

LETTERATURA E VITA NAZIONALE

VOL. II

Antonio Gramsci

Freeeditorial 

V. Lingua nazionale e grammatica

Note per una introduzione allo studio della grammatica

Saggio del Croce: Questa tavola rotonda è quadrata. Il saggio è sbagliato anche dal punto di vista crociano (della filosofia crociana). Lo stesso impiego che il Croce fa della proposizione mostra che essa è «espressiva» e quindi giustificata: si può dir lo stesso di ogni «proposizione», anche non «tecnicamente» grammaticale, che può essere espressiva e giustificata in quanto ha una funzione, sia pure negativa (per mostrare l'«errore» di grammatica si può impiegare una sgrammaticatura). Il problema va quindi posto in altro modo, nei termini di «disciplina alla storicità del linguaggio» nel caso delle «sgrammaticature» (che sono assenza di «disciplina mentale», neolalismo, particolarismo provinciale, gergo, ecc.) o in altri termini (nel caso dato del saggio crociano l'errore è stabilito da ciò, che una tale proposizione può apparire nella rappresentazione di un «pazzo», di un anormale, ecc. ed acquistare valore espressivo assoluto; come rappresentare uno che non sia «logico» se non facendogli dire «cose illogiche»? ecc.). In realtà tutto ciò che [non] è «grammaticalmente esatto» può anche essere giustificato dal punto di vista estetico, logico, ecc., se lo si vede non nella particolare logica, ecc., dell'espressione immediatamente meccanica, ma come elemento di una rappresentazione più vasta e comprensiva.

La questione che il Croce vuol porre: «Cosa è la grammatica?» non può avere soluzione nel suo saggio. La grammatica è «storia», o «documento storico»: essa è la «fotografia» di una fase determinata di un linguaggio nazionale (collettivo) formatosi storicamente e in continuo sviluppo, o i tratti fondamentali di una fotografia. La questione pratica può essere: a che fine tale fotografia? Per fare la storia di un aspetto della civiltà o per modificare un aspetto della civiltà?

La pretesa del Croce porterebbe a negare ogni valore a un quadro rappresentante tra l'altro una... sirena, per esempio, cioè si dovrebbe concludere che ogni proposizione deve corrispondere al vero o al verosimile, ecc.

(La proposizione può essere non logica in sé, contraddittoria, ma nello stesso tempo «coerente» in un quadro più vasto).

Quante forme di grammatica possono esistere? Parecchie, certamente. C'è quella «immanente» nel linguaggio stesso, per cui uno parla «secondo grammatica» senza saperlo, come il personaggio di Molière faceva della prosa senza saperlo. Né sembri inutile questo richiamo, perché il Panzini (Guida alla Grammatica italiana, 18° migliaio) non pare distinguere tra questa «grammatica» e quella «normativa», scritta, di cui intende parlare e che per lui pare essere la sola grammatica possibile esistente. La prefazione alla prima edizione è piena di amenità, che d'altronde hanno il loro significato in uno scrittore (e ritenuto specialista) di cose grammaticali, come l'affermazione che «noi possiamo scrivere e parlare anche senza grammatica». In realtà oltre alla «grammatica immanente» in ogni linguaggio, esiste anche, di fatto, cioè anche se non scritta, una (o più) grammatica «normativa», ed è costituita dal controllo reciproco, dall'insegnamento reciproco, dalla «censura» reciproca, che si manifestano con le domande: «Cosa hai inteso, o vuoi dire?», «Spiegati meglio», ecc., con la caricatura e la presa in giro, ecc.; tutto questo complesso di azioni e reazioni confluiscono a determinare un conformismo grammaticale, cioè a stabilire «norme» o giudizi di correttezza o di scorrettezza, ecc. Ma questo manifestarsi «spontaneo» di un conformismo grammaticale, è necessariamente sconnesso, discontinuo, limitato a strati sociali locali o a centri locali, ecc. (Un contadino che si inurba, per la pressione dell'ambiente cittadino, finisce col conformarsi alla parlata della città; nella campagna si cerca di imitare la parlata della città; le classi subalterne cercano di parlare come le classi dominanti e gli intellettuali, ecc.).

Si potrebbe schizzare un quadro della «grammatica normativa» che opera spontaneamente in ogni società data, in quanto questa tende a unificarsi sia come territorio, sia come cultura, cioè in quanto vi esiste un ceto dirigente la cui funzione sia riconosciuta e seguita.

Il numero delle «grammatiche spontanee o immanenti» è incalcolabile e teoricamente si può dire che ognuno ha una sua grammatica. Tuttavia, accanto a questa «disgregazione» di fatto sono da rilevare i movimenti unificatori, di maggiore o minore ampiezza sia come area territoriale, sia come «volume linguistico». Le «grammatiche normative» scritte tendono ad abbracciare tutto un territorio nazionale e tutto il «volume linguistico» per creare un conformismo linguistico nazionale unitario, che d'altronde pone in un piano più alto l'«individualismo» espressivo, perché crea uno scheletro più robusto e

omogeneo all'organismo linguistico nazionale di cui ogni individuo è il riflesso e l'interprete. (Sistema Taylor e autodidattismo).

Grammatiche storiche oltre che normative. – Ma è evidente che uno scrittore di grammatica normativa non può ignorare la storia della lingua di cui vuole proporre una «fase esemplare» come la «sola» degna di diventare, «organicamente» e «totalitariamente», la lingua «comune» di una nazione, in lotta e concorrenza con altre «fasi» e tipi o schemi che esistono già (collegati a sviluppi tradizionali o a tentativi inorganici e incoerenti delle forze che, come si è visto, operano continuamente sulle «grammatiche» spontanee e immanenti nel linguaggio). La grammatica storica non può non essere «comparativa»: espressione che, analizzata a fondo, indica la intima coscienza che il fatto linguistico, come ogni altro fatto storico, non può avere confini nazionali strettamente definiti, ma che la storia è sempre «storia mondiale» e che le storie particolari vivono solo nel quadro della storia mondiale. La grammatica normativa ha altri fini, anche se non [si] può immaginare la lingua nazionale fuori del quadro delle altre lingue, che influiscono per vie innumerevoli e spesso difficili da controllare su di essa (chi può controllare l'apporto di innovazioni linguistiche dovute agli emigrati rimpatriati, ai viaggiatori, ai lettori di giornali e lingue estere, ai traduttori, ecc.?)

La grammatica normativa scritta è quindi sempre una «scelta», un indirizzo culturale, è cioè sempre un atto di politica culturale nazionale. Potrà discutersi sul modo migliore di presentare la «scelta» e l'«indirizzo» per farli accettare volentieri, cioè potrà discutersi dei mezzi più opportuni per ottenere il fine; non può esserci dubbio che ci sia un fine da raggiungere che ha bisogno di mezzi idonei e conformi, cioè che si tratti di un atto politico.

Quistioni: di che natura è questo atto politico, e se debba sollevare opposizioni di «principio», una collaborazione di fatto, opposizioni nei particolari, ecc. Se si parte dal presupposto di centralizzare ciò che esiste già allo stato diffuso, disseminato, ma inorganico e incoerente, pare evidente che non è razionale una opposizione di principio, ma anzi una collaborazione di fatto e un accoglimento volenteroso di tutto ciò che possa servire a creare una lingua comune nazionale, la cui non esistenza determina attriti specialmente nelle masse popolari, in cui sono più tenaci di quanto non si creda i particolarismi locali e i fenomeni di psicologia ristretta e provinciale; si tratta insomma di un

incremento della lotta contro l'analfabetismo ecc. L'opposizione di «fatto» esiste già nella resistenza delle masse a spogliarsi di abitudini e psicologie particolaristiche. Resistenza stupida determinata dai fautori fanatici delle lingue internazionali. È chiaro che in questo ordine di problemi non può essere discussa la questione della lotta nazionale di una cultura egemone contro altre nazionalità o residui di nazionalità.

Il Panzini non si pone neanche lontanamente questo problema e perciò le sue pubblicazioni grammaticali sono incerte, contraddittorie, oscillanti. Non si pone per esempio il problema di quale oggi sia, dal basso, il centro di irradiazione delle innovazioni linguistiche; che pure non ha poca importanza pratica. Firenze, Roma, Milano. Ma d'altronde non si pone neanche il problema se esista (e quale sia) un centro di irradiazione spontanea dall'alto, cioè in forma relativamente organica, continua, efficiente, e se essa possa essere regolata e intensificata.

Focolai di irradiazione di innovazioni linguistiche nella tradizione e di un conformismo nazionale linguistico nelle grandi masse nazionali. 1) La scuola; 2) i giornali; 3) gli scrittori d'arte e quelli popolari; 4) il teatro e il cinematografo sonoro; 5) la radio; 6) le riunioni pubbliche di ogni genere, comprese quelle religiose; 7) i rapporti di «conversazione» tra i vari strati della popolazione più colti e meno colti – (una questione alla quale forse non si dà tutta l'importanza che si merita è costituita da quella parte di «parole» versificate che viene imparata a memoria sotto forma di canzonette, pezzi d'opera, ecc. È da notare come il popolo non si curi di imparare bene a memoria queste parole, che spesso sono strampalate, antiquate, barocche, ma le riduca a specie di filastrocche utili solo per ricordare il motivo musicale); 8) i dialetti locali, intesi in diversi sensi (dai dialetti più localizzati a quelli che abbracciano complessi regionali più o meno vasti: così il napoletano per l'Italia meridionale, il palermitano o il catanese per la Sicilia, ecc.).

Poiché il processo di formazione, di diffusione e di sviluppo di una lingua nazionale unitaria avviene attraverso tutto un complesso di processi molecolari, è utile avere consapevolezza di tutto il processo nel suo complesso, per essere in grado di intervenire attivamente in esso col massimo di risultato. Questo intervento non bisogna considerarlo come «decisivo» e immaginare che i fini proposti saranno tutti raggiunti nei loro particolari, che cioè si otterrà

una determinata lingua unitaria: si otterrà una lingua unitaria, se essa è una necessità, e l'intervento organizzato accelererà i tempi del processo già esistente; quale sia per essere questa lingua non si può prevedere e stabilire: in ogni caso, se l'intervento è «razionale», essa sarà organicamente legata alla tradizione, ciò che non è di poca importanza nell'economia della cultura.

Manzoniani e «classicisti». Avevano un tipo di lingua da far prevalere. Non è giusto dire che queste discussioni siano state inutili e non abbiano lasciato tracce nella cultura moderna, anche se non molto grandi. In realtà in questo ultimo secolo la cultura unitaria si è estesa e quindi anche una lingua unitaria comune. Ma tutta la formazione storica della nazione italiana era a ritmo troppo lento. Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale. Oggi si sono verificati diversi fenomeni che indicano una rinascita di tali questioni: pubblicazioni del Panzini, Trabalza Allodoli, Monelli, rubriche nei giornali, intervento delle direzioni sindacali, ecc...

Diversi tipi di grammatica normativa. Per le scuole. Per le così dette persone colte. In realtà la differenza è dovuta al diverso grado di sviluppo intellettuale del lettore o studioso, e quindi alla tecnica diversa che occorre impiegare per fare apprendere o intensificare la conoscenza organica della lingua nazionale ai ragazzi, verso i quali non si può prescindere didatticamente da una certa rigidità autoritaria perentoria («bisogna dire così») e gli «altri» che invece bisogna «persuadere» per far loro accettare liberamente una determinata soluzione come la migliore (dimostrata la migliore per il raggiungimento del fine proposto e condiviso, quando è condiviso). Non bisogna inoltre dimenticare che nello studio tradizionale della grammatica normativa sono stati innestati altri elementi del programma didattico d'insegnamento generale, come quello di certi elementi della logica formale: si potrà discutere se questo innesto è opportuno o no, se lo studio della logica formale è giustificato o no (pare giustificato e pare anche giustificato che sia accompagnato a quello della grammatica, più che dell'aritmetica, ecc., per la somiglianza di natura e perché insieme alla grammatica la logica formale è

relativamente vivificata e facilitata), ma non bisogna prescindere dalla questione.

Grammatica storica e grammatica normativa. Posto che la grammatica normativa è un atto politico, e che solo partendo da questo punto di vista si può giustificare «scientificamente» la sua esistenza, e l'enorme lavoro di pazienza che il suo apprendimento richiede (quanto lavoro occorre fare per ottenere che da centinaia di migliaia di reclute della più disparata origine e preparazione mentale risulti un esercito omogeneo e capace di muoversi e operare disciplinatamente e simultaneamente: quante «lezioni pratiche e teoriche» di regolamenti, ecc.) è da porre il suo rapporto con la grammatica storica. Il non aver definito questo rapporto spiega molte incongruenze delle grammatiche normative, fino a quella del Trabalza-Allodoli. Si tratta di due cose distinte e in parte diverse, come la storia e la politica, ma che non possono essere pensate indipendentemente: come la politica dalla storia. D'altronde, poiché lo studio delle lingue come fenomeno culturale è nato da bisogni politici (più o meno consapevoli e consapevolmente espressi) le necessità della grammatica normativa hanno influito sulla grammatica storica e sulle «concezioni legislative» di essa (o almeno questo elemento tradizionale ha rafforzato nel secolo scorso l'applicazione del metodo naturalistico-positivistico allo studio della storia delle lingue concepito come «scienza del linguaggio»). Dalla grammatica del Trabalza e anche dalla recensione stroncatoria dello Schiaffini («Nuova Antologia», 16 settembre 1934) appare come anche dai così detti «idealisti» non sia compreso il rinnovamento che nella scienza del linguaggio hanno portato le dottrine del Bartoli. [La] tendenza dell'«idealismo» ha trovato la sua espressione più compiuta nel Bertoni: si tratta di un ritorno a vecchie concezioni rettoriche, sulle parole «belle» e «brutte» in sé e per sé, concezioni riverniciate con un nuovo linguaggio pseudoscientifico. In realtà si cerca di trovare una giustificazione estrinseca della grammatica normativa, dopo averne altrettanto estrinsecamente «mostrato» la «inutilità» teoretica e anche pratica.

Il saggio del Trabalza sulla Storia della grammatica potrà fornire indicazioni utili sulle interferenze tra grammatica storica (o meglio storia del linguaggio) e grammatica normativa, sulla storia del problema, ecc.

Grammatica e tecnica. Per la grammatica può porsi la questione come per la «tecnica» in generale? La grammatica è solo la tecnica della lingua? In ogni caso, è giustificata la tesi degli idealisti, specialmente gentiliani, dell'inutilità della grammatica e della sua esclusione dall'insegnamento scolastico? Se si parla (ci si esprime con le parole) in un modo determinato storicamente per nazioni o per aree linguistiche, si può prescindere dall'insegnare questo «modo storicamente determinato»? Ammesso che la grammatica normativa tradizionale fosse insufficiente, è questa una buona ragione per non insegnare nessuna «grammatica», cioè per non preoccuparsi in nessun modo di accelerare l'apprendimento del modo determinato di parlare di una certa area linguistica, ma di lasciare che la «lingua si impari nel vivente linguaggio» o altra espressione del genere impiegata dal Gentile o dai gentiliani? Si tratta, in fondo, di una forma di «liberalismo» delle più bislacche e strampalate. Differenze tra il Croce e il Gentile. Al solito il Gentile si fonda sul Croce, esagerandone all'assurdo alcune posizioni teoretiche. Il Croce sostiene che la grammatica non rientra in nessuna delle attività spirituali teoretiche da lui elaborate, ma finisce col trovare nella «pratica» una giustificazione di molte attività negate in sede teoretica: il Gentile esclude anche dalla pratica, in un primo tempo, ciò che nega teoreticamente, salvo poi a trovare una giustificazione teoretica delle manifestazioni pratiche più superate e tecnicamente ingiustificate.

