *La statua* di Pierre Albert-Birot; altri rimasti incompiuti.

Corradi: *Teatro breve* e *Teatro di contrada* sono tra le tue ultime pubblicazioni. Gli interessi di natura teatrale sembrano ora diventati in te preminenti.

Verdone: No, continuo come ho sempre fatto: quasi un postiglione ottocentesco che guida un carrozzone con sei o otto cavalli. È appena uscito un mio libro di racconti: *Un giorno senza gloria*. Raccolgo altre poesie: *L'allegria dei fiori*, *Fregenepoesia*, *Il viale dei ciliegi*. Penso ancora al cinema: *Il cinema a Roma*, *L'educazione audiovisiva*, e una monografia su Alessandro Blasetti. Scrivo aforismi, seguo le infinite vie dello spettacolo popolare. Non so che cos'è che mi preme di più. Mi piacerebbe immaginare la creatività come un "organo", dove premere ora su uno, ora su un altro tasto. Ma è certamente una pretesa eccessiva.

IL CIRCO E GLI SPETTACOLI POPOLARI

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Il Palio — § 2. Il circo — § 3. Il mondo di Grock — § 4. Gli "Amici del circo" — § 5. Altri circensi — § 6. Una bibliotechina sul circo — § 7. Il cinema nasce dal circo — § 8. La corrida — § 9. Mostre d'arte e pubblicazioni — § 10. Altre occasioni.

§ 1. Il Palio

Corradi: Come è nato il tuo interesse per il circo e gli spettacoli di arena?

Verdone: Credo che tutto questo sia nato nel Campo di Siena, vera arena dove nei secoli passati si facevano giochi Giorgiani (in ricordo della vittoriosa battaglia di Monteaperti e in onore di San Giorgio, Protettore), giochi delle Pugna e giochi detti delle Elmora (che erano combattimenti di forza tra schiere opposte), corse di bufale, il Palio, la Pallonata, tutti i giochi pubblici che usavano nel medioevo. Uno storico del Settecento, Giovanni Antonio Pecci, li ha chiamati "i giochi del circo sanese". Soprattutto però c'era il Palio cui io ho incominciato ad assistere sin dagli anni più teneri. Mi sono molto appassionato a questo evento facendo parte della Contrada dove abitavo, e cioè la Selva. Credo che sia stato il Palio a suscitare in me l'interesse per ogni altro spettacolo di arena, anche per la corrida. Quando sono andato in Spagna, ed ho assistito per le prime volte alle corride, ho notato le molte affinità esistenti fra le due forme di spettacolo: la struttura dell'arena, i personaggi che intervenivano e i loro costumi, la presentazione dei protagonisti, le musiche, il tufo e il colore stesso dell'arena, i rituali, la religiosità presente in ambedue le feste. Tutto ciò

faceva sì che io ci vedevo delle analogie, delle affinità che poi ho descritto in un articolo facendo il confronto fra corrida e Palio. Affinità nella diversità.

Corradi: Naturalmente tu usi l'espressione spettacolo, perché sei uno studioso dello spettacolo, ma né gli spagnoli né i senesi ritengono che questi loro avvenimenti siano uno spettacolo: per gli spagnoli la corrida è un "dramma" che nessuno straniero può capire, come pure i senesi negano che il Palio sia uno spettacolo ma sostengono che il Palio è vita, è il momento più alto della *vita* di Contrada, la quale dura tutto l'anno. Nessuno può azzardarsi a definire cos'è il Palio, ma qualunque senese è fermamente convinto che l'espressione "spettacolo" per il Palio è gravemente riduttiva.

Verdone: È così, infatti noi diciamo sempre che il Palio è vita. Ma vita non di quel giorno e di quel momento, di quei pochi minuti in cui i cavalli corrono intorno al Campo. È vita di tutto l'anno, vita nelle sedi delle Contrade, nelle riunioni, nelle feste, nelle ricorrenze, nelle cene, nei giochi dei bambini. La "carriera", il momento della corsa, non è che la conclusione di tutta un'attività svoltasi nell'anno e che continua anche dopo la gara.

Lo spettacolo di arena, dunque, mi ha affascinato fin da quell'epoca. Era più che naturale che, le prime volte, andando al circo, specie quando irrompevano i cavalli, io ci vedessi qualche affinità col Palio: c'è l'arena, il tondo; ci sono gli acrobati-giocolieri, perché in fondo gli alferi che manovrano le bandiere, che le gettano per aria, le riprendono, che fanno il così detto "salto del fiocco", che se le scambiano con tanta abilità, sono dei giocolieri. Poi ci può essere anche il lato che diventa comico perché essendo i destrieri estratti a sorte, non scelti dalla Contrada, ci sono delle bestie velocissime, ma ci sono anche dei brocchi, dei cavalli che arrivano sempre ultimi e suscitano l'ilarità del pubblico, come pure qualche fantino. Per esempio ricordo che insieme a Silvio Gigli ci divertivamo guardando un fantino negro (era africano) del Bruco che a volte cadeva, a volte arrivava ultimo; era talmente buffo, che ci faceva ridere e per noi quello era un *clown*. Come era un *clown* il Cittino, che era un piccolo fan-

tino che corse per la prima volta per la Selva; siamo negli anni Sessanta e anzi mi ricordo che in quella occasione Silvio Gigli, che faceva una delle sue radiocronache sul Palio, mi interpellò sui pronostici della corsa, e io gli dissi che, sì, la mia Contrada aspirava alla vittoria, ma anche se non avesse vinto era importante che partecipasse; il nostro entusiasmo non sarebbe mai venuto meno, l'avremmo appoggiata, e poi comunque, se anche non avesse vinto, gli dissi: «È sempre Siena che vince, e Siena trionfa sempre immortale». Questa frase a Silvio Gigli piacque molto, tant'è vero che usava concludere tutte le sue radiocronache con: "Siena trionfa sempre immortale". E io mi compiacevo del fatto che in fondo gli avevo suggerito un'espressione che poi sarebbe diventata popolare e avrebbe contraddistinto la sua personalità di radiocronista.

Corradi: Mi hai anche raccontato che per te, orfano di padre e figlio unico, la Contrada ha avuto un ruolo di "famiglia allargata" che ha molto sostenuto la tua sfera affettiva. Tu vivevi intensamente la vita di Contrada, la preparazione delle feste, andavi al Palio, ti recavi nel Campo assai presto, fin dalle prime ore del mattino, per trovare un buon posto, a cavalcioni su un colonnino, per la corsa che si sarebbe svolta nel pomeriggio. Però non hai mai partecipato, né da ragazzino né da adolescente, al vero e proprio Corteo Storico, né come paggio né come figurino, e ciò perché portavi gli occhiali. È questo il motivo vero?

Verdone: Sì. C'era questo veto che non veniva dagli altri ma che io facevo a me stesso: avendo gli occhiali ritenevo di non poter essere un paggio del Cinquecento e quindi mi sono vietato questa grande soddisfazione che invece ha avuto mio figlio Luca, non ricordo in che anno. Ma lasciamo l'argomento del Palio, che ho trattato in infinite sedi. Tra l'altro ho scritto anche un libro, *Siena città del Palio*, dove ho fatto un po' la storia di questa manifestazione, ed ho dato anche dei ragguagli su come si svolge e sulle trasformazioni che ha avuto nei secoli. E alcune mie commedie giovanili hanno per ambiente la vita della Contrada, e il Palio.

Corradi: Vorrei che tornassimo al circo.

§ 2. Il circo

Verdone: Mi ci sono inizialmente interessato proprio per amore degli spettacoli di arena, e ne ho frequentati moltissimi. Già nel dopoguerra ho avuto la fortuna di andare spesso in Spagna, ed ecco la corrida; ma anche quando andavo in viaggio, in missione, in congressi in altri Paesi, se c'erano spettacoli di circo cercavo sempre di vederli. E questo l'ho fatto a Mosca, andando al Circo di Mosca, dove ho ammirato i *clowns* Popov e Karandash, l'ho fatto a Lisbona dove sono andato in un grande circo-costruzione, il Coliseu, l'ho fatto ad Amsterdam dove sono andato a vedere il Circo Carré, a Barcellona dove non ho mancato il circo Alegria, e soprattutto a Parigi. Siccome avevo l'occasione di andare frequentemente a Parigi, durante le mie escursioni serali mi recavo nei locali di spettacolo e qualche serata la dedicavo anche al circo. Siamo negli anni Cinquanta e Sessanta. A Parigi erano funzionanti due circhi famosi: il Circo Medrano e il Cirque d'Hiver, che era diretto da un francese di origine italiana di nome Buglione (si chiamava anche — alla francese — Cirque Bouglione). A questi spettacoli sono andato con Tristan Rémy, con Christian Oger e con tanti altri storici del circo, che sono quelli con cui poi ho collaborato nell'Union des Historiens du Cirque diretta e presieduta da Tristan Rémy. Di questo credo di aver parlato in occasione di certi libri che sono usciti negli anni Novanta, il *Thesaurus Circensis*, e quindi non starò ora a tornare sullo stesso argomento.

Sono riuscito a vedere circhi anche asiatici. Per esempio quando ero in India, a parte le esibizioni settimanali che facevano giocolieri incantatori di serpenti nei giardini degli alberghi, era capitato in quei giorni a New Dehli un circo del Vietnam e non volli perderlo. In Italia, ovviamente, quando arrivò per la prima volta l'Opera di Pechino andai a vederla: come tu ben sai non è proprio un circo ma è uno spettacolo che ha molti elementi circensi proprio per i suoi giocolieri, per i suoi acrobati. Anche sull'Opera di Pechino ho scritto qualche articolo, sulla "Fiera Letteraria" o altrove.

Ho conosciuto circensi di grande rilievo come il domatore Darix Togni, del quale ero diventato amico, e gli Orfei, ho conosciuto storici del circo, come Henri Thétard, Direttori di riviste specializzate sul circo tra cui "Le cirque dans l'univers" e in un mio scritto su tale rivista (siamo nei primi anni Sessanta) ho tentato anche di enunciare una teorica del circo, una estetica del circo; in seguito ho ripreso questo articolo e l'ho ripubblicato nella mia rivista "Teatro Contemporaneo" perché c'erano degli elementi che, nonostante il testo fosse di tanti anni prima, rimanevano ancora validi. Credevo in una estetica del circo in cui confluissero il movimento, la forma stessa di quello schermo tondo che è l'arena, il ritmo, la musicalità, tanti elementi per cui, a mio parere, si poteva parlare di una specifica estetica del circo.

§ 3. Il mondo di Grock

Ho seguito assiduamente il circo ed ho sempre cercato di avvicinare i personaggi più interessanti, che erano moltissimi. Un giorno, tornando da un viaggio, mi fermo a Zurigo. Sapevo che c'era il circo di Grock, il suo vero nome era Adrien Wettach, e sono andato a trovarlo nella sua *roulotte*. Ebbi fortuna perché proprio quel giorno, dopo alcuni anni di inattività, Grock riprendeva gli spettacoli. Perché c'era stata questa inattività? Perché Grock aveva un suo *hobby*, che era quello di inventare ogni sorta di cose; aveva creato un laboratorio chimico nella sua villa di Oneglia, in Italia, dove passava le vacanze. Nel laboratorio faceva esperimenti, inventava apparecchi, giochi di vario genere, maneggiava persino esplosivi. Un giorno ci fu una grande esplosione che lo fece diventare sordo. Senza l'udito gli era impossibile fare spettacoli, perché essendo un *clown* aveva bisogno di parlare, di ricevere battute, di rispondere; e quindi, come artista, era pressoché rovinato. Però dopo molte cure, finalmente, passati un paio d'anni, era riuscito a rimettersi in sesto e quel giorno a Zurigo inaugurava la sua nuova *performance*. Mi recai alla sua *roulotte*, chiesi di essere ricevuto, mi presentai come un

devoto del circo in quanto avevo fondato in Italia l'Associazione degli Amici del Circo, di cui poi parlerò, e mi ricevette con molta amabilità. Ci mettemmo a tavolino nella sua *roulotte*, ordinò del tè e mi raccontò un po' della sua vita, delle sue invenzioni e a un certo momento mi mostrò anche degli apparecchi che aveva creato. Ricordo che mi esibì una scatoletta che era un mescolatore di carte da gioco e disse: «È noioso vedere il giocatore che mescola le carte. Allora le mettiamo in questa scatoletta, poi diamo una spinta a questa leva e le carte si mischiano». Detto e fatto le carte vennero mescolate senza l'intervento del giocatore. Fu una curiosità in più. Mi fece parte di alcune sue considerazioni, racconti, aneddoti che io poi ho riferito in una pagina di diario più tardi pubblicata nella rivista italiana "Circo", edita dell'Ente Nazionale Circhi (n. 8, 1993). Dopo questa chiacchierata andai allo spettacolo e vidi Grock che faceva il suo famoso numero con la sedia, in cui a un certo momento, con un salto, nonostante avesse più di settant'anni, si metteva a sedere non sul piano della sedia ma sulla parte alta dello schienale.

Un giorno al Cairo ho visto i tendoni di un circo, era il Circo di Darix Togni. Sono andato a trovarlo, ci siamo abbracciati, perché oramai ci conoscevamo da tempo, ed ho assistito al suo spettacolo. Insomma non perdevo occasione, o a Parigi, o nella penisola iberica, o in Germania, o altrove.

§ 4. *Gli Amici del Circo*

Corradi: Vorrei che tu mi parlassi degli Amici del Circo.

Verdone: Era ormai una passione che mi seguiva in parallelo con le altre che avevo e proprio per questo avevo voluto creare una Associazione degli Amici del Circo, che avevo concepito non tanto come un sodalizio di gente qualsiasi che ama il circo, ma come una associazione di intellettuali, di scrittori che si occupassero del circo, e ottenni l'adesione di tutti i miei amici artisti. Aderì Toti Scialoia, che disegnò la bella carta intestata dell'Associazione, quella con la danzatrice sul cavallo, aderì Piero

Sadun, aderì Raffaello Salimbeni; aderirono Arnaldo Ciarrocchi, Vangelli, alcuni scrittori e fra questi Cesare Zavattini e anche un giornalista di una certa notorietà, Diego Calcagno, che essendo Redattore del "Tempo" diramò un comunicato in cui si annunciava che era stata appunto costituita l'Associazione e che numerose personalità avevano aderito. Con la conseguenza che alcuni che non avevano fatto in tempo a venire alla prima riunione si affrettarono a telefonare, a dire che anche loro aderivano: ed erano scrittori rinomati, cineasti e artisti.

Dunque che scopo aveva questa Associazione Amici del Circo? Io enunciai come premessa che la nostra associazione non si proponeva di svolgere alcuna attività diretta, in termini monetari non costava alcunché, ma ognuno di noi doveva sentirsi impegnato a fare qualche cosa per il circo, per esempio mostre d'arte, memorie, fascicoli speciali di riviste sull'argomento circo, e io detti il buon esempio. Curai subito un numero speciale della "Fiera Letteraria", chiedendone il consenso alla direzione — il Direttore era Vincenzo Cardarelli — perché io non ero neppure un Redattore della "Fiera", e la proposta venne accettata. Massimo Franciosa, che ne era Redattore-Capo, ne fu entusiasta. Riuscii ad assemblare disegni e scritti di Orson Welles, di Jean Louis Barrault, dello scultore americano Alexander Calder, di Giuseppe Lo Duca, un italiano che viveva a Parigi e amava molto questo spettacolo; io preparai un lungo pezzo sulla letteratura del circo; lo scrittore William Demby (un americano che viveva a Roma, cognato di Gabriella Drudi Scialoja e mio caro amico) mi dette anche lui un pezzo. Questo all'incirca nel primo quinquennio degli anni Cinquanta. Illustrai il fascicolo con molti disegni di Scialoja, Calder, Gentilini, Salimbeni, Stradone, e di altri.

Il numero ebbe successo e siccome ormai mi ero innamorato anche della corrida, poco dopo proposi di fare un numero speciale della "Fiera Letteraria" dedicato alla corrida, e anche questo fu accettato da Cardarelli. Di nuovo raccolsi scritti miei e di altri amici, qualche testo classico di Ramon Gomez de la Serna; preparai anche un glossario della corrida per cui avendo

in mano il fascicolo speciale della "Fiera Letteraria" anche un profano poteva capire che cosa erano l'*arrastre*, i *burladeros*, la *muleta*, la *montera*, e via dicendo. Le illustrazioni erano di Mino Maccari, Salimbeni, Vangelli; ma feci ricorso anche alle opere classiche di Goya e Doré.

Un altro episodio interessante avvenne a Londra. Come Associazione Amici del Circo fummo invitati a partecipare a un Congresso Internazionale dei Circus Fans nel cui programma era prevista anche l'inaugurazione di una targa in memoria del Sergente Philip Astley che alla fine del Settecento aveva fondato un maneggio vicino al ponte di Westminster. La sera ci fu un grande pranzo, tutti i rappresentanti delle associazioni inglesi, americane, mitteleuropee, fecero un discorso, e dovetti farlo anche io. Devo dire la verità, non sono mai stato molto forte in inglese, però raccolsi mentalmente quelle cento parole del mio *basic english* che sapevo e riuscii a costruire un piccolo discorso in cui dicevo che il circo anche per la sua forma dimostrava che era la perfezione, l'armonia e la bellezza; e così ebbi un bel successo pur riuscendo a malapena ad esprimermi in inglese.

Corradi: Beh! Rettifichiamo: il tuo inglese non sarà perfetto però non è neanche scarso come tu sostieni. Ti ho sentito parlare in inglese, e forse non sarà fluente; tuttavia esprimi chiaramente qualunque concetto e capisci chiunque, anche una persona che lo parla come madrelingua. Sul piano operativo sai tutto quello che ti occorre per una comunicazione. Ma torniamo ai famosi circensi che hai conosciuto di persona.

§ 5. Altri circensi

Verdone: Ho conosciuto Achille Zavatta, un celebre *clown*; alla fine dello spettacolo, lo incontravo in un *bistrot* della Rue Amelot che è vicina al Cirque d'Hiver. Mi divertivo tanto perché qualunque cosa Achille Zavatta dicesse, in quel pubblico ritrovo, frequentato da clienti particolari, tutti si mettevano a ridere. Per esempio se ordinava qualche cosa, il cameriere si metteva a ride-

re, e lui subito lo ammoniva: «Ma insomma, non sapete essere serio?». E le risate aumentavano. Si affollavano intorno a lui non solo gli ammiratori che si erano trattenuti nei pressi del circo dopo la "serata di luci", ma anche i *clowns* di serata, i nani, le mogli degli artisti; ed anzi era uno spettacolo, anche quello, abbastanza interessante dal punto di vista umano: perché un artista stava seduto al tavolo e beveva una birra e la moglie in piedi lo guardava in silenzio; oppure i nani giocavano a carte e con le loro braccia corte sbattevano le carte da gioco sul tavolo con grande violenza. Quell'ambiente mi piaceva immensamente tant'è vero che ne ho scritto una piccola memoria che poi ho pubblicato nella rivista di Giancarlo Pretini "Immaginifico": è un ricordo del *bistrot* di Rue Amelot, di Zavatta e degli artisti del circo in un momento di riposo e di svago o di fine spettacolo.

Un altro personaggio importante che ho avvicinato è stato Georges Wague, un famoso mimo che però ho incontrato in estrema età, non so se aveva novanta anni; l'ho conosciuto nel *foyer* del Teatro dell'Opera di Parigi dove il mio amico Tristan Rémy ha presentato il proprio libro su — appunto — Georges Wague. Uno degli oratori era Jean Louis Barrault (che considerava Wague suo maestro). Ho scambiato anche con lui alcune parole e ho rievocato questo ricordo in un articolo, mi pare, sul "Tempo" di Roma. Beh! Gli agganci col circo nella mia vita sono infiniti: vado a Palermo e da un rigattiere vedo una fiancata di carretto vecchissima, del 1902, c'erano scene di Buffalo Bill a Palermo in un suo spettacolo circense. L'ho acquistata, l'ho portata a Roma e l'ho regalata a mio figlio Carlo. È un pezzo storico.

§ 6. *Una bibliotechina sul circo*

Corradi: Ti sei anche costruito una pregevolissima biblioteca di opere sul circo.

Verdone: Ho avuto direttamente da Serge, Adrian, e Henri Thétard, i loro libri. Ho fatto amicizia col "mago" Silvan proprio per un libro sull'illusionista Bartolomeo Bosco. Mi sono

sempre comprato tutte le opere sul circo che riuscivo a trovare durante i miei viaggi, anche in Paesi esteri. Naturalmente anche in Italia cercavo materiale del genere, specialmente in librerie di antiquariato bolognesi, e qui trovai un testo classico che tutti gli appassionati di circo ambiscono di possedere e che si chiama *Acrobatica* di Zucca, che è nelle edizioni primo Novecento dei vecchi manuali Hoepli. Ma la maggior parte dei miei libri sul circo li ho comprati a Parigi, a Rue Bonaparte, dove esiste una libreria specializzata. Poi naturalmente ricevevo omaggi da miei colleghi: ad esempio il Presidente dei Circus Fans olandesi Van Doveren mi ha mandato i suoi libri e anche se, per ragioni linguistiche, non potevo leggerli, mi faceva piacere di averli. Ebbi anche molti omaggi da circofili americani, per esempio una bella documentazione iconografica sui carri dei circhi fatta da un *fan* americano; ed erano interessantissimi, questi carri gioiosi, pittoreschi, con gli stessi colori, con la stessa fantasia con cui i nostri pittori popolari siciliani dipingevano i loro carretti.

Ho una ricca biblioteca sia di circo che di corrida. Anzi sulla corrida mi procurai in Spagna una famosa enciclopedia, *Los Toros* di uno storico celebrato, Cossio. La scorsi con grande interesse, ci trovai tante notizie rare, ma con mia grande meraviglia constatai che veniva trattata la tauromachia in Provenza, in Perù, in Messico, e in altri Paesi... ma non c'era la tauromachia in Italia. Ora siccome a me constava che anche l'Italia aveva avuto esperienze in questo campo, che c'erano stati spettacoli tauromachici in alcune città italiane (Venezia, Siena, Roma e altre), scrissi al Cossio dicendogli che lo ammiravo molto, ma che tuttavia mancava questo capitolo. Infine, lo scrissi io stesso. Feci anche una piccola pubblicazione e quando, molti anni dopo, furono fatti degli studi in onore del grande critico e storico dell'arte Cesare Brandi, chiesero dei saggi a molti colleghi universitari. Essendo Brandi senese io trattai un argomento che non era esattamente di storia dell'arte ma che comunque riguardava la sua città e quindi, in un certo senso, anche lui: il mio scritto, illustrato da pitture e incisioni cinquecentesche, era *La tauromachia in Italia* e apparve in una bella opera edita da Sansoni.

§ 7. Il cinema nasce dal circo

Fra le pubblicazioni che raccoglievo ne trovai una particolarmente interessante, anzi più di una, ed erano i programmi dei vecchi circhi americani. I programmi dei circhi americani dell'Ottocento furono per me utilissimi perché fu lì che scoprii, anzi consolidai la mia idea, che il cinema nasce dal circo e le prove sono molte: i primi comici erano dei *clowns*, tanti film erano basati su avventure acrobatiche o atletiche e quindi erano molto vicine al circo, ma soprattutto i due spettacoli che più mi avevano colpito attraverso i programmi (molto bene illustrati) erano uno del Circo di Buffalo Bill e uno del Circo Barnum. Lo spettacolo del Circo di Buffalo Bill, che avveniva diversi anni prima della nascita del cinema, consisteva, fra l'altro, in pantomime equestri; per esempio *La morte del generale Custer*, *Il massacro di Fort Apache*, *L'attacco alla diligenza*, ed io notai che questi sono stati anche i titoli di famosi film *western* successivi. In altri termini, questi spettacoli dati negli ultimi decenni dell'Ottocento, prima del cinema, poi si ritrovarono nel cinema. Allora feci una considerazione: che almeno il film *western* nasceva dal circo. Quanto al programma di uno spettacolo di Barnum, anche questo fu una prova importante per me. Barnum aveva messo in scena una grande, grandiosa pantomima, intitolata *Nerone o La distruzione di Roma*, ed in essa (di cui il programma ci forniva immagini attraverso incisioni su legno e qualche illustrazione a colori) si vedevano grandi costruzioni romane tipo quelle che poi avremmo visto nei film sulla romanità, si vedevano i cristiani gettati alle belve, si vedeva la corsa degli schiavi liberati che andavano a combattere, si vedeva Nerone con la lira.

Allora ho capito che anche pantomime di questo genere erano all'origine di tanti spettacoli cinematografici. È evidente che questa pantomima (che era del 1889, mentre, come noi sappiamo, il cinetoscopio di Edison e il cinematografo di Lumière sono degli anni Novanta) preludeva a quelli che dopo sarebbero stati spettacoli cinematografici. Infatti Edison nel

1906 riprese con il suo cinetoscopio proprio il Barnum di *Nerone o La distruzione di Roma*. Quindi i film sulla romanità, che gli storici dicevano essere stati inventati dagli italiani, senza dubbio distinguevano la produzione italiana (li vedevamo spesso, i nostri produttori cinematografici continuavano a realizzarli), ma in fondo avevano come antenato lo spettacolo del Circo Barnum, il quale peraltro non rappresentava soltanto *La distruzione di Roma*, ma anche una pantomima intitolata *Il corriere dello Zar*, e delle pantomime che si svolgevano in India. Tutto ciò dimostrava che in fondo il film di avventura, il film d'azione, il film esotico, nasceva dagli spettacoli del circo, per cui studiando i *western* di Buffalo Bill, le pantomime di Barnum, le comiche circensi dei *clowns*, che poi venivano riversate nei film, io deducevo che il cinema nasce dal circo e non a caso i primi spettacoli cinematografici venivano eseguiti sotto gli *chapiteaux*, cioè sotto i tendoni del circo. Su questo tema ho scritto molto e i circensi me ne sono grati. In altri termini io ho sempre sostenuto che il circo è la "madre" di tutte le forme di spettacolo, compreso il cinema.

§ 8. *La corrida*

Corradi: Vorrei che tu mi parlassi ancora dei tuoi interessi per la tauromachia.

Verdone: In Spagna ebbi occasione di conoscere anche proprietari di tori e *matadores*. Infatti mi era capitato un paio di volte di giungere a Madrid durante la festa di San Isidro che è caratterizzata da numerosi spettacoli di corrida. In quelle occasioni potei non solo assistere agli spettacoli che si davano nella Plaza de toros, ma fui invitato anche a qualche ricevimento, a qualche cerimonia, anche religiosa; per esempio alla visita alla Cappella fatta prima della corrida dal torero già in costume. Erano ritualità emozionanti e mi ricordavano un po' le funzioni religiose del Palio di Siena. Ecco un altro punto di affinità fra queste due manifestazioni.

Conobbi Julio Aparicio e Ortega. Più volte sono andato a Valladolid, dove partecipavo al "Festival del film dei valori umani" (fui anche Presidente della giuria) che era organizzato dal mio amico Antonin Sanchez. Ma Antonin, oltre ad essere il Direttore del Festival, era anche allevatore di tori e organizzatore di corride e una volta mi ha portato con sé a una corrida e mi ha fatto mettere nel posto d'onore, contraddistinto da un arazzo. Non sempre erano spettacoli straordinari, qualche volta — opinavano i detrattori — potevano apparire "pura macelleria", altre volte invece possedevano effetti artistici, "statuari", dicevano addirittura con orgoglio gli intenditori spagnoli. Un'altra volta, vicino a Valladolid, non ricordo in quale città, c'era una corrida a cui partecipava un torero che poi è diventato famoso, El Cordobes. Ci precipitammo in tale città per vedere El Cordobes se nonch  capitammo in un giorno di grandi temporali. Quando arrivammo la pioggia era cessata, ma tutto era bagnato, il terreno era impraticabile, la gente stava davanti all'ingresso, alcuni entravano, altri esitavano, non sapevano cosa fare, anche perch  correva voce che la corrida, a causa del maltempo, non avrebbe avuto luogo. A un certo momento arriv  un grande torpedone (con un baule rosso sopra il tetto e una insegna a lettere d'oro) che portava El Cordobes con la sua *quadrilla*: vidi aprire uno sportello, El Cordobes si affacci  appena, guard  il cielo, guard  l'arena, risal , chiuse lo sportello e senza una parola il torpedone ripart . Cos  restammo senza corrida. Tutto avvenne con grande fieraZZa, con grande seriet ; n  era il caso di chiedere spiegazioni, perch  un grande torero non d  spiegazioni.

Un giorno Antonin mi invit  a una cerimonia tauromachica che si chiama "*el sorteo*", cio  il sorteggio. Ed ecco un altro punto in comune con il Palio di Siena: anche noi facciamo il sorteggio dei cavalli, come gli spagnoli fanno il sorteggio dei tori che devono combattere sull'arena. Sono ammessi solo pochi invitati, pochi intenditori, gli stessi *matadores*, ma non pubblico estraneo. Antonin mi volle portare e ricordo che quando entrai ad assistere al *sorteo* c'era un vecchio guardiano con una palandrana nera e un basco; era tutto sdentato e qual-

cuno gli deve aver chiesto: «Ma questo signore è un profano, che ci fa qui?»; e lui gli ha risposto molto chiaramente: «*Està extranjero, però le gusta la corrida*», e così sono stato accettato tra gli invitati.

§ 9. Mostre d'arte

Corradi: L'associazione Amici del Circo organizzò anche delle mostre d'arte.

Verdone: Soprattutto ne facevano personalmente gli artisti che aderivano all'associazione ed una veramente notevole fu la mostra di Piero Sadun, dedicata particolarmente al domatore Darix Togni. La mostra fu ospitata nella Galleria La Medusa di Via del Babuino, a Roma, e fu eccezionale. C'era un quadro dedicato a Darix, ma che era allo stesso tempo un domatore, una gabbia, e un quadro astratto: l'autore aveva fuso l'ispirazione della gabbia con l'astratto, per cui è un'opera che agli occhi di chiunque può apparire astratta ma per me (e Piero me ne aveva detto il titolo), era un *Omaggio a Darix*. Dipinse anche degli omaggi ai "volanti" e, alcuni di questi quadri li possiedo io stesso. Nella mia collezione possiedo vari quadri sul circo: uno è *Le Cirque Fanny* di Parigi dipinto da Toti Scialoja. Ho una affiche, *Vive la piste*, firmata da Jean Cocteau; un *Circo Bush* di Alfredo Furiga. Altre opere di Piero Sadun rappresentano scene circensi; sono espressioniste, non naturalistiche, ma, ad esempio, io so che i protagonisti sono i tre famosi *clowns* Cavallini: c'è il numero dell'automobile sgangherata che si rompe, oppure c'è un numero dei Cavallini che suonano strumenti musicali, e poi ho anche una figura di *clown*, un po' cubista, diciamo. Comunque ho molti quadri sul tema del circo che parteciparono alla mostra che Piero aveva organizzato nella Galleria La Medusa. Invece Raffaello Salimbeni mi fece come "finalini" per la rivista "Bianco e Nero" tutta una serie di disegni dedicati al circo: acrobati, cavalli, giocolieri poi tradotti in straordinari bronzetti.

Corradi: Perciò quella produzione di Salimbeni rappresentata dai giocolieri è stata ispirata dall'essere egli membro dell'Associazione Amici del Circo. Ricordo, per inciso, che di recente tu hai organizzato al museo Pianeta Azzurro di Fregene, fondato dalla scultrice Alba Gonzales, una mostra retrospettiva dei disegni di Salimbeni.

Verdone: Vengono dalla passione che io stesso gli avevo instillato, ovvero che insieme avevamo nutrito.

Corradi: Ma lui viveva a Firenze, non a Roma...

Verdone: È vissuto per qualche tempo a Siena dove ci vedevamo quotidianamente e, dopo, a Firenze, però faceva frequenti puntate a Roma. E quindi c'è una serie di Salimbeni sul circo, una serie di quadri di Piero Sadun, una serie di *clowns* di Stradone. Per un numero speciale della rivista "Sequenze", di Parma, diretta da Luigi Malerba, curato tutto da me e dedicato al cinema comico, dove però si parlava molto di circo, a Toti Scialoja chiesi una serie di disegni di argomento clownesco e circense, disegni che tuttora conservo. Quindi anche se l'Associazione Amici del Circo ufficialmente non fece molto, le persone che aderivano all'Associazione non restarono inattive. Ciascuno scrisse o dipinse, fece sculture, cortometraggi: io — come ho già ricordato — costruii numeri unici per la "Fiera Letteraria" o per "Sequenze" e scrissi addirittura dei libri. Il primo fu *Il circo*, una storia che mi chiese Orio Caldiron quando abitava ancora a Padova, e che pubblicai per le edizioni Radar. Poi, a Roma scrissi *Spettacolo romano*, in cui si arrivava fino al cinema muto e alle dive, ma ampio spazio nella parte storica era dedicato al circo, e anche al prestigiatore Bartolomeo Bosco che aveva avuto amicizia con Giuseppe Gioachino Belli; c'erano gli spettacoli acrobatici ed equestri al Teatro Alibert avvenuti sempre nell'Ottocento; c'erano gli spettacoli di piazza dell'epoca medioevale; c'era la storia del circo antico con numerose illustrazioni che tuttora suscitano la meraviglia di chi le guarda perché appartengono a testi famosi del Cinque e del Seicento in cui viene fatta la storia dell'antica costruzione circense. V'erano molte riproduzioni del Circus Maximus, degli aurighi, insomma dei giochi del circo.

Le mie pubblicazioni di carattere circense sono tutte nate dal mio interesse culturale per il circo, culturale non solamente per l'espressione figurativa o scultorea (come per i miei amici) ma anche per gli scritti di ricerca storica che poi sono apparsi nelle pubblicazioni (anche autopubblicazioni) che facevamo e che ci distribuivamo. In particolare nel libro che ho citato, *Feste e spettacoli a Roma*, e la cui prima edizione era intitolata *Spettacolo romano*, va notato che gli ultimi capitoli erano dedicati a singoli artisti che non erano propriamente circensi, ma che in fondo appartenevano al mondo dello spettacolo popolare, del *music hall*, e del *cabaret*, che spesso hanno molti punti di contatto con il circo.

Quando ti ho parlato delle mie prime emozioni infantili di fronte a spettacoli circensi avrei dovuto anche aggiungere che, in un modo o nell'altro, mi facevo accompagnare (a volte dallo zio Giovanni) anche a spettacoli di opere liriche o di altro tipo, sempre molto amati dal grande pubblico, quali gli spettacoli di varietà o di *music hall* o di *cabaret*. A Siena, al Teatro della Lizza, crollato negli anni Trenta, a volte la platea veniva trasformata in arena e vi si davano spettacoli circensi. Come pure ricordo vagamente che nello stesso teatro devo aver visto in età infantile anche la famosa macchietta di Fortunello, che è di Petrolini: «Io sono Fortunello, non sono tanto bello, se fossi più simpatico sarei meno antipatico». Mi sono più volte domandato, in età adulta, se era veramente Petrolini o se era un imitatore, dato che i grandi artisti come Petrolini o Fregoli avevano moltissimi imitatori. E anche Fregoli ricordo di averlo visto al Teatro della Lizza, ma non so se fosse proprio lui oppure un imitatore. Nei miei ricordi ci sono comunque le apparizioni di Petrolini e di Fregoli e per questo ne ho voluto trattare negli scritti su spettacoli romani. Peraltro, in seguito, ho approfondito la conoscenza della comicità di Petrolini e del suo tipo di spettacolo attraverso i film *Nerone*, *Medico per forza*, *Il cortile*, oppure le macchiette di Gastone, di Fortunello o di Pulcinella, registrati dalle Riviste Cines dei primi anni Trenta.

L'arte di Fregoli l'ho anche approfondita in una maniera più diretta perché un giorno, trovandomi a Viareggio, mi è stato segnalato che gli eredi possedevano le pellicole dei suoi film

e che queste rischiavano di logorarsi o di finire disperse. Allora, essendo io uno dei dirigenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, feci in modo che fossero comprate dalla Cineteca Nazionale di Roma. Per cui oggi tutti i film che documentano l'attività di Fregoli, per lo meno molte delle sue macchiette, sono raccolti a Roma nella Cineteca Nazionale, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Sono stato io che le ho fatte raccogliere. E ritengo che anche questo sia un contributo che valga la pena di essere notato. La prima proiezione dei film di Fregoli restaurati avvenne a Mosca, durante un congresso della FIAF (Federazione Internazionale Archivi del Film) ed io vi partecipai in rappresentanza della Cineteca Nazionale di Roma.

§ 10. *Altre occasioni*

Tra le amicizie o conoscenze contratte nel mondo della *gens de voyage*, ho parlato di Darix Togni, ma ovviamente dovrei dire, di Enis, di Ioris, di Flavio, di Livio (di cui conservo una fotografia da bambino, abbigliato, come Darix, da domatore romano, e regalatami dal padre) e di tutti i componenti della famiglia a partire da Ercole, che era il capostipite della dinastia Togni. Come pure, per quel che riguarda Zavatta, ho conosciuto anche suo fratello, Rolph Zavatta, che era un *clown* bianco, mentre Zavatta era piuttosto un *augusto*, un *clown* quasi straccione. Rolph aveva una fidanzata, la quale un giorno capitò a Roma, di passaggio, soltanto per poche ore. Doveva ripartire al mattino per un'altra città, ed era arrivata quasi nelle ore notturne. Mi ha telefonato per darmi anche un saluto da parte di Rolph e mi ha detto: «Io sono qui per qualche ora. Che cosa potrei vedere di bello?». Le dissi: «A quest'ora quasi niente, però io la posso portare al Circus Maximus» e così la portai al Circo Massimo e al Colosseo, e lei ne rimase, naturalmente, incantata. Può darsi che questa innocente passeggiata notturna tra me e la fidanzata di Rolph abbia suscitato una leggera gelosia da parte del suo compagno, come mi fu manifestato in epoca successiva, ma fu un episodio del tutto casuale e innocente.

Invece, tra le amicizie più recenti, vorrei mettere gli Orfei, Liana soprattutto e suo marito Paolo Prestipino, Nando Orfei e gli altri componenti della famiglia. Orlando Orfei mi assegnò, nel 1956, il premio "Clown d'oro", come studioso del circo. Vorrei ricordare Palmiri, che è stato prima anche lui circense, Direttore di circo, ed ora è l'organizzatore e *patron* dell'Ente Nazionale Circhi e Presidente dell'Accademia del Circo che è a Cesenatico. Una volta mi hanno invitato a un saggio finale degli allievi ed ho scritto una specie di presentazione del programma, come ho fatto anche per il Golden Circus di Liana Orfei che si svolge ogni anno a Roma nel periodo natalizio. Anzi più di una volta Liana mi ha nominato Presidente della giuria che assegna i premi del Golden Circus. Nel 1997, a Cinecittà ho conosciuto un'altra famiglia di "viaggianti": quella di Pascal Bizzarro, *stuntmen*, specialisti di acrobazie automobilistiche. Sono loro che spesso appaiono in film di azione.

Un altro aspetto che vorrei mettere in evidenza nei miei contatti col mondo circense, è quello originato da una iniziativa di Federico Fellini. Un giorno Federico mi telefona la mattina assai presto, e mi dice: «Mario, sta per uscire il mio film *Clowns*; l'editore Cappelli di Bologna col quale avevo avuto rapporti per altri motivi, vorrebbe pubblicare un libro sui *clowns*. Gli darò la sceneggiatura del film, molte fotografie, qualche piccola testimonianza, ma non basta; ci vorrebbe qualcosa di più; te la sentiresti di fare una specie di antologia del *clown*?». «Ma figurati, ben volentieri». Ho quindi composto un'antologia del *clown*, dagli "Acarsi" di Aristofane ai giullari del medioevo, ai *clowns* dell'Ottocento e del Novecento, e raccogliendo testimonianze di scrittori, di *clowns*, di Barrault e di altri. Scrisi anche un capitolo io stesso, che era anche la storia del *colonus* delle commedie latine diventato poi in Inghilterra *clown*. Per cui, di questo libro sui *clowns*, che è firmato da Federico Fellini e che sarà di duecento o duecentoventi pagine, ben centocinquanta pagine sono mie; sono cioè la antologia del *clown* curata da me, con traduzioni da me fatte. Un capitolo da me firmato, *L'arte del clown*, è stato riprodotto nel 2002 in una pubblicazione periodica del Teatro del-

l'Opera di Roma, in un numero speciale dedicato all'opera di Leoncavallo *I pagliacci*.

Corradi: La coppia classica del *clown* bianco e dell'*augusto* straccione a ben guardare si ritrova non solo in molti tipi di spettacolo, ma persino in sedi insospettabili. Per esempio ricordo Parroci di campagna, con indosso solenni paramenti sacri, che somministravano le prediche quaresimali nella forma di un dialogo con il giovane Vice-Parroco, il quale in vesti più dimesse ed esprimendosi nel dialetto locale poneva domande, spesso apparentemente ingenue. Non è a te che devo ricordare la coppia di Stanlio e Ollio, o del Magnifico e dello Zanni della commedia d'arte. Ma ho appreso recentemente dal comune amico Fulvio Bongiorno che persino Galileo Galilei trattò di matematica nella forma di dialogo tra un "dotto" e un personaggio il cui nome dice tutto: Simplicio.

Verdone: Riguardo al libro citato, *I clowns*, purtroppo debbo aggiungere che l'editore non fu molto generoso, non dico dal punto di vista finanziario, perché non fui ricompensato (ma per la verità io non chiesi alcunché) ma neppure dal punto di vista del mio prestigio e della mia collaborazione perché il libro è firmato da Fellini, appare curato da un giornalista, sia pure rispettabile, bolognese, ma io quasi non figuro; il mio nome è scritto in carattere piccolissimo, che quasi non si vede: "L'antologia è a cura di Mario Verdone". Formalmente risulta chi è il curatore dell'antologia, ma l'evidenza tipografica è talmente scarsa che nessuno se ne accorge.

Corradi:: Del Golden Circus, ormai giunto al suo ventesimo Festival annuale, quali episodi puoi ricordare?

Verdone: Molti, e tutti assai piacevoli. Voglio ricordare l'ultimo, cui hai partecipato anche tu: la notte di Capodanno (31 dicembre 2002) Liana annunciava al microfono — sotto il tendone pieno di pubblico, e quando lo spettacolo era terminato — l'ora faticosa dell'anno che finiva. "Quattro — tre — due — uno...". Gli spettatori erano pronti con i bicchieri di carta, bottigliette di spumante, fette di panettone (tutto distribuito amichevolmente per iniziativa del Direttore del circo, Paolo Presti-

pino) per brindare... All'immane "Buon Anno!", gridato da ognuno, e mentre l'orchestra attaccava un'aria festosa, ho scavalcato la barriera rossa della pista, sono corso da Liana e l'ho invitata a ballare. Imitandomi, bambini, giovani e giovanette, mamme, nonni e nonne, famiglie, babbi con i "cuccioli" in braccio, hanno invaso la pista, danzando in una gioiosa baraonda, cui si sono uniti tutti gli artisti della *soirée*, europei, africani, cinesi, mongoli, cubani, slavi, tutti ancora in abito di scena e i bambini andavano a toccarli, quasi per assicurarsi che fossero esseri umani in carne ed ossa e non dei personaggi dei cartoni animati o dei film di fantascienza... Una vera festa popolare, dove era rappresentata tutta l'umanità ...

LE MARIONETTE

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Giochi fanciulleschi — § 2. *Naso a patata* — § 3. *Ombre cinesi* — § 4. *Stracittà* — § 5. I burattini di Maria Signorelli — § 6. In Cecoslovacchia.

Corradi: Abbiamo parlato a lungo degli spettacoli popolari, nei quali comprendi anche le marionette...