Si deve apprendere «sistematicamente» la tecnica? È successo che alla tecnica di Ford si contrapponga quella dell'artigiano di villaggio. In quanti modi si apprende la «tecnica industriale»: artigiano, durante lo stesso lavoro di fabbrica, osservando come lavorano gli altri (e quindi con maggior perdita di tempo e di fatica e solo parzialmente); con le scuole professionali (in cui si impara sistematicamente tutto il mestiere, anche se alcune nozioni apprese dovranno servire poche volte in tutta la vita e anche mai); con le combinazioni di vari modi, col sistema TaylorFord che crea un nuovo tipo di qualifica e di mestiere ristretto a determinate fabbriche, e anche macchine o momenti del processo produttivo.

La grammatica normativa, che solo per astrazione può essere ritenuta scissa dal linguaggio vivente, tende a fare apprendere tutto l'organismo della lingua determinata, e a creare un atteggiamento spirituale che renda capaci di orientarsi sempre nell'ambiente linguistico (vedi nota sullo studio del latino

nelle scuole classiche). Se la grammatica è esclusa dalla scuola e non viene «scritta», non perciò può essere esclusa dalla «vita» reale, come è stato già detto in altra nota: si esclude solo l'intervento organizzato unitariamente nell'apprendimento della lingua e, in realtà, si esclude dall'apprendimento della lingua colta la massa popolare nazionale, poiché il ceto dirigente più alto, che tradizionalmente parla in «lingua», trasmette di generazione in generazione, attraverso un processo lento che incomincia coi primi balbettamenti del bambino sotto la guida dei genitori, e continua nella conversazione (coi suoi «si dice così», «deve dirsi così», ecc.) per tutta la vita: in realtà la grammatica si studia «sempre», ecc. (con l'imitazione dei modelli ammirati, ecc.). Nella posizione del Gentile c'è molta più politica di quanto si creda e molto reazionarismo inconscio, come del resto è stato notato altre volte e in altre occasioni: c'è tutto il reazionarismo della vecchia concezione liberale, c'è un «lasciar fare, lasciar passare» che non è giustificato, come era nel Rousseau (e il Gentile è più rousseauiano di quanto creda) dall'opposizione alla paralisi della scuola gesuitica, ma è diventato un'ideologia astratta, «astorica».

La così detta «quistione della lingua». Pare chiaro che il De Vulgari Eloquio di Dante sia da considerare come essenzialmente un atto di politica culturale nazionale (nel senso che nazionale aveva in quel tempo e in Dante), come un aspetto della lotta politica è stata sempre quella che viene chiamata «la quistione della lingua» che da questo punto di vista diventa interessante da studiare. Essa è stata una reazione degli intellettuali allo sfacelo dell'unità politica che esistè in Italia sotto il nome di «equilibrio degli Stati italiani», allo sfacelo e alla disintegrazione delle classi economiche e politiche che si erano venute formando dopo il Mille coi Comuni e rappresenta il tentativo, che in parte notevole può dirsi riuscito, di conservare e anzi di rafforzare un ceto intellettuale unitario, la cui esistenza doveva avere non piccolo significato nel Settecento e Ottocento (nel Risorgimento). Il libretto di Dante ha anch'esso non piccolo significato per il tempo in cui fu scritto; non solo di fatto, ma elevando il fatto a teoria, gli intellettuali italiani del periodo più rigoglioso dei Comuni, «rompono» col latino e giustificano il volgare, esaltandolo contro il «mandarinismo» latineggiante, nello stesso tempo in cui il volgare ha così grandi manifestazioni artistiche. Che il tentativo di Dante abbia avuto enorme importanza innovatrice, si vede più tardi col ritorno del latino a lingua delle

persone colte (e qui può innestarsi la questione del doppio aspetto dell'Umanesimo e del Rinascimento, che furono essenzialmente reazionari dal punto di vista nazionalepopolare e progressivi come espressione dello sviluppo culturale dei gruppi intellettuali italiani e europei).

Linguistica

Giulio Bertoni e la linguistica. Bisognerebbe scrivere una stroncatura del Bertoni come linguista, per gli atteggiamenti assunti ultimamente col suo scritto nel Manualetto di linguistica e nel volumetto pubblicato dal Petrini (vedi brano pubblicato dalla «Nuova Italia» dell'agosto 1930). Mi pare si possa dimostrare che il Bertoni né è riuscito a dare una teoria generale delle innovazioni portate dal Bartoli nella linguistica, né è riuscito a capire in che consistano queste innovazioni e quale sia la loro importanza pratica e teorica.

Del resto nell'articolo pubblicato qualche anno fa nel «Leonardo» sugli studi linguistici in Italia egli non distingue per nulla il Bartoli dalla comune schiera e anzi per il gioco dei chiaroscuri lo mette in seconda linea, a differenza del Casella che nel recente articolo sul «Marzocco» a proposito della Miscellanea Ascoli, pone in rilievo l'originalità del Bartoli: nell'articolo bertoniano del «Leonardo» è da rilevare come il Campus appaia addirittura superiore al Bartoli, quando i suoi studi sulle velari arioeuropee non sono che piccoli saggi in cui si applica puramente e semplicemente il metodo generale del Bartoli e furono dovuti ai suggerimenti del Bartoli stesso; è il Bartoli che disinteressatamente ha messo in valore il Campus e ha sempre cercato di metterlo in prima linea: il Bertoni, forse non senza accademica malizia, in un articolo come quello del «Leonardo» in cui occorre quasi contare le parole dedicate a ogni studioso, per dare una giusta prospettiva, ha combinato le cose in modo che il Bartoli è messo in un cantuccio. Errore del Bartoli di aver collaborato col Bertoni nella compilazione del Manualetto, e dico errore e responsabilità scientifica. Il Bartoli è apprezzato per i suoi lavori concreti: lasciando scrivere al Bertoni la parte teorica induce in errore gli studenti e li spinge su una falsa strada: in questo caso la modestia e il disinteresse diventano una colpa.

D'altronde il Bertoni, se non ha capito il Bartoli, non ha nemmeno capito l'estetica del Croce, nel senso che dall'estetica crociana non ha saputo derivare dei canoni di ricerca e di costruzione della scienza del linguaggio, ma non ha fatto che parafrasare, esaltare, liricizzare delle impressioni: si tratta di un positivista sostanziale che si sdilinquisce di fronte all'idealismo perché questo è più di moda e permette di fare della retorica. Fa meraviglia che il Croce abbia lodato il Manualetto, senza vedere e far notare le incongruenze del Bertoni: mi

pare che il Croce abbia piú di tutto voluto prender atto benevolmente che in questo ramo degli studi, dove il positivismo trionfa, si cerchi di iniziare una via nuova nel senso idealistico. A me pare che tra il metodo del Bartoli e il crocismo non ci sia nessun rapporto di dipendenza immediata: il rapporto è con lo storicismo in generale, non con una particolare forma di storicismo. L'innovazione del Bartoli è appunto questa, che della linguistica, concepita grettamente come scienza naturale, ha fatto una scienza storica, le cui radici sono da cercare «nello spazio e nel tempo» e non nell'apparato vocale fisiologicamente inteso.

Bisognerebbe stroncare il Bertoni non solo in questo campo: la sua figura di studioso mi è sempre stata ripugnante intellettualmente: c'è in essa qualcosa di falso, di non sincero nel senso letterale della parola; oltre alla prolissità e alla mancanza di «prospettiva» nei valori storici e letterari.

Nella «linguistica» è crociano il Vossler, ma che rapporto esiste tra il Bartoli e il Vossler e tra il Vossler e quella che si chiama comunemente «linguistica»? Ricordare a questo proposito l'articolo del Croce Questa tavola rotonda è quadrata (nei Problemi di Estetica) dalla cui critica bisogna prendere le mosse per stabilire i concetti esatti in questa quistione.

È stupefacente la recensione benevola che Natalino Sapegno ha pubblicato nel «Pègaso» del settembre 1930 di Linguaggio e Poesia («Bibliotheca» editrice, Rieti, 1930, L. 5). Il Sapegno non s'accorge che la teoria del Bertoni essere la nuova linguistica una «sottile analisi discriminativa delle voci poetiche da quelle strumentali» è tutt'altro che una novità perché si tratta del ritorno a una vecchissima concezione retorica e pedantesca, per cui si dividono le parole in «brutte» e «belle», in poetiche e non poetiche o antipoetiche ecc., così come si erano similmente divise le lingue in belle e brutte, civili o barbariche, poetiche e prosastiche ecc. Il Bertoni non aggiunge nulla alla linguistica, altro che vecchi pregiudizi, ed è meraviglioso che queste stoltezze gli siano passate per buone dal Croce e dagli allievi del Croce. Cosa sono le parole avulse e astratte dall'opera letteraria? Non piú elemento estetico, ma elemento di storia della cultura e come tali il linguista le studia. E cos'è la giustificazione che il Bertoni fa dell'«esame naturalistico delle lingue, come fatto fisico e come fatto sociale»? Come fatto fisico? Cosa significa? Che anche l'uomo, oltre che elemento della storia politica deve essere studiato come fatto biologico? Che di una pittura si

deve fare anche l'analisi chimica? ecc. Che sarebbe utile esaminare quanto sforzo meccanico sia costato a Michelangelo lo scolpire il Mosè?

Che questi crociani non si accorgano di tutto questo è stupefacente e serve a indicare quale confusione il Bertoni abbia contribuito a diffondere in questo campo. Addirittura scrive il Sapegno che per questa indagine del Bertoni (sulla bellezza delle singole parole astratte: come se il vocabolo piú «frusto e meccanicizzato» non riacquistasse nella concreta opera d'arte tutta la sua freschezza e ingenuità primitiva) «è difficile e delicata, ma non perciò meno necessaria: per essa la glottologia, meglio che scienza del linguaggio, rivolta a scoprire leggi piú o meno fisse e sicure, si avvierà a diventare storia della lingua, attenta ai fatti particolari e al loro significato spirituale». E ancora: «Il nucleo di questo ragionamento (del Bertoni) è, come ognuno può vedere, un concetto tuttora vivo e fecondo dell'estetica crociana. Ma l'originalità del Bertoni consiste nell'averlo sviluppato ed arricchito per una concreta via, dal Croce soltanto additata, o magari iniziata, ma non mai seguita fino in fondo e di proposito», ecc. Se il Bertoni «rivive il pensiero crociano» ma anzi lo arricchisce, e il Croce si riconosce nel Bertoni, occorre dire che il Croce stesso deve essere riveduto e corretto: ma a me pare che il Croce sia stato solo molto indulgente col Bertoni, per non aver approfondito la quistione e per ragioni «didattiche».

Le ricerche del Bertoni sono in parte e sotto un certo aspetto un ritorno a vecchi sistemi etimologici: «sol quia solus est», come è bello che il «sole» contenga in sé implicita l'immagine della «solitudine» nell'immenso cielo e via via: «come è bello che in Puglia la libellula con le sue alucce in forma di croce, sia detta la morte», e così via. Ricordare in uno scritto di Carlo Dossi la storiella del professore che spiega la formazione delle parole: «all'inizio cadde un frutto, facendo pum! ed ecco il "pomo"», ecc. «E se fosse caduta una pera?» domanda il giovanetto Dossi.

Antonio Pagliaro, *Sommario di linguistica arioeuropea*. Fasc. I: Cenni storici e quistioni teoriche, Libreria di Scienze e Lettere del dott. G. Bardi, Roma, 1930 (nelle «Pubblicazioni della Scuola di Filologia Classica dell'Università di Roma, Serie seconda: Sussidi e materiali, II, 1»). Sul libro del Pagliaro cfr. la recensione di Goffredo Coppola nel «Pègaso» del novembre 1930.

Il libro è indispensabile per vedere i progressi fatti dalla linguistica in questi ultimi tempi. Mi pare ci sia molto di cambiato (a giudicare dalla recensione) ma che tuttavia non sia stata trovata la base in cui collocare gli studi linguistici. L'identificazione di arte e lingua, fatta dal Croce ha permesso un certo progresso e ha permesso di risolvere alcuni problemi e di dichiararne altri inesistenti o arbitrari, ma i linguisti, che sono essenzialmente storici, si trovano dinanzi l'altro problema: è possibile la storia delle lingue all'infuori della storia dell'arte e ancora è possibile la storia dell'arte?

Ma i linguisti precisamente studiano le lingue in quanto non sono arte, ma «materiale» dell'arte, in quanto prodotto sociale, in quanto espressione culturale di un dato popolo ecc. Queste quistioni non sono risolte, o lo sono con un ritorno alla vecchia retorica rimbellezzata (cfr. Bertoni).

Per il Perrotto (anche per il Pagliaro?), l'identificazione tra arte e lingua ha condotto a riconoscere come insolubile (o arbitrario?) il problema dell'origine del linguaggio, che significherebbe domandarsi perché l'uomo è uomo (linguaggio = fantasia, pensiero): mi pare che non sia molto preciso; il problema non può risolversi per mancanza di documenti e quindi è arbitrario: si può fare, oltre un certo limite storico, della storia ipotetica, congetturale e sociologica, ma non storia «storica». Questa identificazione permetterebbe anche di determinare ciò che nella lingua è errore, cioè non lingua. «Errore è la creazione artificiale, razionalistica, voluta, che non s'afferma perché nulla rivela, che è particolare all'individuo fuori della sua società». Mi pare che allora si dovrebbe dire che lingua = storia e non lingua = arbitrio. Le lingue artificiali sono come i gerghi: non è vero che siano assolutamente non lingue perché sono in qualche modo utili: hanno un contenuto storicosociale molto limitato. Ma ciò avviene anche tra dialetto e lingua nazionaleletteraria. Eppure anche il dialetto è linguaarte. Ma tra il dialetto e la lingua nazionaleletteraria qualcosa è mutato: precisamente l'ambiente culturale, politico morale sentimentale. La storia delle lingue è storia delle innovazioni linguistiche, ma queste innovazioni non sono individuali (come avviene nell'arte) ma sono di un'intera comunità sociale che ha innovato la sua cultura, che ha «progredito» storicamente: naturalmente anch'esse diventano individuali, ma non dell'individuoartista, dell'individuo elemento storicoculturale completo determinato.

Anche nella lingua non c'è partenogenesi, cioè la lingua [che] produce altra lingua, ma c'è innovazione per interferenze di culture diverse ecc., ciò che avviene in modi molto diversi e ancora avviene per intere masse di elementi linguistici, e avviene molecolarmente (per esempio: il latino ha come «massa» innovato il celtico delle Gallie, e ha invece influenzato il germanico «molecolarmente», cioè imprestandogli singole parole o forme ecc.). L'interferenza e l'influenza «molecolare» può avvenire nello stesso seno di una nazione, tra diversi strati ecc.; una nuova classe che diventa dirigente innova come «massa»; il gergo dei mestieri ecc. cioè delle società particolari, innovano molecolarmente. Il giudizio artistico in queste innovazioni ha il carattere del «gusto culturale», non del gusto artistico, cioè per la stessa ragione per cui piacciono le brune o le bionde e mutano gli «ideali» estetici, legati a determinate culture.

[La lingua in Dante.] Importanza dello scritto di Enrico Sicardi *La lingua italiana in Dante*, edito a Roma dalla Casa Ed. «Optima» con prefazione di Francesco Orestano. Ne ho letto la recensione di G. S. Gargano (*La lingua nei tempi di Dante e l'interpretazione della poesia*) nel «Marzocco» del 14 aprile 1929. Il Sicardi insiste sulla necessità di studiare le «lingue» dei vari scrittori, se si vuole interpretare esattamente il loro mondo poetico. Non so se tutto ciò che il Sicardi scrive sia esatto e specialmente se sia possibile «storicamente» lo studio delle «particolari» lingue dei singoli scrittori, dato che manca un documento essenziale: una vasta testimonianza della lingua parlata nei tempi dei singoli scrittori. Tuttavia il richiamo metodologico del Sicardi è giusto e necessario (ricordare nel libro del Vossler, *Idealismo e positivismo sullo studio della lingua*, l'analisi estetica della favola di La Fontaine sul corvo e la volpe e l'erronea interpretazione di «son bec» dovuta all'ignoranza del valore storico di «son»).

Del Bartoli, *Quistioni linguistiche e diritti nazionali*, discorso tenuto all'inaugurazione dell'anno accademico torinese 1934, pubblicato nel 1935 (vedi nota in «Cultura» dell'aprile 1935). Pare dalla nota che il discorso sia molto discutibile per alcune parti generali: per esempio l'affermazione che «l'Italia dialettale è una e indivisibile».

Notizie sull'Atlante linguistico pubblicate in due numeri di un Bollettino.

VI. Osservazioni sul folclore

Giovanni Crocioni (nel volume *Problemi fondamentali del Folclore*, Bologna, Zanichelli, 1928) critica come confusa e imprecisa la ripartizione del materiale folcloristico proposta dal Pitre nel 1897 nella *Premessa alla Bibliografia delle tradizioni popolari* e propone una sua ripartizione in quattro sezioni: arte, letteratura, scienza, morale del popolo. Ma anche questa ripartizione è criticata come imprecisa, mal definita e troppo lata. Raffaele Ciampini, nella «Fiera Letteraria» del 30 dicembre 1928, domanda: «È essa scientifica? Come per es. farvi rientrare le superstizioni? E che vuole dire una morale del popolo? Come studiarla scientificamente? E perché, allora, non parlare [anche] di una religione del popolo?» Si può dire che finora il folclore sia stato studiato prevalentemente come elemento «pittresco» (in realtà finora è stato solo raccolto materiale da erudizione e la scienza del folclore è consistita prevalentemente negli studi di metodo per la raccolta, la selezione e la classificazione di tale materiale, cioè nello studio delle cautele pratiche e dei principii empirici necessari per svolgere proficuamente un aspetto particolare dell'erudizione, né con ciò si misconosce l'importanza e il significato storico di alcuni grandi studiosi del folclore). Occorrerebbe studiarlo invece come «concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali» (o in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico. (Quindi lo stretto rapporto tra folclore e «senso comune» che è il folclore filosofico). Concezione del mondo non solo non elaborata e sistematica, perché il popolo (cioè l'insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma di società finora esistita) per definizione non può avere concezioni elaborate, sistematiche e politicamente organizzate e centralizzate nel loro sia pur contraddittorio sviluppo, ma anzi molteplice – non solo nel senso di diverso, e giustapposto, ma anche nel senso di stratificato dal più grossolano al meno grossolano – se addirittura non deve parlarsi di un agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folclore si trovano i superstiti documenti mutili e contaminati.

Anche il pensiero e la scienza moderna danno continuamente nuovi elementi al «folclore moderno», in quanto certe nozioni scientifiche e certe opinioni, avulse dal loro complesso e piú o meno sfigurate, cadono continuamente nel dominio popolare e sono «inserite» nel mosaico della tradizione (la Scoperta dell'America di C. Pascarella mostra come le nozioni, diffuse dai manuali scolastici e dalle «Università popolari», su Cristoforo Colombo e su tutta una serie di opinioni scientifiche, possano essere bizzarramente assimilate). Il folclore può essere capito solo come un riflesso delle condizioni di vita culturale del popolo, sebbene certe concezioni proprie del folclore si prolunghino anche dopo che le condizioni siano (o sembrino) modificate o diano luogo a combinazioni bizzarre.

Certo esiste una «religione di popolo», specialmente nei paesi cattolici e ortodossi, molto diversa da quella degli intellettuali (che siano religiosi) e specialmente da quella organicamente sistemata dalla gerarchia ecclesiastica – sebbene si possa sostenere che tutte le religioni, anche le piú dirozzate e raffinate, siano «folclore» in rapporto al pensiero moderno, con la capitale differenza che le religioni e quella cattolica in primo luogo, sono appunto «elaborate e sistemate» dagli intellettuali (c. s.) e dalla gerarchia ecclesiastica e pertanto presentano speciali problemi (è da vedere se una tale elaborazione e sistemazione non sia necessaria per mantenere il folclore disseminato e molteplice: le condizioni della Chiesa prima e dopo la Riforma e il Concilio di Trento e il diverso sviluppo storicoculturale dei paesi riformati e di quelli ortodossi dopo la Riforma e Trento sono elementi molto significativi). Così è vero che esiste una «morale del popolo», intesa come un insieme determinato (nel tempo e nello spazio) di massime per la condotta pratica e di costumi che ne derivano o le hanno prodotte, morale che è strettamente legata, come la superstizione, alle credenze reali religiose: esistono degli imperativi che sono molto piú forti, tenaci ed effettuali che non quelli della «morale» ufficiale. Anche in questa sfera occorre distinguere diversi strati: quelli fossilizzati che rispecchiano condizioni di vita passata e quindi conservativi e reazionari, e quelli che sono una serie di innovazioni, spesso creative e progressive, determinate spontaneamente da forme e condizioni di vita in processo di sviluppo e che sono in contraddizione, o solamente diverse, dalla morale degli strati dirigenti.

Il Ciampini trova molto giusta la necessità sostenuta dal Crocioni che il folclore sia insegnato nelle scuole dove si preparano i futuri insegnanti, ma poi nega che possa porsi la questione della utilità del folclore (c'è indubbiamente confusione tra «scienza del folclore», «conoscenza del folclore» e «folclore» cioè «esistenza del folclore»); pare che il Ciampini qui voglia proprio dire «esistenza del folclore» così che l'insegnante non dovrebbe combattere la concezione tolemaica, che è propria del folclore). Per il Ciampini il folclore (?) è fine a se stesso o ha la sola utilità di offrire a un popolo gli elementi per una più profonda conoscenza di se stesso (qui folclore dovrebbe significare «conoscenza e scienza del folclore»). Studiare le superstizioni per sradicarle sarebbe per il Ciampini, come se il folclore uccidesse se stesso, mentre la scienza non è che conoscenza disinteressata, fine a se stessa! Ma allora perché insegnare il folclore nelle scuole che preparano gli insegnanti? Per accrescere la cultura disinteressata dei maestri? Per mostrar loro ciò che non devono distruggere?

Come appare, le idee del Ciampini sono molto confuse e anzi intimamente incoerenti, poiché, in altra sede, il Ciampini stesso riconoscerà che lo Stato non è agnostico ma ha una sua concezione della vita e ha il dovere di diffonderla, educando le masse nazionali. Ma questa attività formativa dello Stato, che si esprime, oltre che nell'attività politica generale, specialmente nella scuola, non si svolge sul niente e dal niente: in realtà essa è in concorrenza e in contraddittorio con altre concezioni esplicite ed implicite e tra queste non delle minori e meno tenaci è il folclore, che pertanto deve essere «superato». Conoscere il «folclore» significa pertanto per l'insegnante conoscere quali altre concezioni del mondo e della vita lavorano di fatto alla formazione intellettuale e morale delle generazioni più giovani per estirparle e sostituirle con concezioni ritenute superiori. Dalle scuole elementari alle... Cattedre d'agricoltura, in realtà, il folclore era già sistematicamente battuto in breccia: l'insegnamento del folclore agli insegnanti dovrebbe rafforzare ancor più questo lavoro sistematico. È certo che per raggiungere il fine occorrerebbe mutare lo spirito delle ricerche folcloristiche oltre che approfondirle ed estenderle. Il folclore non deve essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio. Solo così l'insegnamento sarà più efficiente e determinerà realmente la nascita di una nuova cultura nelle grandi masse popolari, cioè

sparirà il distacco tra cultura moderna e cultura popolare o folklore. Un'attività di questo genere, fatta in profondità, corrisponderebbe nel piano intellettuale a ciò che è stata la Riforma nei paesi protestanti.

«Diritto naturale» e folklore. Viene esercitata ancora oggi una certa critica, per lo più di carattere giornalistico e superficiale, non molto brillante contro il così detto diritto naturale (cfr. qualche elucubrazione di Maurizio Maraviglia e i sarcasmi e le beffe più o meno convenzionali e stantie dei giornali e delle riviste). Qual è il significato reale di queste esercitazioni?

Per comprendere ciò occorre, mi pare, distinguere alcune delle espressioni che tradizionalmente ha assunto il «diritto naturale»:

1) La espressione cattolica, contro la quale gli attuali polemisti non hanno il coraggio di prendere una netta posizione, sebbene il concetto di «diritto naturale» sia essenziale ed integrante della dottrina sociale e politica cattolica. Sarebbe interessante ricordare lo stretto rapporto che esiste tra la religione cattolica, così come è stata intesa sempre dalle grandi masse e gli «immortali principii dell'89». I cattolici stessi della gerarchia ammettono questo rapporto quando affermano che la rivoluzione francese è stata una «eresia» o che da essa si è iniziata una nuova eresia, riconoscono cioè che allora è avvenuta una scissione nella stessa fondamentale mentalità e concezione del mondo e della vita: d'altronde solo così si può spiegare la storia religiosa della Rivoluzione francese, ché sarebbe altrimenti inesplicabile l'adesione in massa alle nuove idee e alla politica rivoluzionaria dei giacobini contro il clero, di una popolazione che era certo ancora profondamente religiosa e cattolica. Per ciò si può dire che concettualmente non i principii della Rivoluzione francese superano la religione, poiché appartengono alla sua stessa sfera mentale, - ma i principii che sono superiori storicamente (in quanto esprimono esigenze nuove e superiori) a quelli della Rivoluzione francese, cioè quelli che si fondano sulla realtà effettuale della forza e della lotta.

2) La espressione di diversi gruppi intellettuali, di diverse tendenze politicogiuridiche, che è quella sulla quale si è svolta finora la polemica scientifica sul «diritto naturale». A questo proposito la questione è stata risolta fondamentalmente dal Croce, col riconoscimento che si è trattato di correnti politiche e pubblicistiche, che avevano il loro significato e la loro importanza in quanto esprimevano esigenze reali nella forma dogmatica e sistematica della

così detta scienza del diritto (cfr. la trattazione del Croce). Contro questa tendenza si svolge la polemica «apparente» degli attuali esercitatori di scienza del diritto, che in realtà, non distinguendo tra il contenuto reale del «diritto naturale» (rivendicazioni concrete di carattere politicoeconomicosociale), la forma della teorizzazione e le giustificazioni mentali che del contenuto reale dà il diritto naturale, sono essi più acritici e antistorici dei teorici del diritto naturale, cioè sono dei muli bendati del più gretto conservatorismo (che si riferisce anche alle cose passate e «storicamente» superate e spazzate via).

3) La polemica in realtà mira ad infrenare l'influsso che specialmente sui giovani intellettuali potrebbero avere (e hanno realmente) le correnti popolari del «diritto naturale», cioè quell'insieme di opinioni e di credenze sui «propri» diritti che circolano ininterrottamente nelle masse popolari, che si rinnovano di continuo sotto la spinta delle condizioni reali di vita e dello spontaneo confronto tra il modo di essere dei diversi ceti. La religione ha molto influsso su queste correnti, la religione in tutti i sensi, da quella come è realmente sentita e attuata a quella quale è organizzata e sistematizzata dalla gerarchia, che non può rinunciare al concetto di diritto popolare. Ma su queste correnti influiscono, per meati intellettuali incontrollabili e capillari, anche una serie di concetti diffusi dalle correnti laiche del diritto naturale e ancora diventano «diritto naturale», per contaminazioni le più svariate e bizzarre, anche certi programmi e proposizioni affermati dallo «storicismo». Esiste dunque una massa di opinioni «giuridiche» popolari, che assumono la forma del «diritto naturale» e sono il «folclore» giuridico. Che tale corrente abbia importanza non piccola è stato dimostrato dalla organizzazione delle «Corti d'Assisi» e di tutta una serie di magistrature arbitrali o di conciliazione, in tutti i campi dei rapporti individuali e di gruppo, che appunto dovrebbero giudicare tenendo conto del «diritto» come è inteso dal popolo, controllato dal diritto positivo o ufficiale. Né è da pensare che l'importanza di questa questione sia sparita con l'abolizione delle giurie popolari, perché nessun magistrato può in una qualsiasi misura prescindere dall'opinione: è anzi probabile che la questione si ripresenti in altra forma e in misura ben più estesa che nel passato, ciò che non mancherà di sollevare pericoli e nuove serie di problemi da risolvere.

[Preistoria contemporanea.] Raffaele Corso chiama il complesso dei fatti folcloristici una «preistoria contemporanea», ciò che è solo un bisticcio per definire un fenomeno complesso che non si lascia definire brevemente. Si può

ricordare in proposito il rapporto tra le così dette «arti minori» e le così dette «arti maggiori», cioè tra l'attività dei creatori d'arte e quella degli artigiani (delle cose di lusso o per lo meno non immediatamente utilitarie). Le arti minori sono sempre state legate alle arti maggiori e ne sono state dipendenti. Così il folclore è sempre stato legato alla cultura della classe dominante, e, a suo modo, ne ha tratto dei motivi che sono andati a inserirsi in combinazione con le precedenti tradizioni. Del resto niente di più contraddittorio e frammentario del folclore.

In ogni modo si tratta di una «preistoria» molto relativa e molto discutibile e niente sarebbe più disparato che voler trovare in una stessa area folcloristica le diverse stratificazioni. Ma anche il confronto tra aree diverse, sebbene sia il solo indirizzo metodico razionale, non può permettere conclusioni tassative, ma solo congetture probabili, poiché è difficile fare la storia delle influenze che ogni area ha accolto e spesso si paragonano entità eterogenee. Il folclore, almeno in parte, è molto più mobile e fluttuante della lingua e dei dialetti, ciò che del resto si può dire per il rapporto tra cultura della classe colta e lingua letteraria: la lingua si modifica, nella sua parte sensibile, molto meno del contenuto culturale; e solo nella semantica si può, naturalmente, registrare una adesione tra forma sensibile e contenuto intellettuale.

[I canti popolari.] Una divisione o distinzione dei canti popolari formulata da Ermolao Rubieri: 1°) i canti composti dal popolo e per il popolo; 2°) quelli composti per il popolo ma non dal popolo; [3°)] quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire.

Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria, poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto colla società ufficiale: in ciò e solo in ciò è da ricercare la «collettività» del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche: certo

però il grado maggiore o minore di «isolamento» storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione.

Appendice

Cronache teatrali dall'«Avanti!»,

1916-1920

«La falena» di Bataille al Carignano. Freddissima accoglienza ha avuto la nuova commedia del Bataille, La falena, portata dinanzi al pubblico torinese dalla compagnia GramaticaCariniPiperno. E il pubblico non ha avuto torto. Tre atti lunghi, pesanti, senza azione, costruiti completamente sul dialogo, che a forza di voler essere sottile, raffinato, diventa monotono, stucchevole, senza vivacità. La psicologia d'eccezione, se non è incarnata in una creatura viva, che diventi il centro motore di una azione adeguata, può riuscire a far costruire un romanzo passabile, ma nel teatro è fatalmente destinata a partorire opere fiacche, senza nerbo, come questa del Bataille. Vedendo svolgersi sulla scena i casi melodrammatici di una donna, che sapendo la sua vita crudelmente limitata da una malattia vuol godere tutto il piacere e vivere tutte le illusioni che un amore capriccioso le consente [censura].