Verdone: Indubbiamente. Ma non è sempre così. Le marionette hanno destato l'interesse degli scrittori romantici tedeschi, di Gordon Craig, di Pierre Albert-Birot. Ci sono forme raffinatissime del marionettismo, per cui un discorso a parte può essere più che giustificato. Ho ricordato il boemo Richard Teschner, e di lui si deve parlare come di un artista di eccezione, di alto livello, il suo lavoro è vicino alla scultura, alla miniatura, alla gioielleria...

§ 1. *Giochi fanciulleschi*

Corradi: Quando sei stato attratto dal mondo delle marionette?

Verdone: Naturalmente, da bambino. Ne ho fatto una rievocazione nella rivista di Giancarlo Pretini "L'immaginifico" (n. 14, 1996).

Corradi: Puoi condensare i punti essenziali di quella memoria?

Verdone: Volentieri. Nella mia abitazione romana le marionette erano di casa. Possedevo un bel teatrino (forse portato da Siena, da Via Valle Piatta, regalatomi non so da chi). Continua-

vo, insieme a mio figlio Luca, a comprare a Piazza Navona materiali per arricchire la mia compagnia di teste di legno, e mia moglie Rossana, d'accordo con una coetanea, Vera Nani — propinote di Adelaide Ristori — si divertiva ad allestire piccoli spettacoli per i miei figli Carlo, Luca e Silvia, e i loro amichetti. Zio Gastone Schiavina, pittore, aveva dipinto per loro eleganti scene: un salone regale, una cupa foresta, un giardino. In Vera Nani Spinedi, trasferitasi a Bologna con il marito, autorevole Professore universitario, questa passione non si è spenta, l'ha comunicata ai propri figli, che sono collezionisti di pregiati teatrini e marionette, ed i quali non mancano, pur attendendo alle loro attività di studio e professionali, di perpetuare questa passione. C'è un alto collezionismo anche in questo settore, aggraziato ed a volte raffinatissimo, ed io stesso, tornando da Pechino, ho fatto omaggio di immagini su carta-riso di teatrini di marionette al mio amico Nanni Guiso. Mi aveva colpito un incredibile uomo-teatrino che faceva recitare minuscole marionette in un minipalcoscenico piazzato addirittura sulla sua testa.

I nostri spettacoli casalinghi avvenivano, nella casa di Lungotevere Vallati, in fondo a un corridoio, nel quale era facile sistemare molti spettatori, o nell'ingresso, che constava di un atrio spazioso che poteva venire separato dal resto della casa da due tende verdi, tuttora esistenti, agganciate alle pareti a guisa di velario, e che possono tuttora aprirsi e chiudersi, proprio come il sipario di un vero palcoscenico. Ma questo era il teatrino da camera di noi adulti, con scene caricaturali come *D'Annunzio e la Duse*, *Cinema muto*, e dizioni di poesie del Belli, fatte anche da Gianni Bonagura, o l'"entrata clownesca" dei tre Fratellini, dove io impersonavo "François".

Ben presto, aiutanti della marionettista mamma Rossana erano diventati Carlo e Luca. Un ricordo colorito di quegli spettacoli è in un libro di mio figlio Carlo: *Naso a patata* (S.E.I., Torino 1983).

§ 2. *Naso a patata*

Cito: *Verso la fine delle vacanze natalizie veniva montato il grande teatrino di legno. E attendevamo con ansia lo spettacolo che mamma e la sua amica Vera ci preparavano: una bella fiaba, con trucchi di lampade, fuochi, fumo e suoni di carillon. Diventati più grandicelli provammo noi stessi a "fare il teatrino": Silvia, più piccola, e le sue compagne di scuola, erano il nostro pubblico pettegolo e impaziente. I personaggi fiabeschi erano quelli classici delle favole dei Grimm o di Perrault, ma noi avevamo in casa una fonte viva, più popolare, ma non meno affascinante: c'era Icça, cioè Angelica, la nostra affezionatissima donna, che quasi ogni sera, prima del sonno, sapeva farci tanti pittoreschi racconti, di stampo classico, ma tutti spostati nei dialetti romani. Nanni Mattacchione, che situava a Velletri, era uno dei suoi e nostri personaggi preferiti. Ho ritrovato un brano di commediola, non so se mia, forse di mio fratello Luca, che può dare idea delle storie che rappresentavamo, chiaramente influenzati anche dalla lettura del Cuore di De Amicis:*

Un semplice fondale dice che ci troviamo in una strada di campagna, tra boschi e siepi. All'alzarsi del sipario, il tamburino è già in viaggio, e compie due o tre giri del palcoscenico, suonando il tamburo, mentre la voce fuori scena racconta.

La voce:

*C'era una volta un tamburino
che tornava dalla guerra:
povero piccolo tamburino
tutto solo sulla terra.
È morto il babbo, la mamma è morta
la casa è vuota, è chiusa la porta.
Il tamburino cammina cammina
e un giorno incontra una vecchietta...*

La vecchietta:

*Buon giorno, buon viaggio
mio bel tamburino.
Ho tanta fame, dàmmi un soldino
Un soldo solo, brutto, di rame
ho tanta fame, ho tanta fame...*

I versi, naturalmente, li avevamo presi dalle fiabe di Icca, insaporite dalla tradizione contadina.

Perché ci piacevano tanto le favole? Per i loro personaggi simbolici del bene e del male. Erano lezioni di vita che condizionavano anche i nostri comportamenti. Prima di Icca un'altra donna, Zelinda, me ne aveva raccontate alcune molto belle, ma direi, meno raffinate. Anche mio padre ne scriveva e ci aveva dedicato un bellissimo racconto fiabesco ambientato nel romanticismo tedesco settecentesco: Prodigio a Visemberga, poi ribattezzato Sapien-taccio ovvero Le cronache del pargolo dottissimo; col cui soggetto, per invito di Sergio Pugliese e di Silvio Gigli, aveva fatto anche una trasmissione radiofonica in serie, in coppia con Riccardo Morbelli, quello dei Quattro Moschettieri. Poi si era ispirato per il teatro a Trilussa con Picchiabbò e La porchetta bianca, e in occasione di una inchiesta giornalistica sulle marionette, in Cecoslovacchia, per Il Dramma, dopo aver conosciuto Jiri Trnka e Karel Zeman, aveva scritto una favola spaziale, Viaggio nel firmamento, con protagonista un furetto.

Agli spettacoli del nostro teatrino di marionette le bambine erano piene di attesa, ma indisciplinate. Nonna Assunta era la nostra spettatrice preferita: si divertiva più di tutti e si copriva la bocca col dorso della mano quando le veniva da ridere. A un fantoccio che, secondo lei, mi somigliava, aveva messo il nome di Naso a patata.

Dove è finito quel teatrino di marionette? È scomparso e talvolta ce lo chiediamo. Forse lo abbiamo prestato, lasciato non so dove in qualche sera di festa? O è in qualche bugigattolo di casa? Ma il nostro interesse per le teste di legno è continuato e vedrete subito come.

§ 2. Documentari

Intanto eravamo diventati frequentatori dell'Opera dei Burrattini di Maria Signorelli, che fin dalla guerra, e quindi nel do-

poguerra, dava spettacoli nel proprio *garage*. Poi io stesso, che avevo cominciato a realizzare documentari cinematografici, mi trovai, dapprima vicino a Maria Signorelli come estensore di testi di commento o sceneggiatore (vedi: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, VII, 1967). Fu così che collaborai per il “parlato” a *Pierino Salvadanaio* (1960), regia di Filippo Paolone, ed al documentario su di Lei, da me ideato e diretto da Fulvio Tului, *Mani alla ribalta* (1972). Con Tului, nello stesso anno, lavorai per un documentario sul teatro d'ombre indiano: *Fantasie di Darpanà*.

Il mio “sodalizio” cinematografico con le marionette, i “pupi”, e le “bambole” era cominciato da un pezzo. Prima era stata la volta del documentario *Immagini popolari siciliane* (1953), quasi un “saggio di ricerca”, dove volevo dimostrare la unità di ispirazione dei pittori popolari siciliani, sia che dipingessero carretti, insegne di bottega, ex voto, cartelloni di cantastorie, o fondali del teatro dei pupi. E qui ricostruii quasi per intero uno spettacolo dell'opera dei Pupi Armati di Don Pepino Celano: chiesi la collaborazione dell'attore siciliano Rocco D'Assunta, ex puparo, il quale dette la voce a una storia di paladini che finiva sul Monte Pellegrino e con Santa Rosalia. L'ultima battuta era: «Santa Rosalia incontra lu cacciatore e ci dice: vai a Paliermo e dicce che hai trovato il mio corpo».

La *troupe* di *Immagini popolari siciliane* era formata dai fratelli Sansone, dall'argentino Fernando Birri, poi creatore con Gabriél García Marquez della Scuola del Cinema Latino-Americano, che fui chiamato a inaugurare, a La Habana; dalla scozzese Margaret Tait, poi fondatrice della Varese Film di Rose Street, a Edimburgo; da Yazuso Masumura, in seguito diventato celebre regista giapponese. Le musiche, festosissime, erano di Roman Vlad.

§ 3. *Ombre cinesi*

Dopo *Immagini popolari siciliane* venne *Ombre cinesi*. Il valente documentarista Michele Gandin mi chiese di collabora-

re a una sua *Enciclopedia cinematografica* edita dalla Filmeco. Mi assegnò tre "voci" che iniziassero per A, O, e Q. Scelsi *Anticoli Corrado*, paese famoso per le sue belle ciociare, fioraie e modelle, *Ombre cinesi*, e *Querena* (cioè il pittore risorgimentale veneziano Luigi Querena: nel commento non mancava «Il morbo infuria / il pan ci manca / sul ponte sventola/bandiera bianca»).

Per *Ombre cinesi* chiesi la collaborazione di un gruppo di studenti conosciuti in un seminario universitario a Sermoneta. Organizzammo uno spettacolo: *La bella addormentata nel bosco*. Il documentario, dopo una introduzione storica, spiegava come si anima un teatro d'ombre: schermo, fonte di luce, *silhouettes*. Poi si passava ad una esemplificazione: appunto, la favola di *La Bella addormentata*. E qui scoprivo, ma lo avevo già intuito, che il teatro d'ombre era una sorta di cinema degli antichi. Un cinema senza luce elettrica, ma con lanterne e fiaccole, col suo linguaggio di "campi lunghi" (il castello lontano) e "medi" (il castello ravvicinato), "piano americano" o "figura intera" (la sentinella al ponte levatoio), la "dissolvenza incrociata" (dall'esterno all'interno del castello), il "primo piano" (il volto della principessa addormentata) e l'accompagnamento musicale (*carillon*, clavicembalo, o altro strumento).

In questo lavoro ebbi come collaboratore per le riprese un caro amico, Mario Bernardo, con il quale avevo già realizzato alcuni documentari a Roma, a Siena e nei centri toscani, e in Egitto.

§ 4. Stracittà

Ormai, benché non trascurassi molte altre attività saggiistiche, letterarie, radiofoniche e teatrali, didattiche, ero diventato un documentarista e veniva richiesta la mia opera da alcune società: la Phoenix, la Corona, la Editalia, l'Istituto Luce, oltre la Sperimentale Film di Palermo. Per il Luce realizzai *Anni lieti* (1955) dedicato all'infanzia romana, giacché il mondo infantile mi ha sempre attratto. E non mancai di dedicare alcune inquadrature del mio "corto" al teatro di burattini che so-

stava al Pincio o sul piazzale del Gianicolo. Collaboratore musicale era Angelo Francesco Lavagnino.

La Phoenix aveva accettato, al mio esordio nel documentario, di farmi realizzare insieme a Gianluigi Polidoro, un documentario sul pittore satirico Mino Maccari: *Stracittà* (1951). Mi divertii a scrivere un commento in versi, secondo le quartine del "Selvaggio", e lo feci terminare su un balletto animato disegnato appositamente — su numerosi cartoni — dall'estroso e geniale pittore senese. Mi sono rimasti gli originali di alcune immagini: «Satire grafiche / scherzi in disegno / a punta secca / su zinco e legno / dice Maccari / la vita è segno».

Poi fu la volta di *Parata di bambole*, che ho già ricordato.

Era l'antivigilia del Natale 1954 e un produttore mi telefonò con incosciente sicurezza: «Ho a disposizione per quarantotto ore un operatore (Gianni Di Venanzo), una macchina da presa, e un "gruppo"». Voleva dire un gruppo elettrogeno. «Lei domani mi deve girare un documentario». «Domani?» «Domani!». «Un momento — risposi — mi ci faccia pensare». «Perché?». «Prima di tutto bisognerà che io trovi un soggetto». Risposta: «Non c'è tempo da perdere. Lei giri. Al soggetto ci penseremo dopo!». Da non credere. Ma certi produttori erano (lo sono ancora?) proprio così. Riuscii comunque ad accontentarlo. Nel cinema, o te la sai cavare subito, o vieni scaricato. A Palazzo Venezia era stata inaugurata, proprio quel giorno, una mostra internazionale di bambole. Pezzi pregiatissimi, dal Giappone alla Repubblica Dominicana, dalla Bulgaria al Portogallo, Grecia, Africa, suonatori neri di jazz. Buttai giù il mio soggettino, feci chiedere i relativi permessi, e il giorno dopo entrai di buon mattino in azione. Il documentario, primo esperimento di Gianni Di Venanzo con pellicola a colori, si chiamò *Parata di bambole*.

Il progetto più impegnativo nacque nel 1958 con Carlo Rambaldi, allora ignoto, poi diventato il famoso ideatore di *E.T.* dell'omonimo film di Spielberg e di altre creature hollywoodiane extraterrestri. Era venuto a Roma dalla sua città emiliana per fare fortuna nel cinema. Voleva impiegare le sue "bamboline" in

un lungometraggio. Trovò ospitalità, con Filippo Paolone che aveva diretto *Pierino Salvadanaio*, nello stabilimento della Genesi Cufaro, nel quartiere Ostiense. Io mi occupai del soggetto e della sceneggiatura: *I musicanti di Brema*, da una favola dei fratelli Grimm. Paolone, responsabile della Giada Film, era il regista. Prima di iniziare il film facemmo alcuni provini. I personaggi di Rambaldi cominciarono a muoversi, poi i meccanismi si inceppavano. Non si riusciva a girare una sequenza intera. Passarono un paio di settimane poi lo stabilimento ospitante ci sfrattò. Rambaldi non si perse d'animo. Dopo poco si trasferì in America con i suoi pupazzi, e fu là che conquistò fama, denaro, e premi Oscar.

§ 5. *I burattini di Maria Signorelli*

Col passare degli anni il teatrino di casa Verdone andò in letargo, ma i ragazzi — impegnati negli studi — già pensavano al cinema e al teatro. Realizzavano filmetti in SuperOtto. Carlo impazziva per i Beatles e si dedicava alla musica rock e alla batteria. Luca vinceva un primo premio per film a formato ridotto di carattere turistico, a Venezia, sul tema: *Il Palio di Siena*. Un giorno Carlo mi disse: «Babbo mi presenti a qualche gruppo di attori? Vorrei fare esperienza in teatro».

«È una buona idea», gli risposi. «Ma devi frequentare un ambiente a te adatto e dove veramente puoi imparare qualcosa di buono. Io non vedo migliore maestra di Maria Signorelli. Vuoi che andiamo a parlarle?»

Carlo, che già a scuola era famoso, col compagno di banco, Christian De Sica, per le sue imitazioni e le sue "macchiette", in breve tempo entrò in forza stabile nella minicompagnia dell'Opera dei Burattini di Via Corsini. Insieme alle figlie di Maria manovrava le marionette e dava loro le voci. Alla sua prima partecipazione a uno spettacolo fece sbellicare dalle risa gli spettatori, amici dei Volpicelli-Signorelli. I personaggi che via via apparivano sembravano — per le voci — la copia di alcuni

dei presenti: di Luigi Volpicelli, il marito di Maria, della stessa Signorelli, della di lei madre Olga Resnevic Signorelli.

Corradi: Abbiamo avuto entrambi un grande attaccamento verso i Volpicelli-Signorelli. Il Professor Luigi Volpicelli è stato anche uno dei miei maestri e sostenitori all'Istituto di Pedagogia della Facoltà di Magistero di Roma.

Verdone: Da parte mia, facendo ora parte della Commissione di Toponomastica del Comune di Roma, ho ritenuto di proporre, per due nuove vie, i nomi di due autentici "maestri": Cesare Brandi e Luigi Volpicelli.

§ 6. In Cecoslovacchia

Corradi: Ci fu anche un'altra tua avventura marionettistica occasionata, alla fine degli anni Sessanta, da un viaggio a Londra dove acquistasti da un antiquario cimeli del marionettista boemo, di cui hai già parlato, Richard Teschner. Ne nacque una mostra a Roma, in collaborazione con Walter Zetl Direttore dell'Istituto Austriaco di Cultura, e il documentario *Richard Teschner Figurenspiegel*, realizzato da un austriaco e da te stesso presentato a Vienna, in una serata di eccezione alla celebre Biblioteca Albertina, poi a Praga e Bratislava.

Verdone: Sì. In quella occasione feci un'inchiesta sulle marionette ceco-slovacche, pubblicata sulla rivista "Il dramma". Sollecitato dai contatti con i marionettisti dei teatri (per esempio del Teatro Slunichko, o Piccolo Sole) scrissi un testo in due tempi, con personaggi umani e marionette: *Viaggio nel firmamento*. Avrei voluto che fosse rappresentato a Praga. Ma commisi una imprudenza: misi nel copione battute che ridicolizzavano il "contapassi" comprato ai magazzini Gum di Mosca, utile per gli allora sobri cittadini che andavano a piedi. "Vuoi mettere però una bella motocicletta col contachilometri?". Si era negli anni Sessanta, la battuta era quasi "sovversiva", e il testo venne messo prudentemente da parte...

Corradi: Puoi dirmi altro di Maria Signorelli?

Verdone: Alla sua scomparsa avvenuta nel 1988 scrissi di lei per la prima volta per la "Strenna dei Romanisti", e successivamente per alcuni cataloghi di mostre a lei dedicate. Per ultimo, nel 2002, l'ho ricordata, come preziosa, eccezionale "collezionista" di marionette e burattini di tutto il mondo, in una mostra organizzata dalla figlia Giuseppina a Treviso.

Corradi: La figlia Maria Letizia sta preparando, come tesi della sua seconda laurea, uno studio su Maria Signorelli ed io sarò il Relatore.

LA RADIO

Sofia Corradi

Sommario: § 1. Fruitore e poi autore — § 2. L'Accademia Musicale Chigiana e S. A. Luciani — § 3. I primi testi radiofonici — § 4. Teatro per ragazzi e per tutti — § 5. Le "operine" alla Accademia Chigiana — § 6. Raccolte teatrali — § 7. *Prodigio a Visemberga* — § 8. Dalla radio al Centro Sperimentale di Cinematografia — § 9. Interviste e rubriche radiofoniche — § 10. *Il pianista del Globe* — § 11. Ionesco a Radio-Verdone.

§ 1. *Fruitore e poi autore*

Corradi: Nell'epoca anteriore al 1956, anno in cui si diffuse in Italia la televisione, in sostanza i mezzi di comunicazione di massa erano principalmente i giornali, il cinema e la radio. A parte i contributi nel campo del cinema, del giornalismo, del teatro e anche della letteratura stampata, tu sei stato abbastanza attivo in quel mezzo così diffuso che è stata, ed è, la radio.

Ti sei particolarmente occupato di cinema, però anche la radio è stato un tuo notevole campo di interesse. Consentimi di riprendere una citazione di Carlos Larronde che tu stesso hai tratto dal volume *Théâtre invisible* e che, pur essendo relativa al "radio-dramma", ben può venire generalizzata a molti generi radiofonici. Il radio-dramma è ovviamente destinato più all'ascolto che alla vista, «è un dramma rappresentato da anime nude, da attori senza volto e che ci obbliga a chiudere gli occhi non perché la scena sia invisibile ma perché tutt'altra scena, ideale e astratta, viene costruita nella nostra immaginazione». Alla radio il dramma si svolge nell'intimo dello spettatore: si tratta dunque «non di rimediare a una carenza ma di creare una presenza». Nasce una nuova poe-

sia ed è la "poesia dello spazio". A disposizione del radio-dramma è una particolare strumentazione che permette di destinarlo, via etere, a un numero sterminato di utenti. Ciò che oggi ci appare cosa normale, doveva apparire negli anni della tua prima giovinezza (gli anni Trenta) come un altro cambiamento epocale paragonabile all'invenzione della stampa.

Mi hai raccontato che da ragazzo eri un radio-ascoltatore avido ed eri solito goderti musica classica alla radio mentre facevi i compiti di scuola. Del resto hai sempre fatto due lavori contemporaneamente: a scuola scrivevi articoli per i giornali; così a casa, mentre facevi i compiti, ascoltavi musica.

Verdone: La radio era per me una armoniosa compagna allorché studiavo di greco e di latino ascoltando musica classica, oppure era un'informatrice domenicale, per bocca di Niccolò Carosio, delle partite di calcio. Ma fu Silvio Gigli, già inserito nell'EIAR, ad incoraggiarmi a scrivere per la "Camerata dei Balilla e delle Piccole Italiane" dopo avere sentito i miei primi atti unici in vernacolo senese di ambiente paliesco e contradaiolo recitati in un teatrino di Valle Piatta. Così scrissi di "fughe avventurose", di "lettere che non arrivano", di "una giornata al campo", di "giochi nella stalla di un vetturino fantino" (un atto unico *Carrozza e stalliere* ispiratomi da un fantino famoso, di nome Bùbbolo): tutti temi che evidentemente non avevano niente a che vedere con la retorica e la propaganda di regime e dell'ONB (Opera Nazionale Balilla). Il mio esordio sulle onde dell'etere fu in tale radio-rubrica per ragazzi.

Come ho detto, da ragazzo il mio primo contatto quotidiano con la radio era stato, dunque, come ascoltatore. In relazione alle modeste condizioni economiche della mia famiglia io non avevo molte possibilità di svago, di viaggi od altro. Però uno dei primi acquisti, ai tempi del Ginnasio (non ricordo se lo ottenni da mia madre o se lo comprai io stesso con i miei risparmi), fu un apparecchio radiofonico. Lo tenevo in camera mia e abitualmente ascoltavo i giornali-radio (compresa Radio Londra, nel 1943), ma soprattutto mi interessavano due cose: i concerti di musica classica e lo sport. La domenica seguivo le partite di cal-

cio, avevo le mie schedine, confrontavo i risultati, prendevo nota, quasi insegnavo a me stesso a documentare, ad archiviare. Facevo una schedatura mia personale: compravo dei giornalotti, fra cui "Il calcio illustrato", in cui erano i programmi delle partite delle domeniche successive; c'erano sia i nomi dei giocatori sia lo spazio bianco per segnare i goals, e chi avrebbe vinto. Non solo: c'erano a quell'epoca alcune ditte che come pubblicità regalavano dei librettini con tutto il calendario del campionato di calcio; c'erano anche le figurine dei calciatori che però mi interessavano meno; a me — schedatore accanito — interessavano i risultati, per cui con il mio librettino domenica per domenica seguivo le vicende calcistiche, di cui ero particolarmente appassionato: non per niente giocavo (come mediano sinistro) nella squadra dei "boys" dell'A.C. Siena. Naturalmente dopo quattro o cinque domeniche questa pratica "notarile" mi stancava e la cosa finiva lì. Insomma mi piaceva documentare subito quello che era avvenuto, avevo — in realtà — amore per il documento. Tuttavia, nel mio rapporto di fruitore della radio, l'area concertistica era la mia preferita.

§ 2. *L'Accademia Musicale Chigiana e S. A. Luciani*

Già da ragazzo, quando facevo l'apprendista giornalista, mi ero abituato ad andare — con i miei compagni di ideali artistici, il pittore Piero Sadun e lo scultore Raffaello A. Salimbeni — ai concerti dell'Accademia Chigiana: non ne perdevo uno, per cui mi stavo creando una certa cultura musicale e la integravo con la radio, specialmente mentre studiavo. Oltre che ai concerti dell'Accademia ho anche assistito regolarmente alle Settimane: prima, alla cosiddetta "Vivaldiana", che era curata da Alfredo Casella e da un grande musicologo, Sebastiano Arturo Luciani, che mi aveva preso in grande simpatia perché scrivevo su Ricciotto Canudo, che era *le barisien*: cioè un barese. Siccome anche Luciani era pugliese, di Acquaviva delle Fonti, apprezzava molto che io fossi uno dei valorizzatori di questo suo

conterraneo, il quale, avevo scoperto, era stato uno dei collaboratori di una importante rivista che si stampava a Siena, intitolata "Vita d'arte". Negli anni 1907/1908/1909, Canudo mandava regolarmente i suoi articoli alla rivista "Vita d'arte" che era stata fondata da Fabio Bargagli Petrucci, Sindaco di Siena, e che aveva anche come condirettore Piero Misciattelli: due personaggi di rilievo nella cultura senese di quel tempo.

Avevo letto delle corrispondenze di Canudo da Parigi in cui parlava con grande preveggenza, siamo agli inizi del Novecento, dell'arte moderna, dicendo tutto il bene possibile degli impressionisti e di Chagall, che al tempo era uno sconosciuto, e che il *barisien* pariginizzato ha contribuito a valorizzare (tanto che il pittore gli dedicò un quadro), insieme ad Apollinaire, Walden, Cendrars. Era stato Apollinaire a soprannominarlo *le barisien*: cioè il parigino originario di Bari. Su "Vita d'arte" Canudo scrisse un articolo fondamentale sull'importanza dell'arte negra. Ciò nel 1908-1909, più o meno all'epoca dei primi lavori — parigini — di Amedeo Modigliani ispirati dall'arte negra. I miei studi su Ricciotto Canudo mi avevano dunque fatto guadagnare le simpatie di Luciani. Poi, tra l'altro, avevo partecipato ad un concorso per un libretto d'opera, all'Accademia Chigiana, ed ero stato premiato *ex aequo* con qualche altro autore. Inoltre Luciani mi stimava molto perché scrivevo — da storico e critico — di cinema e anche lui si era occupato di cinema: aveva sceneggiato o diretto il film *Tristano e Isotta*, aveva collaborato con Carmine Gallone alla sceneggiatura di *Scipione l'Africano*, e aveva soprattutto pubblicato un libro, *Il cinema e le arti*, edito da un libraio di Siena, "Ticci Editore". La Libreria Ticci è stata importante per tanti aspetti. Intanto perché era la libreria frequentata da Federigo Tozzi e dove egli aveva ideato uno dei suoi primi romanzi, *Tre croci*. L'editore Ticci poi fu anche, a quell'epoca, lo *sponsor*, diremmo oggi, della prima edizione del settimanale "Il Campo" di Siena. Con lui pubblicai un quadernetto con uno dei miei primi racconti, *Le bandiere*.

Luciani era uno dei responsabili della Settimana Vivaldiana e di tutte le Settimane Musicali Chigiane che, negli anni

Trenta, furono molte ed estremamente importanti perché venivano continuamente scoperti dei nuovi testi: erano dedicate un anno a Galuppi, un anno a Pergolesi, un anno alla scuola romana, una volta o due a Vivaldi. Olga Rudge, collaboratrice e amica di Ezra Pound — spesso molto presente a Siena — aveva nell'Accademia Chigiana un ruolo di rilievo dal punto di vista culturale; era una storica della musica, una persona di fiducia del Conte Chigi Saracini, il generoso fondatore e mecenate dell'Accademia. Quindi da iniziative promosse da personaggi come Casella, Luciani, Olga Rudge, e qualche altro, nascevano manifestazioni che allora costituivano avvenimenti di eccezione e attiravano critici e musicologi di tutta Italia. Oggi, siccome se ne fanno dappertutto, non sono più una rarità; invece a quei tempi erano una specie di cenacolo di altissimo livello, non molto affollato, ma al quale affluivano personalità di grande spicco.

Corradi: E ci andava anche un certo ragazzo intelligente che aveva molta curiosità di apprendere...

Verdone: Coglievo ogni opportunità, Luciani mi invitò a scrivere per i cataloghi delle "Settimane" ed io ne approfittai all'incirca nel 1937 (avevo venti anni) per dargli un saggio su Goldoni e Galuppi. Non era impresa da poco, accanto ai nomi illustri che figuravano nel catalogo! Avevo conosciuto musicisti, compositori e soprattutto gli allievi dell'Accademia Chigiana. Nel corso che era dedicato alla Composizione, sia la docente Ines Alfani Tellini, zia di Franco Zeffirelli, che era una cantante-regista, sia Vito Frazzi, compositore fiorentino amico di Giovanni Papini, sia Angelo Francesco Lavagnino di Gavi Ligure, tutti personaggi che convenivano a Siena per l'intera estate, vollero che gli allievi dell'Accademia, come saggio finale, componessero la musica di operine in un atto. Lo abbiamo già detto in altri momenti (Capitolo IX) ma lo rammento qui per il fatto che quando queste operine in un atto furono rappresentate, vennero anche registrate e trasmesse dalla radio. Io sono quindi passato dal ruolo di radio-ascoltatore a quello di autore ed ho avuto la soddisfazione di sentire alla radio miei libretti d'opera quali *Il medico per forza* (da Molière, 1947) o la *Novella*

di Natale (1948, da Andersen), *Il vecchio geloso*, (da Cervantes), musicato da Carlo Savina nel 1948. Date le non infrequenti apparizioni nei programmi radio, decisi di iscrivermi alla Società degli Autori. Fu verso il 1942. E nel 1996 sono stato tra coloro che hanno avuto dalla SIAE il riconoscimento di "iscritto da più di cinquanta anni": la cerimonia si è tenuta a Toscolano, in provincia di Terni, il 26 Ottobre.

Corradi: Tutto questo era, dunque, negli anni Trenta ed era continuato nei Quaranta, quando tu, passata la lunga bufera della guerra, eri sui ventotto anni. Ma a parte i testi per le operine, è stata determinante, per una tua successiva presenza nella radio, l'amicizia con Silvio Gigli, di cui mi hai più volte parlato. Sul sodalizio con Silvio Gigli nel periodo senese hai scritto una memoria, fiorita di aneddoti, in un giornaleto senese edito dalla Contrada della Tartuca: "Murella-Cronache" n. 2, 1997.

Di S.A.Luciani (1884-1950), musicologo e organizzatore culturale, teorico del cinema e cineasta lui stesso, anche se per lungo tempo dimenticato, ti sei occupato ampiamente in "Bianco e Nero" (n. 1, 1951), e in un Almanacco dell'"Altana".

§ 3. I primi testi radiofonici

Verdone: Il primo contatto diretto con la radio, non come autore ma come riduttore di un testo antico, lo ebbi il 12 ottobre 1941. Io frequentavo quotidianamente degli attori di Siena, che si erano riuniti nel gruppo artistico "Brigata Cecco Angiolieri", una formazione dopolavoristica, e che aveva a disposizione il Teatro della Mens Sana (ovviamente tale denominazione era l'abbreviazione di *Mens sana in corpore sano*), una associazione oggi famosa per la sua squadra di pallacanestro, ma anche per la scherma e il pattinaggio. L'associazione disponeva di una grande palestra che la domenica veniva adibita a teatro e questo per esclusivo merito di due senesi amanti delle arti dello spettacolo e cioè Silvio Gigli e Nello Lunghetti, il quale ultimo era considerato l'eterno goliardo: aveva fatto l'Università ma

non si era laureato, aveva creato gran parte del teatro goliardico senese, poi si era dato alla recitazione professionale (aveva recitato anche con Ruggero Ruggeri) e quindi era ritornato a Siena dove aveva costituito questo gruppo dopolavoristico.

Il Teatro della Mens Sana fu per me una risorsa per nuovi apprendimenti, perché Gigli, Lunghetti, e i loro collaboratori, ma il merito era soprattutto di loro due, riuscivano a rappresentare ogni settimana un testo nuovo. Si trattava normalmente di lavori scritti da autori viventi: ogni settimana al Teatro della Mens Sana si poteva assistere a commedie di Aldo DeBenedetti (*Una dozzina di rose scarlatte*), di Luigi Bonelli, autore senese, di Giovanni Cenzato, di Guglielmo Giannini: insomma ogni domenica c'era una commedia diversa ed io ebbi l'opportunità di arricchire la mia cultura teatrale, aggiornata e relativamente vasta, poi consolidata, come critico, al Teatro dei Rozzi. Sapevo tutto sul teatro contemporaneo italiano.

Ad un certo momento, il Gruppo cominciò ad esibirsi anche fuori di Siena, ma non per scritte nei pubblici teatri, bensì nei concorsi nazionali filodrammatici. Siamo verso la fine degli anni Trenta e siccome io avevo iniziato a scrivere giovanissimo, (prima sul "Telegrafo", poi sulla "Nazione" di cui, lo ho già notato, ero diventato addirittura il critico teatrale) mi invitavano a recarmi con loro, per esempio a Montecatini, al Concorso Nazionale Filodrammatico dell'OND (Opera Nazionale Dopolavoro), dove rappresentarono una commedia di Gerolamo Gigli, autore del Settecento, il *Gorgolèo* ovvero *Il governatore delle isole natan-ti*. Vi andai, e sulla "Nazione" scrissi un articolo su questa rappresentazione che era stata molto apprezzata. Infatti i filodrammatici normalmente si limitavano agli autori contemporanei, ma non facevano incursioni e riscoperte nella letteratura del passato. Per noi era un fatto culturale rimarchevole riesumare commedie di un autore senese del Settecento che ritenevamo di primo piano nonostante fosse poco conosciuto: nei trattati di storia del teatro, al pari di Giovan Battista Fagioli, fiorentino, e di Jacopo Nelli, senese quest'ultimo, anche Gerolamo Gigli viene considerato fra i precursori del Goldoni. La conoscenza di tali autori è

stata proficua per la mia formazione perché ampliava la mia cultura teatrale al di là del fatto locale o della commedia contemporanea, o delle commedie che venivano pubblicate nella rivista "Il Dramma", di cui io diligentemente facevo la collezione. Da quelle pagine Silvio Gigli attingeva ogni domenica una commedia nuova e questo per me era straordinario. Come teatranti erano dopolavoristi; cioè la loro attività professionale era diversa e si svolgeva di giorno. Uno faceva l'imbianchino, Odelisco Lombardi. Un altro il fotografo, e aveva le mani annerite dai materiali chimici; era molto bravo, autorevole sulla scena, si chiamava Fracassi. Silvio Gigli era impiegato alla Società di Pie Disposizioni. Di giorno facevano il loro lavoro, la sera andavano al Teatro della Mens Sana a provare la commedia della settimana successiva e riuscivano ogni sette giorni a darci una commedia nuova.

In seguito Silvio Gigli, essendosi fatto conoscere, era stato assunto dall'EIAR, cioè alla Radio, già verso il 1940-41, se non sbaglio, nel settore teatrale diretto da Sergio Pugliese, altro autore di rispetto dell'epoca e che aveva alle sue dipendenze anche un organizzatore di cultura, Enrico Cavallotti, e Giuseppe Patroni Griffi. Continuamente dovevano rifornire il loro settore di commedie e di altri testi. Io non avevo ancora scritto mie commedie al di fuori di quelle vernacole e il primo serio lavoro che offrii all'EIAR fu *Il traditor fedele*, un atto unico di Giovan Battista Fagioli, uno dei pre-goldoniani che avevo imparato ad apprezzare. Fu così che nel 1941, l'anno coincideva con il mio primo trasferimento a Roma, potei alla radio sentire trasmessa la commedia *Il traditor fedele* di Giovan Battista Fagioli, riduzione di Mario Verdone, regia di Enzo Ferrieri. Questo fu il mio primo ingresso alla radio.

§ 4. Teatro per ragazzi e per tutti

Tutto ciò fece sì che ormai venivo sollecitato a scrivere per il teatro e Silvio Gigli mi consigliò di stendere radioscene per ragazzi perché già a Siena avevo composto atti unici che erano

stati rappresentati al Teatrino del Costone, cioè al Ricreatorio Pio II. Al Ricreatorio avevo rappresentato *I braccialetti nuovi*, scritto nel 1942, *La festa della Madonna*, *Le por'anime*, che poi avevo pubblicato nel giornale "Dàccelo", che usciva in occasione del Palio, e che prima era diretto da Silvio Gigli e poi, quando lui se ne andò a Firenze, fu diretto da me stesso. Silvio Gigli aveva capito che io potevo fare agevolmente questo tipo di lavori e non mancò di sollecitarmi: «Perché non scrivi delle scene per ragazzi? Noi abbiamo una rubrica fissa settimanale, "La Camerata dei Balilla e delle Piccole Italiane", e abbiamo bisogno di testi brevi: se tu ne azzechi una poi ne puoi fare quante ne vuoi». Accettai elettrizzato, ne scrissi più d'una, e furono trasmesse. La prima nel 1942. L'Italia era già entrata in guerra e la rubrica ad un certo momento cessò. Però questi lavori erano piaciuti abbastanza (ne avevo scritti otto o dieci) e qualcuno che io avevo pensato forse come radioscena per bambini fu promosso invece come commedia in un atto per il pubblico di ogni età e trasmesso dall'EIAR. Così io mi vidi radiotrasmessi nel 1942 *Capriccio o candore*, che era una commedia adatta per i ragazzi ma anche per i grandi, *La festa*, atto unico, anche questo la storia di un bambino che si avvicina a un poveraccio che è un ladro e viene arrestato; ma il bambino fa un'opera buona a suo favore. Avevo inserito il testo, ricordo, in una atmosfera popolaristica alla francese, tipo i film con le musiche di Maurice Jaubert.

Sempre nel 1942 già cominciavo a fare cose più impegnative, cose di fantasia, anche di poesia in un certo senso. Fu la volta di *Lontananze*, un atto unico che era nient'altro che la rielaborazione di episodi della mia vita di studente assieme ai miei amici più stretti, quando avevamo per abitudine di recarci in una villa fuori Siena, la Villa del Vallone, residenza estiva dei genitori di Piero Sadun, a circa cinque chilometri dalla città. Noi ragazzi ci andavamo durante l'inverno, a piedi: partivamo il pomeriggio della domenica, ci portavamo delle provviste, dei dolci, dei dischi, e nella villa facevamo delle festiciole danzanti in cui le normali scaramucce fra ragazzi e ragazze era-

no infinite. I tanti piccoli intrighi amorosi nella commedia li rivedevo "in lontananza", come paesaggi lontani tra le colline, ma "in lontananza" anche come fatti avvenuti negli anni del Liceo, quando avevamo queste lievi avventure, queste piccole riunioni segrete in villa; il tutto, nel ricordo, diventava per me una cosa molto poetica. Anche *Lontananze* fu radiotrasmissa.

Corradi: Questo che stai raccontando, Mario, è un percorso di auto-educazione molto interessante: ovvero come fu che i vari influssi a cui si trovò esposto, e che abilmente e intelligentemente utilizzò, costruirono quell'uomo di cultura che è Mario Verdone.

Verdone: I registi delle presentazioni radiofoniche di questi lavori erano abbastanza noti e importanti. Cito qualche nome per indicarne il livello. Per esempio *Lontananze*, fu diretto da Alberto Casella, celebre commediografo, quello che aveva scritto *La morte in vacanza*, e gli attori erano Marcello Giorda, Leo Garavaglia, Stefano Sibaldi, cioè attori ben conosciuti. *La festa* invece fu diretto da Pietro Masserano Taricco, un regista assai noto. L'atto unico *Garbo. Un mito degli anni Trenta* fu trasmesso nel 1952, un po' più tardi, in una serie intitolata *I divi raccontano la loro storia* e fu una serie, non ricordo se di dodici o più divi, per ognuno dei quali demmo una biografia: sei le scrisse Domenico Meccoli e sei ne scrissi io, e anche questi furono trasmessi per radio.

Corradi: Io conosco *Garbo. Un mito degli anni Trenta*. Puoi dire il titolo degli altri cinque o sei, o almeno di alcuni, insieme al nome del divo protagonista?

Verdone: Meccoli si occupò di sei "divi" italiani. Io stesi le radiocommedie di *La leggenda di Charlot* (poi pubblicato nella rivista "Ridotto"), *Nasce uno chansonnier: Maurice Chevalier*, anche questo pubblicato, nella romana rivista "Fermenti", *Jean Gabin, Marlene Dietrich, Laurence Olivier*.

L'atto su Greta Garbo fu trasmesso il 19 febbraio 1952, interpretato da Elena da Venezia, nota attrice dell'epoca, e la regia fu di Anton Giulio Maiano, anche lui regista di prestigio. Poi lo rielaborai nel 1975 e vinsi il secondo premio (letterario-teatrale) del "Fondi La Pastora", a Fondi. Venne stampato dalla autorevole rivista "Il Dramma".

§ 5. Le "operine" alla Accademia Chigiana

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta furono trasmesse dalla RAI le "operine" della Accademia Chigiana di cui ho già detto e delle quali ho scritto i libretti. Le ricordo anche qui, con qualche altro dettaglio. *Il Medico per forza* era la riduzione in un atto della commedia di Molière, realizzato per la regia di Ines Alfani Tellini e con la scenografia del caro amico Franco Zeffirelli. Un altro lavoro lo detti a un allievo dell'Accademia Chigiana, il fiorentino Libero Granchi, e fu *La guardia vigilante*, tratto da un intermezzo di Cervantes: lo presentammo a Bergamo al premio Cilea del 1952, vincemmo il primo premio e l'operina fu rappresentata al Teatro delle Arti di Bergamo, diretta dal Maestro Nino Sanzogno. Sempre con la musica di Granchi, ma questo precedentemente, si era rappresentato *Novella di Natale*, un atto ispirato da *La piccola fiammiferaia* di Andersen, con la regia di Ines Alfani Tellini. Direttore d'orchestra era un senese, Vittorio Baglioni, Direttore Artistico dell'Accademia Chigiana. La musica di *Il vecchio geloso* era di Carlo Savina, scene e costumi di un altro reputato scenografo, A. N. Landi di Firenze. Nel 1949 partecipai al concorso internazionale dell'Accademia Chigiana per un libretto e vinsi il premio *ex aequo* con *Il tamburo muto*, tratto da un "No" giapponese del famoso Zeami, autore trecentesco. Anche questo volle musicarlo il fiorentino Granchi: "Ci ho i' Trittico!", disse.

§ 6. Raccolte teatrali

Corradi: Come riferimento bibliografico conviene ricordare che numerosi di questi testi sono stati pubblicati nel libro di Mario Verdone *Esercizi teatrali*, Editore Bulzoni, Roma, 1993. Il volume di testi teatrali che contiene alcuni dei primi lavori citati era stato *L'impresario delle Americhe e altre scene ed atti unici* (nove), pubblicato dalla Casa Editrice Maia di Siena nel 1953. Un secondo volume, molti anni dopo, fu *Correre*

per vivere, pubblicato nel 1991 dalla Editoriale Sette, di Firenze, in una collana di teatro diretta da Milena Milani (con tre testi). Il terzo volume è il già menzionato *Esercizi teatrali* del 1993, con ventinove lavori. Il quarto è *Teatro breve. Atti unici di Mario Verdone*, edito dalla Società Italiana Autori Drammatici (SIAD), Roma, 1996 (nove commedie). Infine il n. 1-2 (1997) della rivista "Ridotto" ha pubblicato quattro lavori.

Verdone: L'impresario delle Americhe mi è particolarmente caro, anzitutto perché vinse il primo premio a Pesaro nel Concorso Rossini (1950) per un libretto per un'opera comica. Questo libretto piacque molto ad un compositore italiano che si era trasferito in Inghilterra, Lamberto Gardelli, il quale dirigeva allora l'Orchestra Filarmonica di Londra. Gardelli musicò questo libretto e siccome viveva tra Sidney, Budapest, Londra e Copenaghen (la sua casa era a Copenaghen, la moglie era danese) mi rappresentò, a Budapest, alla Radiotelevisione Ungherese, *L'impresario delle Americhe*, e ricevetti anche molte critiche favorevoli: scritte in ungherese, naturalmente, e che io mi feci tradurre.