Anche l'esecuzione fu da parte degli attori poco convincente e un tantino monotona, ciò che del resto non meraviglia.

(13 gennaio 1916).

Dina Galli all'Alfieri. Magnifica la serata d'onore di Dina Galli, che ormai è diventata a Torino la più popolare e la più ammirata delle attrici. Ella ha saputo, pur nel tritume della produzione comica francese, crearsi una personalità, rinnovandosi in ogni personaggio, riuscendo a trovare per ogni figurino una nota nuova, che le desse almeno l'apparenza della vita, rendendo signorile e ingenua anche la volgarità che in altri sarebbe stata abietta. E il pubblico l'ha colmata di fiori e di applausi.

(20 gennaio 1916).

«Paolo e Virginia» di Ambrosini e Michelotti all'Alfieri. Dobbiamo riconfermare la prima impressione. Ce ne dispiace per l'Ambrosini, specialmente, del quale ricordiamo con sempre vivo godimento i bozzetti storici di grandissimo valore, ma la nuova commedia Paolo e Virginia non ci convince e non ci può piacere. E non per la ingenuità tecnica, per le manchevolezze sceniche, che si possono perdonare in un primo tentativo e che

possono anzi essere prova di ingegno drammatico potente che si dibatte sulle prime fra le pastoie delle necessità della pratica, ma perché la commedia è una offesa al buon gusto e al senso comune. Tutto è artificioso, voluto, riflesso. Nessun abbandono dell'autore verso le creature della sua fantasia che le renda indipendenti, libere, vive di attività propria, ma invece la sensazione implacabile della preoccupazione del successo, dello sforzo cerebrale, e senza possibilità di uno sbocco nell'azione. Il primo atto è appiccicato colla colla al resto: serve per lo spunto, per giustificare il titolo, per poter riallacciare i personaggi col celebre romanzo del languido e rugiadoso SaintPierre, e per poter adombrare, senza riuscire a completarlo, il carattere di Virginia, condannata a vivere di una vita doppia, libresca per il ricordo dei due sfortunati amanti del buon tempo antico, e piena di impulsi e di curiosità di vivere della monelluccia moderna. Ma del resto tutti i personaggi ragionano, ricordano e mai operano. La comicità è di parole, di freddure, e non sempre di buon gusto, anzi per lo più tolte dal vecchio repertorio caricaturale, cosicché spesso gli attori ne rimangono oppressi; come il povero Conforti (Paolo), al quale è fatta ripetere, per cercare di renderlo più scialbo e più grottesco, la vecchia boutade del viaggiatore che non può cambiare il posto incomodo con un altro, perché nello scompartimento egli è solo.

E altre e altre, stillicidio noioso e schiacciante con parentesi di grossolanità come quella dell'albergatrice da due anni vedova che non ha potuto nell'intervallo coniugale procurarsi la più piccola soddisfazione. Gli interpreti fecero del loro meglio per dare tutto ciò che era possibile: ammirevoli, come al solito, la Galli e il Guasti.

(23 gennaio 1916).

«Il pomo della discordia» di Testoni al Carignano. Pomo della discordia tra il conte e la contessa Alberti pare sia il fatto che il loro unigenito è femmina e non maschio. Quindi separazione legale, carta bollata, ecc., e sentenza del tribunale che fa sí che Luciana, la prole non desiderata dal padre, debba trascorrere la sua vita a pezzi e bocconi, quattro mesi con l'uno e quattro mesi con l'altro dei suoi così suscettibili genitori. E la fanciulla, educata dal padre, a quanto dice l'autore, senza pregiudizi, o almeno, senza troppi pregiudizi femminili, prepara un complotto per rifare la famiglia così poco tragicamente separata. Salva la mamma da un cattivo passo, la conserva degna del papà, e poi

riconosciutasi innamorata di un amico d'infanzia, scappa dal papà, gli impone un dilemma: o far la pace o perdere la figliuola che va a marito, e riesce dopo un seguito di avvenimenti superlativamente banali, a non essere piú pomo della discordia, ma a maritarsi e a riconciliare i suoi fieri genitori. Tutta la commedia è imperniata sulla figura della fanciulla, che la Gramatica seppe rendere con vivacità e con spontaneità veramente degne della sua fama di grande artista, e su alcune parti del dialogo, d'un humour per lo piú convenzionale, ma non senza qualche sprazzo di sano spirito piccolo borghese. Questo ormai forma a un tempo la ragione dei mezzi successi delle commedie del Testoni e della debolezza del suo teatro, fatto tutto di tali piccole cose che non riescono mai a organizzarsi in una commedia, in tutta una commedia. Insieme alla Gramatica, che seppe, senza contrasto troppo stridente, rendere e forse migliorare ciò che il Testoni aveva fatto della figura di Luciana, fu notevole il Carini. Non altrettanto bene gli altri.

(27 gennaio 1916).

Un commediografo dialettale. Certa stampa cittadina ha menato grande scalpore sulla commedia dialettale di Mario Leoni: L'erbô d'la libertà, che sarà data stasera al Rossini. Pare si tratti di una rievocazione di quel periodo della storia piemontese in cui maggiormente si risentivano i contraccolpi della Rivoluzione francese. Il nome dell'autore, temperamento di letteratucolo provinciale, autore di plumbei romanzi di appendice e di superficiali drammacci da stadera, nonché assessore della Giunta clericomoderata, non dà certo troppo affidamento per la rievocazione di un periodo che ebbe momenti di vera epicità e di dolorosa delusione.

(28 gennaio 1916).

«L'erbô d'la libertà» di Leoni al Rossini. Grande avvenimento cittadino l'altra sera al Rossini. C'erano il sindaco e l'ing. Sincero, l'antipapa; gli assessori, i consiglieri comunali piú intellettuali da Fino a Grassi, e il vecchio teatro accoglieva tutti con la tranquilla bonomia di un vecchio, del quale il ritorno per una volta dei bei giorni passati non turba lo scetticismo sereno, frutto di tante alterne vicende di gloria e di decadenza. Serata familiare anche! Ché Torino è in fondo ancora una grande città di provincia, dove tutti ci si conosce, e dove si corre a sentire e applaudire l'opera del collega o del conoscente per dovere d'amicizia, ben disposti a essergli grati di una serata trascorsa cosí senza

grande divertimento e senza molta noia, lasciando riposare cervello e nervi. All'amico molti applausi e quattro chiamate ha concesso la platea del Rossini. E non vorremmo noi contrastare. Ché anche per la critica, occorre un punto d'appoggio. Ma L'erbô d'la libertà non è né bello né brutto: è nel pensiero di un dolce accomodantismo. C'è tutto o niente: l'azione, se non fosse posta nel 1798, avrebbe potuto svolgersi nel 1848, a Torino o a Milano o a Berlino. C'è chi crede e sacrifica per gli ideali rivoluzionari; c'è la fucilazione del mitissimo e ingenuo agitatore Tenvell, ma c'è la caricatura leggera delle nuove idee e dei nuovi costumi; c'è il cittadino calzolaio Barberis che è vestito di rosso e cambia nome alla moglie ed al figlio e sacrifica ai piedi dell'albero un pacco di biglietti del vecchio governo... fuori corso, con un po' di sentimentalismo e un paio di amorette e infine la trovata: «Meglio bastardo che figlio di tedesco!».

Non è l'opera che contribuisca a rialzare il teatro dialettale piemontese; manca in essa calore e vita; non ha mai suscitato il brivido dell'interesse e del consenso che percorre la folla e la attanaglia e fa scattare lo spettatore nell'apostrofe che eccita il sorriso di noi, troppo blasés, ma consacra il successo dell'autore popolare.

L'erbô avrà delle repliche e Mario Leoni, alla fine della carriera di fortunato negoziante di stoffe, allieta la sua vecchiaia con lo stringere le catene matrimoniali alle coppie amanti, col firmare molti atti di stato civile e con lo scrivere commedie. E continui pure per molti anni.

(30 gennaio 1916).

Emma Gramatica al Carignano. Dopo La moglie di Claudio, che la Gramatica interpretò rendendo un po' troppo manierata la donna fatale di una moda ormai tramontata (ma non è manierata già in sé ogni donna fatale?), abbiamo sentito un breve atto di J. M. Barrie, che potrebbe definirsi una spiritosa conferenza dialogata ed elaborata scenicamente sull'Età delle attrici. In esso, più che nel dramma a forti tinte, la Gramatica poté meglio mostrare tutte le doti che la distinguono di spontaneità e di una certa sottile arguzia.

(31 gennaio 1916).

La compagnia Ruggeri al Carignano. Il nuovo corso di recite iniziato dalla compagnia di Ruggero Ruggeri si è già dalle prime sere affermato vittoriosamente. A dir il vero, non bisognerebbe parlare di compagnia, ma del

solo Ruggeri e di qualche altro meno peggio, poiché ormai è invalso, nella organizzazione delle nostre migliori compagnie, l'uso di circondare gli elementi ottimi con altri molto scadenti, se non addirittura pessimi, che servono solo per il chiaroscuro, per dare maggiore risalto ai primi, con quanto scapito dell'effetto generale di una recita, è facile a chiunque capire.

L'anima della compagnia è Ruggeri, che nelle tre commedie finora date: Il marchese di Priola, Il bosco sacro, L'avventuriero, ha saputo mostrare quanto sia grande la duttilità del suo ingegno artistico, la potenzialità di rinnovamento, la facilità (apparente, almeno, perché si sa dovuta a lunghi studi e coscienziosa preparazione) di investirsi di parti sempre nuove, di personaggi antipodici, che ne riescono migliorati, umanizzati dalla calda simpatia dell'interprete.

(5 febbraio 1916).

«Scampolo» di Niccodemi all'Alfieri. Continua a far affollare l'elegante teatro di Piazza Solferino Scampolo di Dario Niccodemi, che ormai è arrivato alla nona replica. La figurina selvaggiamente ingenua della protagonista, pur nel suo convenzionalismo sentimentale e nella pretesa di voler rappresentare in un tipo universale la vita della strada, fatta di semplicità e di sincerità in contrapposizione alla vita artefatta della restante umanità, è riuscita a conquistare la simpatia del pubblico. Molto contribuirono al successo gli attori, specialmente A. Guasti e D. Galli, che hanno saputo dare, di personaggi questa volta italiani, una interpretazione sicura ed efficace, abbandonando per un momento i soliti e abusati tipi delle Gobette, e dei pittori in fregola di piacevoli avventure. Si annunzia intanto che la compagnia sta lavorando alle prove di un'altra novità italiana: La campana, tre atti di G. Forzano, noto finora solo come manipolatore di intrugli melodrammatici e di rivistepasticcio.

(6 febbraio 1916).

«Il piccolo santo» di Bracco al Carignano. Il piccolo santo è veramente più creatura di Ruggeri che di Bracco; seguendo l'artista in tutto il sottile lavoro col quale egli riesce a plasmare atto per atto, parola per parola il carattere di don Fiorenzo, anche nelle sue più evanescenti sfumature (che spesso sono le più significative), pare impossibile immaginare un altro interprete, e una vita dell'opera all'infuori di questa cornice e di questi scenari. La suggestione è così

avvincente che non si bada a tutto il resto, né all'incertezza che può essere stata cagionata dalla scomparsa di un attore misurato ed efficace come il Bonafini, né all'insufficienza di qualche altro.

Nelle repliche che certo si succederanno con la stessa fortuna, molti di questi inconvenienti spariranno, e l'insieme dello spettacolo sarà ancor più perfetto.

(13 febbraio 1916).

«Il poeta e la signorina» di Berrini all'Alfieri. La compagnia della Galli ha ridato la commedia di Nino Berrini Il poeta e la signorina, e pare voglia ancora replicarla, quantunque l'accoglienza non sia stata molto calorosa. Se Ferdinando Martini si occupasse ancora di queste bazzecole e si ponesse di nuovo la questione del perché non esiste un teatro nazionale italiano, gli si potrebbe rispondere, prendendo le mosse dall'ultima produzione, che il difetto d'origine è l'insincerità degli autori, specialmente giovani. La mancanza di un genio può spiegare il non sorgere di capolavori. Ma il teatro non si nutre solo di capolavori, e questi d'altronde non paiono sfungare con molta frequenza neanche fuori d'Italia.

È proprio l'insincerità, la mania letteraria che impedisce a molti di far qualcosa di buono, anche nei limiti più modesti. Per il razzo di una trovata, per il barbaglio di una situazione piccante o di un personaggio che nessuno ha mai posto in scena, si sacrifica tutto quello che può veramente dare ossa e carne a una commedia.

E così sia, se così meglio piace.

(13 febbraio 1916).

L'«Amleto» con Ruggeri al Carignano. La compagnia di R. Ruggeri ha ripreso l'Amleto, e, se è lodevole lo sforzo che l'attore ha fatto per dare di Amleto una raffigurazione pienamente umana, non si può però dire che Shakespeare sia stato bene interpretato. Sicuro: perché nelle opere del tragico inglese non c'è solo il protagonista, e la tragedia non è solo la tragedia di questo. La caratteristica del capolavoro (detto così all'ingrosso) consiste nella saturazione di poesia di ogni parola, di ogni atto, di ogni persona del dramma; niente c'è di inutile, niente da trascurare, ogni anche piccolo accenno concorre alla catastrofe ed è indispensabile per giustificarla. Rendete solo tragico Amleto e lasciate nella penombra gli altri, e la tragedia corre il rischio di diventare un

dramma da arena, una beccheria capricciosa e casuale. Tutti i personaggi sono grandi nella concezione shakespeariana: fortemente messi in rilievo, e presi nel turbine di fatalità che ha in Amleto la vittima principale; e se non si riesce a dare di tutto ciò che la concezione del lavoro vuole, Amleto continuerà a essere pietra di paragone per la virtù di plasticità dei nostri migliori attori, ma non sarà l'Amleto di Shakespeare, e il pubblico, pur persuaso di aver sentito un capolavoro (lo dicono tutti e da tanto tempo) uscirà da teatro con qualche delusione e lievemente propenso a non credere del tutto ai capolavori.

(20 febbraio 1916).

«Il signor di Courpières» di Hermant al Carignano. Il signor di Courpières di Abel Hermant è una commedia cadaverica, costruita di pezzi anatomici da gabinetto sperimentale, freddamente, come potrebbe fare un giocatore di scacchi che si pone le difficoltà e laboriosamente se le risolve per passare il tempo. Il protagonista è il tipo dell'aristocratico spiantato, cinico, amorale, che nella società borghese cui non può adattarsi, risolve il suo problema sociale con le amanti ricche o che si vendono ad altri per mantenerlo, senza sentire mai un brivido di passione, un palpito di umanità se non forse verso i suoi simili dei sobborghi, gli apaches e gli Alphonses della suburra. Ma nel letamaio fiorisce una violetta (come sono sentimentali i cinici e gli scettici convenzionalmente professionali!), una fanciulla della borghesia danarosa che nell'ultimo atto, quando la catastrofe sembra imminente, e il signor di Courpières sta per farsi suicidare (ammazzarsi tutto da sé sarebbe troppo banale) avendo falsificato una cambiale, lo salva perché vuol redimerlo e rigenerarlo.

La commedia fu zittita e cadde nell'indifferenza generale.

(24 febbraio 1916).