Mi ricordo che un critico mi avvicinava — immeritatamente — ai metodi pirandelliani perché in *L'impresario delle Americhe*, diceva, «avevo creato il teatro nel teatro», e questo lo aveva colpito. È chiaro però che non si trattava di una novità. Quanto al secondo volume, *Correre per vivere*, per ragioni di omogeneità della "collana", gli editori volevano la prefazione di uno scrittore e io la chiesi all'amico Massimo Franciosa che era stato il Redattore Capo della rivista "La Fiera Letteraria". Fu una prefazione molto lusinghiera. Le commedie che vi sono contenute sono molto precedenti, il libro invece, come hai precisato, è stato stampato soltanto nel 1991.

§ 7. Prodigio a Visemberga

Passando da un argomento ad un altro e da un settore all'altro, sempre però nell'ambito della Radio, devo ricordare un altro lavoro a cui sono legato perché nasce dalle mie esperienze

goliardiche. Quando a Siena scrivevo libretti per il teatro goliardico, sempre nell'ambito della frequentazione di Lunghetti, di Gigli e di altri, lo spirito scanzonato mi si manifestava anche in varie altre forme per cui a un certo momento, avendo avuto la fortuna di essere introdotto nel campo della radio, mi dissi: «Voglio fare una fantasia goliardica per la radio», e scrissi *Prodigio a Visemberga* ovvero *Le Cronache del pargolo dottissimo*. In origine era un romanzo e non ero riuscito a pubblicarlo; mi veniva costantemente rifiutato: alcuni mi dicevano che era per ragazzi e quindi non si sarebbe venduto ai grandi, altri mi dicevano che era per adulti e che i ragazzi non l'avrebbero apprezzato. Allora, siccome l'argomento mi piaceva, e avevo ormai un'entrata all'EIAR, lo trasformai in una "radiofantasia" che mandai a Sergio Pugliese. Aggiungerò, tra parentesi, che Cesare Zavattini che aveva letto *Prodigio a Visemberga*, quando De Sica volle realizzare nel 1950 in film il suo *Totò il buono*, cambiò il titolo in *Miracolo a Milano*. L'editore senese che nel 1952 decise di pubblicare il mio romanzo mi consigliò di cambiare titolo: «Qualcuno» disse «potrebbe insinuare che hai imitato Zavattini e De Sica».

Sergio Pugliese era un autore allora famoso (*L'ippocampo*, *I nostri sogni*). Un giorno mi chiamò e mi disse: «Questo lavoro mi piace però è sprecato. Perché ne hai fatto una sola puntata? Devi farne sei, dieci puntate». Era l'epoca di *I quattro moschettieri*, andavano di moda le trasmissioni-radio a puntate. «Fanne una radiorivista a più puntate». E io candidamente: «Ma non credo di farcela...». «Non ti preoccupare: c'è l'amico Riccardo Morbelli, famoso per i suoi "moschettieri". Ti associ con lui e certamente riuscirete a farne una serie». Nacque così la "radio-fantasia" di Verdone e Morbelli che fu trasmessa dalla RAI (che nel frattempo si era trasformata nel nome da EIAR a RAI) nel 1945, subito dopo la liberazione. Fu trasmessa dagli studi di Firenze, ma nella rete nazionale. Non ricordo bene se il regista fu Silvio Gigli o se fu Umberto Benedetto.

Silvio Gigli, come ho detto, era sin dal 1940-1941 un collaboratore di Sergio Pugliese, a Roma, negli uffici di Via delle Botteghe Oscure. Io vi ero andato spessissimo perché portavo i miei

lavori, ero di casa; però ci fu l'interruzione della guerra, l'occupazione di Roma, tutti ritornammo a Siena, io fui richiamato, poi scappai e mi nascosi nella campagna di Siena per non aderire alla Repubblica di Salò. Tutto questo avvenne nel 1943-1944 e determinò la fine della nostra attività radiofonica come anche della mia attività — in contemporanea — di Segretario del Centro Sperimentale di Cinematografia. A quell'epoca venimmo ambedue licenziati: io dal Centro Sperimentale, lui dalla RAI.

Appena passato il fronte, Silvio Gigli si precipitò a Firenze e andò a occupare con i patrioti la stazione radio di Firenze; riprese a fare trasmissioni da Firenze e mi disse: «Perché non vieni qui anche tu?». Ma io non me la sentii di trasferirmi da Siena a Firenze, anche perché bisognava mantenersi, stare in un albergo o affittare una casa; insomma era un compito che non potevo assumere e dissi: «Ma no, cerchiamo di fare qualcosa da Siena» e fu così che *Le cronache del pargolo dottissimo* furono trasmesse da Radio Firenze. Erano state avviate a Roma quando c'era Pugliese e poi trasmesse da Firenze. Silvio Gigli mi disse: «Tu potresti benissimo, date le tue conoscenze nel campo cinematografico, fare il critico cinematografico per la RAI». Ricordo di avere scritto dei testi che sono stati trasmessi dalla radio di Firenze nel 1945. Credo che proprio la prima critica cinematografica radiofonica dell'Italia libera la trasmisi io da Firenze. Però rimaneva il fatto che abitavo a Siena, le comunicazioni non erano facili, non mi era agevole fare tutto per telefono e trasmettere i testi; insomma c'erano tante complicazioni per cui le mie critiche finirono, non perché non piacessero, ma perché a qualcun altro che stava *in loco* e poteva difendere i propri interessi meglio di me era più facile occupare il mio posto. Ebbi soltanto l'onore di iniziare io, in quegli anni, la critica cinematografica radiofonica. Nota che Radio Firenze non era una radio locale, ma trasmetteva in tutta Italia; infatti la RAI era strutturata così: i concerti venivano tutti da Torino e le commedie dalla compagnia di Firenze oppure dalla compagnia di Napoli. Le sedi principali erano Torino, Milano, Firenze, Roma. Poi ci furono anche altre sedi in varie città. Ma a parte le

difficoltà logistiche, per me, a quell'epoca era di importanza preminente darmi da fare per rientrare al Centro Sperimentale di Cinematografia, da cui ero stato eliminato per l'occupazione tedesca, e poi da altri personaggi che ora è inutile nominare.

§ 8. *Dalla radio al Centro Sperimentale di Cinematografia*

Corradi: Come per Gigli era essenziale reinserirsi nella RAI, per te lo era reinserirti al Centro Sperimentale, perché avevi intuito l'enorme importanza che quel posto aveva per la tua vita futura: per i contatti, per i film che avresti potuto vedere, per l'insegnamento, perché già pensavi all'insegnamento della storia del cinema. Insomma il cinema ti premeva più della radio, per cui dedicasti tutti gli sforzi a rientrare al Centro Sperimentale. Cosa che non fu facile perché c'era l'opposizione di qualche personaggio caro a potenti partiti del momento, il quale preferiva inserire i propri amici.

Verdone: Sì. Non riuscivo a rientrare al Centro, per quanto ne avessi diritto più degli altri in quanto io ne ero stato il Segretario Didattico. Era il mio posto e non riuscivo a recuperarlo. Mi avvicinai ad amici che erano dei dirigenti delle ACLI, cui proposi di creare un Sindacato Nazionale ACLI Cinema e ne diventai Segretario. Quindi con le ACLI feci la battaglia presso quelle autorità che potevano aiutarmi e riuscii a rientrare al Centro Sperimentale. Ciò avvenne nel 1947-48. Riprendemmo a pubblicare la rivista "Bianco e nero", di cui ormai ero diventato Redattore, e quindi mi dedicai completamente al cinema. Mi occupai della ricostruzione della Cineteca del Centro Sperimentale, perché quasi tutti i film erano stati rubati e portati via dai nazisti, e all'incremento della biblioteca (che non solo era rimasta ferma, ma molte cose erano andate perdute), alla cura dell'attività didattica del Centro e, in prima persona, all'insegnamento. La materia che io insegnavo agli allievi registi nel 1949-50 era "Storia del cinema".

Era tutta un'attività cinematografica così complessa e impegnativa che non potevo pensare di abbandonarla per tornare

a dedicarmi alla radio. Anzi, per la verità, alla radio, e soprattutto al teatro, mi ci dedicavo ancora, ma come spettatore, cioè alla fine della mia giornata. La sera finivo sempre in un teatro: andavo al Teatro delle Arti, al Teatro Quirino e in tutti gli altri.

Nei primi anni del mio primo soggiorno romano, avevo fatto il *claqueur*, poi, invece, con le relazioni che avevo stretto in qualità di Segretario del Centro Sperimentale, mi potevo permettere di telefonare a personaggi come Anton Giulio Bragaglia e chiedere di darmi un posto gratuito per assistere alla prima di una commedia. Ero diventato persona che meritava qualche attenzione. La sera andavo a teatro e di giorno ero nello *staff* dei dirigenti del Centro Sperimentale, scrivevo molto per giornali e riviste. Dovetti trascurare la radio perché non ce la facevo a seguire tutto. Ciononostante, devo qui ricordare il libretto, che ho già citato, *Correre per vivere*, nel quale, per esempio, c'è una commedia che si chiama *Davanti al ponte di ferro*, che era stata letta da un regista, nipote di Anton Giulio Bragaglia e figlio del pittore Alberto Bragaglia: parlo di Leonardo Bragaglia. Mentre oggi ci frequentiamo, allora io non lo conoscevo affatto. Fu lui a scrivermi: aveva letto qualche mio testo e me ne chiedeva altri. Insomma non posso dire che la radio non mi interessasse più, ma in quel momento avevo altre priorità. Viaggiavo continuamente, mi mandavano in missione all'estero, tant'è vero che Leonardo mi scriveva anche delle letteracce, lamentando che io non gli rispondevo. Leonardo Bragaglia propose la radiotrasmissione del mio atto unico *Davanti al ponte di ferro*, che, con la sua regia, fu trasmesso il 21 maggio 1970 con la interpretazione di Bianca Toccafondi, Giorgio Favretto, Gino Manara e Giulio Oppi. Era una commedia ispirata da alcuni racconti di Tozzi (è stata anche tradotta in spagnolo). Spesso mi sono valso di racconti miei o di opere di altri autori: questo "atto unico" l'avevo scritto a Cantalupo in Sabina il 26 marzo 1970. Ma durante il dichiarato periodo di minore attività radiofonica, che va dalla fine degli anni Quaranta all'incirca agli anni Settanta, c'è tuttavia qualche altra cosa. Per esempio avevo un'amica scrittrice senese (che era nata in Svizzera) Anna Mosca, la quale lavorava per Radio Monte Ce-

neri. Fu lei a proporre la trasmissione di un mio atto unico, *Il cieco della Certosa*, da Radio Monte Ceneri, nel 1955.

Continuavo a dedicarmi sempre di più alle mie attività cinematografiche: libri, saggi, riviste — anche internazionali — da me dirette, partecipazione alla Mostra di Venezia come Membro della Commissione di selezione, conferenze negli Istituti Italiani di Cultura in tutti continenti, anche in Sud America e Australia. Conseguentemente della radio (e anche della televisione) mi occupai poco. Per la televisione tuttavia, nei primi anni in cui la TV andava assumendo una sempre maggiore diffusione in tutta Italia, fui chiamato a presentare un ciclo di film interpretati da Greta Garbo. Non ricordo in che anno feci queste apparizioni. Un mio lavoro, già menzionato, apparve alla TV di Budapest negli anni Settanta (*L'impresario delle Americhe*). A Roma, sul Canale Cinque, fu data una mia riduzione di una commedia farsesca di Alfred Mortier (che era un famoso storico del teatro francese, ma che aveva scritto anche delle commedie). Il titolo era *Un bel film*. Ne feci una riduzione ancor più farsesca e fu interpretata, in televisione, nel 1988 da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

§ 9. *Interviste e rubriche radiofoniche*

Sono stato spesso invitato per interviste radiofoniche e televisive; anzi ce ne fu una particolarmente interessante. In una serie di interviste (eravamo verso il 1980) facevano intervenire delle famiglie di una certa notorietà (quali De Sica o Cecchi D'Amico, ecc.) e una volta anche la mia dette occasione a una serie di radiointerviste. Fui intervistato io, mia moglie Rossana, i figli Carlo, già noto come attore, e Luca, documentarista. Le interviste furono successivamente numerose, specialmente nei programmi culturali, nel Terzo Programma, in presentazioni di libri, ecc.; però non ritornai ad essere un collaboratore assiduo della RAI.

In tempi relativamente recenti, nel 1989, l'amico Luigi Lambertini, che dirigeva un settore della RAI, mi ha invitato a

scrivere, e leggere io stesso in pre-registrazione, dodici monologhi per la rubrica *Pangloss*, che vennero trasmessi, uno alla settimana, verso le ore 20 (cioè in un'ora di grande ascolto) su Radio Uno. In seguito, qualcuno di tali monologhi lo ho fatto recitare, o l'ho recitato io stesso, fra amici nel teatrino del Museo Pianeta Azzurro di Fregene (quello intitolato *Un premio non fa male*) o al Teatro dell'Orologio a Roma. Questa serie di monologhi ebbe abbastanza successo tant'è vero che nel 1992 venni chiamato a farne un'altra, su un tema di mia scelta. Io scelsi *Maschere, mascherate e leggende* e parlai delle maschere, argomento che conoscevo abbastanza perché avevo già pubblicato (in collaborazione con la fotografa Loredana Stucchi) *Maschere italiane*. Per conto mio stavo scrivendo *Maschere romane* per la Newton Compton e quindi era un argomento a me familiare. Dedicai molte di queste trasmissioni a maschere antiche, ma anche a maschere moderne, per esempio a Maciste, e poi anche a leggende, a Pasquino; ne risultò qualcosa che nell'insieme aveva una certa coerenza.

Fra il *Pangloss*, del 1989, e *Maschere, mascherate e leggende*, del 1992, venne rappresentato alla radio un altro mio atto unico (di quelli che io avevo pubblicato nel 1953) e che si intitolava *Colpo alla porta*. Mi era stato ispirato da una novella di Cecov (*La corista*). In anni remoti avevo scritto deliberatamente cose radiofoniche che poi magari non sono state trasmesse; per esempio il citato mio primo libro *L'impresario delle Americhe* si apre con *Il boscaiolo scontento*, favola radiofonica, che però non è stata mai rappresentata. E anche *Colpo alla porta* era destinato alla radio e invece è stato rappresentato solo nell'ottobre del 1990; però è arrivato dove doveva arrivare, anche se in ritardo. Avevo scritto anche molte altre cose che a volte sono rimaste inedite; mentre invece, come ho già detto, *Il cieco della Certosa* fu trasmesso da Radio Monte Ceneri. Insomma, ho spesso avuto mente anche alla composizione per il teatro radiofonico, anche se non è stata una delle mie attività principali. Ma Alberto Perrini, autore e scrittore esperto di radiofonia, mi ha una volta espresso in una lettera molta considerazio-

ne per i miei lavori radiofonici, e segnatamente per *La leggenda di Charlot*, pubblicata su "Ridotto" e già recitata nella serie "I divi narrano la loro storia".

Corradi: Fra le tue varie composizioni date per radio hai dimenticato *Il pianista del Globe*.

§ 10. *Il pianista del Globe*

Verdone: L'ho scritto per il pianista e compositore Sergio Cafaro, al quale sono legato da una lunga amicizia ed a cui tu hai dedicato una intervista. Attualmente — come ben sai — lo vediamo di frequente a Cantalupo in Sabina, nella casa dei comuni amici Boris Porena e Paola Buchan, che è contigua alla mia, in località "La Pratarina". Fu dai Porena che naque l'iniziativa concertistica e didattica "Musica in Sabina", alla quale io stesso collaborai negli anni Settanta, anche con proiezioni nei paesi limítrofi. *Il pianista del Globe* è forse il libretto che mi piace di più. Non fu rappresentato in teatro, ma nel 1972 fu eseguito in musica (al leggío, come un concerto) all'Auditorium della RAI a Roma, al Foro Italico, per l'Agimus, e fu poi radiotrasmesso da RAI Torino, sempre nel 1972. Direttore d'orchestra era Pier Luigi Urbini che ne era entusiasta, e lo voleva rappresentare al Teatro Massimo di Palermo. La proposta fu accettata dal Teatro, ma Sergio Cafaro, pensando che era un tipo di musica che riteneva da lui stesso superata, rifiutò e, nonostante le mie insistenze, non ritenne opportuno mettere a disposizione lo spartito della bella musica che aveva composto. Credo che, della registrazione, il Maestro Urbini avesse una audio-cassetta. Anche l'archivio della RAI la possiede. *Il pianista del Globe* poteva avere maggior fortuna: era piacevole e sicuramente sarebbe stato apprezzato se fosse stato nuovamente rappresentato. Fra i miei amici critici cinematografici qualcuno capì che era un lavoro di gran gusto, tant'è vero che, eccezionalmente, il testo fu pubblicato in una rivista di studi cinematografici, la rivista "Filmcritica" di Edoardo Bruno, con una mia prefazione in cui spiegavo come era nata l'i-

dea. *Il pianista del Globe* praticamente era la storia di uno dei tanti pianisti del cinema muto (appunto, il Cinema Globe) e di una delle tante rappresentazioni di film muti nelle quali venivano introdotte — talvolta vi ho assistito anch'io — persone umane. *Il pianista del Globe* si apriva con un gruppo di neri che facevano una esecuzione di jazz sotto lo schermo e poi incominciava il film. Cioè volevo, tra l'altro, rappresentare che anche ai tempi del cinema muto, non solo c'era il pianista, ma qualche volta c'erano anche degli inserimenti di personaggi "in carne ed ossa".

Corradi: Per chi voglia saperne di più su questo tema, rinvio agli Atti del convegno "La musica nel cinema muto", svoltosi all'Accademia Chigiana di Siena negli anni Novanta, in cui Mario Verdone tenne l'orazione inaugurale nel salone dell'Accademia, con gli applausi a scena aperta di un *parterre de rois*. Il nostro raccontò come si svolgevano gli spettacoli, al tempo del muto: l'intervento del bersagliere con la tromba, durante la proiezione della *Grande parata*; la "spagnola" Ramona che si presentava con la rosa rossa tra i capelli (in occasione del film *Ramona*); oppure i Cosacchi del Don che introducevano, cantando in coro "Volga Volga", il film *I battellieri del Volga*, con Ivan Mosjiukin. Ma torniamo alla radio.

Verdone: Secondo la concezione, già enunciata, che una mano ha cinque dita, e che sono diversi i campi dell'arte di cui io mi sono interessato, devo dire che la radio è stata per molto tempo una delle mie dita, fosse pure il dito mignolo.

§ 11. Ionesco a Radio-Verdone

Corradi: In tempi più recenti (nella primavera 1996) c'è da registrare un altro evento di cui sono stati "protagonisti" tre tuoi lavori drammatici e di cui si narra in uno scritto di Luca Verdone (v. "La voce del campo", 11 luglio 1996, Siena. Inoltre v. il Bollettino della Società degli Autori, n. 2, Roma, 1997). Mi riferisco alla gustosa rappresentazione teatrale che i realizzatori hanno voluto intitolare *Radio Verdone*.

Verdone: Questo evento è nato per iniziativa di Massimiliano Milesi, un regista il cui nome d'arte è Max Balazs. Milesi ha voluto rappresentare tre miei radio-drammi al Teatro Agorà di Roma, con una sua compagnia di giovani attori (a cui fa anche da maestro) inventando sulle tavole del palcoscenico una serata non teatrale ma radiofonica. La scena era uno studio radiofonico attrezzato con legggi e microfoni, mentre dalla parte opposta c'era la cabina di trasmissione centrale dalla quale voci "professionali" annunciavano i programmi, come si usa fare alla radio, assieme ad inserti pubblicitari, inframmezzati da musicchette e informazioni meteorologiche. Era un ingegnoso evento teatrale-radiofonico e vi sono stati presentati tre atti unici prelevati dai miei libri. Uno era *Greta Garbo*, di cui ho già parlato e che era stato già radiotrasmesso dalla RAI con interpretazione di Elena da Venezia. Un altro era *Il dèmone*, il libretto in versi scritto per il musicista Lamberto Gardelli, autore dell'operina *L'impresario delle Americhe*, il quale mi aveva esortato a scrivere altri libretti e io glie ne avevo scritti altri due, *Il dèmone* e *La guardia scellerata*. Tutti e due gli erano molto piaciuti, mi aveva telegrafato da una città del mondo dove si trovava, non so se da Budapest o da Sidney, dicendo che era entusiasta e che li avrebbe musicati e rappresentati. Sarebbe stato una specie di "trittico". Senonché Gardelli si ammalò e purtroppo è venuto a mancare; e queste due nuove iniziative non hanno avuto pratica realizzazione, anche se le musiche di *Il dèmone* furono completate.

Al Teatro Agorà, oltre a *Garbo* e *Il dèmone* è stato dato un terzo atto unico: *La gloria del Rinoceronte. Dialogo tra Eugene Ionesco e il Rinoceronte*. Questo dialogo era stato scritto da me nel 1962 per sollecitazione della Contrada della Selva, di Siena, il cui emblema è un rinoceronte. I contradaioli della Selva erano rimasti contrariati che il rinoceronte fosse stato scelto da Ionesco quale simbolo di ignoranza, di massificazione, di stoltezza, e mi avevano pregato di protestare presso l'autore. Io naturalmente mi guardai bene dal protestare e inventai invece questo dialogo, che poi piacque ai contradaioli della Selva perché finiva con l'amicizia fra Ionesco e rinoceronte.

Era un dialogo che consideravo irrapresentabile sulla scena, tuttavia venne stampato in una pubblicazione della Contrada della Selva. Lo mandai a Ionesco, il quale mostrò di apprezzarlo, ed ho avuto una piccola corrispondenza con lui, fino a che ci siamo incontrati a Roma. Sul copione ha scritto in copertina "Pour Mario Verdone avec la joie de trouver en lui un ami que je ne connaissais pas. Eugène Ionesco. 14.03.1977. Roma". Cioè, in italiano: "A Mario Verdone con la gioia di trovare in lui un amico che non conoscevo".

Corradi: L'iniziativa di "Radio Verdone" si è ripetuta, in una seconda edizione, nel maggio 2001, sempre al Teatro Agorà. Furono eseguiti ben otto lavori: *Garbo. Un mito degli anni Trenta*, *La morte di Puskin*, *Il dèmone*, *La gloria del Rinoceronte*, *Correre per vivere*, *I braccialetti nuovi*, *Colpo alla porta*, *Ma che ce frega?*.

COMMIATO DAL LETTORE

Sofia Corradi

Corradi: La diversità dei temi trattati nelle nostre interviste, la dinamica pressoché centrifuga delle esperienze e delle ricerche da te praticate, il passaggio da libera creatività a riflessione critica, e viceversa, da poesia ad arti figurative, da narrativa a teatro di prosa, da cinema a librettistica, da archeologia culturale senese o romanistica fino all'esplorazione, al viaggio, e al piacere della scoperta, la concezione di arte totale e di arti senza frontiere, pongono legittima la domanda se fra tutti questi sentieri percorsi, cui aggiungerei anche il documentarismo cinematografico (che comprende circa trenta pellicole), vi sia un nesso, e se dalle varie scritture espresse lampeggi un filo comune, una sensibilità unica, uno stile, come probabilmente è proprio di ogni praticante d'arte. Tu che cosa ne pensi?

Verdone: Sono interrogativi che più di una volta mi sono posto io stesso. Avventure dell'intelletto o consapevolezza di una ricerca unica? Dissipazione oppure obiettivo cosciente ed unitario? Inestricabilità di una indagine serena su testi così diversi o rinvenimento non difficile del *feeling* che tiene unite, quasi con un filo aureo, tutte le tessiture intraprese non per capriccio, o a caso, ma direi, per necessità interiore?

Proviamo a infilare, come per una collanina di coralli, alcuni titoli, estraendoli da una bibliografia che si potrà dire quantitativamente anche abbastanza imponente, senza che ciò implichi necessariamente anche un giudizio di qualità, anzi, se lo pone, può diventare anche esplorazione inquietante.

Infilerei nel *collier*, per la poesia, il poemetto in prosa *Città dell'uomo* (1941), le traduzioni delle *Odi armene a coloro che verranno* di Egische Ciarenz, e le più tarde raccolte di poe-

sie *Fuoco di miele* e *Il profumo del terrazzo*. Poi, *Ogni giorno ogni vento*, *L'allegria dei fiori* e *Fregenepoesia*.

Per la narrativa credo di avere diverse favole, che ritengo valide, ma non raccolte in libro, se mai pubblicate in quotidiani, e che perciò non cito che in fretta (*Il principe cacciatore*, *La curiosità del vento*): ma non trascurerò il romanzo *Sapientaccio*, e i racconti *Le bandiere* e *L'omino delle croci*, poi versati in *La piazza magica*. E anche quello che sotto qualche aspetto può essere considerato come un diario parziale, cioè, incompleto: *Diario parafuturista*, che racconta di miei incontri significativi con personaggi-protagonisti. Volumi recenti di racconti, scritti in tempi diversi sono *Raoul e altre storie* e *Un giorno senza gloria*, e anche due fiabe, edite dalla varesina "Leprotto", col titolo unico: *I quattro sapienti*.

L'attività librettistica mi ha dato soddisfazioni con *Il vecchio geloso*, *L'impresario delle Americhe*, *Il pianista del Globe*, *La guardia vigilante*, *Il demone*, e per il teatro di prosa, dove sono presente in modo tutt'altro che parsimonioso, rinvierò ad alcuni "atti unici" contenuti nei volumi *Correre per vivere*, *Esercizi teatrali* e *Teatro breve*. Più recentemente l'editore Betti di Siena ha pubblicato i miei testi giovanili vernacoli: *Teatro di contrada*.

La saggistica ha spesso preso in me il sopravvento. Anche un documentario cinematografico, *Immagini popolari siciliane*, è stato da me chiamato "saggio", nel senso di saggio di ricerca, ma condotta (in Sicilia) con la "camera cinematografica". Citerò, per gli scritti sul cinema, i volumi *Gli intellettuali e il cinema*, *Sommario di dottrine del film*, *La cultura del film*, *L'artefice del film*, oltre che le monografie riguardanti Lubitsch, Clair, Rossellini, la Feks (o Fabbrica dell'Attore Eccentrico fondata da Kozincev e Leonid Trauberg), Kurosawa, Fellini: cioè alcuni tra i registi che più mi hanno colpito.

Ci sono poi i volumi sulle avanguardie e il futurismo: *Che cosa è il futurismo*, *Le avanguardie storiche del cinema*, *Cinema e letteratura del futurismo*, *Teatro del tempo futurista*, che hanno avuto ristampe e traduzioni, *Prosa e critica futurista*, con una introduzione storico-critica, e le varie monografie che ne sono

scaturite, su personaggi come Ginna e Corra, i fratelli Bragaglia, Remo Chiti, Emilio Settimelli, Ivo Pannaggi, Léopold Survage, Virgilio Marchi, Francesco Cangiullo, ai quali aggiungerei gli studi su Richard Teschner, Lazlo Moholy-Nagy, Daguerre, Kaszak, Veronesi, Rodcenko.

Lo studio del teatro, della scenografia, dello spettacolo in genere, del circo, mi ha spinto a comporre libri come *Interventi sullo spettacolo contemporaneo*, *Spettacolo romano*, *Feste e spettacoli a Roma*, *Siena città del Palio*, *Maschere romane*, ed a contribuire a un ponderoso *Thesaurus circensis*. Il panorama è ampio. In ognuno di questi lavori ho fatto il possibile per raggiungere la chiarezza, la completezza, l'integrità, la proporzione delle parti, e sempre, possibilmente, la buona scrittura.

Ho cercato di esprimermi con una forma mia, soprattutto quando ho voluto distinguermi come saggista impegnato, scrupoloso, attento più che ad ogni altra cosa a ciò che mi sembrava incompreso, seppellito, nuovo. Ho ricercato sempre, sia nella mia prosa critica che in quella liberamente creativa, il flusso leggero, la musicalità, il ritmo, anche le accensioni cromatiche, la padronanza e il piacere della lingua, insomma quello che vorrei chiamare il tocco d'autore.

Corradi: Uno dei tuoi libri del filone storico-critico, *Federico Fellini*, che rapporto ha con queste tue esperienze formali?

Verdone: Mi è piaciuto molto personalizzarlo, e lo vedo vicino a *Diario parafuturista* (che è prosa, critica, storia, memoria), a *Interventi sullo spettacolo contemporaneo*, che non sfuggono al ricordo o alla esperienza diaristica. Vi ho cercato di raggiungere, anche se non mancherà qualche flessione, l'esattezza, la completezza, ma anche, perché no?, una certa piacevolezza. Nella critica aborro dagli atteggiamenti da giustiziere (c'è chi lo fa...). Il mio obiettivo — nei momenti migliori, se ce ne sono — è anche stato che il lettore provasse gusto a leggermi, presentandomi con una lingua — se è possibile — “da giardino”, come un *bouquet* e non con poco rassicuranti strumenti di punizione, sempre mirando a un traguardo ideale di semplicità e di fioritura, come nel *Profumo del terrazzo*. Nella

critica, nella storia, nella saggistica, come nel lavoro didattico con i miei studenti, ho cercato di raggiungere sempre lo stesso obiettivo: essere dotto e piacevole.

Una saggistica dedicata a Roma è nei miei *Moccoletti romani* e in *Feste e spettacoli a Roma*; sul teatro del secolo scorso ho pubblicato *Avventure teatrali del Novecento*. La vera narrativa è tornata in *Un giorno senza gloria* (racconti e memorie).

Corradi: Cos'altro vorresti aggiungere a quanto abbiamo ampiamente trattato in questi colloqui che si sono svolti da un anno all'altro, talvolta con inevitabili pause dovute ad altre occupazioni?

Verdone: Ben poco di nuovo salvo che, lasciata l'Università per ragioni di età, ho potuto meglio dedicarmi a me stesso, e finalmente come scrittore *full time*. Per cui ho potuto recuperare tante pagine buttate giù e poi neglette; iniziare una nuova rubrica sulla rivista "Set", che sotto il titolo "Il romanzo del cinema", racconta di Chaplin, De Sica, Carné, Paradjanov, Welles, Lang, Lubitsch, Olivier, e tanti altri registi e attori; inoltre mettere insieme raccolte di aforismi, apologhi, poesie, racconti. Così ho composto *Il mito del viaggio*, brevi prose liriche, *Raoul e altre storie*, racconti, *Ogni giorno, ogni vento*, poesie, *Avventure teatrali del Novecento*, saggi, *I quattro sapienti*, fiabe, ed ho partecipato a pubblicazioni collettive come *Tovarish Kino*, *Walter Ruttmann*, *La didascalìa nel cinema*, *Costumi per narrare*. Ho fatto pubblicare in italiano il mio *Rossellini*, che era stato edito soltanto fuori d'Italia. Insomma i "lavori in corso" e i progetti sono ancora molti e, finché mi sarà possibile, il lavoro continuerà, contribuendo a largirmi quelle emozioni e quella felicità che soprattutto ti può dare il lavoro, se non hai motivo di vergognarti di ciò che hai compiuto.

Spero anche che il presente libro presenti qualche utilità per il lettore, ma devo riconoscere che questo ripercorrere il mio *iter* di crescita culturale è sicuramente stato utile a me. In primo luogo nel corso degli anni, col procedere delle vostre garbate sollecitazioni durante le interviste e di fronte al vostro innegabile e autentico interesse per le vicende della mia vita,

mi sono ritornati alla mente innumerevoli episodi che avevo totalmente dimenticato e soprattutto i collegamenti tra loro, sia quelli esteriori che quelli attinenti al mio mondo interiore.

Questa decennale riflessione sul mio *iter* formativo, sulla mia vita, sulle mie realizzazioni, sulle mie esperienze (positive ed anche negative), ha decisamente incrementato la mia autostima, la valutazione positiva di certe mie realizzazioni. Tu ricorderai che al tempo in cui sono stato affettuosamente sollecitato ad intraprendere questo lavoro, di fronte ad inviti a tenere, ad esempio, una conferenza in una sede prestigiosa oppure a contribuire con un mio scritto all'opera coordinata da un collega illustre, io mi domandavo (ed ero sincero) come mai avevano pensato proprio a me, tant'è vero che nel nostro "lessico familiare" si era instaurato una specie di scherzoso dialogo del tipo: «Chissà perché hanno pensato di rivolgersi proprio a me, si saranno sbagliati», con la risposta: «Dev'essere così, ecco un altro che si è sbagliato; evidentemente si sbagliano in tanti». Credo di poter considerare una mia crescita — e mi sento molto meglio nella mia pelle — il fatto che adesso mi stimo di più.

BIBLIOGRAFIA DI MARIO VERDONE, PER MATERIE E IN ORDINE CRONOLOGICO

Isabella Madia

Sommario: § 1. Nota metodologica — § 2. Prose creative — § 3. Scritti senesi e giovanili — § 4. Romanistica e G. G. Belli — § 5. Teatro di prosa e libretti d'opera — § 6. Poesia — § 7. Futurismo — § 8. Arte e artisti — § 9. Saggistica su cinema, teatro, letteratura e fotografia — § 10. Circo e spettacolo popolare. — § 11. Filmografia. — § 12. Videocassette e audiocassette.

§ 1. *Nota metodologica.*

Considerato che gli interessi di M. V. (e quindi le sue opere) spaziano su numerose aree del sapere e dell'esperienza, si è fatta la scelta di strutturare questa bibliografia non in un ordine cronologico unico, bensì di articolarla per materie e di adottare l'ordine cronologico all'interno di ciascuna sezione. In altri termini, si è adottato — in via complementare rispetto al percorso di crescita dell'autore — un ordinamento sistematico.

I motivi fondamentali di tale scelta sono stati di due ordini. In primo luogo, in assenza di raggruppamenti per materia, il lunghissimo elenco che ne sarebbe risultato non avrebbe aiutato il lettore ad orientarsi verso le opere di proprio interesse. In secondo luogo l'ordine cronologico collocato all'interno della sezione dedicata alla singola materia è stato ritenuto utile ad evidenziare, con l'inoppugnabilità delle datazioni, i meriti scientifici e pionieristici di M. V. che, in diversi campi, vanta pubblicazioni che precorrono di anni (in alcuni casi anche di qualche lustro) le opere di altri studiosi.

Per quanto riguarda le fonti, esse sono state di tipo bibliografico e catalografico, ma soprattutto relazionali. L'esattezza di

tutte le citazioni ha potuto quindi venire controllata sull'originale a stampa (solo in qualche caso su fotocopie del medesimo) posseduto nelle biblioteche personali di M. V., ubicate nella casa di Roma o nella sua villa di Cantalupo in Sabina, come pure nella Biblioteca Comunale di Siena (Via della Sapienza), nella Biblioteca del Burcardo (a Roma, Via del Sudario) o nella Biblioteca di Storia dell'Arte (a Roma, in Palazzo Venezia) o, naturalmente, nella Biblioteca Nazionale (a Roma, in Viale Castro Pretorio). Anche il sito internet di quest'ultima è stato visitato ma — si ribadisce — l'esattezza di ciascun estremo bibliografico è stata sempre verificata avendo materialmente in mano il volume o testo stampato.

Le biblioteche sopra ricordate possiedono infatti numerosissimi scritti di M. V., cioè non soltanto i volumi ma anche gli "estratti" di saggi pubblicati all'interno di opere collettive o su riviste, anche se di diffusione limitata. Tale circostanza si colloca come connotazione essenziale nell'ambito della dinamica dell'*iter* di auto-educazione di M. V. che ha sempre considerato le biblioteche come "la miniera d'oro" in cui procurarsi l'agognato sapere. In tutte le ricordate biblioteche il giovane M. V. — dalla curiosità insaziabile — si era conquistato la benevolenza dei responsabili e, come narrato in diversi capitoli di quest'opera, ne aveva ricevuto prezioso aiuto nelle sue ricerche. Ciò ha portato M. V. alla consuetudine di inviare copie di libri o "estratti" (spesso con affettuose dediche manoscritte) a tali biblioteche. Solo alcuni esempi. Fu il Dottor Fabio Jacometti, Direttore della Biblioteca della Sapienza di Siena, a concedere al giovane M. V. l'accesso ai manoscritti inediti di G. G. Belli posseduti nel Fondo Porri e che procurarono al Nostro la immediata accoglienza nei circoli dei più illustri studiosi di romanistica (Vedasi Capitolo III). Altra persona cui M. V. riconosce di dovere molto è la Signora Egle Colombi, responsabile del reparto manoscritti della Biblioteca Nazionale Italiana ai tempi in cui questa aveva sede al Collegio Romano. Altrettanto avvenne nella Biblioteca di Erevan (Armenia) con la Signora Gohar Aznavurian per gli studi sulla poesia armena.

Ma, a parte specifici rapporti o frequentazioni, M. V. è stato sempre incline a donare "estratti" a quelle biblioteche che

constatava essere gestite in modo efficiente e che privilegiavano il servizio a favore dei giovani. È questo il caso della Biblioteca Comunale di Como che si trova a possedere numerosissime opere di M. V. Lo stesso dicasi per la Biblioteca "Pallotta" di Fregene e per le Biblioteche Comunali di Santa Marinella e di Cantalupo in Sabina. Per ovvii motivi istituzionali, numerose opere del Nostro sono possedute anche dalla Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia, ovvero Scuola Nazionale di Cinema (a Roma, in Via Tuscolana, 1524).

La presente bibliografia risulta articolata nel modo seguente:

- § 1. Nota metodologica
- § 2. Prose creative
- § 3. Scritti senesi e giovanili
- § 4. Romanistica e G. G. Belli
- § 5. Teatro di prosa e libretti d'opera
- § 6. Poesia
- § 7. Futurismo
- § 8. Arte e artisti
- § 9. Saggistica su cinema, teatro, letteratura e fotografia
- § 10. Circo e spettacolo popolare
- § 11. Filmografia
- § 12. Videocassette e audiocassette

Vengono infine segnalati alcuni scritti critici sulle opere di M. V.

Tale schema non corrisponde ai capitoli in cui si articola il volume in cui la presente bibliografia si colloca. Infatti, mentre questa è organizzata su aree del sapere, invece i capitoli che compongono il volume si riferiscono ad ambienti, contesti, eventi o esperienze che hanno nutrito la crescita culturale di M. V. L'ordine in cui sono state collocate le sezioni della bibliografia segue tuttavia, almeno sotto qualche aspetto, lo sviluppo degli interessi di M. V.

I criteri di inclusione e di esclusione adottati — concettuali e formali — danno luogo ad una bibliografia che non ha pretese di completezza, anzi è il risultato di una selezione effettuata allo scopo di porre in evidenza gli scritti ritenuti più significativi. Numerosi saggi — o soprattutto articoli — non sono stati elencati al fine di non appesantire il volume, in quanto non essenziali ai fini che esso persegue oppure meno rilevanti come documento (sotto il profilo storico o scientifico) rispetto ad altri scritti. Con il segno di asterisco (*) sono segnalati quei volumi o saggi che, in campi o per motivi diversi, possono risultare di particolare rilievo.

Piuttosto che l'uniformità stilistica o tipografica si è cercato di privilegiare la inequivocabile esattezza della citazione. Sono segnalate esplicitamente le successive edizioni della stessa opera e il numero delle pagine di saggi particolarmente rilevanti. Considerato che molti periodici o riviste sono oramai estinti se ne sono indicati anche l'editore e il luogo al fine di agevolare all'occorrenza il reperimento.

Alla bibliografia è stata aggiunta anche una filmografia in quanto produzione scientifica e/o artistica realizzata per mezzo di un linguaggio diverso dalla parola scritta. Nel caso specifico del documentario *Immagini popolari siciliane* è lo stesso M. V. a definirlo "saggio di ricerca".

Tali scelte sono state di chi scrive — che se ne assume la responsabilità — ma sempre con l'esplicita approvazione di M. V.

Quanto all'ambito temporale esso, in coerenza con gli scopi del volume, è il più ampio e si chiude all'andata in stampa nel dicembre 2002.

A parte, sono stati elencati, in una sorta di bibliografia della critica, anche alcuni scritti che non sono di M. V. ma che hanno per oggetto la sua produzione. Anche qui si è fatta la scelta di citare soltanto quelli che, per motivi di vario ordine, sono sembrati significativi: la autorevolezza dell'autore, la precocità, il prestigio della testata o della rivista, la provenienza da Paesi o culture che al tempo erano considerati lontani. Un esempio: la favorevolissima recensione di cui Alberto Savinio (indicato soltanto con la

iniziale S.) onorò in "Meridiano di Roma" il volumetto *Città dell'Uomo*, opera prima di uno sconosciuto M. V.

Nel corpo della bibliografia vengono riprodotte, non a titolo di mera illustrazione ma come sua parte integrante, le copertine di alcuni volumi per le quali M. V. ha utilizzato opere d'arte che fanno parte della sua collezione: disegni o quadri di Piero Sadun, Toti Scialoja, Raffaello A. Salimbeni, Arnaldo Ginna, Mino Maccari, William Gear, Primo Conti, Hans Richter, Henrig Bedrossian, Elvi Ratti, Ivo Pannaggi, Carlo Belli, Ugo Sterpini, Eugenio Dragutescu.

Il tutto è stato fatto in "spirito di servizio" a favore di chi intenda approfondire lo studio dei vari temi.

§ 2. PROSE CREATIVE:

1941. (*) *Città dell'Uomo*. Edizione GUF, Siena. Vol. 104 p. con ill. di Tommaso Duna (pseudonimo di Piero Sadun). Seconda edizione: Betti, Siena, 2003.

1948. *L'omino delle croci*. Ausonia, Siena. Vol. 52 p.

1962. *Gli anni della giovinezza*. In "Letteratura", n. 56-57. De Luca Editore, Roma.

1964. (*) *Sapientaccio*. Casa Editrice Maia, Siena. Vol. 122 p. Con copertina di Ugo Sterpini.

1984. (*) *La piazza magica*. Lucarini Editore, Roma. Vol. 100 p.

1984. *La piazza magica*. Edizione a cura di Carlo Testa per la Scuola Media Inferiore, Lucarini, Roma, Vol. 108 p.

1988. *Il "Caffè"*. Presentazione di *L'Italia dei caffè*. Di Claudio Bondì. Roma, Lucarini Editore.

1989. *La seduzione dei fiori. Diario*. In "Dismisura", n. 95-99. Patrica (Frosinone).

1990. *La curiosità del vento*. In *C'era una volta...* A cura di Emanuele Marano, Artesia, Roma (s.d.).

1990. *Il Mondo in gioco*. In *Un goal per Sigmund*. A cura di Carmine Siniscalco. International Society, Roma. Febbraio 1990.

Ripubblicato in *Il Mondiale Italia'90*. Edizioni Lancio, n. 15, del 1 maggio 1990, distribuito con "Corriere della Sera". Anche riprodotto in *Fuori giuoco*. Accademia d'Egitto, Roma.

1997. (*) *Il mito del viaggio. Aforismi e apologhi*. Coedizione Edizioni Il Leccio e Edizioni La Copia, Siena. Vol. 80 p. Con ill.

1998. (*) *Raoul e altre storie*. Fermenti Editrice, Roma. Vol. 114 p.

1998. *Ombre mute. Vorrei che il cinema...* In Premi Internazionali Flaiano. Numero monografico (n. 5-6) di "Oggi e domani", Pescara.

1999. *I quattro sapienti*. Edizioni Leprotto, Vedano Olona (Varese).

2000. *Una vita semplice*. In AA.VV., *Partitura per voci varianti*, Fermenti, Roma.

2000. *Il Salotto di Via Veneto*, Marriott — Grand Hotel Flora, Roma.

2000. (*) *Un giorno senza gloria*. Andromeda, Teramo.

2000. *Il boscaiolo scontento. Il merlo dello zingaro*. In AA.VV. *Fiabe*, a cura di Vittorio Marchio, Celid, Torino.

2001. *Il meraviglioso quotidiano*. Omaggio a Mario Verdone, a cura di Eusebio Ciccotti. Quattro fiabe. In "La Nuova Antologia", Le Monnier, Firenze.

2001. *Eli e Judith*. In "Berenice", n. 22, Angelus Novus Edizioni, L'Aquila-Pescara.