Serata d'onore di Ruggero Ruggeri al Carignano. Ruggero Ruggeri annunzia per venerdì la sua serata d'onore con L'amico delle donne di A. Dumas. Il Ruggeri nella sua pur breve permanenza a Torino, e nel limitato numero di rappresentazioni che ha potuto dare, ha dimostrato che egli sta fuori di ogni ruolo convenzionale. La sua potente personalità supera ogni professionismo. La tragicità di Amleto non fissa nessun abito acquisito nel carattere dell'attore. Il «fascino slavo» del Bosco sacro trova in lui l'immediatezza espressiva che non può dargli un brillante che per la continuità della sua funzione si lascia

soverchiare da abitudini fisiche e vocali che conguagliano i caratteri comici piú disparati. Perciò il pubblico giustamente ha reso sempre omaggio, e piú lo farà venerdì alle doti eccezionali di Ruggero Ruggeri.

(2 marzo 1916).

La serata in onore di R. Ruggeri fece affollare in modo eccezionale il Teatro Carignano.

La commedia di A. Dumas figlio L'amico delle donne non è tale, di per se stessa, da incatenare un pubblico per cinque atti non tutti leggeri. Ma il dialogo, fitto di leggeri ricami dialettici, superficialmente piacevole e interessante per i confronti tra la moda teatrale del passato e quella attuale, sembra fatto apposta per mettere in rilievo tutte le qualità buone dell'attore insigne, che riempie di sé tutti i cinque atti, rendendo passabile e simpatico quel tipo di perpetuo seccatore che nella vita reale sarebbe l'amico delle donne come l'immaginava Dumas figlio.

(5 marzo 1916).

La compagnia GalliGuastiBracci all'Alfieri. Stasera Amerigo Guasti darà la sua serata d'onore con L'asino di Buridano di de Flers e Caillavet. L'altra sera Dina Galli ha dato la sua con Amore veglia degli stessi autori. Il pubblico ha affollato il teatro come nei primi giorni della lunghissima stagione teatrale, prova la piú significativa della simpatia che la compagnia ha saputo suscitare. Credo infatti che quella GalliGuastiBracci sia l'unica compagnia italiana che meriti veramente questo nome, poiché presenta organicità di ruoli e graduazioni di capacità, che pur lasciando agio ai principes di mettere in rilievo le loro doti speciali, non nuoce all'insieme e dà risalto anche alle parti secondarie.

Il Guasti, la Galli e il Bracci hanno sempre trovato nella Galli, nella Casilini, nel Conforti, nel Fuggetta e negli altri dei cooperatori intelligenti, sempre alacri, che hanno contribuito indubbiamente al buon successo costante delle rappresentazioni, senza far diminuire perciò la personalità dei maggiori, anzi forse mettendole maggiormente in risalto.

(6 marzo 1916).

Ermete Novelli all'Alfieri. Un pubblico speciale aspettava l'altra sera la rentrée di Ermete Novelli: di ammiratori che avevano seguito con affetto nella sua

lunga carriera il vecchio attore, e di giovani che forse lo sentivano per la prima volta e volevano fissarsi nella memoria l'immagine dell'interprete sommo di talune figure popolarische, come papà Martin, concepite ingenuamente, attuate e poste in azione in drammi poco consistenti e artisticamente nulli, ma nei quali tuttavia il richiamo a sentimenti umani elementari, radicati, innati quasi, e diffusi universalmente lascia all'attore la piú grande libertà di creazione individuale, personale. Che rimane di queste rappresentazioni nello spirito dell'ascoltatore? Non certo un godimento artistico, una nuova esperienza estetica, derivante dalla produzione drammatica. Il godimento, l'esperienza la dà l'attore con la sua arte d'interprete. Il fatto stesso che il dramma è concepito su una trama tenue, elementare, fa sí che esso venga assorbito immediatamente senza contrasti e senza sforzi, e che tutta l'attenzione si rivolga al modo, alla vita particolare che il Novelli riesce a infondere anche ai piú frusti e abusati motivi sentimentali. L'attore è in realtà egli stesso l'autore, perché tutto ciò che non solo rende sopportabile, ma anche piacevole e interessante il vecchio dramma di Cormon e Grangé è opera sua, tutta sua. Molti applausi a ogni fine d'atto, e molti anche a scena aperta.

(16 marzo 1916).

«Le memorie di don Rodrigo» dei fratelli Quintero all'Alfieri. Una successione di quadretti appena abbozzati, di figurine comiche, sentimentali e grottesche formano tutta la commedia dei fratelli Quintero: Le memorie di don Rodrigo. Nessuna novità, né di ambiente, né di caratteri. Don Rodrigo è un vecchio spagnuolo che, arricchitosi attraverso una vita di stenti e di lavoro indefesso, s'è formata una filosofia della vita discretamente banale e convenzionale, e scrive le sue memorie nelle quali molte fame usurpate troveranno il loro implacabile giustiziere. Intorno a lui e alla sua filosofia volteggia il mondo circostante: dei figli o idioti o incapaci, che lo portano alla rovina, dei nipoti che s'adattano a trarre, da ciò che era stato motivo di eleganza e di bon ton, i mezzi per vivere, e delle conoscenze incasellate secondo i tipi che piú possono trarre l'epigramma e lo scherno dalle labbra del solitario. E siccome don Rodrigo, ovverossia i fratelli Quintero, non sono della vita troppo profondi osservatori o filosofi, troppo acuti, cosí i fatti che dovrebbero essere postillati dal protagonista sono spesso noiosamente monotoni, fatuamente superficiali, e la commedia, se non fosse stata retta da Ermete Novelli e da una sua giovane cooperatrice, Hesperia Sperani, sarebbe caduta senza infamia e senza lode.

(18 marzo 1916).

Teatro inglese. Domani la compagnia di Luigi Carini porrà in iscena una novità di un autore inglese: L'onore di John Glayde, di Alfredo Sutro. Come a chi ha lo stomaco guasto per il soverchio uso di dolciumi nauseosi è utile consigliare un buon bicchiere di gin, così il pubblico, abituato ad ascoltare le frivole e cerebralmente idiote costruzioni del teatro francese, molto potrà giovare di un contatto un po' vivo e simpatico con le produzioni del teatro inglese. Esse, oltre che per la rivelazione di un mondo morale alquanto diverso dal nostro, hanno il pregio di un humour non superficiale e di parole, un fondamento spirituale per cui le contraddizioni e le incongruenze della vita sono viste da un angolo visuale nuovo, originale per noi, pur senza sforzi e anfanamenti.

Naturalmente bisogna ascoltare già persuasi che tutto ciò che di strano e di diverso dal solito può esserci presentato, non è il risultato di uno sforzo scenico, ma il portato naturale di un mondo diverso dal nostro per costumi, per tradizioni di idee e di cultura.

(20 marzo 1916).

«L'onore di John Glayde» di Sutro al Carignano. L'onore di John Glayde di Alfredo Sutro non si distacca quasi per niente dalla media comune delle commedie costruite su un caso di adulterio. Un uomo di affari che si appassiona più al giuoco titanico della Borsa che alla felicità domestica, ritrova al suo improvviso ritorno che la moglie gli è diventata un'estranea, che ella si è costruita una vita nuova, delle possibilità nuove di esistenza, e non vuol più saperne di lui.

Ma è il modo che maggiormente offende il suo senso d'onore, non il fatto in sé. La commedia che gli viene rappresentata, la finzione che lo circonda e lo soffoca pur nel roseo cerchio delle braccia femminee, lo esaspera, ma lo riconduce al senso della realtà.

Il dominatore riconosce il suo torto: ha giocato male, e ha perduto. Di fronte a lui l'avversario non ha altro torto che l'insincerità, la frode sleale che ha sorpreso la buona fede di chi, per conoscere gli uomini, ha trascurato l'altra metà del genere umano, ma nient'altro. E perciò non si erge esecutore della giustizia offesa: la punizione della moglie e del suo amante è in loro stessi, nella

loro coscienza turbata di mentitori, che germinerà disillusioni e nuovi tradimenti e nuove vittime.

Questo scioglimento psicologico che per essere perfettamente, kantianamente morale, può rappresentare nel teatro una semplice ma grande novità, è preparato da quattro atti non altrettanto semplici e piani. Il dialogo, e forse vi contribuisce la traduzione scolorita e qualche volta spropositata, è monotono, e nello svolgimento non mancano incongruenze e colpi di scena artificiosi.

Luigi Carini rese molto bene la parte di John Glayde, e la Gentilli in quella di Mary (la moglie) fu in qualche momento perfetta. Il Baghetti con la sua comicità fluida e schietta salvò la situazione che pareva dovesse diventare burrascosa, e contribuì così al successo finale, se non entusiastico, certo assai notevole.

(23 marzo 1916).

«La prigioniera» di Poggio al Carignano. La prigioniera di Oreste Poggio è di quelle commedie che si fanno applaudire per l'onestà delle intenzioni più che per la realizzazione artistica di un momento drammatico dello spirito umano. Una fanciulla povera si vende a un amatore vecchio e ricco, lo tradisce con un suo impiegato infedele, e ne viene punita con l'impossibilità in cui viene messa di abbandonarsi anche dopo la vedovanza, alla sua passione. L'amante è un briccone (ella naturalmente non lo vede sotto questa luce) e i documenti delle sue azioni delittuose dovranno servire a rendere prigioniera la donna, a preservarla dalla iattura che la nuova unione rappresenterebbe per lei. Finalmente un fatto nuovo (la prova del tradimento e della malafede del lontano) la rende libera e dalla prigionia esteriore impostale dal vecchio marito morto per il dolore e dalla prigionia interiore della passione per un indegno.

La commedia si perde spesso e volentieri in azioni secondarie, in episodi graziosi in sé, ma perfettamente inutili per lo svolgersi dell'azione principale; e le giustificazioni psicologiche dei momenti sono disperse nel dialogo fiorito di massime moraleggianti e di spunti che, così come sono presentati, rappresentano un di più, un'imbottitura sgraziata e superflua. Il successo fu buono, perché i particolari riuscirono a interessare e a tenere sempre desti l'attenzione e l'interesse del pubblico che assisteva, e il Carini, la Gentilli, il

Baghetti e il Dondini dettero un'interpretazione ottima nel complesso e piena di vita.

(30 marzo 1916).

Olga Vittoria Gentili. Un teatro affollatissimo ha voluto dimostrare a Olga Vittoria Gentili come ella nella sua breve permanenza nella nostra città sia riuscita a far apprezzare l'intelligenza sua d'artista e i nobili tentativi per formarsi una personalità e imprimere alle interpretazioni di personaggi ormai entrati nella tradizione una nota speciale. L'abbiamo sentita nel Matrimonio di Figaro di Beaumarchais, una delle opere d'arte piú vive e piú efficaci del teatro europeo, rendere con grazia e spigliatezza il malizioso spirito settecentesco, e nelle produzioni moderne abbandonarsi al suo istinto femminile e dare senza artificio e morbosità anche le piú contorte e irreali figure di donne prodigalmente create dalla fantasia degli odierni scrittori. Nelle Marionette di Pierre Wolf, tutte le buone qualità della Gentili ebbero agio di manifestarsi, e in qualche momento il pubblico le tributò un vero trionfo.

(1° aprile 1916).

«L'aria del continente» di Martoglio all'Alfieri. L'aria del continente, di Nino Martoglio, è un seguito di scene giocose, caricaturali, nelle quali il filo conduttore dell'azione non è dato dal carattere dei personaggi, ma dall'ambiente. Don Cola Dusciu ha dovuto recarsi a Roma per subire una operazione chirurgica che il medico del suo paese non sarebbe stato capace di eseguire; e come ogni buon paesano che si rispetti si è ubriacato dell'aria del continente, si è slanciato in quella che a lui sembrava la bella vita, ha fatto delle pazzie e ha sprecato il suo denaro per una donnina da caffèconcerto, e infine se l'è portata con sé in patria. L'ambiente gli si rivolta contro: la sorella non ne vuol sapere di novità continentali, i buoni villici si scandalizzano per le libertà che la donnina si prende e che don Cola, volendo fare l'uomo superiore ai pregiudizi, le consente. Ma il suo temperamento di siciliano non tarda a riprendere il sopravvento; la corte che si fa alla sua amante da parte di alcuni damerini lo incomincia a irritare, a mettere in sospetto. E quando viene a sapere, quasi contemporaneamente, che Milla ha concesso i suoi favori a suo cognato e a suo nipote, e che ella non è una romanesca, una continentale, ma una siciliana qualunque, un'avventuriera che l'ha preso in giro e ha sfruttato la

sua ingenuità provinciale, perde la testa, ripudia la sua mania innovatrice di costumi e scaccia l'intrusa.

Nei tre atti compaiono sulla scena, resi grotteschi per un maggior successo d'ilarità, alcuni momenti della vita paesana siciliana, e alcuni tipi caratteristici di essa: la mamma, gelosa custode di pure tradizioni familiari, il viveur di provincia, i giocatori di scopone dei circoli di lettura, ecc., in mezzo ai quali il soffio di vita continentale porta lo scompiglio e la rivoluzione. La comicità delle situazioni che ne nascono viene portata al parossismo con un piccolo sforzo dialogico, e la esuberante personalità del Musco fa il resto. Pare, in certi momenti che un'aria di follia frenetica sia arrivata dal continente, tanto l'azione è convulsa.

Il pubblico ha applaudito a ogni fine di atto, tutti gli attori, e specialmente il Musco e la Anselmi, e ha chiamato insistentemente al proscenio l'autore.

(12 aprile 1916).

Il GrandGuignol al Carignano. Il GrandGuignol ha portato sulle scene di questo teatro le sue figure di incubo, il suo realismo truce e ingenuo nello stesso tempo, la rappresentazione di una vita esasperata e sussultante di terrore e di spasimi. Nessuna interiorità, nessun urto drammatico di coscienze e di caratteri.

Della tragicità non c'è che la maschera esteriore, lo spasimo fisico che cerca comunicarsi allo spettatore inebetito con un brivido irresistibile. Bisogna dire che Alfredo Sainati e Bella Starace sono maestri nel raggiungere gli effetti che si propongono di conseguire. La materia bruta, il tritume del fattaccio di cronaca si organizzano nella elasticità della loro personalità artistica che sa atteggiarsi nei modi piú truci, piú sanguinosamente suggestivi. E così lo spettatore, che va a teatro per incanagliarsi, per sentire uno strappo di nervi che gli dia l'impressione della vita fittizia della suburra, del bassofondo, è soddisfatto e applaude.

(25 aprile 1916).

«Quacquarà» di Capuana all'Alfieri. Quacquarà di Luigi Capuana non è altro che una smilza novella d'ambiente diluita in tre atti, inzeppata di dialoghi e controcene che non portano nessun contributo a una perspicua e viva rappresentazione del protagonista. Don Mario Mamuca è un povero deficiente,

perseguitato dai monelli del suo paese che lo tormentano rifacendogli dietro il richiamo delle quaglie: quacquarà, quacquarà. È un nobile spiantato, mezzo analfabeta, che scrive dei versi che non tornano e vive di ripieghi e di elemosine larvate. S'innamora di una ricca signorina che sarebbe felicissima di farsene il paravento per un suo più precoce errore, perché ha già 35 anni. Il matrimonio però va anch'esso a monte e Quacquarà registra nel libro dei suoi ricordi e dei pettegolezzi paesani un'altra delusione. Tutta la commedia è un susseguirsi di episodi inorganici, appena abbozzati, pieno di lungagnate verbose. È questo un lavoro che Luigi Capuana, che pure era un forte ingegno e uomo di buon gusto, ha lasciato inedito ai suoi eredi, che non hanno certo reso un omaggio alla sua memoria presentandolo al pubblico.

(27 aprile 1916).