2001. *Menzogna e creatività*. In AA.VV., *La menzogna nelle arti e nelle scienze*, "Berenice", n. 25, marzo 2001, Angelus Novus Edizioni, L'Aquila-Pescara.

2001. *Il viaggio e le Excursions daguerriennes*. In *L'alterità e le sue letture*, a cura di Emanuele Kanceff. Biblioteca del viaggio in Italia, CIRVI, Moncalieri-Torino.

2001. *A banchetto con Marinetti*. In AA.VV., *L'Apollo buon-gustaio*, Almanacco, Roma.

§ 3. SCRITTI SENESI E GIOVANILI:

1936. *Un grande pittore senese alla Corte di Avignone. L'amicizia di Simone Martini con Francesco Petrarca*. In "La Nazione", edizione di Siena, 19 luglio 1936.

1940. *Di alcuni studi su Giuseppe Mazzini*. In "Studi Senesi", n. 4-5. Siena.

1941. *Platone politico*. In "Studi Senesi", n. 1-2. Siena.

1941. *Città dell'Uomo*. GUF, Siena. Vol. 104 p. Con disegni di T. Duna (Piero Sadun).

1941 (circa). *Il capolavoro di Siena*. Pubblicato in "Carroccio di Siena", n. 14, 1987. Siena. Con ill.

1943. *Le bandiere*. Edizioni Il Campo, Siena. Con ill. (Scritto il 28 novembre 1943 e pubblicato, precisandone la data di composizione, in "Il Campo", Siena, 1-2 luglio 1945).

1946. *Memoria sulla ricostituzione della Società del Rinoceronte*. Contrada della Selva. Tipografia Periccioli, Siena.

1953. *Siena teatrale*. In *Siena nelle lettere e nelle arti*. Numero monografico di "Ausonia", giugno, 1953. Editrice Maia, Siena.

1965. *Chrysis di E. S. Piccolomini nel teatro umanistico e goliardico*. In "Annuario del Ginnasio-Liceo E. S. Piccolomini", Siena.

1967. *Prefazione a Inventario dell'Archivio Contrada della Selva*. Di Paolo Nardi. Contrada della Selva, Siena. Con ill.

1974. *Il Palio dei bambini*. In *Il Palio di Siena* a cura di Arrigo Pecchioli, Editalia, Roma.

1976. *Canudo e la rivista senese "Vita d'arte"*. In *Canudo, "Quaderni del novecento francese"*, n. 3. Bulzoni Editore, Roma.

1978. *Paliopoesie*. In *Almanacco Futurista 1978*. Edizioni Arte Viva, Roma.

1986. (*) *Siena, la città del Palio*. Newton Compton Editori, Roma. Vol. 288 p. Con ill.

1986. *La città e il suo passato*. Introduzione a *Cinta da vecchie mura... Siena dei bisnonni*. Di Luca Luchini. AL. SA. BA. Editrice e Cassa Rurale ed Artigiana di Monteriggioni.

1987. *Il capolavoro di Siena*. In "Il Carroccio di Siena". Maggio-giugno, n. 14.

1989. *Prefazione a The Anti-Naturalist Experience: Federigo Tozzi*. Di Peter N. Pedroni. The De Soto Press Inc. Tallahassee (Florida).

1992. *C'era un fax nell'Ottocento*. In "Mass Media", n. 2. Capone Editore, Cavallino (Lecce).

1992. *A cena col cavallo*. In *L'Apollo buongustaio*. Almanacco gastronomico per l'anno 1992 ideato da Mario dell'Arco. Roma, Arti Grafiche Pedanesi.

1993. *Giovanni Caselli. Un pioniere delle trasmissioni a distanza*. In "Cultura e scuola", n. 128. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

1993. *Presentazione in Teatro di Siena*. Di Luca Antonio Rossi. Tipografia Senese, Siena.

1995. *Le veglie senesi*. In "Cultura e scuola", n. 133.

1997. *Ricordando Luigi Bonelli*. In "Speciale Luigi Bonelli". Università per gli Stranieri di Siena. "Lumière", n. 9.

1998. *Poltrona stampa. Ricordi del "Teatro dei Rozzi"*. Nel numero monografico (n. 7) di "Accademia dei Rozzi" dedicato al restauro del Teatro dei Rozzi. Con ill.

1998. *Introduzione* (con traduzione in inglese e in tedesco) a *La luce chiusa. Entroni e interni senesi*. Album di fotografie di Carlo Carletti. Betti Editrice, Siena.

1998. *Un ricordo del sor Ezio*. In *Ezio Felici. Le opere e i giorni di uno scrittore senese*. Edizioni La Copia e Contrada La Lupa, Siena.

2002. *I Rozzi: un sodalizio teatrale secolare*. In "Ridotto", n. 5-7, giugno-agosto, Roma.

2002. *Invito alla letteratura dialettale e di folklore*. In "Immaginifico", n. 38-39, ottobre. (Inedito, scritto nel 1948). Reana del Rojale (Udine).

2002. *Bella, meravigliosa la mia città...* In "Selvalta", n. 4, dicembre, Siena.

2002. *Sul dramma Federigo Tozzi di Silvano Ambrogi*. In "La voce del campo", n. 46, 19 dicembre, Siena; anche in "Ri-

dotto", n. 11-12, novembre-dicembre, Roma.

Per altri scritti senesi e giovanili si rinvia a "La Nazione" (cronaca di Siena e edizione nazionale), "La Rivoluzione Fascista", "Rinascita" (di Siena), "Il Campo", "La Voce del Campo".

§ 4. ROMANISTICA E G. G. BELLI:

1948. "Strenna dei Romanisti". Dal 1948 in poi, un saggio in ogni volume; per motivi di vario ordine, ne vengono qui citati soltanto alcuni.

1956. *Carriera romana dell'acquarellista Du Cros*. In "Strenna dei Romanisti 1956". Staderini editore, Roma.

1958. *G. G. Belli a Siena*. In "Strenna dei Romanisti 1958". Staderini Editore, Roma.

1962. *Luoghi cateriniani in Roma*. In "L'Urbe", n. 3. Palombi, Roma.

1964. *Il Belli e l'educazione visiva*. In "Audiovisivi", n. 1. Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, Roma. Con ill.

1964. *I "soccorsi mentali" del Belli*. In "Audiovisivi", n. 3. Con ill.

1965. (*) *Il Belli nel mondo dello spettacolo*. In *Studi Belliani*, Editore Colombo, Roma. Saggio 16 p.

1965. *Belli e Missirini*. In *Studi Belliani*. Editore Colombo, Roma.

1970. (*) *Spettacolo romano*. Editrice Golem, Roma. Vol. 220 p. Con ill.

1970. *La Roma di Federigo Tozzi*. In "L'Urbe", n. 2. Palombi Editore, Roma.

1971. *Documentari pontifici*. In "Strenna dei Romanisti 1971". Aristide Staderini Editore, Roma.

1974. *"A Cantalupo, drento a' na chiesuola..."*. In "Strenna dei Romanisti 1974", Aristide Staderini, Roma.

1975. *Scontri con Roma di James Joyce*. In "Strenna dei Romanisti 1975". Aristide Staderini, Roma.

1976. *G. B. Grassi il "detective" della malaria*. In "Strenna dei Romanisti 1976". Aristide Staderini, Roma.

1977. *Trilussa e il teatro*. In *Studi Trilussiani*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma.

1982. *Gregorio di Narek e G. G. Belli*. In "Strenna dei Romanisti 1982". Editrice Roma Amor, Roma.

1983. *Er Carnovale der '34*. In *Lecture Belliane*. Bulzoni Editore, Roma.

1984. *Il volator romano (nel bicentenario della mongolfiera)*. In "Strenna dei Romanisti 1984". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1988. (*) *Moccoletti romani*. Saggi di varia romanità. Editrice Roma Amor. Vol. 336 p. Con ill.

1989. *Cinema e dialetto a Roma*. In *Il romanesco ieri e oggi*. A cura di Tullio De Mauro. Bulzoni Editore, Roma.

1989. *I Garibaldini a Cantalupo Sabino*. In *Panorama di Roma e del Lazio*. A cura di Willy Pocino. Edizione "Lazio ieri e oggi", Roma.

1992. *Il Tasso nel mondo belliano e G. G. Belli a Siena*. Ambedue in *Strenna Belliana*. Antologia di saggi su G. G. Belli apparsi nella "Strenna dei Romanisti dal 1940 al 1991". Gruppo dei Romanisti, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma.

1995. (*) *Le maschere romane*. Newton Compton Editori, Roma. Vol. 62 p. Con ill.

1995. *La ricetta del canarino*. In *L'Apollo buongustaio*. Almanacco gastronomico per l'anno 1995. Nuove Arti Grafiche Pedanesi, Roma.

1996. *La leggenda di Sant'Adamo*. In "Lazio ieri e oggi", n. 5, Roma.

1997. *Soldati romani in Russia*. In "Lazio ieri e oggi", n. 5.

1997. *La guerra del Lazio nel cinema*. In *Lazio in guerra 1943-44*, a cura di Armando Ravaglioli. Lunario romano 1996. Newton Compton, Roma.

1998. *I "bramini" di Roma*. In "Strenna dei Romanisti 1998". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1998. *Lo spettacolo nella stampa specializzata*. In *La stam-*

pa periodica romana durante il fascismo (1927–1943). A cura di Filippo Mazzonis. Vol. I. Rassegne. Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma.

1999. *Umanesimo e goliardia in Enea Silvio Piccolomini*. In "Strenna dei Romanisti 1999". Editrice Roma Amor, Roma.

1999. *Prefazione a Roma. Iscrizioni dal Medio Evo al Due-mila* di Gianni Loperfido e Niccolò Brancato. Editrice Il Gab-biano, Roma.

1999. *Le feste di Roma*. In *Roma*, Touring Club Italiano, Milano.

2000. *Prefazione a Il Teatro Rossini dalle origini a oggi* di Renato Merlino. Sovera Editore, Roma.

2000. *Tra Romanità e poetica del cinema*. In *Dicono di Roma e non solo. Cinquanta interviste per il terzo millennio*, di Tiziana Grassi, p. 248–253, Palombi Editori, Roma.

2000. *Luigi Pallottino*. In "Studi romani", gennaio–giugno, n. 1–2, Roma.

2000. *Calderon de la Barca e l'Anno Santo di Roma del 1650*. In AA.VV. *Roma dei Giubilei* a cura di Willy Pocino, Edilazio, Roma.

2001. *La "Vita di Carducci" di Emilio Settimelli*, in AA.VV. *Carducci e Roma*, Istituto Nazionale Studi Romani, Roma.

2001. *La "Vita di Carducci" di Emilio Settimelli*, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, Roma.

2002. *Spettacoli popolari nel '900 a Roma*. In *Un secolo di romanità. Quale eredità nel terzo millennio?*, Accademia G. G. Belli, 30 settembre 2001, Roma.

2002. *I Beatles all'Adriano*. In "Voce Romana 2000", A. IV, n. 11, novembre 2002, Roma.

§ 5. TEATRO DI PROSA E LIBRETTI D'OPERA:

1945. *I braccialetti nuovi*. Commedia in un atto. In "Dà-celo!" Il programma del Palio 2 luglio 1945.

1946. *Le por'anime*. Commedia in un atto. In "Dàccelo!" Il programma del Palio 16 agosto 1946.

1952. *Il Capitano Spaventa*. Commedia in tre atti. Libreria Dottrina Cristiana, Colle Don Bosco (Asti). Vol. 74 p.

1952. *La Guardia vigilante*. Libretto in un atto da un intermezzo di M. Cervantes, musicato da Libero Granchi.

1953. *La Guardia vigilante*. In Festival Autunnale dell'opera lirica. Teatro delle novità. Programma di sala. Teatro Donizetti, Bergamo.

1953. (*) *L'impresario delle Americhe ed altre scene e atti unici*. Casa Editrice Maia, Siena. Vol. 124 p.

1961. *Il pianista del Globe*. Libretto in un atto. Musicato da Sergio Cafaro. In "Filmcritica", n. 112-113. Roma.

1962. *La Gloria del Rinoceronte. Dialogo tra Eugene Ionesco e il Rinoceronte*. Contrada della Selva, Siena. Con ill. di Enzo Cesarini.

1972. *Presentazione*. In *Programma. Schauspielerdirektor* di Léon Battu e Ludovic Halévy, Teatro Caio Melisso, Spoleto.

1984. *La morte di Puskin*. Scene in un atto-collage (d'après Puskin). In "Teatro Contemporaneo", n. 7. Lucarini Editore, Roma.

1985. (*) *Il trionfo dell'odore*. In *Teatro goliardico senese*. A cura di Giuliano Catoni e Sergio Galluzzi, con Prefazione di Mario Verdone. Edizioni Periccioli, Siena.

1985. *Varietà. Frammenti di storia del teatro di varietà messi in prova sul palcoscenico del Teatro Argentina da Maurizio Scaparro*. Testi scelti da Oreste del Buono e Mario Verdone. Con il saggio *Le "luci" del varietà*, di Mario Verdone. Programma di sala. Teatro di Roma.

1988. *Morte di un pappagallo*. Scherzo didattico in un atto. In "Il cavallo di Troia", n. 8. Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo.

1989. *Tamburo muto* (traduzione). In "Teatro Contemporaneo", n. 21, Roma.

1990. Alfred Mortier: *Un bel film. La rivale imprevista. La figlia di Artaban* (traduzioni). In "Teatro Contemporaneo", n. 22, Roma.

1990. *Torre del tempo*. In "Il Campo", 12 aprile, Siena.

1991. *Correre per vivere*. Tre atti unici. Editoriale Sette, Firenze. Vol. 80 p.

1993. *Il trionfo dell'odore*. «La parabola moderna di come Cleto di Beccheria al grido di "Siamo tutti uguali" assurse al rigovernatorato della città. Tre sforzi e un prologo su uno strofinaccio inedito del Cavaliere Carlo Condoni». Testo ristampato nel 1993 dal Comitato Organizzatore Ragazzi del '53. Siena. Vol. 36 p.

1993. *Il trionfo dell'odore*. Idem. Programma di sala. Con ill.

1993. (*) *Esercizi teatrali. Commedie e libretti*. Bulzoni Editore, Roma. Vol. 636 p. Con ill.

1993. *I miei colloqui con Pangloss. Critici*. In "Fermenti", n. 208. Roma.

1995. (*) *Teatro breve. Atti unici*. SIAD. Editori e Associati, Roma. Vol. 152 p.

1995. *Intervento* (e un brano da *Il trionfo dell'odore*) al convegno *La solitudine del satiro*. Atti del convegno sul teatro satirico. SIAD (Società Italiana Autori Drammatici). Editori e Associati, Roma.

1996. *Radiodrammi sulla scena*. In "Immaginifico", n. 14.

1997. *Poliziano*. Dramma in un atto da un manoscritto incompiuto di Edgar Allan Poe adattato e completato da Mario Verdone. In "Hystrio", n. 3. Editore Casa Ricordi, Milano.

1997. *Colpo alla porta. La leggenda di Charlot. Il cieco della Certosa. Il boscaiolo scontento*. Atti unici in "Ridotto", Rivista della SIAD, n. 12. Roma.

1998. *Ante el puente de hierro*. In *10 Minipiezas italianas de vanguardia*. Ediciones Art Teatral, Valencia (Spagna).

1999. *L'impresario delle Americhe*. (Edizione integrale) In "Ridotto", n. 4-5-6, Roma.

1999. *Monna Bianca di Vincigliata*. Leggenda medievale in due tempi. (inedito).

1999. (*) *Teatro di contrada*. Betti Editrice, Siena.

2000. *El Perro hablador*. In AA.VV., *Art teatral, Cuadernos de minipiezas ilustradas*, Teatros de la Generalidad Valenciana, Sorell Impresos, Valencia.

2000. *Le luci del varietà. Nasce uno chansonnier*. Maurice Chevalier, in "Fermenti", n. 224, Roma.

2002. *Correre per vivere*. Trittico, in "Ridotto", n. 4, Roma.

§ 6. POESIA:

1968. Elise (translitterazione di Egische) Ciarenz. *Odi armenie a coloro che verranno*, nella interpretazione di Mario Verdone. Casa Editrice Ceschina, Milano. Vol. 68 p.

1989. (*) *Fuoco di miele*. Cooperativa Editrice Il Ventaglio, Roma. Vol. 126 p.

1990. *Il mistero dell'anima*. In *Bedrossian. Catalogo della mostra presso il Centro Culturale d'Arte Bellora*, Milano. Casa Editrice Armena, Isola di San Lazzaro, Venezia.

1993. *Epigramma* di tre versi in *Taglio di testa*. Opera collettiva nel bicentenario della Rivoluzione Francese. Perspectiva Studio di Emanuele Marano, Roma. Con ill.

1995. (*) *Il profumo del terrazzo*. Campanotto Editore, Udine. Vol. 109 p. (Premio Sandro Penna)

1996. *La "mascotte" del Brunello*. In *L'Apollo buongustaio*. Almanacco gastronomico per il 1996. Nuova Arti Grafiche Pedanesi, Roma.

1997. *Il pasto di Orazio*. In *L'Apollo buongustaio*. Almanacco gastronomico per l'anno 1997. Nuova Arti Grafiche Pedanesi, Roma.

1998. *Festa di poesia ad Erevan, in Armenia*. In "Immaginifico", n. 20.

1998. *La cravatta rosso e blu*. In *Cravatte ai quattro venti*. Antologia poetica multimediale, Roma.

1998. *Laguna rossa*. In *L'infinito è finito?*. Antologia multimediale di testi poetici, Roma.

1998. *Un poeta coreano*. Tre poesie di So Chang In (detto Midang) in "Fermenti", n. 220, Roma.

1998. *Del poeta haiku*. In collaborazione col pittore Alfonso

Filieri. Tiratura limitata e firmata. Editore Luogo dell'orolontano (sic), Roma.

1999. (*) *Ogni giorno, ogni vento*. Aracne Editrice, Roma. Vol. 160 p.

1999. *Sotto la cappa del camino*. In *L'Apollo buongustaio*. Almanacco gastronomico per l'anno 1999. Nuova Arti Grafiche Pedanesi, Roma.

1999. *Ararat, Tropicana, Fuoco di miele*. Con note critiche di Eusebio Ciccotti. In *Lo sguardo che viene di lontano: l'alterità e le sue letture*. Quaderno-Guida del Congresso. Centro Universitario di Ricerche sul Viaggio in Italia, Università di Torino.

1999. *...e sono tutti i colori dell'anima*. Poesia di Mario Verdone. Immagini di Emanuela Romiti. Roma.

1999. *Sei poesie di Mario Verdone. Battesimo a Praga*. In "La Scrittura", n. 10-11, A. Stango Editore, Roma.

2000. *Erbolarium*. In "Folium", II, 1 febbraio 2000, Roma.

2000. *Prefazione a "L'uccellino d'argento"* di Eugenia Serafini, Edizioni Artecama, Roma.

2001. *Tre poesie* (a cura di Tommaso Binga), Edizioni Pulcinoelefante, Osnago.

2001. *Fiore di pace*. In AA.VV., *2000 volte 2000, Arte e idee per la pace*, Comune di Arona.

2001. (*) *L'allegria dei fiori*, Manni, Lecce.

2001. *Il canzoniere persiano di Hafiz*, in "Fermenti", n. 222, Roma.

2001. *Poesia della Louisiana (Carol J. Ducet)*, in "Fermenti", n. 223, Roma.

2002. *Due poesie con un acrilico di Eugenia Serafini*, Artecama, Roma.

2002-2003. *Viale dei ciliegi*. Gemellaggio Festa del ciliegio in fiore (Sagamihara Tokyo, Japan — Palombara Sabina, Italia).

2002-2003. *Fregenepoesia*. Bandiera Editore. Fiumicino-Fregene (Roma).

§ 7. FUTURISMO:

1936. *Una bicchierata futurista*, pubblicato su "La Nazione" (cronaca di Siena), il 4 novembre 1936; e ripreso in *Diario parafuturista*, Lucarini, 1990, Roma; su l'almanacco gastronomico *L'Apollo buongustaio* per l'anno 1993, ideato da Mario Dell'Arco; e su "La Voce del Campo", Siena, 1994.

1952. *Da Canudo a Walt Disney attraverso Marinetti*. In *Gli intellettuali e il cinema*. "Bianco e Nero" Editore, Roma (anche pubblicato sulla rivista "La Critica Cinematografica", di Parma, 1948).

1960. *Virgilio Marchi scenografo*. In *Il mio volontariato teatrale e "La nuova colonia"* di Pirandello. In "Rivista di Livorno", n. 3-6. Benvenuti e Cavaciocchi, Livorno.

1967. (*) *GINNA e Corra. Cinema e letteratura del Futurismo*. In "Bianco e Nero", n. 10-11-12. Ristampato nel 1968 col titolo *Cinema e letteratura del Futurismo*. Edizioni "Bianco e Nero", Roma. Nuovamente ristampato (con integrazioni) nel 1990 ancora col titolo *Cinema e letteratura del Futurismo. L'officina delle immagini. Quaderni di studio sul cinema e le avanguardie*. Manfrini Editori, Calliano-Trento-Rovereto.

1967. *Gian Pietro Lucini (1867-1914)*. In "Ausonia", n. 4. Siena.

1968. *Il misterioso Ginna*. Con *Teatro Sintetico e Fantasie grottesche*, di Arnaldo Ginna, a cura di Mario Verdone. In "Il Caffè", n. 1. Malfatti Editrice, Ala di Trento e Loreggia (Padova). Con ill.

1968. *Gli occhi di Lucini su Roma*. In "Palatino", n. 3. Roma.

1969. (*) *Teatro del tempo futurista*. Lerici Editore, Roma. Vol. 454 p. Con ill.

1969. *Il futurismo fiorentino. Documenti per l'avanguardia*. A cura di Mario Verdone. In "Il Caffè", n. 2-3. Gherardo Casini Editore, Roma. Con ill.

1970. (*) *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*. Officina, Roma.

1970. *Nota postfazione a Sam Dunn è morto*. Di Bruno

Corra. Giulio Einaudi Editore, Torino.

1970. (*) *Che cos'è il futurismo*, Ubaldini-Astrolabio, Roma.

1971. *Que es verdaderamente el Futurismo*. Doncel, Madrid. Vol. 150 p.

1973. (*) *Prosa e critica futurista*. Feltrinelli Editore, Milano. Vol. 350 p.

1973. *L'artista. Enrico Prampolini*. In *Omaggio di Trieste a Enrico Prampolini*. A cura di Bruno G. Sanzin. Catalogo della Mostra di Trieste. Con ill.

1974. Remo Chiti. *La vita si fa da sé. Fantasie, teatro sintetico, scritti futuristi*. A cura di Mario Verdone. Cappelli Editore, Bologna.

1974. *Intervento*. In Tavola rotonda su *Primo Conti e la Patuglia azzurra*. In "Antologia Vieuxseux", n. 39-40. Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieuxseux, Firenze.

1974. *Presentazione a Un chiaro di luna tricolore. Sintesi di teatro futuriste*. Teatro della Convenzione. Firenze. A cura di Valerio Valoriani.

1975. *Ottone Rosai e "Lacerba"*. In *Ottone Rosai oggi*. Gabinetto Vieuxseux, Firenze. Vallecchi editore, Firenze.

1975. *Johannis. Luigi Rapuzzi*. Introduzione al catalogo della mostra di Udine. Centro Friulano Arti Plastiche, Udine. Vol. 66 p. Con ill.

1975. (*) *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Officina Edizioni, Roma. Vol. 400 p. Con ill.

1976. *Lo spettacolo futurista*. In *Futurismo*. Accademia Nazionale di San Luca e Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma.

1977. *Marchi, Pirandello e il Futurismo*. In *Virgilio Marchi architetto scenografo futurista*. Numero monografico (n. 5) del Bollettino del Civico Museo Biblioteca dell' Attore del Teatro di Genova.

1977. *Benedetto (Enzo)*. Quaderni di Futurismo Oggi, n. 22. Edizioni Arte Viva, Roma. Vol. 120 p. Con ill.

1977. *Poesia futurista e spettacolo d'avanguardia in Armenia*. In "Rassegna sovietica", n. 2. Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica, Roma. Saggio 18 p.

1977. (*) *I futuristi italiani. Immagini. Biografie. Notizie.* Di Geno Pampaloni e Mario Verdone. Le Lettere, Firenze. Vol. 194 p. Con ill.

1978. *Palio Siena Futurista.* A cura di Mario Verdone. Arte viva, Roma. Senza data ma 1978. Con ill.

1978. *Paliopoesie.* In *Almanacco futurista 1978.* A cura di Enzo Benedetto. Edizioni Arte Viva, Roma.

1978. *Luce-Atmosfera-Ambiente.* In *Antonio Valente.* Ri-stampa del Catalogo di una Mostra. Tipografia dell'Orso, Roma.

1978. *Il Futurismo in Grecia.* In "Si e No", n. 7. Roma.

1978. *Futuristi a Livorno.* Enzo Benedetto, Stefania Lotti, Osvaldo Peruzzi. Catalogo della Mostra presso la Galleria Giral-di. Quaderni di "Futurismo-oggi" n. 25. Arte Viva, Roma. Con ill.

1979. *Una vita per il futurismo.* In Benedetto (Enzo). Catalogo della mostra antologica. Amministrazione Comunale di Reggio Calabria.

1981. *Aspetti dell'esperienza teatrale futurista.* In "Cultura e scuola", n. 79. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

1982. *Testimonianze su Boccioni.* In *Boccioni. Cento anni.* A cura di Luigi Tallarico. Giovanni Volpe Editore, Roma.

1982. *Idéalités de l'avant-garde.* In "Berenice", novembre 1981-marzo 1982. Lucarini Editore, Roma.

1982. *La sintesi teatrale futurista e Il teatro grottesco.* Ambedue in "Teatro Contemporaneo", Vol. I. Lucarini Editore, Roma.

1982 (circa) *Spazi multiformi di Benedetto (Enzo).* Quaderni di Futurismo Oggi, n. 35. Roma. (Senza data). Con ill.

1983. *Teatro pirandelliano e Futurismo.* In "Teatro Contemporaneo", n. 4. Lucarini Editore, Roma.

1983. *Pirandello e il Teatro sintetico futurista.* In "Antologia Vieu-sseux", n. 2. Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieu-sseux, Firenze.

1984. *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra.* A cura di Mario Verdone. Longo Editore, Ravenna. Vol. 86 p. Con ill.

1984. *Arnaldo Ginna.* In *Futurismo a Firenze. 1910-1920.*

Catalogo della Mostra. Sansoni Editore, Firenze.

1984. *Il teatro futurista a Firenze*. In *Futurismo a Firenze 1910-1920*. A cura di Gloria Manghetti. Numero monografico (n. 11-12) di "Inventario". Bi e Gi Editori, Verona.

1984. *Il teatro futurista a Firenze*. In *Futurismo a Firenze 1910-1920*. Atti del Convegno. A cura di Gloria Manghetti. Bi e Gi Editori, Verona.

1984. *La "poesia da vedere" e la "poesia da sentire" di Pino Masnata*. In "Cinemateca", n. 4-5-6 (speciale) 1983-1984.

1984. *Il teatro sintetico futurista. Il teatro futurista e la critica*. In *Teatro* (reprint della rivista "Teatro" 1927).

1985. *Un inedito di Marinetti*. Di Luce Marinetti e Mario Verdone. Con *Il teatro totale e la sua architettura*, di F. T. Marinetti. In "Teatro Contemporaneo", n. 9. Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1985. *Il teatro futurista e la critica*. In "Cultura e scuola", n. 93. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

1985. *Intervento. Espressività visiva della parola*. In *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

1986. *Il movimento futurista*. Lucarini Editore, Roma. Vol. 136 p. Con ill.

1986. *Lo spettacolo futurista*. In "Teatro Contemporaneo", n. 1. Lucarini Editore, Roma.

1986. *Spettacolo e scenografia futurista*. In "Teatro Contemporaneo", Vol. III, diretto da Mario Verdone. Lucarini Editore, Roma.

1986. Numerose schede e voci in *Futurismo e Futurismi*. A cura di Pontus Hulten. Catalogo della mostra di Palazzo Grassi, Venezia. Bompiani, Milano. Con ill.

1986. *Cinema futurista*. In *VeloCittà. Cinema e Futurismo*. A cura di Paolo Bertetto e Germano Celant. Catalogo della mostra di Palazzo Grassi, Venezia. Bompiani, Milano. Con ill.

1986. *I futuristi a teatro*. In Numero Speciale *Futurismo* di "Nuovi Argomenti", Supplemento al n. 17. Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

1986. *Giornalismo e futurismo. La "liberazione delle parole" nella pagina futurista*. In "Mass Media", n. 3. Capone Editore, Cavallino (Lecce). Saggio 14 p.

1986. *Ivo Pannaggi nell'avanguardia europea*. In *I luoghi del Futurismo (1909-1944)*. Atti del Convegno Nazionale di Studio, Macerata, 30 ottobre 1982. Multigrafica Editrice, Roma.

1986. *La coesistenza delle avanguardie*. Colloquio internazionale. Lubiana, 15-18 ottobre.

1986. *Spettacolo futurista*. In "Art Dossier", n. 2, Futurismo, Giunti, Roma.

1987. *Acquaviva* (Giovanni). Catalogo della Mostra di Savona. Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Savona. Vol. di 244 p. Con ill.

1987. *Ginna e Corra*. In *Il futurismo: arte e civiltà delle macchine*. In "Il Lettore di provincia", n. 69 (monografico). A Longo Editore, Ravenna.

1987. *Il teatro*. Intervento in *Il flauto di vertebre*. Uomini, idee, destini del futurismo russo. Associazione Italia-URSS. Programma.

1988. *Il Futurismo. Sue caratteristiche e tematiche*. In "Nuova Secondaria", n. 8. Editrice La Scuola, Brescia.

1988. *Che cos'è l'"avanguardia"*. In "Nuova Secondaria", n. 9. Editrice La Scuola, Brescia.

1988. *Pirandello e il teatro sintetico futurista*. Con ill. In *Il passato al futuro*. Francoforte, Alte Oper, Mozart Saal, 4 ottobre 1988. Edizione a cura dell'Autunno Musicale a Como.

1988. *Futurisme et cinéma*. In *Vitalité et contradictions de l'avant-garde. Italie-France 1909-1924*. Libraire José Corti, Mayenne.

1989. *Balla e il teatro futurista a Roma*. In *Casa Balla e il Futurismo a Roma*. A cura di Enrico Crispolti. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato e Istituto della Enciclopedia Italiana. Roma. Con ill.

1989. *Ricordando Marasco*. Intervista a Mario Verdone. In *Antonio Marasco Futurista*. In "La Provincia di Catanzaro", n. 1 (Numero speciale).

1989. *La religione della velocità*. In *I Futuristi* di Francesco Grisi, Newton Compton, Roma.

1990. (*) *Cinema e letteratura del Futurismo. L'officina delle immagini*. Quaderni di studio sul cinema e le avanguardie. Manfrini Editori, Calliano-Trento-Rovereto. Vol. 330 p. Con ill.

1990. (*) *Diario parafuturista*. Lucarini Editore, Roma. Vol. 192 p.

1990. *Archivi Futuristi*. Catalogo della Mostra di Milano. A cura di Mario Verdone. Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena. Vol. di 190 p. Con ill.

1990. *Cangiullo poeta*. In *Il Futurismo a Napoli*. A cura di Matteo D'Ambrosio. Edizioni Morra, Napoli.

1990. *L'ellisse e la spirale*. In *L'ellisse e la spirale di Paolo Buzzi*, 1915; reprint SPES, Firenze.

1991. *Esperienze teatrali futuriste*. In *Theatralia* a cura di Enzo Zappulla, Maimone, Catania.

1991. *Introduzione*. In *Il poeta futurista Mario Carli* di Francesco Giuliani, Ed. Ro. Ma. Tratturo Castiglione (Foggia).

1991. (*) *Avanguardie teatrali. Da Marinetti a Joppolo*. Bulzoni Editore, Roma. Vol. di 228 p.

1992. *L'"avanguardia storica" ungherese*. In "Il Veltro", n. 5-6, Roma.

1992. *La scenografia futurista*. In *Intorno al futurismo* di AA.VV., Leonardo-De Luca Editori, Roma.

1992. *D'Annunzio e la giovane critica. D'Annunzio drammaturgo*. Atti del XIV Convegno Internazionale. Edgars, Pescara.

1992. *Una bicchierata futurista*. In *L'Apollo buongustaio*. Almanacco 1993, Pedanesi Editore, Roma, 1992.

1992. *Un trattato di Pino Masnata sulla poesia visiva*. In *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*. A cura di Elisa Debenedetti e Jolanda Nigro Covre. Bagatto Libri, Roma.

1992. *Prampolini e le avanguardie del cinema*. Opuscolo per la Mostra Prampolini presso il Palazzo delle Esposizioni, *Il Futurismo e il cinema*. Edizioni Carte Segrete, Roma.

1993. *Il generoso impegno di Enzo Benedetto*. In *Benedetto, il Futurismo e...* Ristampa dell'ultimo numero della rivista "Futurismo Oggi" (anno XXV, febbraio 1993) redatto da Stefania Lotti. Antinoo, Roma.

1994. (*) *Il Futurismo*. Newton Compton Editori, Roma. Vol. 95 p.

1994. *Il viaggio*. In *Tutte le avanguardie del XX secolo*. A cura di Andrea Del Guercio. Quaderni della Fondazione Primo Conti. Electa, Milano. Con ill.

1995. *Pannaggi a Oslo. Pannaggi e il teatro*. Ambedue (in totale 46 p.) in *Pannaggi e l'arte meccanica futurista*. A cura di Enrico Crispolti. Catalogo della Mostra di Macerata. Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano. Con ill.

1996. *Per una storia municipale del Futurismo*. In *Futuristi e aeropittori a Catania*. Edizioni PublineWS, Catania. Con ill.

1996. *Wladimiro Tulli e l'aeropittura*. In *Wladimiro Tulli. Opere futuriste 1938-1944*. Mostra e catalogo a cura di Mario Verdone. Skira Editore, Milano. Vol. 80 p. Con ill.

1996. *Cangiullo poeta*. In *Il Futurismo a Napoli* a cura di Matteo D'Ambrosio, Ed. Morra, Napoli.

1996. *La componente meridionale nella teatralità futurista: Vasari e Cangiullo. I Bragaglia*. In *Futurismo e Meridione*. A cura di Enrico Crispolti. Electa, Napoli. Con ill.

1996. *Ettore Petrolini e Francesco Cangiullo*. In "Strenna dei Romanisti 1996". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1996. *Arnaldo Ginna, il gentiluomo di Foglia*. In "Lazio ieri e oggi", n. 2, Roma.

1997. *Teatralità e oratoria*. Con il manifesto futurista "L'eloquenza sintetica", di F. T. Marinetti (inedito). In "Terzo Occhio", n. 84. Bologna.

1997. (*) *El Futurismo*. Editorial Norma, Santafé de Bogotá. Vol. di 160 p. (dodici edizioni in altrettanti Paesi sudamericani, Miami e Barcellona).

1997. *Stefania Lotti*. In *Stefania Lotti. Appello al futuro*. Centro Internazionale Antinoo per l'Arte, Roma. Con ill.

1998. *Pirandello e il teatro futurista*. In "Sincronie", n. 21,

1997. Vecchiarelli Editore, Manziana (Roma).

1998. *Avanguardie ungheresi e italiane da Kassak a Milloss. In Italia e Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta*. A cura di Peter Sarkozy. Editore Universitas, Budapest.

1998. *Da "Nuovi segnali"*. In *Borderline*. Di Vitaldo Conte. Skender. Campus Castle. DUE. Roma.

1999. *A aeropintura. L'aeropittura*. In *Futurismo e aeropittura. Arte em Italia 1909-1944. Futurismo e aeropittura. Arte in Italia 1909-1944*. Ministero degli Affari Esteri. Camara Municipal de Lisboa-Pelouro da Cultura. Catalogo della mostra di Lisbona 1999 a cura di Stefano De Rosa.

1999. *Angelo Rognoni*. Catalogo della Mostra 1999 presso la Galleria Ricerca d'Arte, Roma. Con ill.

1999. *Pirandello e il Futurismo*. In *Pirandello e le Avanguardie*. A cura di Enzo Lauretta. Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento.

1999. *Lettere*. (A proposito di "Velocità" di F. T. Marinetti). In "Immagine", Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, n. 38-39, Roma.

1999. *Futur-Futurismo*. Catalogo della Mostra. Prefazione, Solarte, Roma.

2000. (*) *Giacomo Balla 1894-1940. Da Io Balla a Ball'io*. Mostra e Catalogo a cura di Mario Verdone e Renato Miracco, Pinacoteca di Stato, S. Paulo (Brasile).

2000. *Ricordo di Delle Site*. In *Mino Delle Site. Alle radici dell'avanguardia*, Solarte, Roma.

2000. *Lo spettacolo*. In *F. T. Marinetti. Arte — vita* a cura di Claudia Salaris, Fahrenheit 451, Comune di Roma.

2001. (*) *Pippo Oriani*. Catalogo generale. Introduzione di Mario Verdone, Centro d'Arte Mercurio, Milano.

2001. *Caratteri dello spettacolo futurista*. In *Futurismo 1909-1944* a cura di Enrico Crispolti, Mazzotta, Milano.

2001. *Teatro e cinema del Futurismo* in *Il Secolo futurista* di Paolo Perrone Buriali di Arezzo, Nuove Edizioni Culturali, Milano, Archivi del Futurismo "A. Viviani-Buriali", Arezzo.

2002. *Innovazione e astrattismo nello spettacolo futurista*. In *Dal Futurismo all'astrattismo* a cura di Enrico Crispolti, Edieuropa-De Luca Editori, Roma, 2002.

2002. *Rennzeichen des futuristischen Theaters*, In AA.VV. *...anch wir Maschine, anch wir mechanisiert!... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915-1945* a cura di Ingo Bartsch e Maurizio Scudiero, Kerber, Dortmund.

2002. *Testimonianza*, in "Galleria Edieuropa — Qui arte contemporanea", n. 154, Roma.

§ 8. ARTE E ARTISTI:

1956. *Presentazione della Mostra Piero Sadun* svoltasi nel 1956 presso la Galleria "La Medusa" di Roma.

1959. *Giacinto Fiore*. Catalogo della Mostra a Roma. Galleria d'arte Babuinetta. Con ill.

1962. *Lazlo Moholy-Nagy nella "Bauhaus"*. In "Bianco e nero", n. 11. Roma. Saggio di 28 p. Con ill.

1962. *Funesta visita a Roma di Benjamin Zix disegnatore della Grande Armata*. In "Strenna dei Romanisti 1962". Staderini Editore, Roma.

1964. *Un pittore romano nei Caraibi: Agostino Brunias*. In "L'Urbe", n. 6. Palombi, Roma.

1968. *Bonizza: psicografie*. In *Per le psicografie di Bonizza*. Di Ruggero Orlando e Mario Verdone. Presentazione della Mostra presso la Galleria Numero, Venezia.

1975. *La Bibbia*. In *Cagli. La pittura e il teatro. Scenografie, costumi e macchine teatrali*. Con ill. Editori Riuniti, Roma.

1976. Un brano tratto dalla *Presentazione della Mostra di Piero Sadun* svoltasi alla Galleria "La Medusa" nel 1956. In *Sadun*. Catalogo della Mostra svoltasi a Roma, Palazzo Barberini, dicembre 1976-gennaio 1977.

1976. *Canudo e la rivista senese "Vita d'arte"*. In *Canudo*, numero monografico (n. 3 / 1976) dei "Quaderni del Novecento francese". Bulzoni Editore, Roma. Saggio di 20 p.

1977. *Sadun. I disegni della Resistenza*. In *Sadun*. Catalogo della Mostra nel Palazzo Pubblico di Siena. Allestimento di Aldo Cairola e Mario Verdone. Editalia, Roma. Con ill.

1977. *Il paesaggio romano nella pittura di Giacinto Fiore*. In "Strenna dei Romanisti 1977". Staderini, Pomezia. Con ill.

1978. *Arte totale e critica totale*. In *Ricciotto Canudo*. A cura di Giovanni Dotoli. Atti del Congresso internazionale nel centenario della nascita. Grafischena, Fasano.

1978. *Antonio Valente architetto e scenografo*. In "Strenna dei Romanisti 1978". Staderini, Pomezia.

1978. *Eduardo Palumbo. Bianchi tattili*. Presentazione della Mostra 1978 presso la Galleria Soligo di Roma.

1979. *Giacinto Fiore*. In Catalogo della Mostra di Giacinto Fiore e Emilio Montagnani a Palazzo Patrizi, Siena. Con ill.

1979. *I Camuccini. Alcune notizie biografiche su tre pittori*. In "Strenna dei Romanisti 1979". Staderini, Pomezia.

1979. *Vittorio Valentini. Scenografia e pittura*. Catalogo della mostra presso la Sala delle Colonne. Comune di Rimini. Con ill.

1980. *Vittorio Valentini. Scenografia e pittura*. Catalogo Mostra San Marino. Tipografia Cosmi, Rimini. Vol. 84 p. Con ill.

1980. *Attraverso il ciclone*. In *Nicolò D'Alessandro. Passato presente. 1973-1980*. Grafica. Accademia di Belle Arti di Palermo, Palermo.

1980. *Fotografia e avanguardie. Intervista*. In "Fotocultura", n. 1. Roma. Con ill.

1980. *La fotografia: un immenso campo di indagine*. In *Il libro è un'estensione dell'occhio*. (Ciclostilato). Mostra. Università di Roma.

1980. *Le "Impressioni di viaggio" di Cesare Biseo*. In "Strenna dei Romanisti 1980". Editrice Roma Amor, Roma.

1980. *Artisti scenografi italiani. 1915-1930*. In "Rivista italiana di drammaturgia", n. 18. Istituto del Damma Italiano, Roma.

1981. *Introduzione. Il sogno meccanico* di Alberto Savinio a cura di Vanni Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano.

1981. *Riflessioni di Papini sul cinematografo*. In AA.VV. *Giovanni Papini l'uomo impossibile*, Sansoni, Firenze.

1981. *Viollet — le — duc ovvero "Bisogna aver visto Roma ..."*. In "Strenna dei Romanisti 1981". Editrice Roma Amor, Roma.

1981. *Le "rythme coloré" di Léopold Survage*. Edizione di "Le parole gelate", Roma-Venezia. Opuscolo di 20 p. Con ill.

1981. *Léopold Survage. Opere dal 1908 al 1964*. Catalogo della Mostra di Roma. Vol. 40 p. Con ill.

1981. *Henrig Bedrossian. Labirinto. Ricerche 1978-1981*. Sculture e incisioni. Catalogo della mostra di Roma. Vol. 24 p. Con ill.

1981. *Enzo Sellerio. Fotografie*. Presentazione di una Mostra, a Marsala e a Roma, a cura di Diego Mormorio. Con ill.

1981. *Introduzione a Mario Fiocchetto. Torri e regine*. Catalogo della mostra di fotografie presso Il Fotogramma, Centro culturale dell'immagine, Roma. Con ill.

1982. *Fotografia e Università*. Bibliotechina della "Rassegna di cultura e vita scolastica", Quaderno n. 80. Vol. 12 p.

1983. *Labyrinth*. Cartella di Henrig Bedrossian con presentazione di Mario Verdone, 17 novembre 1983.

1983. *Manfredi Lanza. Dipinti*. (Lussemburgo, 1979-82). Testi di Antonello Trombadori e Mario Verdone. Tipografia Mazzini, Roma. Vol. 80 p. Con ill.

1983. *Le interazioni linguistiche di Michele Perfetti*. In *Michele Perfetti. Altro (al di qua della parola al di là dell'immagine)*. Catalogo della Mostra presso la galleria Centrosei di Bari. Con ill.

1983. *Georges de Canino e l'unità della mano*. In *Donazione Georges De Canino*. Comunità Israelitica di Roma. Centro di Cultura Ebraica. Roma.

1984. *Il mestiere di fotografo*, a cura di Diego Mormorio e Mario Verdone, Romana Libri Alfabeto, 70 p. Con ill.

1984. *L'umanizzazione del labirinto*. Presentazione di una mostra di Henrig Bedrossian, Poggibonsi, 27 dicembre.

1984. *Tempere di Giuliana Staderini Piccolo*. Presentazione di una Mostra a Roma. Senza indicazione dell'editore.

1984. *L'humanisation du labyrinthe*. Presentazione di una Mostra di Henrig Bedrossian a Ginevra. La Galerie de la Li-

brairie Arabe L'Olivier.

1985. (*) *Ginna*. Edizioni Essegi, Ravenna. Vol. 108 p. Con ill.

1985. *Eduardo Palumbo*. In Catalogo della Mostra presso l'Accademia Pontano di Napoli. Stampa et Ars, Napoli.

1985. *Attraverso il ciclone*. In Nicolò D'Alessandro. *Passato presente 1973-1984*. Catalogo della Mostra. Palermo. Cross-Cultural Communications, New York / Palermo.

1986. *Sciltian a Roma*. In "Strenna dei Romanisti 1986". Editrice Roma Amor, Roma.

1987. *La "stirpe bragagliesca": Alberto Bragaglia*. In "Strenna dei Romanisti 1987". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1987. *Sulla oreficeria dei Basaldella*. In *Il disegno prezioso*. Di Emanuele Marano. Biblioteca Storia Patria Editrice, Milano. Con ill.

1988. *La scultura oggetto*. Introduzione a *L'oggetto scultura. Al di là della funzione, quando l'oggetto diventa "Opera"*. A cura di Emanuele Marano. In "Quaderni di a. perspectiva" (sic), n. 3. Con ill.

1988. *Edicole e teatrini*. In Maria Cristina Crespo. "Da furore e d'amor mosso...". Catalogo di una mostra presso il Centro Arte Contemporanea Il Punto. Editeam, Roma. Con ill.

1989. *I giornali dell'anima*. In *Iridario* di Paolo Guiotto. De Luca Edizioni d'Arte, Roma. Con ill.

1989. *Passalacqua*. Catalogo. Presentazione di Mario Verdone, Roma.

1989. *La mia Parigi e il cinema*. In *Mon Paris. La Parigi illustrata fra '800 e '900*. Catalogo della mostra presso la Villa Ramazzini di Roma. A cura di Cesare Nissirio. Edizioni Carte Segrete, Roma. Con ill.

1989. *Die Poetik des Expressionismus*. In Ralph Jentsch, *Illustrierte Bucher des Deutschen Expressionismus*. Edition Cantz, Stuttgart. Catalogo per le Mostre di Berlino, Bruxelles, Firenze, Siena, Orosei, Bolzano, Munster. Con ill.

1990. (*) *La poetica dell'espressionismo*. In *Espressionismo. Libri illustrati degli espressionisti*. A cura di Ralph Jentsch. Cata-

logo per le Mostre di Siena, Firenze e Orosei (Nuoro). Con ill.

1990. *Le serate al "Casaletto" (Carlo Belli)*. In "Strenna dei Romanisti 1990". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1990. Interventi in *Fuori giuoco. Trentanove artisti e i Mondiali*. A cura dello Studio S, Arte contemporanea, Roma. Accademia d'Egitto. Con ill.

1991. *Elettricità ed elettronica nelle arti contemporanee*. In "Lo Spettacolo", n. 3-4.

1991. Introduzione. *Cassino e i suoi monumenti* di Tommaso Polidoro, Ed. Pol. Cassino.

1991. *Attraverso il ciclone*. In Nicolò D'Alessandro. Catalogo della Mostra di Palermo 1991. Sellerio editore, Palermo.

1992. *L'"avanguardia storica" ungherese*. In "Il Veltro", n. 5-6, Roma. Con ill.

1992. *Forme in tumulto*. In Alberto Bragaglia, a cura di Carmine Benincasa, Spirale, Roma.

1992. *Un pittore e cineasta romano: Francesco Di Cocco*. In "Strenna dei Romanisti 1992". Editrice Roma Amor, Roma.

1993. *Il canto di Orfeo*. Presentazione della Mostra di Georges de Canino alla Villa Zingone, Roma. Associazione Amici di Carlo Belli, Roma.

1993. (*) *Arti senza frontiere*. Edizioni Bora, Bologna. Vol. 215 p. Con ill.

1994. *Presentazione della VI Mostra Internazionale al Pianeta Azzurro*. Associazione per l'arte e la cultura "Terzo millennio pianeta azzurro". Fregene (Roma). Edizioni Theorema, Roma.

1994. *Introduzione a Il linguaggio fantalogico verbale*. Di Marinò. Fantalogica FL Edizioni, Roma.

1995. (*) *Okkultismus und avantgarde, 1900-1915*, Schin Kunsthulle, Frankfurt.

1995. *Ricordo di Lajos Kassàk*. In "RSU Rivista di Studi Ungheresi", n. 10. Roma.

1995. *Alberto Bragaglia. Un protagonista del Novecento*. Con Giuseppe Selvaggi e Franco Simongini. Catalogo della Mostra presso la Galleria d'arte "L'Archimede". Gangemi Editore, Roma. Con ill.

1995. *Attilio Alfieri. Pittore e "cartellonista/vetrinista"*. In *Attilio Alfieri. Arte. Cinema. Pubblicità*. Manifesto-Catalogo della Mostra presso la Sala Chierici del Forte Spagnolo, L'Aquila. Comune di L'Aquila. Con ill.

1996. *Elvi Ratti. Itineraries of painting and collages*. Catalogo della Mostra presso la Casa Italiana Zerilli-Marimò, New York University, New York.

1997. *Mino Maccari: "O Roma o Orte"*. In "Strenna dei Romanisti 1997". Editrice Roma Amor, Roma. Saggio di 10 p. Con ill.

1998. *Elvi Ratti. Kiällitása*. Catalogo per la mostra presso l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest.

1998. *Damiano Damiani. Oli su tela*. Presentazione del Catalogo della Mostra presso la International Art Academy di Roma. Edizione della International Art Academy.

1998. *La vita è segno*. In *Maccari a Siena*. A cura di Mauro Civai e Elena La Spina. Edizioni Maschietto-Musolino. Siena. Con ill.

1999. *Per Lamberto Pignotti*. In Catalogo Lamberto Pignotti. Edizioni Meta, Firenze.

1999. *Introduzione*. In *Visus* di Maurizio Valdarnini, SIE, Roma.

2001. *Piero Sadun dall'espressionismo all'astrattismo*, Galleria Edieuropa, giugno 2001, Roma.

2001. *L'Opera dello Straccione*. In *Cesare Brandi: Teoria ed esperienza dell'arte*. Atti del Convegno di Siena. 12-14 novembre 1998, Silvana Editoriale, Centro Europeo di Ricerca sulla Conservazione e il Restauro, Siena, 2001.

2001. *Presenze di Primo Conti nelle arti dello spettacolo*. In AA.VV. *Una settimana per Primo*, Quaderni della Fondazione Primo Conti, Firenze.

2001. *Giulio Aristide Sartorio cronista di guerra*. In "Strenna dei Romanisti 2001", Roma.

2002. *"Chi lo sapeva prima di provare?"*. In *Cesare Zavattini pittore*. Museo d'Arte delle Generazioni Italiane del 1900 "S. Bargellini", Pieve di Cento (Bologna), 2002.

2002. *Maria Signorelli collezionista*, in AA.VV., *Piccoli personaggi, grandi incanti*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 2002.

2002. *Alfredo Furiga, scenografo*, in "Strenna dei Romanisti 2002", Roma.

§ 9. SAGGISTICA SU CINEMA, TEATRO, LETTERATURA E FOTOGRAFIA:

1943. *L'opera dello straccione di John Gay. Un documento d'epoca (15 febbraio 1943)* rimasto inedito fino alla prima pubblicazione in "Teatro Contemporaneo" n. 1/1982. Saggio di 18 p. Con ill. fra cui scenografie di Toti Scialoja.

1947. *Artigianato e cinema*. In Catalogo Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato. Firenze.

1948. *Goldoni e Galuppi*. In B. Galuppi detto *Il Buranello*. Accademia Musicale Chigiana. Nello Ticci Editore, Siena.

1948. *Breve storia della estetica cinematografica in Russia*. In "Libera arte" n. 15-16, Roma.

1949. (*) *La valeur expressive du costume dans le style des films*. In collaborazione con Jean George Auriol. In *L'art du costume dans le film*. Cahier spécial de "La revue du cinéma", n. 19-20. Gallimard, Paris.

1949. *Un inedito teatrale di Federigo Tozzi (Camilla)*. In "Sipario", n. 43, Milano.

1949. *Del film tedesco o il gusto del turbamento*. In "Bianco e Nero", n. 2. Roma.

1949. *Messico*. In *Il film del dopoguerra. 1945-49*. "Bianco e Nero" Editore, Roma.

1950. *Il film comico*. Numero monografico (5-6/1950) della rivista "Sequenze", Editore Cesare Maccari, Parma, a cura di Mario Verdone.

1950. *Un breve scenario cinematografico di Alban Berg*. In *La musica nel film*. Ivi anche *Nota bibliografica*, di Mario Verdone. "Bianco e Nero" Editore, Roma.

1950. *The Italian Cinema from Its beginnings to Today*. In

"Hollywood Quarterly", Vol. V, n. 3.

1950. *Il film sull'arte in Italia*. In *Le belle arti e il film*. Saggio, con filmografia, di 46 p. "Bianco e Nero" Editore, Roma.

1950. *Catalogo di film sull'arte*. CIDALC, Roma. Opuscolo di 32 p.

1950. *La moda e il costume nel film*. Antologia a cura di Mario Verdone. "Bianco e Nero" Editore, Roma. Con ill. Tradotto in arabo e pubblicato in volume. Cairo (Egitto).

1951. *Il cinema educativo*. Numero monografico (13-14 /1951) della rivista "Sequenze", Editore Cesare Maccari, Parma, a cura di Mario Verdone.

1951. *Bibliografia del cinema italiano*. In *Il neorealismo italiano. Documentazioni*. A cura della Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

1951. *René Clair. Il silenzio è d'oro*. Sceneggiatura. Tradotta a cura di Mario Verdone. Con un saggio introduttivo. "Bianco e Nero" Editore, Roma. Vol. 104 p. Con ill.

1951. *Repertoire de films pour enfants*. In *Le film pour enfants*. Cahiers de l'Exposition Internationale d'Art Cinématographique de Venise.

1951. *Repertorio di cortometraggi educativi e culturali italiani*, n. 1, CIDALC, Roma. (Non firmato).

1951. *Rapport de M. Mario Verdone*. In *Les Activités du Centre International du Cinema d'Enseignement et de la Culture*. 1950-1951. CIDALC, Roma.

1952. (*) *Gli intellettuali e il cinema*. Bianco e Nero Editore e CIDALC. Roma. Vol. 260 p. Seconda edizione (reprint) nel 1982, Bulzoni Editore, Roma. Vol. 260 p.

1952. *Storia del cinema*. I quaderni della "Rivista del Cinematografo", Roma. Vol. 68 p. Con ill.

1952. *Paesi di lingua spagnola e portoghese* (p. 131-138). *Il costume* (p. 425-436). In *Venti anni di cinema a Venezia*. Biennale di Venezia. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Ateneo, Roma. Con ill.

1953. *Il cinema per ragazzi e la sua storia*. I Quaderni della "Rivista del Cinematografo", Roma. Vol. 104 p. Con ill.

1953. *I cineasti e la televisione*. In *Cinema e TV*. Quaderno della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

1953. *Siena teatrale*. In *Siena nelle lettere e nelle arti*. Numero speciale (n. 3) della rivista "Ausonia" dedicato a Siena.

1954. *Documentario e folklore*. In *Le documentaire de tourisme et de folklore*. Numero monografico (n. 6-7) della rivista del CIDALC "Le cinéma éducatif et culturel". Roma.

1954. *Historia del cine*. Xafaro, Madrid. Vol. 152 p. Con ill.

1954. Bengt Idestam-Almqvist. *Dramma e rinascita del cinema svedese*. Edizione presentata da Mario Verdone. Bianco e Nero Editore, Roma. Vol. 280 p. Con ill.

1955. Lotte H. Eisner. *Lo schermo demoniaco*. Edizione italiana a cura di Mario Verdone con una filmografia essenziale del cinema tedesco. Bianco e Nero Editore, Roma. Vol. 172 p. Con ill.

1955. *Das Erbe des Neorealismus. Federico Fellini: La strada*. In "Dokumente", n. 2. Offenburg (Germania).

1955. *Témoignages sur le cinéma et l'éducation*. Numero speciale (10-11) di "Le cinéma éducatif et culturel", Paris-Roma.

1955. *Nuove dimensioni. Appunti per una filmografia*. In *Cinemascope, Vistavision, Cinerama*. A cura di Antonio Petrucci. Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

1956. *Piccola storia del cinema*. I Quaderni della "Rivista del Cinematografo". Roma. Vol. 94 p. Con ill.

1956. *O filme para rapazes*. CIDALC, Roma. Ed anche in "Estudos italianos em Portugal" (n. 14-15). Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisbona.

1957. *La danse à l'écran*. In collaborazione con Jean Benoit-Lévy. CIDALC, Roma.

1959. *Omaggio a Jean Benoit-Lévy*. Biennale di Venezia, Venezia. Opuscolo di 16 p.

1959. *Musica per film*. In "Galleria", n. 4-5, luglio-ottobre, Sciascia Ed., Caltanissetta-Roma.

1960. *Come si realizza un film*. La Scuola Editrice, Brescia. Vol. 104 p. Con ill.

1960. *Teoria e critica del film*. Parte Prima. Associazione per l'Università Internazionale degli Studi Sociali "Pro Deo". Edizioni Internazionali Sociali, Roma. Dispense ciclostilate. Senza data, ma 1960. Vol. 82 p.

1960. *Storia e prospettive del film per ragazzi*. In "Bollettino del Centro Nazionale Film per la Gioventù", anno I, n. 2. Roma.

1960. *Roberto Rossellini*. In collaborazione con Giorgio Tinazzi. Centro Cinematografico degli Studenti dell'Università di Padova. Vol. 50 p. Con ill.

1960. *L'attore nel cinema britannico*. Edizioni Bianco e Nero, Roma. Vol. 32 p.

1960. *Il regista*. In *Che cosa fa?*, n. 27. Paravia, Torino. Opuscolo 36 p. Con ill.

1961. *Il film atletico e acrobatico*. In CENTROFILM (n. 17), Università di Torino. p. 64.

1961. *Films sur la dance*. CIDALC, Roma. Vol. 92 p.

1961. *Teoria e critica del film*. Parte Seconda. Università Internazionale degli Studi Sociali. Edizioni Internazionali Sociali, Roma. Dispense ciclostilate. Senza data, ma 1961. Vol. 128 p.

1962. *Scrittura, linguaggio e arte del film*. In *Annali dell'Istituto Superiore di Scienze e Tecniche dell'Opinione pubblica*. Università Internazionale degli Studi Sociali "Pro Deo", Roma. Saggio di 18 p.

1962. *L'arte e la missione del film*. Di Jean Benoit-Lévy. Nuova edizione italiana a cura di Mario Verdone. Edizioni di Bianco e Nero, Roma.

1962. *Sull'arte di Laurence Olivier*. In "I Problemi della Pedagogia", n. 2.

1962. *Cinema del lavoro*. Realtà Editrice in Roma. Senza data, ma 1962. Vol. 116 p. Con ill.

1962. *El hombre en el cine oriental*. In "Revista Internacional del Cine", n. 42, Madrid.

1962. *L. J. M. Daguerre e i primi anni della fotografia in Italia*. In "Bianco e nero", n. 2. Roma. Con ill.

1962. *L'umorismo nella commedia cinematografica britannica*. In "Scuola e Cultura nel Mondo", n. 25.

1962. *Intervento*. In *Cultura come turismo nel futuro di Firenze*. Tipografia Giuntina, Firenze.

1963. (*) *Roberto Rossellini*. Editions Seghers, Paris. Vol. 224 p. Con ill. Tradotto in giapponese e pubblicato dalle Editions SAN-ICHI SHOBO, Tokyo.

1963. Nikolaj Abramov. *Dziga Vertov*. Edizione italiana a cura di Mario Verdone e con il suo saggio *Dziga Vertov nell'avanguardia*. Edizioni di Bianco e Nero, Roma. Vol. 188 p. Con ill.

1963. *Gabriele D'Annunzio nel cinema italiano*. In "Abruzzo", Rivista dell'Istituto di Studi Abruzzesi, n. 3. Edizioni dell'Ateneo, Roma.

1963. *Preistoria del film storico*. In *Il film storico italiano e la sua influenza sugli altri paesi*. Edizioni di "Bianco e Nero", Roma. Con ill.

1963. *Documentari italiani sui musei. Collaborazione tra cinema e musei*. In *Didattica dei musei e dei monumenti*. Centro Didattico Nazionale per l'Istruzione Artistica, Roma. Atti del Convegno 1963 pubblicati nel 1965. Saggio di 20 p.

1964. *Antologia di "Bianco e Nero". 1937-1943*. L'opera si compone di sei volumi redatti con la collaborazione di Leonardo Autera. Edizioni di "Bianco e Nero", Roma. Comprende anche scritti di altri autori. Volumi I e II (rispettivamente p. 960 e p. 808, Scritti teorici) a cura di Mario Verdone. Volumi III (due tomi, Scritti storici e critici) e IV (Sceneggiature) a cura di Leonardo Autera. Volume V (Indici) a cura di Mario Verdone e Leonardo Autera.

1964. *Lineamenti di storia della censura nello spettacolo*. In "Bollettino di Informazioni" del Circolo del Cinema di Rovigo. p. 12

1964 (circa). *Teoria e storia del documentario*. Associazione per l'Università Internazionale degli Studi Sociali "Pro Deo". Edizioni Internazionali Sociali, Roma. Dispense ciclostilate. Senza data. Vol. 116 p.

1964. *Leopoldo Fregoli (1867-1936)*. In "Palatino", nn. 4-5 e 7-8, 1964. Edizioni Palatino, Roma. Con ill.

1964. (*) *Ernst Lubitsch*. Premier Plan. Lyon. Vol. 80 p. Con ill.

1964. *Dal film sul lavoro al tecnofilm*. Retrospectiva del film economico, tecnico e sociale. Associazione Industriali Bologna. 10-11 giugno 1964.

1964. *Il film sui metalli*. Catalogo per la Prima Rassegna Internazionale del Film sui Metalli. Torino. Edizione R. P. R, Roma

1965. *Il film sulle comunicazioni*. Ente Fiera di Genova. 4-6 novembre 1965.

1965. *Scenografia e costumi*. In *Venti anni di cinema italiano. 1945-1965. Nei saggi di ventotto autori*. Saggio di 18 p. Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, Roma.

1965. *Cinema e cultura universitaria*. Relazione al Secondo Congresso Nazionale della Società Italiana per l'Archeologia e la Storia delle Arti. Pisa, 19-20 giugno 1965. In "Scuola e cultura nel mondo", n. 40, Roma.

1965. *Il documentario industriale: un bilancio di cinque anni*. In *Antologia di cinque festival internazionali del film industriale*. Confederazione Generale dell'Industria Italiana, Genova.

1965. *I film di Anton Giulio Bragaglia*. In "Scuola e cultura nel mondo", n. 38, Roma.

1965. (*) *Anton Giulio Bragaglia*. Edizioni di "Bianco e Nero", Roma. Vol. 164 p. Con ill.

1966. *A. G. Bragaglia nel cinema*. In numero monografico (n. 4) della rivista "Maske und Kothurn", Universitat Wien.

1966. (*) *Ricciotto Canudo (1877-1923)*. Prefazione a *L'officina delle immagini*. Di Ricciotto Canudo. Edizioni di Bianco e Nero, Roma. Saggio di 46 p. Con ill.

1966. *I FEKS. La fabbrica dell'attore eccentrico*. In "Marcatre", n. 19-22, Lerici Editori, Milano.

1966. *Profilo del cinema giapponese. Nessun amore è più grande*, di M. Kobayashi. Ambedue i saggi in *Cinema giapponese*. Cineclub Ravenna.

1966. *Il lazzo dalla commedia dell'arte a Charlot*. In *Cinema e gioventù nel 1966*. Numero unico del "Bollettino d'Infor-

mazione del Centro Nazionale Film per la Gioventù", Roma. Saggio di 12 p.

1966. *Le monde sonore du film muet (musique et sous-titres)*. UNESCO. Table ronde de Budapest (19-24 septembre 1966) sur "La colonne sonore au cinéma et à la télévision". UNESCO CS/0866. CLT/86. 10. Paris, le 26 août 1966. (Distribution limitée).

1966. *Moralità dell'arte comica del Goldoni*. In "Audiovisivi", n. 12. Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, Roma.

1966. *Il tecnofilm non è grigio*. In *Selezione di un festival*. Unione Industriali, Napoli, 6 maggio 1966.

1967. *Giinna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*. In "Bianco e Nero", n. 10-11-12. Roma. Vol. 300 p. Con ill. Ristampato nel 1968 col titolo *Cinema e letteratura del Futurismo*. Edizioni Bianco e Nero, Roma. Nuovamente ristampato (con integrazioni) nel 1990 ancora col titolo *Cinema e letteratura del Futurismo. L'officina delle immagini*. Quaderni di studio sul cinema e le avanguardie. Manfrini Editori, Calliano-Trento-Rovereto.

1967. *Il mondo sonoro del film muto: musica e sottotitoli*. In *Colonna sonora*. Numero monografico (n. 3-4) della rivista "Bianco e Nero", a cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone.

1967. *Colonna sonora*. A cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone. Edizioni di Bianco e nero. Vol. 112 p. Con ill.

1967. *Italie*. In *L'art du cinéma dans dix pays européens*. Conseil de la Coopération Culturelle du Conseil de l'Europe, Strasbourg.

1967. *Il contributo italiano alla fotografia contemporanea: Anton Giulio Bragaglia*. In "Ulisse", n. 61.

1967. *Retrospektiva "Il lavoro sul mare"*. Catalogo per la VIII Rassegna Nazionale del Film Industriale. Confederazione Generale dell'Industria italiana. Trieste.

1968. (*) *Cinema e letteratura del Futurismo*. Edizioni Bianco e Nero, Roma. Vol. 310 p. Con ill. Ristampato nel 1990.

1968. *Retrospektiva "Il film industriale e il Mezzogiorno"*. Catalogo per la IX Rassegna Nazionale del Film Industriale. Confederazione Generale dell'Industria Italiana. Siracusa.

1968. *Gabriele d'Annunzio e il cinema*. In *L'arte di Gabriele d'Annunzio*. A cura di Emilio Mariano. Il Vittoriale degli Italiani. Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

1968 (circa) *Come il cinema vede la gioventù d'oggi*. In *Giovani e cinema nella società contemporanea*, a cura di Evelina Tarroni. Centro Nazionale Film per la Gioventù, Roma. Senza data.

1969. (*) *Teatro del tempo futurista*. Lerici Editore, Roma. Vol. 464 p. Con ill. La seconda edizione è stata pubblicata nel 1988 da Bulzoni Editore, Roma.

1969. *Cinema francese per i giovani e sui giovani*. In "Cinema e gioventù". Catalogo. Azienda Soggiorno. Rimini.

1969. (*) *Carl Mayer e l'espressionismo*. A cura di Mario Verdone. Edizioni di Bianco e Nero, Roma. Con ill.

1969. *La tematica del film industriale*. Unione Industriali di Como. 13 giugno 1969.

1970. *Narrativa e teatro di Federigo Tozzi*. Dossier *Nel Cinquantenario di Tozzi*. In "Il dramma", n. 8. ILTE, Torino. Con ill.

1970. (*) *La FEKS*. In collaborazione con Barthélemy Amengual. Premier Plan, Lyon. Vol. 112 p. Con ill.

1971. (*) *Sommario di dottrine del film*. Casa Editrice Maccheri, Parma. Vol. 352 p.

1973. Ruben Zarian. *L'Amleto di Petros Adamian*. Con nota introduttiva di Mario Verdone. Casa Editrice Armena, San Lazzaro-Venezia. Vol. 94 p. Con ill.

1973. *Picasso e il film sull'arte*. In Festival Internazionale del Film sull'arte. Asolo (Treviso).

1973. *Armando Falconi rubacuori della Cines*. In "Strenna dei Romanisti 1973". Aristide Staderini Editore, Roma.

1975. (*) *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*. Officina Edizioni, Roma. Vol. 400 p. Con ill.

1975. *Il linguaggio cinematografico*. In "Ulisse", n. 80. Sansoni Editore, Firenze.

1975. *La Bibbia*. In *Cagli. La pittura e il teatro. Scenografie, costumi e macchine teatrali*. Editori riuniti, Roma. Con ill.

1975. *Una nuova drammaturgia della realtà*. Introduzione a *Attenti al buffone*. Di Alberto Bevilacqua. Garzanti, Milano.

1976 o 1977 (senza data) *Repertorio del film turistico*. Prima edizione. Con introduzione di Mario Verdone. Comitato Nazionale per il Turismo, Roma. Vol. 164 p.

1976. *Un libro "inquisitorio" su musica e cinema. Inquisizioni musicali II* di Boris Porena. Associazione Romana Amici della Musica, "Notiziario", n. 2, aprile, Roma.

1977. (*) *La cultura del film*. Una ricerca di strumenti critici e culturali per la definizione teorica e la lettura del film. Aldo Garzanti Editore, Milano. Vol. 200 p.

1977. (*) *Le avanguardie storiche del cinema*. SEI, Torino. Vol. 232 p.

1977. *Il ritmo del film*. In "Cinemateca", n. 1, Università di Roma.

1977. *Le teorie del film*. In *Per una teoria e tecnica dell'educazione audiovisiva*. A cura di Cesare Moreschini. Comitato per la Cinematografia dei Ragazzi, Roma.

1977. *I film di D'Annunzio e da D'Annunzio*. In *D'Annunzio e il cinema*. Quaderni del Vittoriale, n. 4. Gardone Riviera (Brescia). Con ill.

1977. *Temi del cinema dannunziano*. In "Cultura e scuola", n. 63-64. Roma.

1977. (*) *Il cinema neorealista da Rossellini a Pasolini*. Celesbes Editore, Palermo. Vol. 140 p. Con ill.

1977. *Grigorij Kozincev. E Dai taccuini di Grigorij Kozincev*. In "Rassegna Sovietica", n. 1. Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica, Roma.

1977. *Abram Room e la commedia cinematografica muta sovietica*. In "Rassegna sovietica", n. 4. Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica, Roma.

1977. *Trilussa e il teatro*. In *Studi Trilussiani*. Istituto di Studi Romani, Roma.

1977. (*) *Identità culturale e passione teatrale di Federigo Tozzi*. In "Rivista Italiana di Drammaturgia", n. 5. Roma.

1977. *La crisi del documentario cinematografico in Italia*. Istituto di Scienze dello Spettacolo della Musica e della Comunicazione, Facoltà di Magistero, in collaborazione con CICT

(UNESCO). Ciclostilato.

1978. *Arte totale e critica totale*. In *Ricciotto Canudo*. A cura di Giovanni Dotoli. Grafischena, Fasano (Bari).

1978. *La danza spersonalizzata*. In Quarantunesimo Maggio Musicale Fiorentino. Teatro Comunale di Firenze. Saggio di 14 p. Con ill.

1978. *L'operazione creativa del film*. Officina Edizioni, Roma. Vol. 126 p.

1978. *Abbiamo imparato a vedere*. In "Cultura e scuola", n. 65. Roma.

1978. *Gian Pietro Lucini in teatro*. In "Cultura e scuola", n. 68. Roma.

1978. *Lucini, Ibsen e il teatro*. In "Rivista italiana di drammaturgia", n. 9-10. Istituto del Dramma Italiano, Roma.

1978. *Un Seminario "chigiano" di musica e cinema*. Associazione Romana Amici della Musica, "Notiziario", n. 1, febbraio 1978.

1978. *Dal cinema all'audiovisuel: presenze dell'avanguardia*. In "Ulisse", fascicolo LXXXV, Sansoni, Firenze.

1978. *Il cinema*. In *Enciclopedia Universale dell'Arte. Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, Unedi, Roma.

1978. *Ricerche scenografiche di un cinquantennio*. In *Cinquant'anni del Teatro dell'Opera. 1928 Roma 1978*. A cura di Jole Tognelli. Editore Bestetti, Roma. Con ill.

1978. *Il film di avanguardia, ieri e oggi*. In *Problemi estetici e storici del cinema*. AGIS, Centro di Cultura Cinematografica, Bari.

1979. Contributi al tomo V di "La Revue du cinéma". Edition du Cinquenaire en facsimile, a cura di Odette e Alain Virmaux, Editions Gallimard-Filméditations Pierre Lherminier. *La littérature cinématographique en Italie*, n. 13; *Lubitsch ou l'idéal de l'homme moyen*, n. 17; *La valeur expressive du costume dans le style des films*, n. 19-20; *Témoignage*.

1979. *El neorealismo*. Universidad Nacional Autónoma de Mexico, Mexico D. F. Vol. 132 p. Con ill.

1979. *Interventi sullo spettacolo contemporaneo*. 1962-77. Matteo Editore, Dosson di Casier (Treviso). Vol. 254 p.

1979. *Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot. Eugene Ionesco e il cinema. Il cinema cerca una identità (1900-1906). La metodologia critica di Cesare Brandi*. Quattro scritti in "Cinematoca", n. 2-3. Università di Roma.

1979. *Du théâtre brechtien à Rome en 1943*. In *Brecht. Numero speciale* (n. 20-21) di "Obliques", Roger Borderie, Nyons (France). Con ill.

1979. *Neorealismo, un cinema che nasce a Roma*. In "Studi di Romani", n. 1.

1979. *Vittorio Valentini. Scenografia e pittura*. Catalogo della mostra. Comune di Rimini (Forlì). Vol. 14 p. Con ill.

1979. *L'avanguardia cinematografica e i suoi protagonisti*. In "Cultura e scuola", n. 71. Roma.

1980. *Teatro*. Voce in *Enciclopedia Italiana. Appendice 1980*.

1980. *Basi culturali e metodologiche della critica audiovisiva*. In *L'educazione audiovisiva diritto del ragazzo*. Comitato per la Cinematografia dei Ragazzi, Roma.

1980. *Il teatro italiano del Novecento dopo Pirandello*. In *Letteratura Italiana Contemporanea*. Lucarini Editore, Roma.

1980. *Il film storico*. In XIII Festival delle Nazioni di Musica da Camera. Città di Castello. Stampa Cassa di Risparmio di Città di Castello (Perugia). Con ill.

1980. *Senti chi parla...* In *Senti chi parla. Novità di Carlo Verdone*. Programma di sala del Piccolo Eliseo, Roma. Con ill.

1980 (circa) *Roma "neorealista"*. In *Roma com'era, com'è, come sarà*. A cura di Alessio Amodio, Alberto Sera, Annagloria Simonucci. Senza data. Edizioni Dimensione Lavoro, Roma. Con ill.

1981. (*) "Teatro Contemporaneo". Lucarini Editore, Roma. L'opera, diretta da Mario Verdone, si compone di tre volumi, l'ultimo dei quali diviso in due tomi, cui seguono sei volumi di Appendici. Comprende molti scritti di altri autori. Con ill.

1981. (*) *Teatro del Novecento*. Editrice La Scuola, Brescia. Vol. 208 p.

1981. *Akira Kurosawa*. In *Incontri internazionali del cinema*. Sorrento (Napoli). Ente Provinciale per il Turismo di Napoli. Saggio 64 p. Con ill.

1981. *Savinio e il cinema*. In *Con Savinio*. Mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio. Electa, Firenze. Con ill.

1981. *Savinio e il cinema*. Introduzione a *Il sogno meccanico*, di Alberto Savinio. A cura di Vanni Scheiwiller. Quaderni della fondazione Primo Conti. Libri Scheiwiller, Milano.

1981. *Difendiamo un po' questi cartelloni del cinema*. In *Anselmo Ballester. Le origini del manifesto cinematografico*, di AA.VV., Università di Parma.

1982. *L'Opera dello straccione di John Gay*. In "Teatro Contemporaneo" n. 1. (Scritto il 15 febbraio 1943, censurato, pubblicato nel 1982).

1982. *Documentario belga e critica d'arte*. In *Cinema e arte*. Catalogo. Cineteca di Bologna.

1982. *Ricciotto Canudo nelle avanguardie della musica e dello spettacolo degli anni Venti*. In "Chigiana", n. 15. Leo S. Olshki Editore, Firenze.

1982. *L'officina teatrale del Bauhaus*. In "Teatro Contemporaneo", Vol. II, Teatro Europeo e nordamericano. Lucarini Editore, Roma.

1982. *Neorealismo cinematografico*. Voce in *Enciclopedia del Novecento*, Vol. VI. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

1982. *Riflessioni di Papini sul cinematografo*. In *Giovanni Papini, l'uomo impossibile*. A cura di Paolo Bagnoli. Sansoni Editore, Firenze.

1982. *Anna Magnani diva e antidiva*. In *Immagini da Anna Magnani*. A cura di Teresa Bianchi. Il fotogramma, Roma. Con ill.

1982. *Presentazione. Teatro a Roma*, di Francesca Bonanni, Lucarini, Roma.

1982. *Antonio Valente: scenografo e scenotecnico*. In "Quaderni di teatro", n. 17. Vallecchi, Firenze.

1982. *Cinema e cultura negli anni Dieci*. In *C'era il cinema. L'Italia al cinema tra Otto e Novecento*. Comune di Reggio Emilia, Ed. Panini.

1982. *Documentario belga e critica d'arte*. In *Cinema e arte*. Catalogo. Cineteca di Bologna.

1982. *Soggetti cinematografici di Apollinaire*. In *Apollinaire*, Numero Speciale di "Si & No", n. 3, De Luca Editore, Roma.

1982. *Teatro metafisico*. In *La Metafisica*. Comitato Esecutivo: Fortunato Bellonzi, Giorgio Di Genova, Enrico Valeriani. Edizioni Quasar, Roma. Con ill.

1982. *Le moderne frontiere del documentario e del film didattico*. In *La sfida delle immagini alla scuola*. A cura di Gianpiero Gamaleri. Bulzoni Editore, Roma.

1983. *Maria Signorelli. Una vita di teatro fra marionette e burattini*. Catalogo della mostra a Cuneo. Edizioni Linea Teatrale, Cuneo. Vol. 16 p. Con ill.

1983. *Cinema "armeno" a Roma*. Catalogo. Collettivo Armeno ZEITUN, Roma.

1983. *Testimonianza*. In *Duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari Luce*, di Massimo Cardillo, Dedalo, Bari.

1983. *La cineficazione del teatro in Mejerchol'd*. In "Teatro Contemporaneo", n. 3. Lucarini Editore, Roma.

1983. *Il teatro di Corrado Govoni*. In *Corrado Govoni*. Cappelli Editore, Bologna.

1983. *Teatro e cinema: interazioni*. In *Il teatro nella società dello spettacolo*. A cura di Claudio Vicentini. Editrice Il Mulino, Bologna.

1983. *I film dell'Agro Pontino*. In "Strenna dei Romanisti 1983". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1983. *Gramsci spectateur critique*. In "Europe", n. 649, Paris.

1984. *Canudo critico cinematografico*. In *Canudo e Apollinaire. Giornalisti e scrittori del nostro tempo*. Schena Editore, Fasano (Bari).

1984. *James Joyce e il cinema*. In "Cultura e scuola", n. 91. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

1984. *Due agitka dell'armeno Egische Ciarenz*. Con il testo in italiano di Kapkaz (Caucaso) di Egische Ciarenz. In "Teatro

Contemporaneo", n. 5. Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1984. *Malipiero tra avanguardia e cinema*. Con lettere di G. F. Malipiero a Emilio Cecchi. In "Filmcritica", n. 350. Roma.

1984. *Clair, L'Herbier ed alcuni caratteri del cinema d'avanguardia francese*. In "Filmcritica", n. 342. Editori del grifo, Montepulciano (Siena).

1984. *Teatro metafisico*. In "Teatro Contemporaneo", n. 6. Lucarini Editore, Roma.

1984. "Il film al rallentatore" di Herman Teirlinck. In "Teatro Contemporaneo", n. 6. Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1984. *Sul teatro di Beniamino Joppolo*. In Quaderni del Novecento Francese, n. 8. *Abumanesimo Audiberti Joppolo*. Editori Bulzoni Roma / Nizet Paris.

1984. *Cineromanzo e romanzo popolare*. In "Accademie e biblioteche d'Italia", n. 2. Fratelli Palombi Editori, Roma.

1984. *Romanzo popolare e cinema secondo Apollinaire*. In *Apollinaire e l'avanguardia*. A cura di P. A. Jannini. In Quaderni del Novecento Francese, n. 1. Editori Bulzoni Roma / Nizet Paris.

1984. *Presentazione a La serialità nel cinema e nella televisione*. Di Angelo D'Alessandro. Lucarini, Roma.

1985. *Discussione*. In *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Atti dei Convegni Lincei. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

1985. *Messer Federico*. In *Federico Fellini Leone d'oro Venezia 1985*, Inserto al n. 13 di "Cinema d'oggi", ANICA, Roma. Con ill.

1985. *Deformazione e realtà*. Bulzoni Editore, Roma. Vol. 166 p. Con copertina di Piero Sadun.

1985. *Carlo Ludovico Bragaglia, fotografo e regista*. In "Strenna dei Romanisti 1985". Saggio di 15 p. Con ill.

1985. *Maeterlinck e un inedito tozziano. La Principessa Maleine*. In "Teatro Contemporaneo", n. 8. Lucarini Editore, Roma.

1985. *L'operetta nel teatro goliardico contemporaneo*. In "Teatro Contemporaneo", n. 10. Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1986. *Gheorghij Jakulov e la scenografia costruttivista*. In "Teatro Contemporaneo", Vol. III, diretto da Mario Verdone. Lucarini Editore, Roma.

1986. *Prefazione. Fortuny e il teatro* di Giovanni Isgrò. Noventa, Palermo. Con ill.

1986. *Marionette*. Lucarini, Roma, p. 86. Con ill.

1986. *Intervento*. In *Vivere il cinema*. Atti del Convegno del Cinquantenario del Centro Sperimentale di Cinematografia. Presidenza del Consiglio. C. S. C., Roma.

1986. *A. G. Bragaglia. René Clair*. Ambedue in *Il Maggio Musicale Fiorentino. I grandi spettacoli*. A cura di Raffaele Monti, Vol. II, Firenze.

1986. *Persepolis e Orghast*. In *Teatro oriente / occidente*, di AA.VV., Bulzoni, Roma.

1986. *La drammaturgia ballettistica di Aurelio Milloss*. In "RSU Rivista di Studi Ungheresi", n. 1. Carucci editore, Roma.

1986. *Carissimo Aurelio. Testimonianza in Aurelio Milloss*. Programma di sala del Concerto in onore di Aurelio Milloss. Teatro dell'Opera di Roma.

1986. *Luchino Visconti Hafrasi. Gercegin Gorkemli Aynasi*. Italian Kultur Heyeti, Ankara.

1986. *Scena e costume nel cinema*. Bulzoni Editore, Roma. Vol. 280 p. Con ill.

1986. *Arlecchino e i suoi fratelli*. In "Ulisse 2000", n. 29, Alitalia, Roma. Saggio di 14 p. Con ill.

1986. *Beckett dal teatro al cinema*. In "Teatro Contemporaneo", n. 13. Lucarini Editore, Roma.

1986. *Feste teatrali asiatiche*. In "Teatro Contemporaneo", Vol. III. Lucarini Editore, Roma.

1986. *Da Proust a Croce e Gentile*. (In lingua bulgara e caratteri cirillici). In *Storia del pensiero cinematografico*. A cura di Ivaïlo Shepolski. Accademia delle Scienze e Arti, Sofia (Bulgaria).

1986. *Wloski Futuryzm Filmowy*. Numero monografico (n. 325-326) della rivista "Film Na Swiecie", Varsavia. Traduzione in polacco di numerosi scritti di Mario Verdone sul cinema futurista, (dal volume *Cinema e letteratura* del 1967-68) ripresi anche

in Tadeusz Miczka, *Czas Przyszły Niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. 1988. Uniwersytet Śląski, Katowice (Polonia).

1986. "*Solaria*" e il cinema. In "Inventario", n. 16-17. Bi e Gi Editori, Verona.

1986. "*Solaria*" e il cinema. In *Gli anni di Solaria*. A cura di Gloria Manghetti. Bi e Gi Editori, Verona.

1986. *Luigi e Stefano Pirandello soggettisti e sceneggiatori di cinema*. In "Teatro Contemporaneo", n. 11-12. Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1987. *Cinema e letteratura*. Numero monografico (n. 20), a cura di Mario Verdone, della rivista "Berenice". Con i saggi: *Futurisme et cinéma. "Dantis Amor" di Ricciotto Canudo. Abel Gance. "Savannah Bay" di Marguerite Duras: un film da fare*. Lucarini Editore, Roma.

1987. *Cinema senza il cinema in James Joyce*. In "Filmcritica", n. 379. Editori del Grifo, Montepulciano (Siena).

1987. *Cinema e letteratura del Futurismo*. In *Cinema e Futurismo*. Centro di Ricerca per la Narrativa e il Cinema, Agrigento.

1987. *Il cinema nella sua evoluzione storica*. In "Spettacolo", n. 2, SIAE, Roma.

1987. *Origine della maschera*. In "Teatro Contemporaneo", n. 14. Lucarini editore, Roma.

1987. *Senti chi parla...* In *Io Carlo Verdone*. Catalogo a cura di Bonizza Giordani Aragno. Il punto, Roma. Con ill.

1988. *Prefazione a Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, di Giovanni Isgrò. Flaccovio, Palermo. Con ill.

1988. *Un ricordo (Enrico Fulchignoni)*, in "Filmcritica", n. 390, Roma.

1988. *Aurelio Milloss*. In "Il mondo della musica", n. 27-28, Roma.

1988. *Homenaje a Umberto Barbaro*. In *Cinema y Futurismo*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia (Spagna).

1988. *Futurismo: film e letteratura*. In "Annali d'Italianistica", Vol. 6, University of Notre Dame (U.S.A.). Numero Speciale su *Film and literature* a cura di John P. Welle.

1988. *Omaggio ad Aurelio M. Milloss*. A cura di Mario Verdone, con scritti di Mario Verdone, Aurelio Milloss, Georg Zivier. In "Teatro Contemporaneo", n. 19. Lucarini Editore, Roma.

1988. *Personale Luigi Zampa. Uno scrittore con la macchina da presa*. Funny Film Festival. Darfo-Boario Terme (Brescia).

1988. *Il cinema italiano dal divismo al neorealismo*. In "Spettacolo", n. 2, SIAE, Roma.

1988. *Spettacolo politico e "18 BL"*. In *Futurismo, cultura e politica*. A cura di Renzo De Felice. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

1988. *Umberto Barbaro tra immaginismo e neorealismo*. In *Barbaro e Chiarini. I teorici del cinema dietro la macchina da presa*. A cura di Nino Genovese. Edizioni "De spectaculis", Messina.

1988. *Scenari cinematografici pirandelliani*. In *L'ultimo Pirandello. 1926-1936*. A cura di Laura Granatella. Comune di Brescia.

1988. *Ermanno Olmi ve Sinemasi*. In "Bilim ve Sanat", n. 87, Mart 1988, Ankara.

1988. *Il "Caffè"*. Presentazione di *L'Italia dei caffè*. Di Claudio Bondi. Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1988. *Intervento in Speciale Kulesov*. In "Filmcritica", n. 387. Editori del Grifo, Montepulciano (Siena).

1989. *Spettacoli popolari nel Settecento*. In *Il teatro a Roma nel Settecento*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma. Con ill.