«La malquerida» di Benavente al Carignano. La malquerida di Benavente ha fatto ricordare a qualcheduno le produzioni del teatro classico. Naturalmente ogni richiamo è possibile: un'anfora di Samo rassomiglia più a un boccale di Montelupo che al lupo mannaro, e così l'intreccio di Malquerida può far ricordare Eschilo e Shakespeare. Anche in essa infatti una passione perversa attanaglia due creature umane, ed è istintiva, elementare, dovuta al fato, ma la tragedia si estrinseca in forma granguignolesca, e cioè senza profondità di vita interiore, senza tormenti e slanci lirici, riducendosi a gesti brutali. La giovinetta Rosaria non ha mai saputo e potuto amare come padre, il nuovo marito che sua madre ha preso; e d'altronde questo odio ingiustificato fa sí che Renzo non possa in lei vedere una figlia; e una passione morbosa si impadronisce di lui. Per non lasciarla andar via di casa, ne fa uccidere il fidanzato, monta una macchina infernale per rovinare un innocente, un povero Cristo innamorato di Rosaria, ma non riesce a far sí che la verità non venga conosciuta da sua moglie. La quale per salvare l'onore della famiglia e perché comprende che nella passione dell'uomo c'è un elemento imponderabile di fatalità, è disposta a perdonare, ma quando un bacio che dovrebbe essere di conciliazione, di oblio, rivela a Rosaria che ella ama il suo padrigno, e i due si avvinghiano disperatamente comprendendosi infine, la madre urla la sua vendetta, la sua collera, e cade uccisa da Renzo. Nel dramma non c'è nulla più dell'intreccio, abilmente condotto in modo che gli intrighi vadano creando malintesi, imbrogli psicologici che determinano un crescendo e preparino gli animi alla scossa finale. Ma l'abilità più o meno grande di ficitor di ficelle, non può

sostituire ciò che solo può rendere umane e logiche anche le più bestiali vibrazioni dei sensi. Particolarmente efficace fu l'interpretazione della StaraceSainati.

(30 aprile 1916).

Angelo Musco all'Alfieri. Angelo Musco ha dato la sua serata d'onore molto festeggiato e applaudito. La sua personalità d'attore, se in un primo momento può anche non piacere e perfino irritare, finisce alla fine per farsi comprendere e stimare. Angelo Musco è eminentemente un attore della commedia dell'arte: egli non può mantenersi mai nei limiti che l'autore ha fissato ai personaggi; vuole aggiungere qualcosa di suo personale, e per l'ingegno che ha duttile, pieghevole, riesce quasi sempre a convincere. Il teatro dialettale gli dà naturalmente largo campo agli sbizzarrimenti, e siccome le produzioni del suo repertorio sono, come del resto il novantanove per cento di tutti i repertori, nient'altro che commedie dell'arte che vivono della vita effimera della ribalta, così la sua maniera potrebbe anche essere la migliore.

(30 aprile 1916).

Alfredo Sainati al Carignano. Un teatro affollatissimo per la serata di Alfredo Sainati. L'orribile esperimento del De Lorde, Cravatta nera di L. Ruggi, Revenant del Satèrne, truci e sanguinolenti produzioni granguignolesche, mostrano Sainati nel suo più noto carattere di attore drammatico di eccezione, procurandogli gli applausi entusiastici degli spettatori, che potrebbero offrire lo spunto a una ricerca psicologica simile a quella che Arturo Graf ha fatto per la tragedia. Perché il pubblico si diverte al GrandGuignol? Se la natura umana rifugge dal dolore, dalla sofferenza, come mai nel teatro ciò può essere un motivo di attrazione? Non potendosi parlare di godimenti artistici per ciò che riguarda la creazione di fantasmi poetici espressi plasticamente dal dramma, è evidente che la ragione della fortuna di questo teatro è dovuta tutta agli attori che sanno, come il Sainati, dare vita anche a dei pupazzi incolori e incongruenti come quelli che di solito popolano la loro scena.

(14 maggio 1916).

«Il titano» di Niccodemi al Carignano. La guerra evidentemente ha imposto una moratoria anche all'arte. L'azione che si svolge al fronte fa rivolgere tutte le energie degli uomini di buona volontà alla pratica, alla speculazione

dell'esaltamento passeggero, che opportunamente solleticato, dà buon gettito di applausi e di cassetta. Santa retorica si dice per le manifestazioni simili del passato, del Risorgimento; perché né Berchet, né Silvio Pellico, né il Giusti, né il Dall'Ongaro, né Poerio ponevano un fine economico all'arte patriottica. Volgare speculazione deve semplicemente giudicarsi quella del Niccodemi, che ha allegramente imbastito, con quella abilità che si è acquistata nel suo garzonato di autore rotto a tutte le piccole astuzie della scena, una commedia di palpitantissima attualità.

Quattro convenzionalità sono i personaggi: il bene assoluto (Marco Asciani), il male assoluto (Gilberto Guidi) suo cognato, l'innocenza sciupata (sorella di Marco), l'innocenza ingenua ed elementare (una bambina). Marco ha partecipato alla guerra con i suoi due figli; questi vi hanno lasciato la vita, egli l'ha scampata per miracolo, e sua moglie è morta di crepacuore. Uscendo dall'ospedale rinnovato di corpo e d'anima, mentre si dispone a diventare l'apostolo di una vita nuova, di una nuova morale, è travolto in uno scandalo di frodi in forniture militari. È Gilberto, l'uomo della preistoria, il brutto pieno di vizi, che essendo stato da lui posto a capo della propria banca, ha speculato sulla vita, sulla incolumità dei soldati per arricchirsi, per alimentare le sue basse cupidigie di gaudente. Marco perde nella crisi tutto il patrimonio, e mentre prima era chiamato titano per la ferrea volontà che esprimeva negli affari, ora si chiama da sé titano perché scopre che per fare il modesto impiegato è necessaria una forza morale ben maggiore di quella richiesta per fare il capitalista. Gilberto sparisce silenziosamente nella sorridente marina di Anzio, perché la coscienza gli è diventata una carceriera implacabile, e decide di non ritornare più a galla; affinché la nuova Italia non veda più la fisionomia del frodatore militare. Questa è la nuda trama, impalpata con le più svariate zeppe di repertorio: una porta sfondata, un marito che sta per strangolare la moglie per farsi consegnare dei valori, un fratello che crede per un momento la sorella adultera col... marito, una requisitoria formidabile contro i fornitori militari, che ricorda la filippica contro i preti della Morte civile del Giacometti, una piccola Scampolo che come un pappagallino ammaestrato recita graziosamente le ingenuità più artificiali di questo mondo, e così via.

Il colpo era sicuro. La tirata contro i fornitori, eloquente come una forbita orazione di avvocato fiscale, suscitò i frenetici applausi dalla platea (ingresso) e dal loggione; le poltrone e i palchi prudentemente si astennero. Gli attori non

erano altro che fonografi, e non poterono per mancanza di materia prima, creare nessun carattere. Il Ruggeri è artista tale che si mantiene alto anche in simili spappolamenti teatrali; e il Niccodemi, come Gilberto della sua commedia, troverà nella sua coscienza la carceriera che lo punirà dall'aver speculato sul dramma nazionale, per raggiungere in poco tempo solo ciò che un onesto e lungo lavoro gli avrebbe dato allo stesso modo.

(18 maggio 1916).

Ruggero Ruggeri in «Macbeth» di Shakespeare al Carignano. Dopo qualche replica del Titano di Niccodemi, e del Piccolo santo di Bracco, martedì Ruggeri interpreterà per la prima volta fra noi, la più difficile e complessa, forse, di tutte le tragedie di Shakespeare: Macbeth.

Dopo la sua personalissima interpretazione di Amleto, e anche perché ormai da molto tempo nessun altro attore ebbe il coraggio di misurarsi con un'opera di tanta difficoltà e responsabilità, questo Macbeth di Ruggero Ruggeri è atteso con immenso interesse.

E poiché i giudizi del pubblico e della critica milanese furono così vari e discordi, la seconda prova tentata a Torino potrà aver valore di giudizio di appello e decisivo.

(22 maggio 1916).

In un saggio recentissimo su Shakespeare, Romain Rolland ha incidentalmente espresso un giudizio che è il riconoscimento critico migliore della tragicità dell'autore inglese: «Shakespeare nel creare i suoi personaggi procede senza sforzi; si cala nel cuore di ciascuno e di esso riveste il suo pensiero, la sua forma, il suo piccolo universo; mai egli muove dal di fuori». Cadono così tutte le interpretazioni che del Macbeth la critica giornalistica ha recentemente cucinato per il grande pubblico. Non tragedia dell'orrore, né della paura, né dell'ambizione, come è stata volta a volta chiamata; ma tragedia solo di Macbeth, di un uomo, di un carattere, ben definito nello spazio e nel tempo. Egli solo riempie tutto il dramma, e ne è l'eroe. È una volontà, così, senz'altro; volontà che riceve stimoli all'azione dal mondo esterno, ma che questi fonde nella sua personalità e fa propri, senza perdere un atomo della libertà spirituale che è caratteristica di tutti gli uomini, e senza la quale non può esservi tragedia. Shakespeare lo ha posto in un ambiente storico, in un tempo e in luogo nei

quali anche il soprannaturale era elemento della realtà, era parte viva delle coscienze, e appunto perciò questo soprannaturale non è meccanico, non è astrazione fredda, non è ripiego comodo per trarre dai fatti elementi di successo; è certo esistenza, integrazione necessaria del dramma.

Vediamo svolgersi questo dramma con una logica interiore inflessibile. La predizione delle streghe del primo atto è l'inizio di esso. Macbeth è incerto in principio, titubante; la grandezza del destino che lo attende lo scrolla fin nell'intimo della sua umanità, fa traballare, ma non distrugge d'un tratto nella sua coscienza le leggi morali che ne sono la base granitica:

Quando

mi voglia re la sorte coronarmi,

essa pure dovrà senza il mio sprone.

Ma la realtà lo attanaglia; sua moglie è lo sprone della sua volontà incerta e vacillante. Lady Macbeth, creatura meno complessa, piú elementare, che appunto perciò il destino stronca cosí, semplicemente, senza trovare resistenza, è di quelle che tra il pensiero e l'azione non pongono intermezzo. Solo nel quarto atto, dopo che la causa scagliata da lui nel mondo ha prodotto effetti che egli non poteva prevedere, anche Macbeth si riduce a questa semplicità di concezione:

D'ora in avanti

i primi impulsi del mio cuor saranno

gl'impulsi di mia mano.

Macbeth ha a questo punto ritrovato se stesso: ma attraverso quali sanguinose esperienze! L'assassinio del re e dei suoi custodi ha fatto cadere il primo involucro della sua umanità. L'abisso ha chiamato l'abisso, secondo la sua tragica necessità. La pazzia sembra afferrarlo per un istante con la tortura dell'ombra di Banco. Ma egli, nella sua forte volontà, vince questi richiami morbosi della coscienza. La moglie è ormai un'ombra, preda di allucinazioni sanguinose; il guerriero scozzese non tenta piú, non esita piú. Tutto gli diventa avverso, ma egli è sicuro della sua fortuna.

La seconda predizione delle streghe ha prodotto in lui questa sicurezza: nessuna sanzione terrena potrà colpire i suoi delitti. E Macbeth taglia tutti i fili che legano la vita di ogni uomo a quella degli altri suoi simili. Nulla lo fa trasalire. La morte di Lady Macbeth, della tanto amata, non trae un lamento dalle sue labbra; il suo cuore è impietrito; non vive che la volontà atroce.

Lady Macbeth soccombe alla visione dei fantasmi che ella stessa ha suscitato. È una debole, in fondo, che solo l'exasperazione fa diventare furia perversa. Come nel suo romanzo grottesco Chamisso impersona nell'ombra che è fuggita, la coscienza di Pietro Schlemil, Shakespeare rappresenta plasticamente nella morte del sonno il rimorso della donna. E il sonno uccide quel già vibrante fascio di nervi, nei quali la lampada della vita non dà che qualche incerto guizzo.

Il sangue cola a ruscelli in questa tragedia: si ha l'incubo del rosso nel riviverla integralmente. Re Duncano, le due sue guardie del corpo, Banco, lady Macduff, e tutta la sua famiglia muoiono e tutte queste morti sono necessarie nell'azione, fatali, date le premesse. Una orribile gorgona ha abbacinato Macbeth; Banco lo aveva subito capito, fin dalla prima previsione delle streghe:

Spesso a render certo
il nostro danno gli stromenti delle
tenebre il vero dicono e con lievi
cose ci attraggono per gettarci poi
nei piú oscuri raggiri.

Ma bisogna che Macbeth veda tutto il baratro, nel quale egli è precipitato per persuadersi di ciò. Bisogna che veda muoversi la selva, e che un uomo nato pei ferri del chirurgo lo turbi dimostrandogli vana la sua sicurezza. Solo allora il titano del male sente che tutto è crollato intorno a sé e ritorna debole, pauroso, uomo insomma. E la giustizia lo colpisce.

Ruggeri darà stasera il gigantesco lavoro di Shakespeare. È un avvenimento artistico, al quale non possono essere estranei anche i nostri lettori, i quali anzi perché meno intellettualmente corrotti, sono i piú degni d'avvicinare e di risentire i brividi di passione del tragico inglese. Potranno Ruggeri e i suoi

collaboratori ridare integralmente questi brividi, questa vita intensa, anelante alla distruzione, alla strage infeconda? Vedremo.

(23 maggio 1916).

Vedere proiettata sulla scena, incarnata in persone operanti e parlanti, rinchiusa in un determinato orizzonte, un'opera che per noi è solo vissuta della vita delle parole, delle immagini che la fantasia ricrea, dei segni materiali della carta stampata, produce sempre un urto che non si riesce subito a superare. Qualche cosa si interpone tra voi e l'opera, una personalità estranea che diventa invadente, ingombrante talvolta, e alla quale bisogna abituarsi. Come tutte le opere di poesia, la tragedia di Shakespeare vive autonoma nella cerchia delle parole. La suggestione di vita non ha bisogno della concretizzazione scenica per trarci nel suo cerchio fatale. Anzi. Ogni urto brutale con tutto ciò che è convenzione, mezzo, costrizione violenta, adattamento alle esigenze dell'ora e delle possibilità interpretative, produce squarci dolorosi, mortificazioni umilianti. L'arbitrio direttoriale che toglie e riduce non può non essere sacrilego. L'opera deve rimanere tal quale è sgorgata, vibrante e palpitante di vita, dalla fantasia dell'autore. Ogni parola ha una ragione, ogni atteggiamento fisico e spirituale deriva necessariamente da una personalità che è stata concepita in quel dato modo e in nessun altro. Tutto il corpo diventa lingua che esprime un mondo interiore ben definito e tagliato fra gli infiniti possibili che la libertà crea. Bisogna abituarsi a pensare al Macbeth di Ruggeri e dimenticare alquanto quello di Shakespeare. E l'uno è infinitamente inferiore all'altro e l'adattamento non può avvenire con facilità, senza mortificazioni.