1989. *La mia Parigi e il cinema*. In *Mon Paris* di AA.VV., Edizioni Carte Segrete, Roma.

1989. *Il cinema "onirico" di Salvador Dalì*. In "Filmcritica", n. 399. Editori del Grifo, Montepulciano (Siena).

1989. *Balletti romani di Aurelio Milloss*. In "Strenna dei Romanisti 1989". Con ill.

1989. *Neorealismo e Documentario. Neo-Realism and Documentary Films*. In *Review of Italian Documentary Film from World War II to the Present*. Ministero Turismo e Spettacolo, Nippon Audiovisual library, Festival dei Popoli, Roma /Tokyo. Con ill.

1989. *Il fenomeno culturale dell'immagine animata*. In *Immagini in movimento. Memoria e cultura*. A cura di Pier Marco

De Santi. La Meridiana Editori, Roma. Con ill.

1989. *Il cinema per far sapere*. In *La comunicazione in Italia. 1945-1960*. A cura di Valeria Quaglione e Federico Spantigati. In "Politica della comunicazione", n. 4. Bulzoni Editore, Roma.

1989. *Introduzione al neorealismo*. In "Nuova Secondaria", n. 9. Editrice La Scuola, Brescia.

1989. *Interventi in Avanguardie e cinema in Cecoslovacchia*. Di Eusebio Ciccotti. Bulzoni Editore, Roma.

1990. *Natura e compiti della critica. Il problema dell'autore del film*. In *I Cattolici e il cinema* di AA.VV., a cura di Sergio Trasatti, Ente dello Spettacolo, Bulzoni, Roma.

1990. *Pulcinella a Roma*. In *Pulcinella una maschera tra gli specchi*, a cura di Franco Carmelo Greco, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1990. (*) *Cinema e letteratura del Futurismo*. Manfrini Editori, Calliano-Trento-Rovereto. Ristampa (con integrazioni) del volume del 1968. Vol. 330 p. Con ill.

1990. *Il ruolo di "Bianco e Nero" negli anni Cinquanta*. In "La scena e lo schermo", n. 3-4. Università degli Studi di Siena.

1990. *Malipiero e il cinema. Il mondo musicale del cinema silenzioso*. Ambedue i saggi in *Musica e cinema*, a cura di Sergio Miceli. In "Chigiana", n. 22. Leo S. Olschki Editore, Firenze.

1990. *Rapporti fra D'Annunzio e Canudo*. In *D'Annunzio e la Francia*. Numero monografico (n. 28-29) di "Berenice". Lucarini Editore, Roma. Con ill.

1990. *Introduzione all'eccentrismo*. In *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*. A cura di Gian Piero Brunetta e Antonio Costa. Manfrini Editori, Calliano-Trento-Rovereto. Con ill.

1991. *La "stirpe Bragagliesca": Arturo Bragaglia*. In "Strenna dei Romanisti 1991". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1991. *I fratelli Bragaglia*. Lucarini Editore, Roma. Vol. 104 p. Con ill.

1991. *Immaginario dell'acciaio*. Libri Scheiwiller, Milano. Vol. 142 p. Con ill.

1991. *L'immaginario urbano e le avanguardie "storiche"*. In "Cultura e scuola", n. 117. Roma.

1991. *D'Annunzio e il cinema del suo tempo*. In *Gabriele D'Annunzio*. Un seminario di studio. 23-25 Novembre 1988. Università di Chieti. Editrice Marietti, Genova.

1991. *D'Annunzio drammaturgo*. In *D'Annunzio e la giovane critica*. Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara. Ediards, Pescara.

1991. *Garbo. Il volto del cinema*. Presentazione della Mostra presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Con ill.

1991. *Una idea di realismo*. In *André Antoine, un cineasta (quasi) sconosciuto*. In "Filmcritica", n. 414. Editori del Grifo, Montepulciano (Siena).

1991. *Ricordo di Aldo Fabrizi*. In "Strenna dei Romanisti 1991". Editrice Roma Amor, Roma.

1991. *Introduzione. Top Ten Films. Dieci western da salvare*. In "La Rivista del Cinematografo". Febbraio 1991, Roma.

1991. *Passato ed avvenire del neorealismo*. In "Spettacolo", n. 2, SIAE, Roma.

1992. *Il teatro del grottesco e Luigi Antonelli*. In *Atti del Convegno Nazionale su Luigi Antonelli: il lirico e il fantastico*. Supplemento di "Sipario", n. 529, dicembre 1992.

1992. *I racconti di Emilio Salgari tra romanzo popolare e cineromanzo*. In *La Valle della luna. Avventura, esotismo, orientalismo nell'opera di Emilio Salgari*, a cura di Emy Beseghi, La Nuova Italia, Firenze.

1992. *Il futurismo fiorentino. Documenti per l'avanguardia*. In "L'Italia Futurista 1916-1918" a cura di Luciano Caruso. SPES, Firenze.

1992. *Antologia di Loredana Stucchi*. In "Photogrammatica" a cura di Giovanni Semerano e Cesare Nissirio, Athena Parthenos, Il Fotogramma, Roma.

1992. *Per il centenario di Lubitsch*. In "Spettacolo", n. 3. SIAE, Roma.

1992. E.-J. Marey, *la cronofotografia e la fotodinamica*. In

"Cultura e scuola", n. 124, Roma.

1992. *La poetica e gli ideali. Il cinema di Ernst Lubitsch. In Lubitsch.* A cura di Francesco Bono. Roma, Officina Edizioni.

1992. (*) *La Casa d'Arte Bragaglia. 1918-1930.* Con Francesca Pagnotta e Marina Bidetti. Bulzoni Editore, Roma. Vol. 520 p. Con ill.

1992. (*) *Emilio Settimelli e il suo teatro.* Bulzoni Editore, Roma. Vol. 324 p. Con ill.

1992. *C'era un fax nell'Ottocento.* In "MassMedia", Capone Editore, Cavallino (Lecce). Con ill.

1992. *Caratteristiche del neorealismo nel cinema.* In *Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze*, Vol. LIV. Arezzo.

1992. "L'Innocente". *Dal romanzo al film.* In *Dal Piacere all'Innocente.* Centro Nazionale di Studi Dannunziani in Pescara. EDIARS, Pescara.

1992. *Cavalieri di celluloidi. I Cavalieri della Tavola Rotonda.* In "Liber", n. 16. Biblioteca Gianni Rodari, Comune di Campi Bisenzio (Firenze). Con ill.

1993. (*) *L'artefice del film. Riflessioni e testimonianze sulla regia.* La Nuova Italia Scientifica, Roma. Vol. 234 p. Con ill.

1993. (*) *Feste e spettacoli a Roma.* Newton Compton Editori, Roma. Vol. 320 p. Con ill.

1993. *Nel cinquantenario di Luigi Antonelli.* In "Spettacolo", n. 1. SIAE, Roma.

1993. *La "maschera" Totò.* In "Spettacolo", n. 3-4. SIAE, Roma.

1993. *Funzione sociale del "tecnofilm". Il cinema della produttività ieri, oggi e domani.* In "Realtà", n. 6. Cinquantenario della rivista. CIDA, Roma.

1993. *Gli allegri arabeschi di Mario Pompei.* In *Mario Pompei. Scenografo, illustratore e cartellonista 1903-1958.* Electa, Milano. Con ill.

1993. *Luigi Volpicelli e il cinema.* In "I Problemi della Pedagogia", n. 4-5.

1993. *Ricordo di Maria Signorelli*. In "Strenna dei Romanisti 1993". Editrice Roma Amor, Roma.

1993. *Presentazione*. In *Teatro di Siena* di Luca Antonio Rossi, Tipografia Senese, Siena.

1993. *Scrittori per il cinema*. In *Flaiano e "Oggi e domani"*, a cura di Vito Moretti, EDIARS, Pescara.

1993. *Maria Signorelli. Dossier Marionette e burattini*. In "Lettera dall'Italia", n. 30. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma. Con ill.

1993. *Prefazione a Pirandello and the Baroque*. Di Stelio Cro. The Symposium Press, Hamilton (Ontario, Canada).

1993. *La recitazione "Liberty"*. In *Lyda Borelli*. A cura di José Pantieri. Roma. Edizione Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo.

1993. *G. A. Sartorio e "L'arte veloce"*. In "Strenna dei Romanisti 1993". Editrice Roma Amor, Roma. Con ill.

1993. *Giulio Aristide Sartorio e il cinema dannunziano*. In "Nuovi Quaderni del Vittoriale". Electa, Milano. Con ill.

1993. *Gli "arsenali" di Pirandello*. In *Teatro Italiano, Vol. I*. A cura di Pietro Carriglio e Giorgio Strehler. Editori Laterza, Bari.

1994. *Goldoni e "il Buranello"*. In *Passione e dialettica della scena*. Studi in onore di Luigi Squarzina. A cura di Claudio Melolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa. Bulzoni Editore, Roma.

1994. *Intervista n. 21*. In CENSIS, *Il teatro come risorsa per lo sviluppo civile e sociale*. Vol. II, *Voci a confronto*. Ciclostilato CENSIS, Roma.

1994. *Il teatro dei burattini di Maria Signorelli*. In "Strenna dei Romanisti 1994". Con ill.

1994. *Introduzione a Michele Gandin (Filmografia)*. A cura di Luciano Blasco e Alessandro Marzocchini. Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Roma. Riedizione 1995.

1994. *Introduzione a Michele Gandin (Lo spettacolo della realtà)*. A cura di Luciano Blasco e Alessandro Marzocchini. Numero monografico del Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica. Roma.

1994. *Walter Ruttmann e il Futurismo*. In *Cinema, pittura, ars acustica*. A cura di Leonardo Quaresima. Manfrini Editori, Calliano (Trento). Con ill.

1994. *Prefazione a Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*. Di Ugo Piscopo. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1994. *Le poetiche dell'avanguardia*. In *D'Annunzio e le avanguardie*. Centro Nazionale di Studi Dannunziani e della Cultura in Abruzzo. EDIARS. OGGI E DOMANI. Pescara.

1994. *D'Annunzio e il cinema romano del decadentismo*. In "L'Urbe", n. 4. Editoriale L'Urbe, Roma. Con ill.

1994. *ORG di Fernando Birri*. In "Metaforas de la luz". *Pittura, poesia, cinema*. Spazio Oltre, Roma.

1994. *Carlo L. Bragaglia e la fotografia*. In *Omaggio a C. L. Bragaglia*, Joyce & C., Roma.

1994. (*) *Federico Fellini*. Il Castoro, Milano. Vol. 141 p.

1995. *Federico Fellini*. Edizione L'Unità / Il Castoro, Roma / Milano. Vol. 140 p.

1995. (*) *Storia del cinema italiano*. Newton Compton Editori, Roma. Vol. 96 p.

1995. *Il cinema e le arti*. In *L'arte di tutte le arti. Il centenario del cinema in Italia*. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria. Roma.

1995. *Il documentario poesia del cinema*. In *L'Italia delle Italie: immagini dalla realtà del dopoguerra*. Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica. Roma.

1995. *Il Colosseo in un dramma romano di Edgar Allan Poe*. In "Strenna dei Romanisti 1995". Editrice Roma Amor, Roma.

1995. *Cinema e teatro a cento anni da Lumière*. In "Spettacolo", n. 2. SIAE, Roma.

1995. *Virgilio Marchi scenografo e architetto cinematografico*. In AA.VV., *Virgilio Marchi: il cinema*. Festival Internazionale di Locarno.

1995. *Il neorealismo cinematografico tra guerra e pace*. Scuola di Pace, Città di Boves. Saggio di 20 p.

1995. *Introduzione*. In *Dive e divi del cinema muto italiano*. Il fotogramma, Roma.

1995. *Futurismo e cinema*. In *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*. Skira Editore, Milano.

1996. (*) *Cinecittà Story*. Storia, personaggi e fatti della Hollywood italiana dalla fondazione ai giorni nostri. Newton Compton Editori, Roma. Vol. 62 p.

1996. *L'isola di Eco nella Terra Australe*. Rassegna di *L'isola del giorno prima*, di Umberto Eco. Note a cura di Rosa Marcela Molinas. In "Canadian Journal of Italian Studies", n. 52. The Symposium Press, Hamilton (Ontario).

1996. *Gaia Romanini*. In *Vestire gli attori*. A cura di Sergio Micheli. Università per Stranieri di Siena, Siena.

1996. *Mussolini's "Theatre of the Masses"*. In *Fascism and Theatre*. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe. 1925-1945. Edited by Gunther Berghaus. Berghahn Books, Providence-Oxford. Con ill.

1996. *Lettera su Thais*. In "Immagine", n. 34. Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma.

1996. *La FEKS*. In *Tovarisc Kino*. A cura di Renzo Renzi. Transeuropa, Ancona.

1996. *Alfredo Centofanti e gli inizi del giornalismo cinematografico*. In "Immagine", n. 36. Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma.

1996. *Mario Verdone* (Scheda). In *Siena al cinema*. Di G. Bogani, F. Borghini, C. Jandelli. Edizioni Scrasamax, Firenze.

1996. *Velocità di Pippo Oriani. Un film futurista*. A cura di Mario Verdone, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, p. 24.

1996. *Alleluja!*. In *Cineclub di Parma* di Giuseppe Calzolari, Parma.

1996. *Influssi verghiani nella giovane critica "di fronda"*. In *Verga e il cinema* di AA.VV., Maimone, Catania.

1997. *Il neorealismo. Vittorio De Sica: il sorriso e l'amarezza*. Ambedue i saggi in *Vittorio De Sica: l'attore, il regista, l'uomo totale*. A cura di Isidoro Giannetto e Giovanni Virgadola.

Laboratorio Arte Cultura Ambiente, Troina (Enna). Con ill.

1997. *Nota introduttiva a Vittorini e il cinema*. Di Nino Genovese e Sebastiano Gesù. Emanuele Romeo Editore, Siracusa. Con ill.

1997. *La magia nel pre-cinema e nel cinema primitivo*. In "Berenice", n. 13.

1997. *La recitazione nel cinema italiano "silenzioso"*. In *L'attore tra qualità e identità*. Istituto Multimediale Internazionale Scrittura e Immagine. Pescara. EDIARS, Siracusa.

1997. *Mascagni a Roma e "Rapsodia satanica"*. In "L'Urbe", n. 3. Edizioni L'Urbe, Roma.

1997. *Pirandello e il teatro futurista*. In "Sincronie". AI, n. 2, dicembre, Manziana (Roma).

1997. *Prefazione a Polidor. Storia di un clown*. Di Giulio Marlia. Ibiskos, Empoli.

1997. *Introduzione a Fragili e immortali. Il divismo alle origini*. Roma, Cosmopoli.

1997. *Inserto (a stampa)*. In *Il Giorno di San Lorenzo* di Padre Alfonso Governatori, a cura di Pietro Carrazza. Congregazione Figli dell'Immacolata Concezione. Settembre, Roma.

1998. *Appunti su Richard Teschner*. In *Scrittura e immagine*. A cura di Francesco Pitassio e Leonardo Quaresima. La Tipografica, Udine.

1998. *L'espressione delle vesti*. In *Costumi per narrare*. A cura di Bonizza Giordani Aragno. Electa, Milano. Con ill.

1998. *Il Valle nella vita teatrale romana*. In *Il Teatro Valle*. Di Alessandro D'Amico, Mario Verdone, Andrea Zanella. Fratelli Palombi Editori, Roma. Vol. di 276 p. Con ill.

1998. *La disperata bohème di Ricciotto Canudo*. In "Bérénice", n. 16, Angelus Novus Edizioni, L'Aquila.

1998. (*) *Roberto Rossellini*. Laboratorio Arte Cultura Ambiente. Troina (Enna).

1998. *Il neorealismo di Rossellini. Il Luigi XIV di Rossellini*. Ambedue in *Roberto Rossellini*. Atti della II Rassegna Cinematografica d'Autore. A cura di Isidoro Giannetto e Giovanni Virga-
daula. Laboratorio Arte Cultura Ambiente. Troina (Enna).

1998. *La spiritualità nei film*. In *Il cinema veicolo di spiritualità e di cultura. Riflessioni e sfide nell'attuale contesto culturale e produttivo*. Ente dello Spettacolo Editore, Roma.

1998. *Pirandello e la sua opera*, a cura di Enzo Lauretta, Palumbo, Palermo.

1998. *Il neorealismo di Luchino Visconti*. In *Luchino Visconti*, a cura di Isidoro Giannetto e Giovanni Virgadola, Troina (Enna).

1999. *Il futurismo teatrale e D'Annunzio*. In *D'Annunzio e il teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Edgars, Pescara.

1999. *Futur-Futurismo*. Prefazione, Solarte, Roma.

1999. *La scrittura internauta*. Introduzione a Edizioni Internet, Artec, Roma.

1999. (*) *Avventure teatrali del Novecento*. Vol. di 264 p. Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Cosenza).

1999. *Eduardo De Filippo, Umberto Onorato, Mario Verdone e "La vita teatrale"*. In *Totò e Onorato. Il principe della comicità e il principe della caricatura teatrale*. Di Paolo Perrone Burali d'Arezzo. Nuove Edizioni Culturali-Milano. Archivio del Futurismo "Burali-A. Viviani", Arezzo. Con ill.

1999. *Lattuada, Fellini e il destino dei guitti*. In *Luci del varietà*. Pagine scelte. A cura di Luigi Boledi e Raffaele De Berti. Editrice Il Castoro, Milano.

1999. *Il documentario: teoria e pratica. Introduzione a La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'isola*. Di Sebastiano Gesù. Giuseppe Maimone Editore, Catania.

2000. *Mecenatismo e cinema*. In AA.VV., *Il mecenatismo oggi*, a cura di Otello Lottini, 1999, Roma.

2000. *Presentazione. Angelo Dall'Agia*, Editori e Associati, SIAD, Roma.

2000. *Spettacolo*. In *L'Universo del corpo*. Vol. VI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

2000. *Gastone Medin, lo "scenografo dei telefoni bianchi"*. In "Strenna dei Romanisti 2000", Editore Roma Amor, Roma.

2000. *Il film industriale*. In AA.VV., *ENIMOVIES*, Fasci-

colo speciale di "Ecos", n. 3, Roma.

2000. *Realtà e leggenda di Maria Signorelli*. In AA.VV. *Maria Signorelli. Teatro, marionette e burattini*, Comune di Sarzana, Edizioni Joshua Libri, Sestri Levante.

2000. *Il "Teatro del mondo" di Franco Zeffirelli*, in AA.VV. *Franco Zeffirelli*, ANCCI, novembre–dicembre 2000, Assisi.

2000. Mario Verdone e Gunther Berghaus, *Vita futurista and Early Futurist cinema in International Futurism in Arts and Literature* edited by Gunther Berghaus. W. de Gruyter, Berlin–New York.

2000. *Gregorij Kozincev tra Amleto e Re Lear*, in AA.VV., *Shakespeare al cinema*, a cura di Isabella Imperiali, Bulzoni, Roma.

2000. *Neorealismo: un cinema che nasce a Roma*. In *Roma nel cinema* a cura di Americo Sbardella, Semar, Roma.

2001. *Nel camerino di Eduardo*. In AA.VV. *Farli brutti. Umberto Onorato*, a cura di Michele Giammusso, ETI, 2001, Roma.

2001. *Introduzione*, in AA.VV. *Alfredo Furiga. Dipinti disegni scenografie*, a cura di Antonella Dell'Ariceia, Artemide Edizioni, 2001.

2001. *I suoi amici futuristi* in AA.VV., *A. Blasetti*, a cura di Stefano Masi, Comitato Alessandro Blasetti per il Centenario della nascita, Roma.

2001. *Maestro come ha fatto?*. In *L'Almanacco 2001 dell'Altana*, Roma.

2001. *Il gattopardo*. In AA.VV., *Visconti e il Gattopardo. La scena del principe*, De Agostini — Rizzoli. Arte a cultura, 2001.

2001. *Pirandello nel cinema europeo*. In AA.VV., *Pirandello e l'Europa*, a cura di Enzo Lauretta, Manni, Lecce, 2001.

2001. *Un sacco bello*. In *Carlo Verdone. Difetti speciali*, ANCCI, ASSISI, 19–24 novembre 2001.

2001. *Testimonianza*, in *Luigi Vannucchi, I volti di un attore*, a cura di Mario Saetta. Iniziative, Caltanissetta, 2001.

2001. *Il Neorealismo cinematografico*, in *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1963*, Electa, Milano, 2001.

2001. *Introduzione* a Lorenzo Cantatore e Giuliano Falzone, *La Signora Magnani*. Edilazio, Roma.

2002. *La recitazione del Decadentismo nel cinema italiano "muto"*. In AA.VV. *L'uomo visibile*, a cura di Laura Vichi, Università di Udine, La Tipografica, Udine.

Relazione su "Teatro breve", in "Ridotto", n. 2, marzo-aprile 2002.

§ 10. CIRCO E SPETTACOLO POPOLARE:

1955. (*) *La tauromachia in Italia*. In "Fiera letteraria", numero monografico (n. 19) su *La Corrida*, a cura di Mario Verdone. Saggio di 18 p.

1956. *SADUN*. Catalogo della Mostra presso lo Studio d'Arte La Medusa di Roma, dedicata ai Togni. (Senza data). Editalia, Roma. Con ill.

1958. *Il circo romano*. Union des Historiens du Cirque, Roma. Vol. 12 p.

1960. *Funny Faces. I clowns nel cinema britannico primitivo*. Union Historiens du Cirque, Roma.

1962. *Giuseppe Chiarini (1823-1897)*. In "L'Urbe", n. 6. Palombi Editori, Roma.

1963. *Cacce e giostre taurine nelle città italiane*. In "Lares", n. 3-4. Olschki Editore, Firenze.

1969. (*) *Il circo*. Editrice RADAR, Padova. Vol. 64 p. Con ill.

1970. (*) *Antologia del clown*. In Federico Fellini. *I clowns*. Cappelli, Bologna (2. a edizione 1988)

1978. *I giullari tra circo antico e moderno*. In *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*. Bulzoni Editore, Roma.

1980. (*) *Lo spettacolo taurino in Italia*. In AA.VV., *Storia dell'arte*, n. 38-40, Firenze. *Studi in onore di Cesare Brandi*, pp. 457-470.

1988. *Spettacoli popolari a Roma nel Settecento*. In *Roma e il*

teatro nel Settecento. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

1990. *Riti e miti del circo. Umanità e clownismo nell'arte di Charlot. Il Convegno Internazionale delle Arti Circensi. L'arte del clown. Lo schermo tondo — Appunti per una estetica del circo. La U.H.C. Union des Historiens du Cirque. Bibliografia della U.H.C.: "Union des Historiens du Cirque"*. Tutti in "Teatro Contemporaneo", n. 25. Aprile-luglio 1990. Numero speciale sul circo. Con ill.

1990. *Intervento*. In *Ludus Carnevalarii*, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma.

1990-1991. *Circo*. Programma Golden Circus. La cultura del Circo, Roma.

1990-1991. (*) *La U.H.C. "Union des Historiens du Cirque"*. In *Thesaurus Circensis*. Materiali originali per lo studio della storia del circo provenienti dall'attività dell'Union Historiens du Cirque. A cura di Giancarlo Pretini. Parte Prima. Nella Seconda Parte della stessa opera sono ripubblicati i seguenti saggi di Mario Verdone: *Il circo romano* (1958); *Giuseppe Chiarini. 1823-1897*. (1959); *Funny Faces. I clowns del cinema britannico primitivo*. (1960); *Il film atletico e acrobatico*. (1961); *Una tradizione dello spettacolo francese: il teatro d'ombre*. (1962); *Genesi e sviluppo del "comico" di Sennett*. (1962). Trapezio Libri, Udine. Con. ill.

1991. *Intervento* in *Il circo. Riti, miti e Stati Uniti d'Europa*. Edizioni EBE, Roma.

1992. *Il cinema nasce dal circo*. In *Cinema e circo in Italia*. Edizioni del CECS (Comitato Ecumenico per le Comunicazioni Sociali), Roma.

1993. *A cena con il cavallo*. In *Equus mirabilis*, di Giancarlo Pretini. Parte Seconda. *Spettacolo a cavallo*. Trapezio Libri, Udine. Con ill.

1993. (*) *Maschere italiane* di Loredana Stucchi e Mario Verdone, Newton Compton, Roma.

1994. *Gli spettatori si raccolsero intorno*. In *Galassia Gutenberg. Mercato e mostre del libro*. Napoli.

1994. *La magia del circo*. In *Les jeux sont faits!* Editore Joyce and Co. Roma.

1994. Prefazione a *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*. Di Ugo Piscopo. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

1996. *Io e le marionette*. In "Immaginifico", n. 14. Reana del Rojale (Udine). Con ill.

1996. *Presentazione* del fascicolo *L'Accademia del Circo di Cesenatico*. Elmograf, Roma. Con ill.

1998. *Il circo nei generi del cinema delle origini*. In *La nascita dei generi cinematografici*. A cura di Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo e Laura Vichi. Forum, Udine.

1998. *Il Circo*. Testo per *Il Circo*, volume di fotografie di Joe Oppedisano. Federico Motta Editore, Milano.

1999. *Spettacolo popolare*. In "Studi Romani", n. 1-2, gennaio-giugno, Roma.

2002. *Pagliacci. L'arte del clown*. In "Il Giornale dei grandi eventi. Opera", n. 33, Roma.

§ 11. FILMOGRAFIA:

UN ANNO DI SCUOLA

Produzione: Cine-Guf di Siena, 1941 — regia: Michele Gandin — assistente alla regia: Mario Verdone — soggetto: da un racconto di Gianni Stuparich — fotografia: Stelio Rossi — attori: Piero Sadun, Gabriella Drudi, Guidarino Guidi, Andrea Pisillo — caratteristiche: 16 mm, b. e n.

TEHERAN

Produzione: Stafford, 1949 (coproduzione italo-britannica) — regia: William Freshman (iniziato da Giacomo Gentilomo) — aiuto-regista: Mario Sequi — assistente: Mario Verdone — soggetto: William Freshman — attori: Derek Farr, Lydia Johnson, Enzo Fiermonte.

IL MUTILATO

Dramma di Ernest Toller — regia teatrale: Vito Pandolfi

(Teatro Comunale di Firenze, 2 aprile 1949) — inserti cinematografici a cura di Vittorio Carpignano, Luciano Emmer, Mario Verdone, con disegni di George Grosz — collaborazione: Cineteca Italiana di Milano.

DOMANI UN ALTRO GIORNO

Produzione: Piccon Film, 1950 — regia: Elio Piccon — testo: Mario Verdone — caratteristiche: 300 metri, b. e n., film sperimentale.

TRE TEMPI DI CINEMA ASTRATTO

Produzione: Piccon Film, 1950 — regia: Elio Piccon — collaborazione: Mario Verdone — musica: Roman Vlad — fotografia: Ruggero Faido — caratteristiche: 300 metri, b. e n., film sperimentale.

LAVORANO PER VOI

Produzione: Cittadella Film, Parma, 1951 — regia: Antonio Marchi — organizzazione, soggetto e commento: Mario Verdone — musica: Giovanni Fusco — fotografia: Michele Nasi — caratteristiche: 330 metri, b. e n.

SIENA CITTA' DEL PALIO

Produzione: Lux Film, Roma 1951 — regia: Glauco Pellegrini — testo: Mario Verdone — musica: Angelo Francesco Lavagnino — fotografia: Piero Portalupi — caratteristiche: 350 metri, colore (ferraniacolor).

STRACITTÀ

Produzione: Phoenix Film, Roma, 1951 — regia: Mario Verdone e Gian Luigi Polidoro — soggetto e testo: Mario Verdone — fotografia: Angelo Jannarelli — musica: Theo Usuelli — caratteristiche: 300 metri, b. e n. — (Per il testo cfr. *L'operazione creativa del film*, Officina, Roma 1978).

EL GRECO

Produzione: Dunia Film, 1951 — regia: Antonio Navarro Linares — sceneggiatura e commento: Mario Verdone — fotografia: Antonio Schiavinotto — caratteristiche: 300 metri, b. e n.

IL FILM STORICO ITALIANO MUTO

Film di montaggio, 1952 — Antologia a cura di Mario Verdone — Scelta di film storici muti noti e rari. — (v. "Bianco e Nero", n. 7-8, 1952, pag. 105). Presentato alla Mostra di Venezia, 1952. Depositato alla Cineteca Nazionale Danese.

IMMAGINI POPOLARI SICILIANE

Produzione: Sperimental Film, Palermo, 1953 — regia: Mario Verdone — collaborazione: Fernando Birri — musica: Roman Vlad — consulenza: Paolo Toschi e Giuseppe Cocchiara — fotografia: Giovanni Raffaldi — caratteristiche: 550 metri, colore (anche in video cassetta). — Primo Premio al Festival Internazionale del Film di Folklore, Bruxelles, 1953. (cfr. Roberto Paoletta, *Mario Verdone documentarista*, in "Cinema", Milano, 1954, n. 145).

IMMAGINI POPOLARI SICILIANE PROFANE

(Edizione ridotta)

Produzione: Sperimental Film, Palermo, 1953 — regia: Mario Verdone — musica: Roman Vlad — fotografia: Giovanni Raffaldi — caratteristiche: 280 metri, colore.

IMMAGINI POPOLARI SICILIANE SACRE

(Edizione ridotta)

Produzione: Sperimental Film, Palermo, 1953 — regia: Mario Verdone — musica: Roman Vlad — fotografia: Giovanni Raffaldi — caratteristiche: 270 metri, colore. Edizione ridotta.

UNO SVIZZERO IN ITALIA (Acquarelli di A.L.R. Du Cros)

Produzione: Sena Vetus, 1954 — regia: Mario Verdone — fotografia: Elio Piccon e Ruggero Gaido — caratteristiche: 300 metri, colore.

PARATA DI BAMBOLE

Produzione: Tiber Film, Roma, 1954 — regia: Mario Verdone — musica: Annibale Bizzelli — fotografia: Gianni di Venanzo — caratteristiche: 300 metri, colore.

VITA TEATRALE

(Album di Umberto Onorato)

Produzione: Sperimental Film, 1955 — regia: Mario Verdone — musica: Sergio Cafaro — fotografia: Elio Piccon — caratteristiche: 300 metri, b. e n. — con: Charlie Chaplin, Fregoli (estratti), Eduardo De Filippo, Umberto Onorato.

RINASCITA DELL'ARAZZO

Produzione: Sperimental Film, 1955 — regia: Mario Verdone — musica: Sergio Cafaro — fotografia: Pasquale de Antonis — caratteristiche: 350 metri, colore.

ANNI LIETI

Produzione: Istituto Nazionale Luce, Roma, 1955 — regia: Mario Verdone — musica: A.F. Lavagnino — fotografia: Vittorio Abbati — caratteristiche: 300 metri, colore.

MESTIERI PER LE STRADE

Produzione: Sperimental Film, Palermo, 1956 — regia: Mario Verdone — musica: folkloristica siciliana — fotografia: Antonio Schiavinotto — caratteristiche: 300 metri, colore.

OMBRE CINESI

Produzione: Filmeco, Enciclopedia "Conoscere", 1956 — regia: Mario Verdone — fotografia: Mario Bernardo — caratteristiche: 100 metri, b. e n.

QUERENA

Produzione: Filmeco, Enciclopedia "Conoscere", 1956 — regia: Mario Verdone — fotografia: Mario Bernardo — caratteristiche: 100 metri, b. e n.

ANTICOLI CORRADO

Produzione: Filmeco, Enciclopedia "Conoscere", 1956
— regia: Mario Verdone — fotografia: Giulio Petroni — caratteristiche: 100 metri, b. e n.

MADONNE SENESI

Produzione: San Fedele Film, Milano, 1958 — regia: Mario Verdone — fotografia: Mario Bernardo — musica: ediz. Ricordi — caratteristiche: 300 metri, colore.

SANO DI PIETRO

Produzione: Cultur Film, Milano, 1958 — regia: Mario Verdone — fotografia: Mario Bernardo — musica: ediz. Ricordi — caratteristiche: 300 metri, colore.

VIOLE (LE) DI SANTA FINA

Produzione: Mario Bernardo, Roma, 1958 — regia: Mario Verdone — musica: Renzo Rossellini — fotografia: Mario Bernardo — caratteristiche: 270 metri, colore. — Cfr. Mario Verdone. *La piazza magica*, Lucarini, Roma, 1984. (Premio Festival Internazionale Film di Folklore, Bruxelles, 1958).

BANDA (LA) DI BREMA

Produzione: Film Giada, 1958 — regia: Filippo Paolone — soggetto e sceneggiatura: Mario Verdone — (lungometraggio per ragazzi iniziato e non portato a termine) — Animazioni di Carlo Rambaldi.

ANTICO EGITTO

Produzione: Sperimental Film, 1959 — regia: Mario Verdone — soggetto: Mario Verdone — musica: Sergio Cafaro — fotografia: Mario Bernardo — caratteristiche: 300 metri, colore.

LA VALLE DEI RE

Produzione: Sperimental Film, 1959 — regia: Mario

Verdone — soggetto: Mario Verdone — musica: Sergio Cafaro — fotografia: Mario Bernardo — caratteristiche: 300 metri, colore.

PIERINO SALVADANAIO

Produzione: Film Giada, 1959 — regia: Filippo Paolone — dialoghi: Mario Verdone — caratteristiche: 1.200 metri, colore — burattini: Maria Signorelli.

MONTEPULCIANO PERLA DEL CINQUECENTO

Produzione: Rotonda Film, 1959 — regia: Mario Verdone — musica: Alberico Vitalini — fotografia: Mario Bernardo — caratteristiche: 300 metri, colore — sponsor: Azienda Turismo Montepulciano — deposito: Luce.

MAZZINI EUROPEO

Produzione: Istituto Nazionale Luce, Roma, 1960 — regia: Mario Verdone e Riccardo Redi — soggetto: Mario Verdone — musica: Maurizio Quintieri — fotografia: Livio Bartoli — caratteristiche: 300 metri, b. e n.

CATERINA DI FONTEBRANDA

Produzione: Giovanni Paolucci, 1962 — regia: Giovanni Paolucci — sceneggiatura e commento: Mario Verdone — musica: Valentino Bucchi — fotografia: Paolo Gregorig — caratteristiche: 500 metri, colore.

BEL CANTO

1962. Serie di trasmissioni per la Televisione. Cinque puntate di 55 minuti ciascuna per la regia di Glauco Pellegrini. Soggetto: Mario Verdone — sceneggiatura: Mario Verdone e Glauco Pellegrini.

1: Rossini — 2: Bellini e Donizetti — 3: Verdi — 4: post-verdiani — 5: Mascagni e Puccini.

MACCHIAIOLI A LIVORNO

Produzione: Corona Cinematografica, 1964 — regia: Mario Verdone, con la collaborazione di Riccardo Redi — soggetto: Mario Verdone — operatore: Mario Vulpiani — montaggio: Riccardo Redi — commento: Mario Verdone — consulenza: Egidio Guidubaldi — musica: Franco Potenza — caratteristiche: 290 metri, colore eastmancolor.

POESIA DEI MACCHIAIOLI

Produzione: Corona Cinematografica, 1964 — regia: Mario Verdone con la collaborazione di Riccardo Redi — soggetto: Mario Verdone — operatore: Mario Vulpiani — montaggio: Riccardo Redi — commento: Mario Verdone — consulenza: Egidio Guidubaldi — caratteristiche: 270 metri, mm. 35, colore eastmancolor — musica: Franco Potenza.

OMAGGIO AI MACCHIAIOLI

Produzione: Corona Cinematografica, 1964 — regia: Egidio Guidubaldi — supervisione: Mario Verdone — soggetto: Egidio Guidubaldi e Raffaello Giannelli — collaborazione alla realizzazione: Riccardo Redi — consulenza: Emilio Cecchi e Mario Borgiotti — musica: Franco Potenza — montaggio: Paolo Uccello — caratteristiche: 600 metri, 35 mm., colore eastmancolor.

COLONNA SONORA — VIAGGIO ATTRAVERSO
LA MUSICA DEL CINEMA ITALIANO

Produzione: RAI — Radio Televisione Italiana, 1967 — regia e soggetto: Glauco Pellegrini — Sei trasmissioni con la partecipazione delle Orchestre della RAI e dei critici Luigi Chiarini, Filippo Sacchi, Vinicio Marinucci, Mario Verdone, Gino Visentini — Cfr. Glauco Pellegrini e Mario Verdone, *Colonna sonora*, "Bianco e Nero" Editore, Roma, 1967.

GIRO DEL MONDO

Produzione: RAI — Radio Televisione Italiana, 1968 —

Regia di Glauco Pellegrini — Testi di Luigi Chiarini e Mario Verdone.

TEMPO DI CINEMA

Produzione: Egle Cinematografica, Luce, 1969 — regia e soggetto: Libero Bizzarri — musica: Franco Potenza — fotografia: Renato Troiani — commento: Mario Verdone — voce: Renato Cucciolla — caratteristiche: 340 metri, colore.

RICHARD TESCHNER FIGURENSPIEGEL

Produzione: Riegl Film, Vienna, 1970 — idea: Mario Verdone e Walter Zettl — regia: Wulf Flemming — caratteristiche: colore, 15 minuti (anche in video cassetta).

BODONI ARTE DELLA STAMPA

Produzione: Editalia, 1971 — regia: Mario Verdone — fotografia: Bruno Pellegrini — montaggio: Giuseppe Giomini — voce: Benedetto Marcacci — musica: Egisto Macchi — caratteristiche: colore, 17 minuti.

IL CIRCO CHIAMA

Produzione: Editalia, 1971 — regia: Mario Verdone — fotografia: Bruno Pellegrini — montaggio: Giuseppe Giomini — voce: Benedetto Marcacci — musica: Egisto Macchi — caratteristiche: colore, 11 minuti.

UMORISMO GRAFICO (a puntate)

Produzione: Editalia per RAI.TV, 1971 — Puntata sulla "Caricatura futurista" — intervista: Mario Verdone e Francesco Cangiullo.

FANTASIE DI DARPANÀ

Produzione: Editalia, 1972 — regia: Fulvio Tului — commento: Mario Verdone — caratteristiche: ombre indiane, colore, 10 minuti.

MANI ALLA RIBALTA

Produzione: Editalia, 1972 — regia: Fulvio Tului — interpreti: Maria Signorelli e i suoi burattini — collaborazione al soggetto: Mario Verdone — caratteristiche: colore, 10 minuti.

IL SOPRAVVISSUTO

Produzione: Sergio Giordani, 1975 — regia: Carlo Verdone — collaborazione al commento: Mario Verdone — caratteristiche: b. e n., 10 minuti.

ANTOLOGIA DEL NEOREALISMO

Produzione: Sottosegretariato Presidenza Consiglio dei Ministri, 1979 — regia: Luca Verdone — soggetto e commento: Mario Verdone — caratteristiche: b. e n., 50 minuti.

LA SCENOGRAFIA NELLO SPETTACOLO CINEMATOGRAFICO (sei puntate)

Produzione: RAI TV, 1980 — regia: Luca Verdone — soggetto, consulenza, commento: Mario Verdone.

STORIA DEI CINE-CLUBS

Produzione: RAI TV, 1985 — regia: Luca Verdone — soggetto, consulenza, commento: Mario Verdone.

RACCONTO INDIANO

Produzione: Bruno D'Annunzio, 1995 — regia: Bruno D'Annunzio — soggetto: Rosanna De Martino da un *Racconto indiano* di Mario Verdone — narratore: Mario Verdone — caratteristiche: colore, 10 minuti (anche in video cassetta).

Commenti e collaborazioni di Mario Verdone negli anni Cinquanta:

Motopescherecci dell'Adriatico (Luciano Ricci);

Le nozze di Octopus, Il granchio e la rosa, Giungla sommersa, Una Valle d'Europa (Phoenix).

Commenti e collaborazioni di Mario Verdone negli anni Settanta:

Pietroburgo (Leningrado), Arte e rivoluzione, Catena di montaggio, La scuola in U.R.S.S. (Sergio Giordani).

L'IMPRESARIO DELLE AMERICHE

Produzione: TV, Budapest, MTV, 1998 — libretto: Mario Verdone — musica: Lamberto Gardelli — regia: Mikò Andras — caratteristiche: opera buffa in un atto (anche in video cassetta).

DE SICA, ZAVATTINI ED IO

Intervista a Mario Verdone. 2002 (anche in video cassetta).

§12. VIDEOCASSETTE E AUDIOCASSETTE:

LETTURE IN BIBLIOTECA.

Roma. Biblioteca Casanatense, 1995. Videocassetta a cura di Isabella Madia.

SPETTACOLO POPOLARE ROMANO.

Prolusione all'Anno Accademico dell'Istituto Nazionale di Studi Romani. Roma. Biblioteca Vallicelliana. 1999. Videocassetta a cura di Isabella Madia.

LA CAMPAGNA DI ALFABETIZZAZIONE DI ANNA LORENZETTO.

Con due documentari di Michele Gandin per l'UNLA. Università degli Studi "Roma Tre". Corso di Perfezionamento in Educazione degli Adulti. Videocassetta a cura di Isabella Madia. Roma, 2000.

IL PIANISTA DEL GLOBE.

Libretto: Mario Verdone — musica: Sergio Cafaro — Audio cassetta: Archivio RAI, Roma. Prima esecuzione: 9 novembre 1963, Auditorium della RAI al Foro Italico. Direttore: Pier

Luigi Urbini. Interpreti: Petre Munteanu, Liliana Rossi Pirino, Maria Teresa Mandalari, Enrico Campi, Nestore Catalani, Salvatore Di Tommaso. Audiocassetta archivio RAI.

SELEZIONE DI SCRITTI CRITICI
SULLE OPERE DI MARIO VERDONE

Isabella Madia

Si è fatta la scelta di disporre questa bibliografia in ordine esclusivamente cronologico allo scopo di evidenziarne la precocità e la evoluzione. Ciascuno degli scritti è significativo per uno specifico motivo quale la data, il prestigio dell'autore o della testata, la provenienza da Paese diverso dall'Italia.

Il segno xxx significa scritto redazionale non firmato.

ARRIGO GHIARA, *Plausi e botte. Boicottaggi intellettuali*, in "L'idea fascista", 11 febbraio 1938, Pisa.

MARIO BUSSAGLI, *Città dell'Uomo*, in "La Nazione" (Siena), 31 maggio 1941, Firenze.

SILVIO GIGLI, *Mario Verdone "caporonda" nella "Città dell'Uomo"*, in "Il Telegrafo" (Siena), 1 giugno 1941, Livorno.

LORENZO ERCOLE LANZA, *Ancora su "Città dell'Uomo". Senso interpretativo in un libro*, in "La Nazione" (Siena), 4 giugno 1941, Firenze.

BIANCA FLURY NENCINI, *La Città dell'Uomo*, in "Il Telegrafo" (Siena), 7 giugno 1941, Livorno.

ALBERTO SAVINIO (S.), *Calendario*, in "Meridiano di Roma", 29 giugno 1941, Roma.

GIAMBATTISTA VICARI, *Città dell'Uomo*, in "Lettere d'oggi", giugno-luglio 1941, Roma.

PASQUALE PENNISI, *Città dell'Uomo*, in "La Rivoluzione fascista", 4 agosto 1941, Siena.

GIULIO COGNI, *Città dell'Uomo*, in "Meridiano di Roma", n. 36, 7 settembre 1941, Roma.

XXX, *Il traditor fedele* di G.B. Fagioli, riduzione di Mario Verdone, in "Radiocorriere", 12-18 ottobre 1941, Torino.

GIULIO MORELLI, *Mario Verdone. Città dell'Uomo*, in "L'Italia che scrive", dicembre 1941, Milano.

GINO MAZZONI, *Città dell'Uomo*, in "Bollettino Senese di Storia Patria", fasc. III, 1941, Siena.

SILVIO GIGLI, *Colloqui con Siena. Asterischi della domenica*, in "Il Telegrafo" (Siena), 28 giugno 1942 (Livorno).

EUGENIO GIOVANNETTI, *Città dell'Uomo*, in "Il Piccolo", 11-12 luglio 1942, Roma.

ETTORE VEO, *Lontananze. Un atto di Mario Verdone*, in "La Tribuna", Roma, 23 settembre 1942.

LUCIANO DE ROSA, *Città dell'Uomo di Mario Verdone*, in "Vedetta mediterranea", 7 dicembre 1942, Lecce.

MARGIT DAININ, *Visita alla scuola romana del cinema e a "Bianco e Nero"*, 30 aprile 1943, Budapest.

XXX, *La festa. Un atto di Mario Verdone*, in "Radiocorriere", 5 settembre 1943, Torino.

XXX, *La rinascita dello spirito goliardico*, in "Corriere del mattino" (da Siena), 10 marzo 1945, Firenze.

F. C., *Le "feriae matricularum" e l'operetta goliardica*, in "Rinascita", 8 aprile 1945, Siena.

S. D., *Successo dell'operetta al Verdi (Il trionfo dell'odore)*, in "Il Gazzettino", edizione di Padova, 4 febbraio 1946.

ARRIGO PECCHIOLO, *Le lettere a Siena nel XX secolo*, in "Nazione del popolo" (Siena), 31 dicembre 1946, Firenze.

BALDO BRANDI, *Il medico per forza di E. Riccioli Orecchia, libretto di Mario Verdone*, in "La Nazione" (Siena), 16 settembre 1947, Firenze.

RINO BIGARELLA, *L'omino delle croci*, in "Il Segno", n. 112, 1 agosto 1948, Rovigo.

BIANCA FLEURY NENCINI, *Due opere nuove di allievi dell'Accademia Chigiana*, in "Il Tirreno", 15 agosto 1948, Livorno.

BALDO BRANDI, *"Novella di Natale" e "Il vecchio geloso"*, in "La Nazione italiana" (cronaca di Siena), 20 agosto 1948.

SILVIO GIGLI, *Intervista per le opere Novella di Natale e Vec-*

chio geloso, RAI, 1 settembre 1948, Roma.

GUIDO CINCOTTI, *L'omino delle croci*, in "Domani d'Italia", 16 settembre 1948, Napoli.

GLAUCO TOZZI, *L'omino delle croci di Mario Verdone*, in "La Nazione" (Siena), 28 settembre 1948.

PASQUALE FESTA CAMPANILE, *L'omino delle croci*, in "Il Popolo", 2 ottobre 1948, Roma.

ALVARO BONGI, *L'omino delle croci*, in "La Nuova Gazzetta", 10 ottobre 1948, Firenze.

MASSIMO FRANCIOSA, *L'omino delle croci*, in "Il Quotidiano", 2 novembre 1948, Roma.

P. F. PAOLINI, *L'omino delle croci di Mario Verdone*, in "Voce Adriatica", 5 novembre 1948, Ancona; e in "Libertà", 9 febbraio 1949, Roma.

R. S. "L'omino delle croci", in "Liberata arte", 30 ottobre-15 novembre 1948, Roma.

ROBERT VAN NUFFEL, *L'omino delle croci*, in "Le Thyse", Revue d'Art et de Littérature, 1 febbraio 1949, Bruxelles.

GIULIO COGNI, *L'omino delle croci*, in "Il sentiero dell'arte", 31 marzo 1949, Pesaro.

MARIA SILVANI, *Prime di lirica. Novella di Natale e Il vecchio geloso. Teatro dei Rozzi Siena*, in "Liberata arte", 3 agosto 1948-1 settembre 1949, Roma.

IL PORTOGHESE, *Sul film comico*, in "Gazzetta di Parma", 14 aprile 1950, Parma.

MARIO RINALDI, *Il vecchio geloso*, in "Radiocorriere", 12 agosto 1950, Torino.

J. M. VALDÈS-RODRIGUEZ, *La Bienal de Venecia y la Moda y el Trabajo en el Film* (La moda e il costume nel film), in "El Mundo", 3 novembre 1950, La Habana (Cuba).

LUIGI CAGLIO, *Come vestono nei film*, in "Corriere del Ticino", 30 novembre 1950, Lugano (Svizzera).

M. L. TALICE, *Mario Verdone: Catalogo di films sull'arte*, CIDALC, 1950, Roma; *Repertoire de films pour enfants*, CIDALC, 1950, Roma-Parigi, in "Ricreazione", ottobre 1951, Roma.

ROBERTO PAOLELLA, *La Moda e il Costume nel film*, 1951, Napoli.

GIOVANNI CALENDOLI, *Il silenzio è d'oro*, in "Lavoro illustrato", 11 novembre 1951, Genova.

PIERO ZANOTTO, *Piccola storia del cinema e Il cinema per ragazzi e la sua storia*, in "Quaderni della Rivista del Cinematografo", 1952.

ANTONIO PETRUCCI, *Verdone: Gli intellettuali e il cinema*, in "Bianco e Nero", gennaio 1952, Roma.

PASQUALE OJETTI, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Eco del cinema", n. 17, 31 gennaio 1952, Roma.

ANGELO SOLMI, *Un libro sui rapporti dei letterati con il cinema*, in "Oggi", 7 febbraio 1952, Milano.

GIGI CAORSI, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Gazzetta del popolo", 28 febbraio 1952, Torino.

GIAN FRANCESCO LUZI, *Mario Verdone. Il capitano Spaventa*, in "Teatro dei giovani", febbraio 1952, Torino.

GUGLIELMO PETRONI, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Film-critica", febbraio 1952, Roma.

FRANCO ROSSETTI, *Mario Verdone regista*, in "Il Campo di Siena", 2 aprile 1952, Siena.

ROBERTO PAOLELLA, *Il cinema e gli intellettuali. Sugli abbaini dell'infinito*, in "Fiera letteraria", 27 aprile 1952, Roma.

NINO FRANK, *Mario Verdone: Gli intellettuali e il cinema*, in "Mercure de France", 1 maggio 1952, Parigi; in "Cahiers du cinéma", n. 11, 1953, Parigi.

XXX, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Revue Internationale du cinéma" n. 12, 1952, Bruxelles.

CIRO BAGLIONI, *Continuano le retrospettive con successo di pubblico: Il film storico italiano* (Biennale di Venezia), in "Gazzetta del Veneto", 26 agosto 1952, Padova.

MASSIMO FRANCIOSA, *Il film storico muto*, in "La Fiera letteraria", 7 settembre 1952, Roma.

RODOLFO DELLA FELICE, *Gli intellettuali e il cinema. La maggior parte degli intellettuali ha parlato male del cinema*, in "Momento Sera", 20 settembre 1952, Roma.

CLAUDIO VARESE, *Cinema, arte e natura*, in "Giornale di Napoli", 27 settembre 1952, Napoli.

U. C., *Intelligenza e intellettualismo nel cinema*, in "Fanfulla", S. Paulo (Brasile), 27 settembre 1952.

LEONE BORTONE, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Cinema", 7 novembre 1952, Milano.

FERRUCCIO FRACASSI, *Intelligenza e ombre*, in "Voce repubblicana", 15 gennaio 1953, Roma.

LUIGI CAGLIO, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Corriere del Ticino", 15 gennaio 1953, Lugano.

GISELDA ZANI, *Dos libros importantes*, in "Diario", 23 febbraio 1953, Montevideo; e *Gli intellettuali e il cinema*, 23 novembre 1953, Montevideo.

MAURICE BESSY, *Livres de cinéma*, in "Cinéma", 13 marzo 1953, Parigi.

CARL LAMB, *Kunst der Kurzen Form: Mino Maccari* in "Neue Zeitung", 20 marzo 1953.

MASSIMO FRANCIOSA, *Gli intellettuali e il cinema. A Mario Verdone il Premio Pasinetti*, in "La Fiera letteraria", 22 marzo 1953, Roma.

ANNA MOSCA, *L'omino delle croci di Mario Verdone*, Stazione Radio Monteceneri (Svizzera), aprile 1953

G. PETRONILLI, *Verdone: L'impresario delle Americhe*, in "Corriere della Spezia", 24 giugno 1953, La Spezia.

GIANCARLO TESI, *L'impresario delle Americhe*, in "Ausonia", luglio-agosto 1953, Siena.

SANDRO SANDRELLI, *Il film storico muto*, in "Gazzettino-Sera", 20 agosto 1953, Venezia.

MARCELLO BALLINI, *La nona edizione del Teatro delle Novità. La guardia vigilante*, in "L'Eco di Bergamo", 15 settembre 1953, Bergamo; e in "Giornale di Bergamo", 31 dicembre 1953.

R. D., *Les intellectuels et le cinéma*, in "Le Journal d'Alger", 17 settembre 1953, Algeri.

RICCARDO MALIPIERO, *Tre opere buffe in un atto inaugurano la quarta stagione a Bergamo (La guardia vigilante)*, in "Il Popolo", 25 settembre 1953, Milano.

FRANCESCO BERSANI, *La guardia vigilante*, in "Giornale di Bergamo", 25 settembre 1953, Bergamo.

FRANCO ABBIATI, *Nuove opere comiche. La guardia vigilante*, in "Corriere della Sera", 25 settembre 1953, Milano.

GIULIO CONFALONIERI, *Tre opere nuove al Donizetti*, in "La Patria", 25 settembre 1953, Milano.

ALCEO TONI, *Festoso successo al Teatro Donizetti di Bergamo*. Inaugurata la stagione con tre opere comiche, in "Notte", 25-26 settembre 1953, Milano.

TEODORO CELLI, *Tre atti unici con soggetto comico*, in "Corriere Lombardo", 25-26 settembre 1953, Milano.

EMILIO RADIUS, *I tre di Bergamo*, in "Europeo", 4 ottobre 1953, Milano.

EMIDIO MUCCI, *La guardia vigilante*, in "Orizzonti", 11 ottobre 1953, Roma.

R. S., *Cinema e Tv — Il cinema per ragazzi e la sua storia*, in "Bianco e Nero", n. 10, ottobre 1953, Roma.

FRANCESCA SANVITALE, *Gli intellettuali e il cinema. Storia del cinema*, in "Il Ponte", ottobre 1953, Firenze.

FERNANDO BIRRI E MARIO VERDONE, *Immagini popolari siciliane*, in "Lyra", ottobre 1953, Buenos Aires.

FERRUCCIO FRACASSI, *Scene ed atti unici di Mario Verdone*, in "Corriere di Napoli", 15 dicembre 1953, Napoli; e in "La Nazione" (Siena), 21 novembre 1953, Firenze.

PASCUAL CEBOLLADA, *Storia del cinema per ragazzi*, in "Informaciones del sabado", dicembre 1953, Madrid.

GREGORIO NAPOLI, *Immagini popolari siciliane*, in "Giornale di Sicilia", 24 dicembre 1953, Palermo.

FRANCO TADINI, *Il cinema per ragazzi e la sua storia*, in "Cantiere", 20 gennaio 1954.

VITO PANDOLFI, *Mario Verdone. Gli intellettuali e il cinema*, in "Idea", 7 febbraio 1954.

PIERRE MICHAUT, *Images populaires siciliennes*, in "Cinéma-tographie Française", 20 febbraio 1954, Parigi.

PASCUAL CEBOLLADA, *El cine, vocacion intelectual*, in "Informaciones del sabado", 11 marzo 1954, Madrid.

XXX, *Les aquarelles de A. L. R. du Cros filmés à Rome*, in "Feuille d'Avis de Lausanne", 18 marzo 1954, Losanna.

ROBERTO PAOLELLA, *Il cinema per ragazzi*, in "Corriere di Napoli", 7 maggio 1954, Napoli; *Mario Verdone documentarista*, in "Cinema", n. 145, 25 novembre 1954, Roma.

GINO VISENTINI, *Premiato a Bruxelles "Immagini popolari siciliane"*, in "Giornale d'Italia", 1954, Roma.

PIERRE MICHAUT, *Marionette siciliane*, in "Sicilia", n. 6, 1954, Palermo.

CORRADO TERZI, *Breve incontro col cinema svedese*, in "Rassegna del film", agosto-settembre 1954, Torino.

XXX, *Immagini popolari siciliane*, in "Combat", 12-13 novembre 1954, Parigi.

P. C. COLOMBI, *Spettacoli per ragazzi dell'Angelicum di Milano*, in "Maternità e Infanzia" gennaio 1955, Roma.

LUIGI CAGLIO, *Il cinema per ragazzi e la sua storia*, in "Corriere del Ticino", 20 gennaio 1955, Lugano.

TOM GRANICH, *I cortometraggi. Immagini popolari siciliane*, in "Cinema nuovo", 23 marzo 1955.

FRANCISCO ECHEVERRIA, *Doble conferencia de Mario Verdone*, in "El cine documental", 25 aprile-1 maggio 1955, San Sebastian.

XXX, *Il teatro per i ragazzi come problema educativo (Il capitano Spaventa)*, in "Teatro dei giovani", febbraio 1956, Torino.

XXX, *Un progetto italiano sul cinema e la TV presentato da Verdone a Nuova Dehli*, in "Araldo dello spettacolo", 10 dicembre 1956, Roma.

ACHILLE DI LAURA, *Approvato il progetto franco-italiano per la creazione di un Istituto Internazionale del cinema e della televisione. Le ragioni illustrate da Mario Verdone*. In "La Giustizia", 23 dicembre 1956, Roma; in "Avanti!", 5 dicembre 1956, Roma; in "Popolo", 5 dicembre 1956, Roma; in "Ansa-cine" 5 dicembre 1956, Roma.

ANDRZEJ ODILANSKI, *O Filmach dla dzieci* (La produzione di film per ragazzi in Gran Bretagna di Mary Field a cura di Mario Verdone), s.d., Polonia.

CARL VINCENT, *Lo schermo demoniaco di Lotte H. Eisner a cura di M. Verdone*, in "Cronache del cinema e della Tv", 1956, Roma.

XXX, *Il corso di Filmologia dell'Università di Roma è ormai un fatto della cultura cinematografica in Italia*, in "Lanterna", 23 febbraio 1956, Roma.

XXX, *Settimana del Cinema Italiano per la Gioventù a Lisbona*, in "Cinedidattica", marzo 1956, Milano.

G. C. CASTELLO, *Lo schermo demoniaco di Lotte H. Eisner a cura di Mario Verdone*, in "La Notte", agosto 1956, Milano.

PIERO ZANOTTO, *L'arte dello scenografo*, in "Corriere di Trieste", 27 ottobre 1956, Trieste; e in "Nuova Sardegna", 29 ottobre 1956, Sassari.

LUIS GOMEZ MESA, *Mario Verdone en primera linea del servicio al arte filmico*, in "Arriba", 2 novembre 1956, Madrid.

G. C. CASTELLO, *La scenografia nel film*, in "Lavoro nuovo", 3 novembre 1956, Genova; e in "La Notte", 14 novembre 1956, Milano.

PIERO ZANOTTO, *Una piccola storia del cinema in cento pagine. Quaderni della Rivista del Cinematografo*, in "L'Adige", 7 maggio 1957, Trento; e in "Sicilia del popolo", 7 maggio 1957, Palermo.

OBSERVATOR, *Presso la sede dell'Unesco si è svolta l'Assemblea costitutiva del Centro Nazionale film per la Gioventù*, in "Giornale dello Spettacolo", 11 ottobre 1958, Roma.

OBSERVATOR, *Assemblea Costitutiva a Parigi. Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione (Unesco)*, in "Giornale dello spettacolo", 1 novembre 1958, Roma.

TÉLÉVISION ET CULTURE, *Pour un Institut du Cinéma et de la Télévision par Mario Verdone*, in "Tv", n. 40, dicembre 1958, Bruxelles.

XXX, *Montepulciano perla del Rinascimento*, in "Giornale del Mattino", 27 febbraio 1959, Firenze.

CAMPO DI SIENA, *Per iniziativa di un senese. Costituito il Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione*, in "Il Campo di Siena", 4 marzo 1959, Siena.

AIDANO SCHMUCKLER, *Piccola storia del film sulla danza*, in "Cenobio", marzo 1959, Lugano.

XXX, *Cinema italiano di moda in Egitto. Documentari italiani*, in "Nazione Sera", 27 aprile 1959, Firenze; "Carlino Sera", Bologna; "Agenzia Italia", Roma.

ARRIGO PECCHIOLI, *I Rozzi e la civiltà senese*, in "Il Campo di Siena", 13 maggio 1959, Siena.

XXX, *Come il cinema vede la gioventù d'oggi. Il tema trattato da Mario Verdone Segretario del CICT*, in "Tribuna del Mezzogiorno", 22 dicembre 1959, Messina.

DORA BESESTI, *"Mazzini europeo" e "Galvani e Volta" presentati a Roma in anteprima*, in "Cinema e Scienza Televisione", giugno 1960, Roma.

CAMPO DI SIENA, *Premio cinematografico del Consiglio d'Europa. Il documentario "Mazzini europeo" tra i prescelti*, in "Campo di Siena", 12 ottobre 1960, Siena.

XXX, *Al circo di Orlando Orfei. Il clown d'oro 1960*, in "Il Tempo", 13-14 gennaio 1961.

ARALDO DELLO SPETTACOLO, *Inaugurato il X Corso di Filmologia alla Facoltà di Magistero*, in "Araldo dello Spettacolo", 7 febbraio 1961, Roma; in "Ansa-cine", 4 febbraio 1961, Roma; in "Avanti!", 11 febbraio 1961, Roma.

CAMPO DI SIENA, *Luigi Volpicelli e Mario Verdone iniziano il corso di Filmologia alla Facoltà di Magistero dell'Università di Roma*, in "Campo di Siena", 8 febbraio 1961, Siena.

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI, *Come si realizza un film*, in "Osservatore romano", 20 febbraio 1961, Roma.

O. G., *Il film atletico e acrobatico*, in "La Fiera del cinema", marzo 1961, Roma.

XXX, *Mazzini europeo*, in "Bollettino della Domus mazziniana", 1961, Pisa.

(MARIO CELLI), *Intervista con Mario Verdone*, in "Campo di Siena", 18 maggio 1961.

FRANCESCO SAVIO, *Verdone Mario* (voce), in "Enciclopedia dello Spettacolo" fondata da Silvio D'Amico, Sansoni, 1962, Firenze-Roma.

MAURIZIO MASSABÒ, *Jean Benoit-Lévy e Mario Verdone. Due saggi sul cinema industriale*, in "Sipra", Milano, 1962.

GIULIO CESARE CASTELLO, *Mario Verdone. Films sur la danse*, in "Bianco e Nero", n.1, gennaio 1962, Roma.

BEPPE BORSELLI, *Il corrucciato video*, in "Secolo XIX", 17 aprile 1962, Genova.

RICCARDO MARCHI, *Vengono dal culturismo i Maciste dello schermo. Un interessante studio di Mario Verdone*, in "Telegrafo", 6 ottobre 1962, Livorno.

EUGENE IONESCO, *Dialogo tra Ionesco e il Rinoceronte di Mario Verdone. Eugene Ionesco scrive alla Contrada della Selva*, in "Campo di Siena", 26 ottobre 1962, Siena.

PIERO ZANOTTO, *Cinema del lavoro*, in "Paese Sera", 15 gennaio 1963, Roma.

S. F., *Mario Verdone: Cinema del lavoro*, in "Il globo", 10 febbraio 1963, Roma.

P. H., *Rossellini*, in "L'Alsace", 1 agosto 1963, Moulhouse.

GEORGES CHARENSOL, *Rossellini*, in "Nouvelles littéraires", 6 agosto 1963.

C. CAS., *"Il pianista del Globe" all'Auditorium della RAI*, in "Il Globo", 7 novembre 1963, Roma.

GIULIO CESARE CASTELLO, *Cinema del lavoro*, in "Il punto", 13 gennaio 1963, Roma.

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI, *L'arte e la missione del film*, in "L'osservatore romano", 4 marzo 1963, Roma.

PIERO ZANOTTO, *L'arte e la missione del film di Jean Benoit-Lévy*, in "Intermezzo", 31 marzo 1963, Roma; e in "Primi piani", novembre-dicembre 1963, Milano.

ERMANNIO COMUZIO, *Le grandi missioni del cinema*, in "Giornale di Bergamo", 1 aprile 1963, Bergamo.

GIACOMO GAMBETTI, *Mario Verdone: Cinema del lavoro*, in "Bianco e Nero", n. 5, maggio 1963, Roma.

GIUSEPPE TURRONI, *La moda e il costume nel film*, in "Ferrania", settembre 1963, Milano.

JACQUES BELMANS, *Roberto Rossellini par Mario Verdone*, in "Le Thyse", 1 novembre 1963, Bruxelles.

R. BONAVENTURA, *"Il pianista del Globe" all' Agimus*, in "Il Tempo", 10 novembre 1963, Roma.

AMÉDÉE AYFRE, *Rossellini*, in "Revue internationale du cinéma", 25 novembre 1963, Parigi.

PIERRE LÉPAPE, *R. Rossellini par Mario Verdone*, in "Paris Normandie", 29 novembre 1963, Rouen.

GIULIO CESARE CASTELLO, *Mario Verdone: Roberto Rossellini*, in "Bianco e Nero", n. 11, novembre 1963, Roma.

LINO PERONI, *Cinema del lavoro*, in "Pavia economica", 1963, Pavia.

TOMMASO CHIARETTI, *Il cine-occhio di Vertov inventa la realtà*, in "Il mondo nuovo", 25 febbraio 1964

S. F., *Il pianista del Globe*, in "Corriere d'informazione", 9 marzo 1964, Milano.

DARIO ARGENTO, *Dziga Vertov il regista del cinema-occhio*, in "Paese Sera", 11 marzo 1964, Roma.

A. R., *Il pianista del Globe alla RAI*, in "La Nazione" (Siena), 15 marzo 1964, Firenze.

GAETANO STRAZZULLA, *Tratto dall'oblio il nome di Dziga Vertov*, in "Nazione Sera", 18 marzo 1964, Firenze.

PIERO SANTI, *Il tamburo di panno e il pianista del Globe* in "Radiocorriere", 22-23 marzo 1964, Torino.

DARIO ARGENTO, *Dziga Vertov*, in "Paese Sera", 27 marzo 1964.

GIULIO COGNI, *Sapientaccio*, in "Ausonia", marzo-giugno 1964, Siena.

J. C., *Roberto Rossellini*, in "Les Livres", aprile 1964, Parigi.

RICCARDO MARCHI, *Sapientaccio*, in "Telegrafo", 2 aprile 1964, Livorno.

PIERO RAIMONDI, *Sapientaccio*, in "Il Genovese", 2 maggio 1964.

SERGIO ZANINI, *Mario Verdone: Sapientaccio*, in "Auditorium", maggio 1964, Roma.

XXX, *Sapientaccio*, in "Gazzetta del Sud", 6 maggio 1964, Acireale.

ERIC ROHMER, *Roberto Rossellini*, in "Notes bibliographiques", maggio 1964, Parigi.

GIOVANNI GRAZZINI, *Rivive in due antologie il cinema d'anteguerra*, in "Corriere della sera", 18 agosto 1964, Milano.

FERRUCCIO FRACASSI, *Una fiaba per tutti. Premio D'Annunzio*, in "Il Campo di Siena", 9 settembre 1964, Siena; e in "Persona", maggio 1964, Roma.

I. P., *Il dotto poppante — Le cronache del pargolo dottissimo*, in "Radiocorriere", 18-24 ottobre 1964, Torino.

A. MINNÉ, *Poesia dei macchiaioli*, in "Tv", n. 105, novembre 1964, Liège.

GIULIO CESARE CASTELLO, *Nikolaj Abramov: Dziga Vertov e Mario Verdone: Ernst Lubitsch*, in "Bianco e Nero", n. 11-12, novembre 1964, Roma.

N. C., *Ernst Lubitsch di Mario Verdone*, in "Cineforum", novembre 1964, Venezia.

J. C., Ismael, *Roberto Rossellini*, 7 novembre 1964, São Paulo.

XXX, *Poesia dei macchiaioli*, in "Tv. Bulletin Périodique Societé Etudes et Expression de la Tv", n. 105, novembre 1964, Liège.

GACETA DEL FESTIVAL, *Mario Verdone: el cine como cultura viva*, n. 2, 18 marzo 1965, Festival di Mar del Plata (Argentina).

ANTONIO EPREMIAN, *Anton Giulio Bragaglia*, in "Il Dramma", ottobre 1965, Torino.

GIULIO CESARE CASTELLO, *Leopoldo Fregoli (1897-1936)*, in "Bianco e Nero", n. 10.11, 1965, Roma.

GIACOMO GAMBETTI, *L'Antologia di Bianco e Nero*, in "L'osservatore romano", 15 novembre 1965, Roma.

ALBERTO PERRINI, *Omaggio ad Anton Giulio Bragaglia*, in "Lo Specchio", 27 febbraio 1966, Roma.

ELIO FILIPPO ACCROCCA, *Questionario: Mario Verdone (Storia del teatro e del cinema)*, in "Fiera letteraria", 31 marzo 1966, Roma.

ACHILLE MANGO, *Anton Giulio Bragaglia*, in "Palatino", aprile-giugno 1966, Roma.

L. S., *Mario Verdone: Anton Giulio Bragaglia*, in "Lo Specchio", 17 aprile 1966, Roma.

GAETANO STRAZZULLA, *Mario Verdone e Leonardo Autera. Antologia di Bianco e Nero*, in "Ferrania", luglio 1966, Milano.

ARRIGO PECCHIOLI, *Mario Verdone o della fiaba*, in "Il Campo di Siena", 18 agosto 1966, Siena.

P. R., *Ricciotto Canudo e la rivista senese "Vita d'arte" in una monografia di Mario Verdone*, in "Il Campo di Siena", 2 settembre 1966, Siena.

RICCARDO MARCHI, *Il cinema officina delle immagini*, in "Telegrafo", 9 novembre 1966, Livorno.

FRIEDRICH LAMPE, *Teschner*, in "Salzburger Wachrichten", 14 dicembre 1966.

GUGLIELMO BIRAGHI, *Richard Teschner un artista della Seccessione Viennese*, in "Il Messaggero di Roma", 23 dicembre 1966.

H. B., *Studien über Teschner (Mario Verdone)*, in "Die Presse", 28 dicembre 1966, Wien.

ROBERTO ALEMANNO, *L'officina delle immagini*, in "L'Unità", 24 gennaio 1967, Roma.

VINCENZO M. SINISCALCHI, *Ricciotto Canudo. L'officina delle immagini, introduzione di Mario Verdone*, in "Film Mese", febbraio 1967, Roma.

L. A., *Mario Verdone*, in "Filmlexicon", Vol. VII, 1967, Roma.

SERGIO RAFFAELLI, *Canudo Ricciotto. L'officina delle immagini*, in "Lecture", giugno 1967, Milano.

PAOLO PILLITTERI, *Colonna sonora*, in "Avanti!", 1 agosto 1967, Milano.

GREGORIO NAPOLI, *Canudo: officina delle immagini*, in "Il Domani", 10 agosto 1967, Palermo.

ENRICO BARAGLI, *Ricciotto Canudo. L'officina delle immagini*, in "Civiltà cattolica", 16 settembre 1967, Roma.

CLAUDIO BONDÌ, *Colonna sonora*, in "Voce Repubblicana", 4 dicembre 1967, Roma.

SELMİ ANDAK, *Un'autorità in materia cinematografica: Mario Verdone*, in "Cumhuriyet", 26 dicembre 1967, Istanbul.

MINO ARGENTIERI, *Ricciotto Canudo. L'officina delle immagini a cura di Mario Verdone*, in "Rinascita", 2 febbraio 1968, Roma.

LUCIO FELICI, *Mario Verdone. Cinema e letteratura del futurismo*, in "Palatino", gennaio-marzo 1968, Roma.

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI, *Cinema e lavoro*, in "Osservatore romano", 6 febbraio 1968, Roma.

NEDO IVALDI, *Gli intellettuali e il cinema*, in "Giornale dello spettacolo", 6 aprile 1968.

LUIGI SCRIVO, *Un saggio di Mario Verdone: Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, in "Secolo d'Italia", 11 aprile 1968, Roma; e in "La voce della scuola libera", 30 aprile 1968, Roma; e in "Il giornale letterario", n. 5, maggio 1968, Milano.

G. R., *Cinema e futurismo di Mario Verdone*, in "Cinema sport", 13 aprile 1968, Torino.

MARA NOVELLI, *Cinema e letteratura del futurismo*, in "Nazione Sera" e "Carlino Sera", 13 aprile 1968, Firenze e Bologna.

RICCARDO MARCHI, *Futurismo e dopo...*, in "Telegrafo", 26 maggio 1968, Livorno.

MANUELA FATTORINI, *Una commedia radiofonica sulle panchine della Lizza*, in "Campo di Siena", 13 luglio 1968, Siena.

P. D., *Cinema e futurismo*, in "Civiltà delle macchine", luglio 1968, Milano.

TULLIO CICCARELLI, *Il metodo dei futuristi nel cinema e nella letteratura*, in "Il Lavoro", 18 agosto 1968, Genova.

DOMENICO MECCOLI, *Il futurismo e il cinema*, in "Epoca", 1 settembre 1968, Milano.

VALERIO MARIANI, *Futurismo: una "molla" critica che ha capovolto i valori dell'arte*, in "Il messaggero", 26 settembre 1968, Roma.

ALBERICO SALA, *Ma il futurismo insomma che cosa è?*, in "Corriere d'informazione", 8 novembre 1968, Milano.

RASSEGNA SOVIETICA, *Egische Ciarenz. Odi armene a coloro che verranno a cura di Mario Verdone*, ottobre-novembre 1968.

L. S., *Il film è come il libro. Intervista al prof. Mario Verdone*, in "Giornale dello spettacolo", 23 novembre 1968, Roma.

GIOVANNI ACQUAVIVA, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, in "Il picchio verde", 29 novembre 1968, Catania; e in "Secolo d'Italia", 29 novembre 1968, Roma.

MICHEL DÉCAUDIN, *Cinema e letteratura del futurismo*, in "Bulletin de l'Université de Toulouse", mars 1969, Toulouse.

ENRICO BARAGLI, *L'art du cinéma dans six pays européens*, in "Civiltà cattolica", 19 aprile 1969, Roma.

SALVATORE LO PRESTI, *Alla scoperta del teatro futurista di Ruggero Vasari*, in "Il Dramma", n. 8, maggio 1969.

GIUSEPPE RIVAROLA, *È nato il Club Amici del Circo*, in "Il lavoro", 17 giugno 1969, Genova.

STELIO CRO, *El futurismo y la prehistoria del cine*, in "La Nacion", 28 settembre 1969, Buenos Aires.

XXX, *"Il Circo" di Mario Verdone*, in "Il Campo di Siena", 18 ottobre 1969, Siena.

ALBERTO VIVIANI, *Cinema e letteratura del futurismo*, in "L'osservatore romano", 22 ottobre 1969, Roma.

NEDO IVALDI, *Carl Mayer e l'espressionismo*, in "Giornale dello Spettacolo", 1 novembre 1969, Roma.

GUIDO CINCOTTI, *Studi su Mayer*, in "Il Giornale dello Spettacolo", 5 novembre 1969, Roma.

FRANCESCO CANGIULLO, *Le rose tra le quinte*, in "Il Tempo", 29 dicembre 1969, Roma.

XXX, *Il circo par Mario Verdone*, in "Le Cirque dans l'univers", n. 74, 30 dicembre 1969, Parigi.

VITTORIO CASTAGNOLA, *Il "bel tempo" del teatro futurista*, in "Momento-Sera", 22-23 gennaio 1970, Roma.

GIANCARLO VIGORELLI, *Il novecento revisionato, Teatro del tempo futurista*, in "Tempo", 21 febbraio 1970, Milano.

E. B., *Attività di Mario Verdone*, in "Futurismo oggi", febbraio 1970, Roma.

CARLO BO, *Perché nascono le avanguardie*, in "Europeo", 6 marzo 1970, Milano.

LUIGI BALDACCI, *Teatro del tempo futurista*, in "Il Bimestre", marzo 1970, Firenze.

LAMBERTO PIGNOTTI, *Teatro futurista e testi fantasisti (Teatro del tempo futurista)*, in "Il Dramma", marzo 1970, Torino.

NEDO IVALDI, *Il Circo*, in "Giornale dello Spettacolo", n. 13, 4 aprile 1970, Roma.

LEONARDO AUTERA, *Libri di cinema: Carl Mayer*, in "Corriere della Sera", 16 aprile 1970, Milano.

XXX, *Artista rivalutato: un film e una mostra su Teschner a Vienna*, in "Corriere della Sera", 17 aprile 1970, Milano.

PHILIPPE RENARD, *Le futurisme ou l'entrée de l'Italie dans le XX siècle*, in "Le Monde", 9 maggio 1970, Parigi.

LUIGI SCRIVO, *Teatro del tempo futurista*, in "Il Secolo d'Italia", 9 maggio 1970, Roma.

FELICE PIEMONTESE, *Sam Dunn è morto. Un piccolo capolavoro di Corra*, in "Il Paese", 26 giugno 1970, Roma.

CLAUDIO CARABBA, *Un romanzo futurista*, in "La Nazione", 30 giugno 1970, Firenze.

GIANCARLO VIGORELLI, *La polveriera di Sam Dunn*, in "Tempo", giugno 1970, Milano.

LEO PESTELLI, *Che amabile futurista (Bruno Corra)*, in "La Stampa", 27 luglio 1970, Torino.

BRUNO G. SANZIN, *Teatro del tempo futurista*, in "Il Piccolo", 4 agosto 1970, Trieste.

E. S., *"Sam Dunn è morto" a cura di Mario Verdone*, in "L'Espresso", n. 33, 18 agosto 1970.

ALDO BERNARDINI, *Carl Mayer e l'espressionismo, a cura di Mario Verdone*, in "Bianco e Nero", n. 7-8, 1979, Roma.

CESARE MANCINI, *La VII Settimana Musicale Senese. Mario Verdone*, in "La Voce del Campo", settembre 1970, Siena.

MARIO LUNETTA, *Fortuna di Corra*, in "Rinascita", 2 ottobre 1970, Roma.

ALESSANDRO CERVELLATI, *I magnifici clowns di Federico Fellini*, in "Resto del Carlino", 8 dicembre 1970, Bologna.

G. A. CIBOTTO, *Spettacolo romano*, in "Giornale d'Italia", 24 dicembre 1970, Roma.

LEO PESTELLI, *F. Fellini: I clowns* (con una antologia curata da Mario Verdone), in "La Stampa", 24 dicembre 1970, Torino.

MASSIMO ALBERINI, *Fellini sulla pista*, in "Corriere della sera", dicembre 1970, Milano.

NEVO IVALDI, *Verdone e l'occhio critico sullo spettacolo romano*, in "Il Dramma", 1970.

GIUSEPPE RIVAROLA, *I clowns*, in "Le Cirque dans l'univers", gennaio-marzo 1971, Parigi.

VITTORIO CASTAGNOLA, *Un elegante volume di Mario Verdone: Spettacolo romano*, in "Momento Sera", n. 7-8, gennaio 1971, Roma.

XXX, *Spettacolo romano* in "Le Cirque dans l'univers", n. 80, gennaio 1971, Parigi.

EMMA AMADEI, *Spettacolo romano* in "L'osservatore romano", 7 gennaio 1971, Roma.

LINO MICCICHÉ, *Federico Fellini: I clowns*, in "Avanti!", 5 febbraio 1971, Roma.

MASSIMO ALBERINI, *Da Nerone a Nerone (Spettacolo romano)*, in "Il Corriere della sera", 21 febbraio 1971, Milano.

EMILIO PETTORUTI, *Distratti*, in "Futurismo oggi", febbraio 1971, Roma.

GIOVANNI ACQUAVIVA, *Cantiamo canzone a Mario Verdone senese*, in "Futurismo oggi", febbraio 1971, Roma.

LUIGI SCRIVO, *Teatro italiano d'avanguardia*, in "Secolo d'Italia", 12 marzo 1971, Roma; e in "Voce del Sud", 20 marzo 1971, Lecce.

GIANCARLO VIGORELLI, *Spettacolo romano*, in "Tempo", 13 marzo 1971, Milano.

NEDO IVALDI, *Il futurismo*, in "Giornale dello Spettacolo", 20 marzo 1971, Roma.

L. R. DAUVEN, *Le Cirque et les livres: Spettacolo romano*, in "Le Cirque dans l'univers", n. 80, marzo 1971, Parigi.

JACQUES DELMANS, *LA FEKS*, in "Amis du cinéma et de la télévision", mars 1971, Bruxelles.

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI, *Lo spettacolo romano*, in "L'osservatore romano", 24 aprile 1971, Roma; e in "Gazzetta di Parma", 8 aprile 1971, Parma.

EMMA AMADEI, *Spettacolo romano*, in "L'Urbe", aprile 1971, Roma.

LUIGI BARBARA, *Teatro italiano d'avanguardia*, in "Corriere della Sera", 13 maggio 1971, Milano.

XXX, *Un monumento ai clowns*, in "Sipario", maggio 1971, Milano.

GOHAR AZNAVOURIAN, *L'amico dell'arte armena*, in "Avanguard", 17 giugno 1971, Erevan.

LIVIO JANNATTONI, *Mario Verdone. Spettacolo romano*, in "Paese Sera", 18 giugno 1971, Roma.

TULLIO CICCARELLI, *L'angoscia delle macchine*, in "Il Lavoro", 1 luglio 1971, Genova.

GREGORIO NAPOLI, *Sommario delle dottrine del film*, in "Il Domani", 22 luglio 1971, Palermo.

TITO GUERRINI, *Le dottrine del film*, in "Umanità", 19 agosto 1971, Roma.

GUIDO CINCOTTI, *Sommario di dottrine del film*, in "Cinema d'oggi", 6 settembre 1971, Roma.

MASSIMO DURSÌ, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, in "Resto del Carlino", 7 settembre 1971, Bologna.

ROBERTO CAMPARI, *Verdone storico delle dottrine filmiche*, in "Il Dramma", novembre 1971, Torino.

ENRICO BARAGLI, *Sommario di dottrine del film*, in "Civiltà cattolica", 4 dicembre 1971, Roma.

NINO DI BELLA, *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste*, in "Nuova Antologia", gennaio 1972, Roma.

RUGGERO JACOBBI, *Documentata l'avventura del teatro futurista (Teatro italiano d'avanguardia)*, in "Il Dramma", marzo 1972, Torino.

SERGIO TRASATTI, *Le avanguardie storiche del cinema*, in "Osservatore romano", 3 settembre 1972, Roma.

XXX, *L'Anno Internazionale del Film proposto da Mario Verdone*, in "Araldo dello Spettacolo", n. 17, 9 novembre 1972, Roma.

XXX, *L'Unesco promuove l'Anno del Film*, in "Il Giorno", 10 novembre 1972, Milano.

ENRICO FALQUI, *Per capire il futurismo* in "Il Tempo", 3 giugno 1973, Roma.

ENZO BENEDETTO, *Futurismo armeno. Egische Ciarenz*, in "Futurismo oggi", settembre 1973, Roma.

MADAME ZLATIN, *Mario Verdone. Spettacolo romano* (superbe livre), in "Livres rares et épuisés sur les spectacles", Catalogue n. 48, autunno 1973, Parigi.

EDOARDO SANGUINETI, *Chirurgia futurista*, in "Paese Sera", 4 ottobre 1973, Roma.

GIANCARLO VIGORELLI, *Un'antologia di Mario Verdone. Prosa e critica futurista*, in "Il Giorno", 10 ottobre 1973.

MARIO GUIDOTTI, *Il "revival" del futurismo*, in "La Nazione", 17 novembre 1973, Firenze.

M. C., *No della Facoltà di Lettere al professor Mario Verdone*, in "Il Campo di Siena", 10 gennaio 1974, Siena.

XXX, *Mostra antologica di Johannis (Luigi Rapuzzi)*, in "Fenarete", gennaio-febbraio 1974, Milano.

ALBERTO BEVILACQUA, *Prosa e critica futurista*, in "Oggi", 20 febbraio 1974, Milano.

ARMEN ZARIAN, *L'amico della nostra cultura* in "Hiréniki Zàin" (Voce della Patria), 6 marzo 1974, Erevan (Armenia); e in "Campo di Siena", 31 ottobre 1974, Siena.

LUIGI TALLARICO, *Teatro scritti e fantasie di Remo Chiti futurista (La vita si fa da sé)*, in "Il secolo d'Italia", 17 marzo 1974, Roma.

GOHAR AZNAVOURIAN, *Il critico italiano e la cultura armena*, in "Giornale della letteratura", 5 marzo 1974, Erevan.

FRANCESCO BRUNO, *Critica e prosa futurista*, in "Roma Sera", 18 maggio 1974, Napoli.

M. C., *Richard Teschner* in "Qui arte contemporanea", maggio 1974, Roma.

S. F., *Aperto in Sabina un-Centro di ricerche musicali*, in "Strumenti e musica", dicembre 1974, Ancona.

MARIA SIGNORELLI, *Richard Teschner all'Istituto Austriaco di Cultura*, in "Palatino", 1974, Roma.

ALDO TASSONE, *La vita si fa da sé*, in "La Fiera letteraria", 12 gennaio 1975, Roma.

MASSIMO MIDA, *Tutto sul film. Un manuale di Mario Verdone: L'operazione creativa del film*, in "Paese Sera", 30 maggio 1975, Roma.

GIAN LUIGI RONDI, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, in "Il Tempo", 28 dicembre 1975, Roma.

GIACOMO CARIOTI, *L'operazione creativa del film*, in "Dramma", n. 12, dicembre 1975.

CESARE ZAVATTINI, *Prefazione a "Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia"*, Officina Edizioni, 1975, Roma.

LUGI SERRAVALLI, *Jobannis il futurista*, in "Adige", 6 gennaio 1976, Trento.

RICCARDO MARCHI, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, in "Telegrafo", 27 gennaio 1976, Livorno.

BRUNO GRIECO, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia a cura di Mario Verdone*, in "Rassegna sovietica", n. 2, febbraio 1976, Roma.

GUGLIELMO BIRAGHI, *Cinema e cultura. Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, in "Messaggero", 27 marzo 1976.

TOM, *Seminario di Mario Verdone su musica e cinema*, in "La Nazione" (Siena), 4 agosto 1976.

G. P., *La pulce scellerata di un Majakovskij armeno*, in "Momento Sera", 8 agosto 1976, Roma.

RICCARDO MARCHI, *Le avanguardie storiche del cinema*, in "Ausonia", 1976, Siena.

LIVIO JANNATTONI, *Incanto del Fregoligraph*, Palatino, Roma, in "Paese Sera", 13 febbraio 1977.

DINO BERNARDINI, *Mario Verdone. Le avanguardie storiche del cinema*, in "Rassegna sovietica", maggio-luglio 1977, Roma.

DALMAZIO AMBROSINI, *Il ruolo dell'avanguardia nel cinema*, in "Giornale del popolo", 5 maggio 1977, Lugano (Svizzera).

PIERO PERONA, *Le avanguardie storiche del cinema*, in "Tuttolibri", 30 maggio 1977, Torino.

GIAN LUIGI RONDI, *Le avanguardie storiche*, in "Il Tempo", 10 giugno 1977, Roma.

GIULIO COGNI, *Benedetto*, in "Ausonia", n. 5-6, giugno 1977, Siena.

XXX, *Egische Ciarenz a cura di Mario Verdone*, in "Realtà Sovietica", giugno 1977, Roma.

RUGGERO JACOBBI, *Nuove ricerche sul teatro futurista*, in "Uomini e libri", giugno 1977, Roma.

CORRADO BRANCATI, *Un libro di Mario Verdone. Le avanguardie storiche del cinema*, in "Sicilia-Catania", 13 luglio 1977, Catania.

FRANCESCO LA POLLA, *Le avanguardie storiche del cinema*, in "Resto del Carlino", 6 agosto 1977, Bologna.

GREGORIO NAPOLI, *Il ruolo storico delle avanguardie*, 13 settembre 1977.

CARLO FONTANI, *Il parolibero Benedetto*, in "Campo di Siena", 16 novembre 1977.