Ruggeri ha cercato per quanto gli è stato possibile, di ridurre la tragedia alla sua persona. L'ha modernizzata, in un certo senso, poiché le opere che egli è solito dare con più successo, si concludono in un solo eroe, che come il tenore dei melodrammi diventa centro dell'universo. E Shakespeare invece è polifono: le azioni dell'eroe trovano risonanze in tutto l'ambiente in cui egli opera, non rimangono affermazioni di fatti, ma diventano atti, plasticamente rappresentati. Il taglio di molti particolari nuoce, così, enormemente, alla rappresentazione dell'eroe stesso, lo rende meno vivo. Vedere davanti a noi la prova di volontà di re Duncan vale più che il sentirla ricordare dall'assassino. Vedere come Banco sia fraudolentemente sgozzato, accresce l'orrore della rievocazione dello spettro. Vedere come fossero vivi lady Macduff, e i suoi

figlioli, e come i sicari tronchino nelle loro gole la parola ingenua, il rimbrotto femminile, è necessario per l'effetto d'insieme sinfonico di questa ridda fantasmagorica di sangue e d'orrore. Il tiranno è tale per i soprusi inumani che compie, non per le parole che escono dalle sue labbra. L'opera così scarnificata diventa un moncherino, grottesco talvolta. L'espressione di Macduff che rassomiglia la moglie e i figli a una chioccia ghermita coi pulcini da un avvoltoio, non avrebbe fatto ridere la platea se questa avesse avuto dinanzi agli occhi il quadro della strage compiuta freddamente dalla volontà del re.

Piccole osservazioni che si potrebbero moltiplicare se ciò non fosse inutile, e se noi non sentissimo per Ruggeri una grande gratitudine anche per il poco che ci ha dato, e che serve da stimolo per accostarci con più amore all'opera. Come non servirà a nulla osservare che Ruggeri è così infetto di lebbra dannunziana vacua e declamatoria, che troppo spesso la sua riflessione critica ne viene sorpassata e annegata in una sentimentalità melodrammatica che stona terribilmente colla creatura di Shakespeare, né decadente, né ammalata di modernità flo reale e liberty.

E il pubblico, anch'esso compenetrato dello sforzo che il Ruggeri, la Vergani, e gli altri hanno fatto, ha applaudito, e talvolta con vera convinzione.

(25 maggio 1916).

Sfogo necessario. Inizi di nuovi corsi di recite in tutti i teatri di Torino. Produzioni per tutti i gusti, o per meglio dire, per tutti i cattivi gusti. Mediocrità uggiosa, asfissiante. Torino è diventata una buona piazza per il trust che regola il mercato artistico italiano: vi si smerciano anche i prodotti più indigesti. Eppure non dovrebbe essere così: la fortuna dei concerti di Toscanini, delle esecuzioni di Cavalleria dimostrano che la superiorità del prodotto, l'intenzione artistica non noccono alla cassetta; tutt'altro. Ma Toscanini, Mascagni hanno dovuto essere invitati da una istituzione privata, in un teatro municipale, non ancora caduto in balia della bassa speculazione. Il trust ha ammazzato la concorrenza, ha rotto la molla che costringeva a dare il meglio se si voleva molto pubblico, e si è formata la palude, la marcita che favorisce prosperità ai girini e alle erbacce.

Scala decrescente di valori. Ma da che grado si incomincia a contare?

Al Carignano la compagnia BondiOrlandini, di nuova formazione. Demimonde di A. Dumas, questo abile cesellatore di brillanti chimici, ha dato inizio al nuovo corso, che si annunzia breve. Disinvoltura meccanica, molte stonature nell'insieme artistico, qualche buono spunto che dimostra della buona volontà. Ma nient'altro; e per il Carignano è troppo poco.

Al Chiarella e all'Alfieri, operette. Cinemastar e la Signorina del cinematografo, pur dopo le grandi chiacchiere che hanno suscitato, e il fluire di tanto inchiostro patriottico, non riescono a sollevarsi dal pattume. La compagnia Caracciolo al Chiarella pone in linea qualche ottimo elemento, ma l'insieme persuade poco.

All'Alfieri quella GattiniAngelini dicono non abbia avuto ancora occasione di mostrare tutte le sue qualità. Sarebbe tempo le mostrasse una buona volta, per cancellare l'impressione si tratti di una troupe di dilettanti che non conoscono neppure l'abbicci della scena.

Al Parco Michelotti, Casaleggio sciorina tutto un ricchissimo programma di novità. Sembrerebbe che il teatro dialettale non sia mai stato tanto in voga. Ma si tratta evidentemente di un falso allarme. L'esperienza del passato (i nomi sono sempre gli stessi) deve ben servire a qualcosa. Adesso Casaleggio ha trovato anche un'altra via dell'avvenire: il concorso. Che i numi preservino da altri malanni.

Ma gli applausi scoppiano lo stesso fragorosi. L'estate attutisce i sensi, il caldo fa ingurgitare anche i tamarindi fatti con prugne secche. Ha poi torto il trust di far di Torino il rifugio degli invalidi? Ognuno ha il governo che si merita; l'affermazione è vecchia, ma forse purtroppo, sempre d'attualità.

(4 giugno 1916).

Tina Bondi al Carignano. Una commedia che si fa sempre applaudire, La trilogia di Dorina del Rovetta, ha dato occasione a Tina Bondi di porre in valore alcune sue buone qualità di attrice, che il pubblico fu lieto di riconoscere e di applaudire. Niente di eccezionale, pertanto, o di rivelativo. La Bondi è essenzialmente una riflessiva e una volitiva, e ciò spiega come spesso non riesca a superare una freddezza esteriore che nuoce molto all'efficacia delle sue interpretazioni, e che si manifesta anche nelle intonazioni della voce e nella plastica degli atteggiamenti fisici. Ma d'altronde la rende interessante e le

procura le simpatie che vanno sempre agli uomini, e alle donne, di buona volontà.

(18 giugno 1916).

Melanconie... Un preconcetto ancora solidamente radicato fa ritenere a moltissimi che il teatro sia uno dei tanti luoghi di divertimento piú o meno onesto, a seconda dei casi, la cui mancanza non deve ritenersi un danno, anzi per molti, i clericali, per esempio, deve ritenersi una fortuna. Perciò nessuno ha fatto rilevare e ha deplorato che a Torino da piú di un mese e mezzo non sia aperto nessun teatro degno di tal nome, e non si è domandato quale sia la causa dello strano avvenimento.

Perché non è certamente la guerra coi suoi contraccolpi che ha determinato la chiusura. Al contrario, la mancanza di un ritrovo non banale ha dato luogo a un pullulare malsano di varietà e di canzonettisterie, nelle quali, per disperazione, vanno a finire tutti gli annoiati, non solo, ma anche tutti quelli che dopo una giornata di lavoro febbrile e pesante, sentono la necessità di una serata di svago, sentono il bisogno di una occupazione cerebrale che completi la vita, che non riduca l'esistenza a un puro esercizio di forze muscolari. Poiché questa è una delle ragioni che danno un valore sociale al teatro. Accanto all'attività economica, pratica, e all'attività conoscitiva, che ci rende curiosi degli altri, del mondo circostante, lo spirito ha bisogno di esercitare la sua attività estetica. L'impastoiare questa è un limitare arbitrariamente la nostra personalità; ed essa si vendica, a nostre spese. L'astinenza artificiosa porta al vizio solitario: l'assenza di possibilità buone per la ricreazione intellettuale fa sfungare i ritrovi piú o meno osceni, dove si logora una apprezzabilissima parte di noi stessi e si pervertisce il gusto. A Torino una completa mancanza di spettacoli teatrali non si era mai avuta. Il comune stesso, quando era retto da uomini meno intellettualmente beceri, si preoccupava del problema, e a ragione. Quando il Carignano era ancora esercito dal municipio, si facevano con le migliori compagnie dei contratti speciali che permettevano ai torinesi di sapere dove poter recarsi spendendo utilmente i propri quattrini. Il municipio si interessava di regolar lui la bilancia di tutte le attività cittadine; faceva ciò che dovrebbe fare ogni ente comunale che si rispetti, che prevede e provvede nella misura del possibile, a tutti i bisogni degli amministrati.

In seguito Torino si è abbiosciata, ha perduto completamente ogni fisionomia intellettuale. È diventata ormai, per quanto riguarda i teatri, una sezione del gran feudo del trust, che fa e disfà, ordina e scompone a seconda dei suoi interessi immediati, e quasi sempre, come avviene, anche contro i suoi interessi, per incapacità industriale e ristretta visione delle cose.

E così mentre città, non solo come Milano e Roma, ma anche come Bologna, Genova, Firenze, hanno completa la loro vita cittadina, da noi bisogna accontentarsi delle scemenze vernacole del parco Michelotti, o delle recite da circo equestre del Vittorio Emanuele. Naturalmente poi i benpensanti finiranno col domandare che un decreto luogotenenziale limiti e magari espella l'esercito di canzonettiste che ha invaso tutti i locali disponibili della città. Perché da noi si batte sulle dita dei bimbi che fan le bizze, e si fa la casistica del permesso e del proibito, ma non si cerca mai di dare le possibilità affinché i bisogni che trovano nella bizza o nel pervertimento l'unico loro sfogo, possano invece incanalarsi nei diritti e naturali loro alvei.

(21 agosto 1916).

Teatro e cinematografo. Si dice che il cinematografo sta ammazzando il teatro. Si dice che a Torino le imprese teatrali hanno tenuti chiusi i loro locali nel periodo estivo perché il pubblico diserta il teatro, per addensarsi nei cinematografi. A Torino è sorta e si è affermata la nuova industria delle films, a Torino sono stati aperti dei cinematografi lussuosi, come non ce ne sono molti in Europa, e tutti i ritrovi del genere sono sempre affollatissimi.

Parrebbe quindi che ci fosse almeno un fondo di vero nella dolorosa constatazione che il gusto del pubblico ha degenerato, e che per il teatro si avvicinano dei brutti giorni.

Noi siamo invece persuasissimi che queste lamentele sono fondate su un estetismo bacato, e che si può facilmente dimostrare che esse dipendono da un falso concetto. La ragione della fortuna del cinematografo e dell'assorbimento che esso fa del pubblico, che prima frequentava i teatri, è puramente economica. Il cinematografo offre le stesse, stessissime sensazioni che il teatro volgare, a migliori condizioni, senza apparati coreografici di falsa intellettualità, senza promettere troppo mantenendo poco. Gli spettacoli teatrali soliti non sono che cinematografie; le produzioni più comunemente

date non sono che tessuti di fatti esteriori, vuoti di ogni contenuto umano, nei quali delle marionette parlanti si agitano variamente, senza mai attingere una verità psicologica, senza mai riuscire a imporre alla fantasia ricreatrice dell'ascoltatore un carattere, delle passioni veramente sentite ed espresse adeguatamente. L'insincerità psicologica, la falsa espressione artistica hanno ridotto il teatro allo stesso livello della pantomima. Si cerca, e nient'altro, di creare nel pubblico l'illusione di una vita solo esteriormente diversa da quella solita di tutti, nella quale cambiano solo l'orizzonte geografico, l'ambiente sociale, dei personaggi, tutto ciò che nella vita è argomento di cartolina illustrata, di curiosità visiva, non di curiosità artistica, fantastica. E nessuno può negare che la film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico. È più completa, più varia, è muta, cioè riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice macchina senza anima, a quello che in realtà sono anche nel teatro. Prendersela col cinematografo è semplicemente buffo. Parlare di volgarità, di banalità, ecc., è retorica falsa. Quelli che credono veramente a una funzione artistica del teatro, dovrebbero invece essere lieti di questa concorrenza. Perché essa serve a far precipitare le cose, a ricondurre il teatro al suo vero carattere. Non vi è dubbio che una gran parte del pubblico ha bisogno di divertirsi (cioè di riposarsi cambiando il termine della propria attenzione) con una pura e semplice distrazione visiva: il teatro, industrializzandosi, ha cercato in questi ultimi tempi di soddisfare solo questo bisogno. È diventato un affare senz'altro, è diventato una bottega di paccottiglia a buon mercato. Solo per caso si danno ormai produzioni che abbiano un valore eterno, universale. Il cinematografo, che quest'ufficio può compiere con più agio e più a buon mercato, lo supera nel successo, e tende a sostituirlo. Le imprese e le compagnie finiranno col persuadersi che è necessario cambiar strada, se vogliono continuare a esistere. Non è vero che il pubblico disertò i teatri; abbiamo visto dei teatri, vuoti per una lunga serie di rappresentazioni, riempirsi, affollarsi all'improvviso per una serata straordinaria in cui si esumava un capolavoro, o anche più modestamente un'opera tipica di una moda passata, ma che avesse un suo particolare cachet. Bisogna che ciò che ora il teatro dà come straordinario diventi invece abituale. Shakespeare, Goldoni, Beaumarchais, se vogliono lavoro e attività per esser degnamente rappresentati, sono anche al di fuori di ogni banale concorrenza. D'Annunzio, Bernstein, Bataille avranno sempre maggior successo al

cinematografo; la smorfia, il contorcimento fisico, trovano nella film materia piú adatta alla loro espressione. E le inutili, noiose, insincere tirate retoriche ritorneranno a essere letteratura, nient'altro che letteratura, morta e seppellita nei libri e nelle biblioteche.

(26 agosto 1916).

«Les fiancés de Rosalie» di Monezy e Dauwillans al Carignano. Come avvenne che un seminarista, mentre si trova sul punto di pronunciare i voti sacerdotali e diventare un umile servo di Dio, sia richiamato sotto le armi e mandato in trincea invece che in sanità, si addimostri uomo di fegato, cada nelle tentazioni della carne e prenda moglie.

La trama di questa farsa in tre atti, rappresentata dalla compagnia Sichel, non abbonda di finezze, né d'intreccio, né di sentimento, come tutte le farse. Prenderla sul serio sarebbe troppo ingenuo. Si propone di sollazzare piacevolmente, prospettando dei bozzetti cui la grande guerra che incombe non dà neppure l'ombra di una tragicità qualsiasi. Rosalia, la baionetta sanguinosa, diventa un eufemismo, senza traccia dell'acre ironia che vi possono mettere i soldati che ne sono i fidanzati. Il soldato ridiventa il solito tipo che Cuttica ha popolarizzato: cafone sempliciotto, che parla e opera per far ridere anche se non è piú il cappellone dei tempi di pace. La trama sentimentale del seminarista che si innamora e con l'aiuto delle circostanze sempre propizie, come si conviene all'eroe, riesce a pronunciare i voti terreni di marito esemplare, serve a collegare l'insieme ma non dà un'unità essenziale all'azione. Sichel, Rossi, Lotti, la Zucchini con la loro varia interpretazione, sempre piacevole e senza essere eccezionale, sono tuttavia riusciti a tenere l'attenzione sveglia e suscitare dei sorrisi benevoli e persino qualche risatella senza conseguenze. Perché non sarà certamente la guerra che farà diventare piú seriamente raccolti gli scrittori e tantomeno il pubblico.

(6 settembre 1916).