GIOVANNI DOTOLI, *Ricciotto Canudo. Da "barisien" a "parisien"*, in "Avanti!", 24 novembre 1977, Roma.

M. C., *Festeggiato Verdone nella capitale armena*, in "Campo di Siena", 30 novembre 1977, Siena.

U.N.A.C., *Verdone Presidente del Consiglio Cinema dell'UNESCO*, in "Unicinema", novembre 1977.

GIANNI RONDOLINO, *Chi fu davvero Ricciotto Canudo? L'officina delle immagini*, in "Tuttolibri", 10 dicembre 1977, Torino.

FRANCO SIMONGINI, *Vita futurista di Arnaldo Ginna*, in "Il Tempo", 14 dicembre 1977, Roma.

FRANCESCO RUSSO, *Mario Verdone: Le avanguardie storiche del cinema*, in "Studi cattolici", dicembre 1977, Milano.

RENATO MINORE, *Dal lazzo alla feluca. Pampaloni e Verdone: I futuristi italiani*, in "Messaggero", 14 gennaio 1978, Roma.

S. Z., *Geno Pampaloni e Mario Verdone. I futuristi italiani*, in "Tuttolibri", 11 febbraio 1978, Torino.

MARIO PICCHI, *I futuristi italiani*, in "L'Espresso", 15-22 febbraio 1978.

ALDO TASSONE, *Verdone e le avanguardie storiche del cinema*, in "Rassegna di cultura e vita scolastica", febbraio 1978, Roma.

FIORIELLO ZANGRANDO, *Neorealismo, sepolto vivo*, in "Gazzettino", 4 marzo 1978, Venezia.

GIANNI RONDOLINO, *Il film atletico e acrobatico*, in "Secolo XIX", 19 marzo 1978, Genova.

MARIO QUARGNOLO, *Il neorealismo cinematografico*, in "Messaggero Veneto", 29 marzo 1978, Udine.

MARIO QUARGNOLO, *Due libri di Verdone: Il cinema neorealista e La cultura del film*, in "Messaggero Veneto", 29 marzo 1978; e in "L'osservatore politico letterario", giugno 1978, Milano.

WALTER MAURO, *Un saggio di Mario Verdone (La cultura del film). La società d'oggi vista dal cinema*, in "Il Popolo", 6 aprile

1978; e *Leggere un film*, in "Messaggero Veneto", 20 luglio 1978, Udine.

ALDO CHIARUTTINI, *Il cinema neorealista da Rossellini a Pasolini*, in "Europeo", 7 aprile 1978, Milano.

GIORGIO PROSPERI, *Procede a senso unico l'Arcadia di sinistra. Egische Ciarenz*, in "Il Tempo", 20 aprile 1978, Roma.

ARGÈO SAVIOLI, *I coniugi Snowden col Gruppo Libero di Bologna*, in "L'Unità", 20 aprile 1978, Roma.

RENZO TIAN, *Novità di Ciarenz al Flaiano. La pulce sovietica e i coniugi laburisti*, in "Il Messaggero", 20 aprile 1978, Roma.

G. P., *La pulce sovietica in Parlamento*, in "Il Corriere della Sera", 20 aprile 1978, Milano.

MARIANNE GASCH, *Gardelli operat Komponalt. L'impresario delle Americhe*, Televizio, 20 aprile 1978, Budapest.

ANDREA CIULLO, *I coniugi Snowden*, in "Paese Sera", 23 aprile 1978, Roma.

E. CAVALLOTTI, *Cinquant'anni di vita del Teatro dell'Opera. Un volume edito da Bestetti*, in "Il Tempo", 3 maggio 1978.

GIAN LUIGI RONDI, *La cultura del film*, in "Il Tempo", 4 maggio 1978, Roma.

XXX, *Un'opera su libretto di Mario Verdone. (L'impresario delle Americhe)*, in "Giornale dello Spettacolo", 6 maggio 1978, Roma.

LASZLO BANKI, *Az amerikai impresario*, in "RTV. Radio es televizio ujsag", n. 19, 8-14 maggio 1978, Budapest.

BRUNO G. SANZIN, *Pampaloni-Verdone: i futuristi*, in "Il Piccolo", 12 maggio 1978, Trieste.

GIORGIO SCALISE, *Mario Verdone e il cinema neorealista*, in "L'informatore librario", maggio 1978, Roma.

BRUNO G. SANZIN, *La vita si fa da sé di Remo Chiti a cura di Mario Verdone*, in "Il Piccolo", 20 luglio 1978, Trieste.

CRISTO MUTATOFF, *Mario Verdone*, in "Kino Iskustvo", n. 9, settembre 1978, Sofia.

BRUNO G. SANZIN, *Pampaloni e Verdone: I futuristi italiani*, in "Il ragguaglio librario", settembre 1978, Milano.

ORIO CALDIRON, *Cultura del film e mestiere dello storico*, in

"Rivista del cinematografo", ottobre 1978, Roma.

MARIO VERDONE, *I film di De Oliveira (lettera)*, in "Paese", 27 dicembre 1978, Roma.

ALDO BERNARDINI E GUIDO CINCOTTI, *La cultura del film. L'operazione creativa del film. Il cinema neorealista da Rossellini a Pasolini*, in "Bianco e Nero", n. 4, 1978, Roma.

GIAN LUIGI RONDI, *Le avanguardie storiche*, in "Il Tempo", 1978, Roma.

ALFRED KANTZ, *Colloqui con il prof. Mario Verdone al Congresso del CICT*, "Film wissenschaftliche Beiträge" (Hochschule für Film und Fernsehen der DDR), 1978, Postdam Babelsberg.

C.R.E.L., *Futurismo oggi*, in "Cahiers roumains d'Études littéraires", n. 3, 1978, Bucarest.

ALDO BERNARDINI E GUIDO CINCOTTI, *Le avanguardie storiche del cinema*, in "Bianco e Nero"; n. 2, 1978, Roma.

XXX, *Mario Verdone*, in "Kino Iskustvo", n. 9, Sofia, 1978.

BRUNO G. SANZIN, *Palio futurista di Siena. Futuristi a Livorno*, in "Il Piccolo", 3 gennaio 1979, Trieste.

PIER PAOLO POESIO, *I coniugi Snowden*, in "La Nazione", 23 marzo 1979, Firenze.

ORIO CALDIRON, *"La cultura del film" di Verdone*, in "L'Eco di Padova", 27 aprile 1979, Padova.

DOMENICO MANZELLA, *La Fondazione Conti sulle avanguardie*, in "Prospettive d'arte", maggio 1979, Milano.

HARALD MOHR, *Film du monde*, Bulletin, 22 Festival du Documentaire, 26 novembre 1979, Leipzig.

ORIO CALDIRON, *Interventi sullo spettacolo contemporaneo. Il critico deve far vedere*, in "L'Eco di Padova", 15 dicembre 1979, Padova.

STELIO CRO, *Mario Verdone: La cultura del film*, in "Canadian Journal of Italian Studies", n. 3, 1979, Hamilton (Canada).

MARIO VERDONE, *Study of cinema and cultural Heritage in Italy*, University Film Association, Monograph, n. 4, Fall 1979, Los Angeles.

BEATA BANGO, *Che cosa è il futurismo? Prosa e critica futuri-*

sta, in "Helikon. Rivista di letterature comparate della Accademia delle Scienze", n. 3, 1979, Budapest.

G. F. ARCIERO, *Fotografia e avanguardie. Intervista a Mario Verdone* in "Fotocultura", n. 1, gennaio 1980, Roma.

E. C., *Vittorio Valentini pittore e scenografo. Un saggio sulla sua opera*, in "Giornale di Bergamo", 23 maggio 1980, Bergamo.

CARLOTTA BARILLI, *Tempo d'estate. Confronto tra generazioni (M. Verdone e figli)*, in "Radiocorriere", n. 78, luglio 1980, Torino.

M. C., *Una lettera che Verdone scrisse a Zavattini: La poetica dei naïfs*, in "Il Campo", 25 settembre 1980, Siena.

DONATA ABEL, *Tempo d'estate: padri e figli*, in "Il Tempo", 28 settembre 1980, Roma.

GIANPAOLO BERNAGOZZI, *Il cinema corto (Mario Verdone). Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La Casa Usher, Firenze, 1980.

FRANCESCA BONANNI, *Teatro Contemporaneo*, in "Semaforo", luglio-agosto 1981, Roma.

SILVIO SERENI, *Teatro Contemporaneo*, in "Paese Sera", 9 ottobre 1981, Roma.

XXX, *Mario Verdone. Idéalités de l'avantgarde*, in "Berenice", novembre 1981-marzo 1982, Roma.

FABRIZIO D'AMICO, *Survage in mostra a Roma. Se il pennello gronda champagne*, in "Repubblica", 18 novembre 1981, Roma.

LAURA VIOTTI, *Léopold Survage*, in "Lotta continua", 20 novembre 1981.

GIULIANO MANACORDA, *Il "sogno" di Savinio*, Milano, in "Il Tempo", 11 dicembre 1981.

DIDIER PLASSARD, *Una pulce futurista*, in "Futurismo oggi", n. 11-12, dicembre 1981, Roma.

GIANNI BOARIO, *Teatro Contemporaneo a cura di Mario Verdone*, in "L'informatore librario", n. 12, dicembre 1981, Roma.

XXX, *Henrig Bedrossian. La vita è un labirinto*, in "L'Armenia", Centro culturale Italo-Armeno, Agenda 1981.

CARLO LAURENZI, *Il sogno meccanico di Alberto Savinio. Introduzione di Mario Verdone*, in "Il Giornale Nuovo", 1981.

DOMENICO GIOVANNINI, *"L'uccello di fuoco" di Igor Stravin-*

skij, Umberto Mastroianni e Aurel Milloss, *Presentazione di Mario Verdone*, Edizioni del Turnese, Roma, 1981.

XXX, *Echi e risposdenze della critica italiana. Pino Masnata poeta futurista*, in "Lions", 1981, Stradella.

GASPARE GOZZI, *Valide iniziative per il prodotto audiovisivo. Intervista con Mario Verdone Delegato Generale del CICT*, in "A.G.A. Audiovisivi", 30 gennaio 1982, Roma.

XXX, *Armenia 1910*, in "Zeitun", n. 11-12, febbraio-aprile 1983, Venezia; e in "Haratch", 3 aprile 1983, Parigi.

SERGIO TORRESANI, *Teatro Contemporaneo di Mario Verdone*, in "Provincia di Cremona", 3 aprile 1983, Cremona.

FRANCO ZABAGLI, *Gli intellettuali e il cinema (reprint)*, in "Antologia Viessieux", aprile-giugno 1983, Firenze.

MICHEL BORREL, *L'astre Bedrossian*, in "La Suisse", 5 giugno 1983, Lausanne.

XXX, *Mario Verdone: Bedrossian peintre graveur sculpteur*, in "Ajestan", n. 442, giugno 1983, Parigi.

DIEGO MORMORIO, *Ermakov. Armenia 1910*, in "Messaggero", 13 luglio 1983.

ALFREDO MARONI, *A tu per tu con la scena. Una intervista con Mario Verdone*, in "Bergamo oggi", luglio 1983, Bergamo.

R. S., *Lo schermo e la mente secondo Mario Verdone* (ristampa di *Gli intellettuali e il cinema*), in "Il Tempo", 17 agosto 1983.

MARIO GUIDOTTI, *Mario Verdone racconta la sua passione di "critico totale" dello spettacolo*, in "Gazzettino", 25 ottobre 1983, Venezia.

COMUNITÀ ISRAELITICA DI ROMA, *Georges De Canino e l'unità della mano*, 31 ottobre 1983, Roma.

XXX, *Mario Verdone: La vita è un labirinto* in "Hag Beykar -Hayasdan", n. 65, 25 novembre 1983, Parigi.

SERGIO TORRESANI, *La piazza magica*, in "La Provincia", 8 agosto 1984, Cremona.

GABRIELE LA PORTA, *Come Shakespeare... Le osservazioni astronomiche. La piazza magica*, in "L'informatore", ottobre 1984, Roma.

DOMENICO BERARDI, *Raccolti da Mario Verdone i manifesti e*

gli scritti di Ginna e Corra, in "Messaggero", 7 novembre 1984, Roma.

LUIGI BALDACCI, *Govoni: testi per le scene*, il "Il Tempo", 23 novembre 1984, Roma.

RENZO FRATTAROLO, *Corrado Govoni: Teatro a cura di Mario Verdone*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", n. 6, novembre-dicembre 1984, Roma.

LUIGI TALLARICO, *Nuovi interessanti studi sul futurismo*, in "Il Secolo d'Italia", 13 dicembre 1984, Roma.

ANAIS ZARIAN, *Jirair Orakian*, in "Kroonk", n. 2, 1984, Erevan.

EUSEBIO CICCOTTI, *Poesia da vedere. Pino Masnata*, in "Corriere dell'Umbria", 1984.

ANNA RITA SANSEDONI, *Le maschere italiane*, in "Il Popolo", 31 gennaio 1985, Roma.

STEFANO SAMBIASE, *Quattordici artisti in maschera*, in "Il Tempo", 13 febbraio 1985, Roma.

E. B., *Scaparro-Del Buono-Verdone. Arriva il "Varietà italiano"*, in "La Stampa", 10 maggio 1985, Torino.

XXX, *Università di Roma: è nato il Dipartimento della musica e dello spettacolo*, in "Il Tempo", 28 maggio 1985, Roma.

LAURETTA COLONNELLI, *Il teatro leggero diventa cultura: Varietà*, (con foto), in "Europeo", 1 giugno 1985, Roma.

AUTORI VARI, *Varietà*, in "Teatro Contemporaneo", n. 10, giugno-settembre 1985, Roma.

ENZO SICILIANO, *Una sapiente antologia. Inno al glorioso varietà*, in "Il Corriere delle Sera", 3 ottobre 1985, Milano.

PAULE LA ROCHE, *Futurisme et art sacré (Université Saint Paul)*, in "Arts et spectacles", 3 ottobre 1985, Ottawa.

JUDITH MATE, *Conversazione con Mario Verdone*, in "Kvalford", 16 novembre 1985, Budapest.

IVAN HRUBAN, *Giovani film a Karlovy Vary* (intervista), in "Vita cecoslovacca", n. 12, 1985, Praga.

STELIO CRO, *Interview avec Mario Verdone* in "Canadian Journal Italian Studies", n. 31, 1985, Hamilton; traduction française de André Ruskowski pour "Séquences", Ottawa.

LUCIANO CASTILLO RODRIGUEZ, *Entrevista a Mario Verdo-*

ne, Cuba, 1986, La Habana.

FRANCESCA BONANNI, *Teatro goliardico senese*, in "Il Tempo", 15 giugno 1986, Roma.

MARCELLO VANNUCCI, *Mario Verdone narra il Palio*, in "Il Tempo", 24 giugno 1986, Roma.

ALESSANDRO FALASSI, *Siena città del Palio*, in "Corriere di Siena", 30 giugno 1986, Siena.

SERENA MICHELOTTI, *Verdone, Siena, il Palio, le Contrade*, in "Il Campo di Siena", 3 luglio 1986, Siena.

FRANCESCA BONANNI, *Il movimento futurista*, in "Il Tempo", 13 agosto 1986, Roma.

XXX, *Palabras de Mario Verdone en la inauguracion de la Escuela Internacional de Cine y Tv en San Antonio de los Baños (Cuba)*, VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latino-Americano, 3 dicembre 1986, Cuba.

ADA ORAMAS, *Florece en Cuba el cine de tres mundos*, in "Tribuna de La Habana", 15 dicembre 1986, La Habana.

DIDIER PLASSARD, *Su testo di Eghische Ciarenz una "pulce futurista"*, in "Teatro Contemporaneo", 1986, Roma.

STELIO CRO, *Teatro cinema e futurismo negli scritti di Mario Verdone*, in "Canadian Journal of Italian Studies", n. 32, 1986, Hamilton (Canada).

FRANCESCA BONANNI, *Mario Verdone: il movimento futurista*, in "Rassegna di cultura e vita scolastica", gennaio-febbraio 1987, Roma.

RITA SALA, *Il teatro del 900*, in "Paese", 12 settembre 1987, Roma.

MARIA TARABOVA, *Da Praga a Roma*, in "Vita cecoslovacca", ottobre 1987, Praga.

OLGA SPIEGEL, *Mario Verdone: El futurismo querìa un cine de investigacion*, in "El Pais", 25 novembre 1987, Madrid.

SILVIO RIOLFO MARENG, *Un recupero di Acquaviva*, in "Il Sole-24 ore", 20 dicembre 1987, Milano.

SANDRO RICARDONE, *L'antologica di Acquaviva*, in "Corriere mercantile", 30 dicembre 1987, Genova.

EVA ZAORALOVA, *Verdone otec a synové* (Verdone padre e fi-

gli), in "Parola libera", 24 febbraio 1988, Praga.

OSMAN SAHIN, *Intervista con Mario Verdone*, in "Cumhuriyet", 26 marzo 1988, Ankara.

FRANCO ONORATI, *Moccoletti romani*, in "Rugantino", luglio 1988.

MARIO QUARGNOLO, *Vita e mito di Antonio Franconi udinese e papà del circo moderno*, in "Messaggero veneto", 18 agosto 1988, Udine.

FERNANDO BIRRI, *Caro Mario. Sul film Imagenes Populares*, Catalogo, Oberhausen, 1988.

TULLIO TENTORI, *Prefazione a "Moccoletti romani"*, Roma Amor, 1988, Roma.

CLAUDIO RENDINA, *Moccoletti romani*, in "Roma ieri oggi e domani", n. 11, aprile 1989.

FRANCESCA BONANNI, *In un ricordo di Mario Verdone. Con Milloss a Monte Mario* in "Il Tempo", 21 agosto 1989, Roma.

MARIO LUNETTA, *Prefazione a Fuoco di miele*, 1989, Roma.

RENZO FRATTAROLO, *Ipotesi di lavoro per un saggio su Mario Verdone. Fuoco di miele*, in "Politica popolare", n. 268, febbraio-marzo 1990, Napoli.

XXX, *Gardone Riviera: Verdone parlerà di Gregorio Sciltian*, in "Giornale di Brescia", 10 marzo 1990, Brescia.

MICHELE RUELE, *Cinema futurista*, in "Alto Adige", 7 aprile 1990, Trento.

LUIGI TALLARICO, *La poesia come impegno (Fuoco di miele)*, in "Secolo d'Italia", 10 giugno 1990.

M. C., *Mario Verdone e l'Officina delle immagini*, in "Il Campo", 25 luglio 1990.

C. R., *La famiglia Verdone al completo per il libro su Siena di papà Mario*, in "Messaggero", 17 settembre 1990, Roma.

WALTER PEDULLA, *Il futurismo oggi*, in "Messaggero", 9 ottobre 1990, Roma.

M. M., *Il Diario parafuturista di Mario Verdone*, in "Eco della Riviera", 25 ottobre 1990, Sanremo.

ROSSELLA LAMINA, *Didattica. Mario Verdone*, in "Movie", dicembre 1990, Roma.

RENZO FRATTAROLO, *Diario parafuturista di Mario Verdone*, in "Rassegna di cultura e di vita scolastica", n. 12, 1990, Roma.

CLAUDIO RENDINA, *Mario Verdone*, Relazione, Premio Orient Express, Roma, 1990.

ENZO BENEDETTO, *Presentazione di Diario parafuturista*, 1990 (inedito)

ARMENISKAGA SOVETSKAJA ENCYCLOPEDIA, *Mario Verdone*, (Enciclopedia armena), 1990, Erevan.

MARIA PIA CORBELLI, *Fuoco di miele. Sono un nomade letterario*, in "Voce del Campo", 9 gennaio 1991, Siena.

EUSEBIO CICCOTTI, *Mario Verdone*, in "Voce del Campo", 16 gennaio 1991, Siena.

MICHELE E SUSANNA GULINUCCI, *Chi uccide Dunn*, in "Manifesto", 19 agosto 1991, Roma.

RICCARDO NOTTE, *Intervista con Mario Verdone*, in "Roma", 24 novembre 1991, Napoli.

STELIO CRO, *Fuoco di miele*, Canadian Journal of Italian Studies, n. 42-43, 1991, Hamilton.

MASSIMO FRANCIOSA, *Prefazione a "Correre per vivere"*, Editoriale Sette, 1991, Firenze.

GRUPPO FALK, *Immaginario dell'acciaio*, 20 gennaio 1992, Milano.

ATTILIO LOLINI, *Correre per vivere. Una moderna proposta teatrale nel segno del destino*, in "La Voce del Campo", 30 gennaio 1992, Siena.

SERGIO FRAU, *Un libro di Verdone. Avanguardie teatrali da Marinetti a Ioppolo*, in "Repubblica", 3 febbraio 1992, Roma.

NEVA PELLEGRINI BAIADA, *I fratelli Bragaglia. La curiosità creativa al potere*, in "La Voce Repubblicana", 25-26 marzo 1992.

RENZO FRATTAROLO, *Immaginario dell'acciaio* in "L'occhio", n. 38, marzo 1992.

MARIA TERESA SANTALUCIA SCIBONA, *Fuoco di miele*, in "Interferenze" (Letture), aprile-giugno 1992.

CARLO VALLAURI, *La rivisitazione dell'avanguardia futurista*, in "Ridotto", n. 5-6, maggio-giugno 1992, Roma.

PIERLUIGI BATTISTA, *Padri e figli: i Verdone*, in "La Stampa",

21 luglio 1992.

RAFFAELE CIABATTINI, *Immaginario dell'acciaio*, in "Realtà", n. 4, luglio-agosto 1992, Roma.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA", FACOLTÀ DI MAGISTERO, *Estratto del Consiglio di Facoltà del 18 novembre 1992, Emeritato Prof. Mario Verdone*.

XXX, *Feste e spettacoli a Roma*, in "Roma ieri oggi e domani", dicembre 1992, Roma.

GIORGIO PROSPERI, *La pulce scellerata tra cinema e teatro*, in "Il Tempo", 1992, Roma.

PIERA BRUNO, *Mario Verdone: Fuoco di miele*, in "Se ci sei. Fogli di propaganda culturale", gennaio-aprile 1993, Genova.

ORNELLA PALUMBO, *Gruppo di famiglia in un interno. A colloquio con i Verdone*, in "Il Viaggio", n. 2, febbraio 1993, Roma.

FABIO RINAUDO, *Mario Verdone. Il professore pioniere dell'insegnamento accademico della critica del film è diventato "Emerito". E finalmente il cinema entrò all'Università*, in "Cinemagazine", n. 2, aprile 1993, Roma.

MARCELLO TEODONIO, *Feste e spettacoli a Roma di Mario Verdone*, in "Il Popolo", 30-31 maggio 1993, Roma.

ANTONIO DEBENEDETTI, *Verdone racconta Cinelandia*, "Corriere della Sera", 4 agosto 1993, Milano.

COSTANZO COSTANTINI, *Il premio Fregene al saggio di Mario Verdone sulle feste di Roma*, in "Il Messaggero", 29 agosto 1993, Roma.

CLAUDIO RENDINA, *Che la festa cominci. Roma alza il sipario*, in "Repubblica", 2 settembre 1993, Milano-Roma.

ANTONIO DEBENEDETTI, *Quei moccolotti mai pubblicati* in "Corriere della Sera", 8 settembre 1993, Milano.

M.P.C., *Mario Verdone premiato a Montalcino per un articolo su "La Voce del Campo"*, in "La Voce del Campo", 17 settembre 1993, Siena.

ROSSELLA LEZZI, *Il Brunello è benzina. Premio Internazionale di Giornalismo a Mario Verdone* in "La Nazione" (Siena), 29 settembre 1993, Firenze.

CARLÓ VALLAURI, *Esercizi e scritti teatrali di Mario Verdone*,

in "Ridotto", ottobre 1993, Roma.

MARIO PICCHI, *Mario Verdone. L'artefice del film*, in "L'Espresso", 14 novembre 1993, Roma.

PAOLA ARMATI, *La didattica secondo Verdone. L'artefice del film*, in "Filmcronache", n. 40, novembre-dicembre 1993, Roma.

STELIO CRO, *Esercizi teatrali*, in "Canadian Journal of Italian Studies", n. 47, 1993, Hamilton.

SAURO BORRELLI, *L'artefice del film. Una raccolta di saggi di Mario Verdone. Il cinema dei vecchi maestri*, in "Il Giornale", 9 gennaio 1994, Milano.

IVANA FARANDA, *Carlo e il professore: gli "Esercizi" di Mario Verdone*, in "Il Tempo", 24 gennaio 1994, Roma.

MONICA MARRA, *Il teatro di Corrado Govoni*, in "Sipario" (Supplemento "Sipario in Emilia Romagna"), gennaio-marzo 1994, Milano.

VINCENZO RICCARDI, *Teatro come vita. Esercizi teatrali*, in "La Voce del Campo", 3 febbraio 1994, Siena.

MARIO PICCHI, *Esercizi teatrali*, in "Espresso", 18 febbraio 1994, Roma.

SOFIA CORRADI, *Il Cicerone del Duomo*, in "Idea", n. 1-3, marzo 1994.

UMBERTO RUSSO, *Esercizi teatrali*, in "Oggi e domani", aprile-maggio 1994, Pescara.

LIA LAPINI, *Mario Verdone riscopre Settimelli*, in "Repubblica" (Firenze), 22 maggio 1994.

GIUSEPPE SELVAGGI, *"Futurismo" a mille lire*, in "Giornale d'Italia", 12-13 giugno 1994, Roma.

GIOVANNA BELARDI, *Il "Sandro Penna" chiude in bellezza*, in "Corriere dell'Umbria", 21 giugno 1994, Perugia.

GIANFRANCO BARTALOTTA, *Gli esercizi teatrali di Mario Verdone*, in "Cinemasud", luglio-settembre 1994, Avellino.

TONI COLOTTA, *"Esercizi" che passione. Intervista a Mario Verdone*, in "Rivista del Cinematografo", luglio 1994, Roma.

XXX, *Mario Verdone. La memoria di celluloidi*, in "La Gazzetta del Gamajun", 29 luglio 1994, Gemona.

FRANCESCA F. FATTORINI, *Il teatro di Emilio Settimelli tosca-*

no "maudit", in "Ridotto", n. 9, settembre 1994, Roma.

XXX, *Futurismo italiano a Praga. Una serata spettacolo: Uccidiamo il chiaro di luna!*, in "Ridotto", n. 10, ottobre 1994, Roma.

ROSANNA GEMELLO, *Federico Fellini di Mario Verdone*, in "Mass Media", n. 5, dicembre 1994, Roma.

ROSANNA DE MARTINO, *Arti senza frontiere*, in "Idea", n. 11-12, dicembre 1994, Roma.

XXX, *Arti senza frontiere* in "Circo", n. 8-9, 1994, Cesenatico.

CLAUDIO TRIONFERA, *L'artefice del film*, "Il Tempo", 1994, Roma.

MARICLA BOGGIO, *Ionesco dialoga col rinoceronte nel teatro giocoso di Verdone*, in "Hystrio", VII, n. 2, 1994, Milano.

MAURIZIO SCHIARETTI, *Zà tra curiosità e commozione*, in "Gazzetta di Parma", 5 novembre 1995, Parma.

FRANCESCA F. FATTORINI, *Tra malinconia e comicità. Mario Verdone, il maestro di minidrammaturgia*, (*Teatro breve*), in "Idea", n. 6-12, dicembre 1995, Roma.

EUSEBIO CICCOTTI, *Maschere romane*, in "Voce del Campo", 15 gennaio 1996, Siena.

CLAUDIO RENDINA, *Mario Verdone. Poesie*. Presentazione, Galleria Yanika, 16 maggio 1996.

RENZO FRATTAROLO, *Mario Verdone tra narrativa e poesia*, in "Rassegna di cultura e vita scolastica", n. 3, giugno 1996, Roma.

MARCELLO TEODONIO, *Teatro romanesco*, in "Studi romani", n. 12, giugno 1996, Roma.

LUCA VERDONE, *Ionesco e il rinoceronte in radiodramma*, in "La voce del Campo", 11 luglio 1996, Siena.

DAVID LIFODI, *Commedie di Verdone in romanesco e in sene- se*, in "La voce del Campo", 26 settembre 1996, Siena.

ISABELLA MADIA, *Okkultismus und avantgarde*, in "Rassegna di cultura e vita scolastica", settembre-ottobre 1996, Roma.

STEFANO MASI, *2001: odissea nell'Università*, in "Cinemazine", n. 4-5, ottobre 1996, Roma.

LUCIANO DE ROSA, *Poeta in viaggio (Il profumo del terrazzo)*, in "L'immaginazione", dicembre 1996, Lecce.

ANGELO MOSCARIELLO, *Poeti al cinema. Mario Verdone. La fa-*

vola di Abbas, Pitagora Editrice, 1996, Bologna.

MARIO LUNETTA, *Le molte maschere di Mario Verdone*, in *Et dona ferentes*, Edizione "Il Girasole", Ravenna, 1996.

MARIO BERNARDO, *Storia del cinema italiano*, in "Notiziario ATC", 1996, Roma.

CARLO VERDONE, *Il sipario verde*, in "Ridotto", n. 1-2, gennaio-febbraio 1997, Roma.

PASCUAL CEBOLLADA, *Storia del cinema italiano*, in "Pantalla", 3 febbraio 1997, Barcellona.

GIANFRANCO BARTALOTTA, *Angelo Moscardello. Poeti al cinema*, in "Cinemasud", marzo 1997, Avellino.

RENZO FRATTAROLO, *Mario Verdone tra spettacolo, politica e poesia*, in "Cinemasud", aprile-giugno 1997, Avellino.

VITTORIA RONCHEY, *Abbasso l'antologia* (nei "Consigli": *La cultura del film* di Mario Verdone), in "Corriere della Sera-Sette", 3 luglio 1997, Milano.

ROSANNA DE MARTINO, *Arti senza frontiere*, in "Cinemasud", agosto 1997, Avellino.

CARLO FINI, *Il mito di un lungo viaggio*, in "Voce del Campo", 9 ottobre 1997, Siena.

SILVIA CONTARINI, *Teatro italiano a Parigi (Scintille futuriste)*, in "Ridotto", n. 12, dicembre 1997, Roma.

LUCIANO DE ROSA, *Poeta in viaggio*, in "L'immaginazione", 1997, Lecce; e in "La voce del Campo", 27 febbraio 1997, Siena.

JEANPAUL GOERGEN, *Mario Verdone über den CIDALC*, in "Filmblatt", n. 5, Herbst 1997, Berlin, Babelsberg.

STELIO CRO, *Il profumo del terrazzo*, in "Canadian Journal italiens Studies", n. 54, Hamilton (Canada), 1997.

SIMONE PETRICCI, *Il senese che avviò l'insegnamento di "Storia e critica del film"*, in "Il cinema e Siena", Manent, 1997, Firenze.

ROBERTO SALSANO, *Fra teatro, cinema e radiofonia: un atto unico di Mario Verdone*, in "Misure critiche", XXVI-XXVII (1996-1997), n. 100-102, pp. 159-174, Napoli 1997.

LUIGI VACCARI, *Viaggi divi aforismi: torna Mario Verdone*, in "Messaggero", 19 gennaio 1998, Roma.

NICCOLÒ GIUSEPPE BRANCATO, *Miscellanea. Il mito del*

viaggio, in "Folium", gennaio 1998, Roma.

XXX, *A Parigi le "Scintille futuriste" di Mario Verdone*, in "La Voce del Campo", 26 febbraio 1998, Siena.

GIOVANNI VIRGADAULA, *Teatro italiano a Parigi (Scintille futuriste di Mario Verdone)*, in "Settima arte", marzo 1998, Gela.

GIOVANNA NAPOLITANO, *L'avventura letteraria di Mario Verdone*, in "La voce del Campo", 10 aprile 1998, Siena.

DINA LUCE, *Non solo cinema per Mario Verdone*, in "Il Giornale", 15 aprile 1998, Milano.

ROBERTO SALSANO, *La guerra e il carnevale. Bruciavano le colline, di Mario Verdone*, in "Il lettore di provincia" fasc. 101, pp. 19-25, aprile 1998, Ravenna.

OMAR CALABRESE, *Cinquant'anni di poesia*, in "Voce del Campo", 6 maggio 1998, Siena.

MAURO MILESI, *Raoul e altre storie*, in "Giornale di Ostia", 8 maggio 1998, Ostia (Roma).

MAURO MILESI, *Verdone racconta Raoul e altre storie*, in "Voce del Campo", 21 maggio 1998, Siena.

LAURA AGA ROSSI, *Scintille futuriste. Il mito del viaggio*, in "Berenice", 17 luglio 1998, Pescara.

GIANFRANCO BARTALOTTA, *Il mito del viaggio*, in "Cinema-sud", luglio-ottobre 1998.

ANTONELLA SALVUCCI E ALBERTO CRUCILLA, *Ogni giorno ogni vento* in "Sicilia Sera", 3 settembre 1998.

P. B., *Damiano Damiani*, in "Terzo occhio", n. 88, settembre 1998, Bologna.

GIAMPIERO MASSA, *Mario Verdone: Per me scrivere è un vizio*, in "Espresso Sud", ottobre 1998, Lecce.

CARLO FINI, *Prefazione a "Il mito del viaggio". Aforismi e apologhi*, 1998, Siena.

ROBERTO SALSANO, *Antitesi ed ossimoro in La Città dell'Uomo di Mario Verdone*, in "Critica letteraria", n. 98, 1998, Lofredo Editore, Napoli.

MARCO ALESSANDRI, *Raoul e altre storie*, in "Fermenti", n. 3, 1998, Roma.

MASSIMO FRANCIOSA, *Minipiezas de Verdone*, in "Minipiezas italianas de vanguardia. Art teatral", n. 10, 1998, Valencia.

XXX, *Mario Verdone: Roberto Rossellini*, in "Scrivere per il cinema", gennaio 1999, Roma.

GUIDO ZURLI, *Il prof. Verdone in Marocco*, in "Cinecorriere", gennaio-febbraio 1999, Roma.

UMBERTO RUSSO, *Raoul e altre storie*, in "Oggi e domani", gennaio-febbraio 1999, Pescara.

NONNO OSVALDO, *Che cosa si cela dietro una finestra. Raoul e altre storie*, in "50 e più. La terza età", febbraio 1999, Roma.

NEVA PELLEGRINI BAIADA, *Ogni giorno ogni vento. Un detective firmato Verdone*, in "Voce repubblicana", 15-16 aprile 1999, Roma.

OMAR CALABRESE, *Cinquant'anni di poesia*, in "La Voce del Campo", 6 maggio 1999, Siena.

LAVATOIO CONTUMACIALE, *Omaggio a Mario Verdone*, 6 maggio 1999, Roma.

SANDRA MONETTI, *Papà Verdone, l'inventafiabe. I 4 sapienti. Sapientaccio*, in "Gazzetta della Liguria", 22 maggio 1999, Genova.

XXX, *Premio Internazionale Città di Ostia a Mario Verdone. Premio alla Carriera*, in "Giornale di Ostia", 30 giugno 1999, Ostia (Roma).

XXX, *Undici artisti per un poeta*, in "Repubblica", 30 giugno 1999.

DINO D'ISA, *Fiore di roccia. Premio di Poesia*, in "Il Tempo", 1 luglio 1999, Roma.

ANTONELLA SALVUCCI, *Ogni giorno ogni vento*, in "Sicilia", 3 ottobre 1999, Catania.

SABRINA GALASSO, *Le avventure teatrali del secolo. Dedicato al 900 il saggio di Verdone*, in "Voce del Campo", 21 ottobre 1999, Siena.

MAURO MILESI, *Il maestro Norberto Bobbio visto dal suo discepolo Mario Verdone*, in "Il Giornale di Ostia", 22 ottobre 1999, Ostia (Roma).

CARLO FINI, *Racconti di Mario Verdone alla Libreria Tempo-*

libro, in "Voce del Campo", 18 dicembre 1999, Siena.

XXX, *Teatro di Contrada*, in "Selvalta", n. 5, dicembre 1999, Siena.

MARICLA BOGGIO, *Il fascino di un libro parlante. Avventure teatrali del 900*, in "Ridotto", n. 12, dicembre 1999, Roma.

ROBERTO SALSANO, *Percorsi mitici di Mario Verdone, Il mito del viaggio*, 1999, in "Critica letteraria", XXVII, n. 105, pp. 757-765.

CARLO VERDONE, *Caro papà*, Introduzione a *I 4 sapienti*, 1999, Ed. Leprotto, Veduggio (Varese).

ROBERTO SALSANO, *Becco + Becco = Felicità*, in "Critica letteraria", n. 104, Napoli, 1999; e in Atti del XVI Convegno AISLEI "La lotta con Proteo", pp. 1203-1210, Los Angeles, Ed. Cadmo, 6-9 ottobre 1997, Firenze.

VELIO CARRATONI, *Le avventure teatrali di Mario Verdone*, in "Fermenti"; n. 221, 1999, Roma.

ROBERTO SALSANO, *Avventure teatrali del Novecento*, Cosenza, Rubbettino, ("Iride", collana diretta da Rocco Mario Morano), 1999, Cosenza.

MARIO BERNARDO, *Mario Verdone. Roberto Rossellini*, in "Note di tecnica cinematografica", n. 4, 1999, Roma.

STEFANO MOSCADELLI, *Siena negli scritti di Mario Verdone*, in "Bullettino di Storia Patria", 1999-2001, Siena.

EUSEBIO CICCOTTI, *Mario Verdone tra cinema e letteratura*, in "L'alterità e le sue letture", 1999-2002. Biblioteca del viaggio in Italia, rivista del CIRVI, pp. 1359-1404, Moncalieri.

BEATRICE MANETTI, *La via toscana al futurismo*, in "Repubblica", 29 gennaio 2000, Milano.

M. P., *Il Futurismo toscano rivive a Livorno*, in "Turismonotizie", 7 marzo 2000.

CARLO FINI, *Lo scenario animato del teatro in vernacolo di Mario Verdone*, in "Voce del Campo", 23 marzo 2000, Siena.

CARLO FINI, *Teatro di Contrada*, in "Ridotto", maggio 2000, Roma.

CARLO FINI, *In Brasile con il Presidente Ciampi. Dal taccuino di viaggio di Verdone*, in "Voce del Campo", 8 giugno 2000, Siena.

BRUNO QUARANTA, *Come la bellezza sa riscattare un giorno senza gloria*, in "La Stampa", 12 agosto 2000, Torino.

ERALDO AFFINATI, *Un giorno senza gloria*, in "Il Giornale", 5 settembre 2000, Milano.

F. M., *Cittadinanza onoraria a Mario Verdone*, in "La Stampa" (Alessandria), 9 settembre 2000, Torino.

SILVANA MOSSANO, *Cittadinanza onoraria a Mario Verdone*, La Stampa (Alessandria), 29 settembre 2000, Torino.

LUIGI VACCARI, *Un giorno senza gloria*, in "Messaggero", 3 ottobre 2000, Roma.

MAURO MILESI, *Un giorno senza gloria*, in "Giornale di Ostia", 6 ottobre 2000, Ostia (Roma).

CARLO FINI, *Mario Verdone inedito tra cronaca e storia*, in "Voce del Campo", 19 ottobre 2000, Siena.

PIERCARLO FABBIO, *Bentornato, professore!*, in "Il Comune di Alessandria", n. 4, ottobre 2000, Alessandria.

ANDREA DE BERNARDINI, *Ogni giorno ogni vento*, in "Oggi e domani", ottobre 2000, Pescara.

ISABELLA MADIA, *Un album di caricature di Umberto Onorato*, in "Ridotto", n. 12, dicembre 2000, Roma.

GIOVANNI GRECO, *Acerca del teatro breve de Mario Verdone*, in "Art teatral", n. 13, 2000, Valencia.

EUSEBIO CICCOTTI, *Post-fazione a Un giorno senza gloria*, Andromeda Editrice, 2000, Teramo.

PINO MENZIO, *Mario Verdone: il mito del viaggio*, in "Bollettino del CIRVI", n. 41, 2000-2001, Moncalieri.

NONNO OSVALDO, *Una valigia piena di città e di personaggi*, in "50 e più. La terza età", n. 3, marzo 2001, Roma.

C. B., *Verdone l'alessandrino*, in "Lo Spettatore", aprile 2001, Asti.

EDIEUROPA, *Piero Sadun dall'espressionismo all'astrattismo*, catalogo, 24 maggio 2001, Roma.

E. SA., *Furiga uno scenografo fra teatro e musica*, in "Corriere della Sera", 14 giugno 2001, Milano-Roma.

PAOLO MATTEI, *Ciak, si vive. Neorealismo. Intervista con Mario Verdone*, in "30 giorni", n. 7-8, luglio-agosto 2001, Roma.

ANNA AMENDOLA, *Marinetti mi spiegò al volo*, in "Oggi", 15 luglio 2001, Milano.

NICOLA VACCA, *Il pensiero poetante. L'allegria dei fiori*, in "Secolo d'Italia", 8 agosto 2001, Roma.

GIOVANNI GENTILI, *Grandi mostre: Realismo e Realismi*, in "Meeting", 19 agosto 2001, Rimini.

SANDRO SCANDOLARA, *Verdone ritorna con l'allegria dei fiori*, in "Piccolo", 20 settembre 2001, Gorizia.

D. U., *Haiku all'italiana*, in "Piccolo", 21 settembre 2001, Trieste.

XXX, *Carlo Verdone. Effetti speciali*, in "Scrivere di cinema", ottobre-dicembre 2001, Roma.

EUSEBIO CICCOTTI (a cura di), *Omaggio a Mario Verdone. Il meraviglioso quotidiano*, in "Nuova Antologia", fasc. 2220, ottobre-dicembre 2001, Firenze.

XXX, *Giancarlo Pretini e la "grande anima" del Teatro dialettale. Prefazione di Mario Verdone*, in "Gazzettino", 18 dicembre 2001, Venezia-Udine.

I. M. (Isabella Madia), *Mario Verdone in scena a Roma e a Napoli*, in "Ridotto", n. 5, dicembre 2001.

SANDRO SCANDOLARA, *Morire a Gorizia*, in "Le Gorizie al cinema", Kinolatelje, 2001, Gorizia.

EUSEBIO CICCOTTI, *Postfazione a "L'allegria dei fiori"*, Edizioni Manni, 2001, Lecce.

TEATRO GREGORIO ROCCO, *Omaggio a Mario Verdone. Bruciano le colline*, 2001, Sant'Anastasia, Napoli.

ROBERTO SALSANO, *Mito, biografia, letteratura nella radiofonia di Mario Verdone*, in "Rivista di Studi Italiani", University of Toronto, n. 2, 2001.

M. P., *Le mille attività di Mario Verdone*, in "La Voce del Campo", gennaio 2002, Siena.

GIULIANO CATONI, *Il Teatro Goliardico — Il Teatro Vernacolo*, in *Siena a Teatro*, Comune di Siena, aprile 2002.

MAURO MILESI, *Al Festival Nazionale "Vallecorsa di scena" omaggio alla scrittura di Mario Verdone*, in "Giornale di Ostia", 24 ottobre 2002, Ostia (Roma).

MAURO MILESI, *Dalla Filosofia all'arte con il prof. Mario Verdone*, in "Free Magazine", Anno I, n. 7, novembre 2002, Ostia (Roma).

COSTANZO COSTANTINI, *Legami tra Roma e Futurismo*, in "Il Messaggero", 15 dicembre 2002, Roma.

MICHELE ANSELMINI, *Mio figlio nuovo Fregoli*, in "Il giornale", 22 dicembre 2002, Milano.

XXX (ETTORE ZOCARO), *Roma capitale del film. Da Fregoli a Fellini*. In un libro di Mario Verdone l'Urbe cinematografica. In ANSA, Roma, 17 aprile 2003.

EDOARDO SASSI, *La "Hollywood sul Tevere" dalle dive del muto a Sordi*. Il romanzo del cinema raccontato da Mario Verdone, in "Corriere della Sera" (Roma), 12 maggio 2003, Milano.