Sichel. È uno degli attori meglio quotati, a Torino. Mi dicono sia molto popolare e che persino sotto i portici gli ammiratori si fermano a osservarlo, e se lo additano sbirciando, e si ricordino scambievolmente i momenti di ilarità. Certo è che in questa stagione il Carignano è sempre stato affollatissimo, e gli spettatori hanno mostrato di divertirsi e Sichel è stato festeggiatissimo e ha

avuto l'onore (come si dice) di molti applausi a solo, di molti segni di distinzione. Ma io mi spiego la curiosità nelle vie e tutto il resto, molto facilmente. E credo di non sbagliare. Ho domandato a piú d'uno: in che consiste l'arte comica di Sichel? Nessuno m'ha saputo rispondere, nessuno m'ha saputo definire una cosa della cui esistenza pure sembra si sia persuasi. Ho domandato: perché il repertorio della compagnia Sichel è cosí monotono, cosí uguale, cosí scialbo? e le commedie da essa date sono le peggiori del repertorio generale? E ho visto che la fama della bravura di questo attore non aveva davvero alcuna base seria. Perché gli ammiratori sorridono e si allietano anche nel vedere l'attore sotto i portici, cioè anche quando non riveste i panni di un personaggio comico? Perché la comicità di Sichel non esiste affatto come fatto artistico, non è qualcosa che possa essere descritto e criticato come fatto artistico, ma è solo un'impressione fugace, una suggestione esteriore, un superficialissimo fenomeno psicologico. Sichel ha trovato il suo train speciale, e a esso adatta tutte le parti che deve interpretare. È sempre lo stesso, conserva sempre la stessa espressione, la stessa faccia per tutti i personaggi. È sempre serio, e le commedie che dà sono sempre allegre. Sembra sempre una persona qualunque, una delle tante persone cosiddette serie che si incontrano sotto i portici, e dice invece delle cose che non sono serie; ha la faccia delle persone comuni, che perché comuni non sono né troppo imbecilli né troppo intelligenti, e i tipi che rappresenta con predilezione sono invece quelli di cretini nati, di idioti completi. Se la commedia non li vuole proprio cosí, l'attore pensa lui a completarli: ha una mezza dozzina di intercalari diversi, che ripetuti a sazietà... «basta intendersi!», «io capisco tutto!» ecc., danno l'apparenza del cretino anche all'uomo piú furbo. Da questo contrasto, tra la serietà fisica e muscolare, e le parole, le situazioni cretine, nasce per gli spettatori l'impressione della forza comica dell'attore, il quale naturalmente, essendo sempre uguale, non può svestirsene neanche quando ridiventa il cittadino cav. Giuseppe Sichel, rispettabile come qualsiasi altro cittadino di questo mondo. E ciò basta per gli spettatori, i quali sono di buona pasta. Perdonano tutto, non vedono affatto tutto ciò che di meccanico c'è in questa apparente comicità. Si divertono e non cercano di piú: passano piacevolmente qualche ora e al teatro non domandano altro. Sichel è l'attore fatto apposta per i pubblici di mediocre levatura. Appiattisce tutto, mediocrizza tutto, anche la banalità, la volgarità della

pochade. E si merita pertanto gli applausi a solo, i segni di distinzione. Come dicono gli inglesi: è l'uomo piú adatto per il ruolo che piú gli si adatta.

(23 settembre 1916).

Giulio Tempesti al Chiarella. La compagnia di Giulio Tempesti aveva annunciato cinque recite straordinarie con cinque produzioni diverse. Il successo della prima sera ha fatto replicare la Cena delle beffe.

La meteora benelliana non accenna ancora a tramontare. La virtuosità personale del Tempesti riesce ancora a tener su un castelletto di carta pesta e di stucco cinquecentesco, e a far inghiottire non solo, ma anche a far applaudire le lunghe declamazioni del poema drammatico di Sem, che fanno rimpiangere anche la noiosa novella del Grazzini saccheggiato dall'autore. Il Tempesti, che è l'attore benelliano per eccellenza, e nel quale la vuota declamazione è diventata abito artistico, continua stasera a prodursi nel Napoleone del Pelaez d'Avoine e si completerà con la Morte civile di Pietro Giacometti.

(28 settembre 1916).

«Le due sponde» di Poggio all'Alfieri. Commedia piccoloborghese a tesi. L'autore polemizza nientemeno che con Giorgio Ohnet per ciò che ha voluto dimostrare nel Padrone delle ferriere. E drammatizza un fatto diverso, in cui le persone rivestono caratteri rappresentativi di classe. La tesi è banale tanto quanto quella del romanziere francese. Le due sponde sono l'aristocrazia e la borghesia, fra le quali sarebbe impossibile gettare un qualsiasi ponticello sentimentale, senza crisi e disastro a breve scadenza. Le persone sono naturalmente scelte bene: una marchesina pettegola e capricciosa e un ingegnere lacrimoso, figlio di un non meno lacrimoso repubblicano che riesce a far entrare in ogni cosa i santi principî. Noiosi tutte e tre, e determinanti una vita comune così noiosa da non trovare nell'adulterio che la piú aspettabile delle soluzioni. L'ultima scena, in cui dalle labbra del vecchio scocca una parola a effetto sicuro, «sgualdrina», rivolta a una donna che è per l'autore solo un'aristocratica, ha salvato l'intera commedia dalla caduta altrimenti immancabile.

(29 settembre 1916).

«Il dio della vendetta» di Shalom Asch al Carignano. Quando Alfredo De Sanctis presentò per la prima volta questo lavoro di un giovanissimo scrittore

polacco, da qualcuno fu fatto il nome di Shakespeare, come punto limite di riferimento critico. Ma si è ben lungi dalla rivelazione clamorosa di un genio drammatico, e si è specialmente ben lungi dalla giustificazione della levata di scudi tentata da qualche altro contro il crudo realismo dell'autore. Il quale pone sulla scena un bordello, e gente da bordello. Ma senza esagerare, con molte cautele, come sfondo scenico e morale piú che come macchina drammatica intimamente necessaria.

Il dramma è nella coscienza del vecchio ebreo Jankel Scepsiovitische; egli è riuscito a salvare nel naufragio della sua vita di speculatore del piacere almeno un sentimento, elementarmente umano: l'amore per la figlia, dalla quale il suo spirito intimamente religioso aspetta la redenzione. E il dio della sua razza lo punisce in questo amore, in questo residuo di umanità. La vergine è avvelenata dall'ambiente vizioso: l'esempio della madre, il contatto con donne della casa hanno pervertito il suo spirito, e senza rivolte, senza ribellioni, naturalmente, ella cade in peccato. I tre atti non sono molto complessi, né molto densi di drammaticità. Un solo carattere rigidamente scolpito e profondamente vissuto: il vecchio padre. In lui si esaurisce l'azione. La materia putrescente della casa di tolleranza è presentata rivestita di un blando romanticismo di maniera, senza troppe parole, è vero, anzi di una scheletrica rappresentazione che in qualche momento impressiona, ma anche senza una giustificazione intima. La lotta è tra l'ebreo Jankel che crede, e il vecchio dio che travolge la sua credenza, ricacciandolo nel fango. Alfredo De Sanctis ha posto bene in rilievo questo unico carattere del dramma: l'ultima scena, della rivolta del vecchio contro l'implacabile Jehova, è stata un vero trionfo per l'attore che nella sua misura e correttezza è stato di una efficacia stupefacente. Un altro attore si è fatto notare: il Bissi, nei panni di una figurina umoristica del mondo ebraico, sbazzata con vivacità e completa di vita rappresentativa.

Il dramma ha conquistato lentamente: ma si è imposto per ciò che in esso è di vitale. L'ultima scena, la scena culminante dell'azione, ha procurato agli attori cinque o sei chiamate.

(21 ottobre 1916).

«Robespierre» di Sardou al Carignano. Un dramma inedito di Sardou, e su Robespierre. Teatro affollatissimo; il pubblico s'interessa vivamente alle produzioni teatrali che ricostruiscono un periodo storico, che promettono la

ricostruzione completa, con persone vive e parlanti, di un periodo storico che impressiona vivamente anche nella narrazione impersonale, in cui gli avvenimenti sono logicamente ordinati secondo il principio di causalità, e i singoli perdono molta parte della loro individualità attiva, e appaiono solo per ciò che di fattivo hanno creato e lasciato. Ma il dramma di Sardou, a parte l'elemento artistico completamente assente, non ha mantenuto nessuna promessa. Il Robespierre della storia dà solo il nome al lavoro; di ciò che è la sua personalità di rivoluzionario non è dato nulla, se non una melensa rappresentazione di terrore dei morti, delle ombre dei decapitati. Sardou immagina attorno a Robespierre un dramma dei soliti: il dramma della paternità violentata. E costringe la storia entro questa sua trama: Massimiliano, nei giorni del terrore, ritrova un figlio natogli da una aristocratica, e lotta per salvare dalla ghigliottina il giovane e sua madre. Ma l'odio e la paura che egli ha seminato intorno a sé tendono continuamente agguati al suo sentimento paterno, e come supremo oltraggio, armano la mano del figlio contro il padre. Ma l'abile sceneggiatore francese non riesce a far dimenticare il Robespierre ormai fissatosi nelle coscienze attraverso la storia: il dramma che egli escogita per cercare effetti sensazionali, rimane una superficiale successione di scene e di dialoghi, che dovrebbero apparire drammatici per il protagonista quale storicamente è conosciuto, e il quale è invece completamente svuotato della sua piú vera e concreta vita, quella di rivoluzionario. Così i cinque atti e due quadri passano nella loro puerile e convenzionale meccanicità teatrale, applauditi mediocrementemente e finiscono nell'ultima scena, quella del parricidio, senza che quest'ultimo colpo riesca piú a scuotere e commuovere. Sardou ha fatto violenza alla storia, ha posto in scena un Robespierre di sua invenzione, che avrebbe dovuto essere piú uomo e meno personaggio; ma non ha saputo crearlo, quest'uomo, e ne è venuto fuori un fantoccio ridicolo.

Alfredo De Sanctis ha molto contribuito con la sua arte, a tener su il lavoro, ma molto spesso anch'egli, per la refrattarietà della materia, è stato convenzionale.

(29 ottobre 1916).

«La nemica» di Niccodemi al Carignano. Dario Niccodemi si è costruito un mito teatrale. Ed esso serve a spiegare in gran parte il successo spettacoloso dei lavori del fortunato scrittore italofrancese. Viene da ripensare alle idee di Riccardo Wagner sul dramma musicale, e al suo rifugiarsi nella mitologia

medioevale germanica, per poter dare il massimo di realismo poetico alle creature della sua fantasia, per rendere piú sostanzialmente suggestiva la sua musica, trasportando l'uditorio in un mondo soprannaturale, nel quale il linguaggio musicale sia immaginato possibile e naturalissimo. Ma ciò che nel Wagner è ricerca affannosa di maggiore sincerità fantastica, nel Niccodemi è mezzo di successo. Il suo mondo mitologico è l'aristocrazia; il pubblico che affolla i teatri e rende redditizia la professione di scrittore drammatico è la piccola borghesia. L'insincerità di Dario Niccodemi cerca la sua giustificazione, cerca di rendersi naturale e possibile mitizzandosi. Una idea morale, elementarissima, o che riesca a far presa subito sul pubblico sentimentale, pronto a commuoversi e a diventare salice piangente, diventa sostanza di dramma non per forza propria, per la sua profonda umanità, ma perché serve di cauterio e distacca due classi, due concezioni quanto mai fittizie e artificiali: quella aristocratica e quella piccoloborghese. Gli urti che ne derivano, i discorsi che è possibile far fare, le predichette, tutta la cattiva letteratura degli scrittori sociali del basso romanticismo francese come Eugenio Sue, o Dumas figlio, si dànno accolta e toccano il cuore, e strappano l'applauso. Così nell'Aigrette, così in questa nuovissima Nemica. La ficelle è sempre la stessa. Nella Nemica la macchina è anche piú complicata, e i precordi vengono piú violentemente scossi. Roberto di Nièvres è odiato da sua madre; una fanciulla che lo ama, la figlia di un notaio che vorrebbe diventare duchessa, respinta da lui, gli rivela un mistero: Roberto è figlio di un amore colpevole di sua madre, è un intruso, che ha usurpato al secondogenito la ricchezza, il titolo, tutte le fortune e i sorrisi della vita. L'anima medioevale della madre odia in lui la colpa, l'usurpazione. Grande colpo. Il Niccodemi aveva evidentemente su questa deviazione feudale dell'animo di una madre impostato il suo lavoro. Altrimenti non si capirebbe il personaggio del notaio Regnault, depositario di tutti gli scandali aristocratici e che è introdotto a posta per preparare l'urto tra madre e figlio. Ma nel secondo atto il dramma si complica e raggiunge il colmo del successo esteriore.

Nella scena culminante Roberto viene a sapere che Anna di Nièvres non è sua madre affatto, che egli è un figlio naturale del duca morto. La rivelazione della figlia del notaio non era esatta, ma è servita magnificamente per la progressione degli effetti. Nel terzo atto lo scioglimento è coordinato con la guerra. Roberto e suo fratello Gastone vanno a combattere: Gastone muore, e l'ultima sua parola «mamma» riallaccia i legami tra Roberto e Anna di Nièvres;

Roberto ritrova una madre. L'effetto era sicuro, e il successo fu grande, anche per la buonissima interpretazione della compagnia Di Lorenzo Falconi. L'analisi fatta in principio è l'unica che si possa fare: bisogna giustificare il successo, poiché non lo si può spiegare con ragioni che interessino da vicino l'arte.

(9 novembre 1916).

«La madre» allo Scribe. Una famiglia di provincia. Padre, madre e un figlio di trent'anni. Dissidio fra i coniugi: il signore ha sedotto una domestica e ne ha avuto un figlio di ormai venti anni, e la signora dopo questo tradimento coniugale si è chiusa nel suo orgoglio di moglie ferita e nell'amore della legittima prole. Siamo in piena guerra europea e all'inizio della guerra italiana; la terza categoria del 1885 non è stata ancora chiamata. Vittorio, il legittimo, che ha letto molti articoli della «Gazzetta» e se ne serve con molto vigore nelle conversazioni e nelle discussioni, non vuole attendere e si arruola. La fidanzata lo ammira, ed è fiera di lui, il genitore e il futuro suocero anch'essi; la madre, Clara, no, e ci vuole tutta una rievocazione di carta stampata per convincerla a fare la madre spartana. Al secondo atto scoppia il dramma, Vittorio si incontra al fronte con Pietro, il fratello naturale di cui ignora l'esistenza, e un misterioso fluido li avvicina, li affratella: quando si dice la voce del sangue!... Pietro è gravemente ferito; suo padre è disperato e non può dimostrare il suo dolore per non colpire la suscettibilità di sua moglie. Ma questa, nel dolore, si è purificata; ogni orgoglio umano è caduto. Si riavvicina al marito, incomincia ad amare attraverso suo figlio, l'altro, l'intruso, e perdona e piange e tutti piangono, e gli animi di tutti sono diventati una dolcissima marmellata che fa piangere di consolazione tutti come tanti vitellini. E Vittorio muore, gloriosamente, mentre Pietro ritorna, anch'egli riabilitato del suo giovanile sovversivismo, e la domestica traditora, sua madre, rientra nella casa dei suoi antichi padroni, e Pietro descrive, proprio come un inviato speciale, la presa di Gorizia, e la morte del suo amico, e un nuovo alito di bontà spira su tutti i cuori, e ci si sente tutti rimminchioniti per tanta dolcezza, per tanto candore, e si ringrazia il buon Dio che da tanto male, tanto bene ha saputo trarre, irrorandone i cuori, facendo di questi altrettanti vasi d'elezione.

Il teatro non era molto affollato: il successo esteriore fu notevole. La commedia è presentata con abilità. La declamazione fatta in dialetto, perde una gran parte

della sua retorica: e del resto nel lavoro non tutto è retorica, e qualche piccola scena è realmente efficace. Tra i personaggi di contorno c'è un alpino gianduiesco, volgarmente e popolarmente eroico, reso con tutta la volgarità possibile da Mario Casaleggio, tutto da ridere. Così la mozione degli affetti è completata, e l'anonimo autore che abilmente si è saputo servire del materiale emotivo d'attualità, è stato ampiamente premiato delle sue fatiche: cinquecento lire, una medaglia d'oro e il cumulo di pettegolezzi e di ipotesi sul suo anonimo. Quanto basta per rendere felice un letterato anche se dialettale.

(12 novembre 1916).

Armando Falconi. Non so se Armando Falconi sia, come si dice nel gergo dei cronisti teatrali, un figlio dell'arte. Non sono uno schedaiolo della cronaca, un documentario, e mi manca la pezza giustificatrice in proposito. Ma, del resto, ciò poco importa. L'atto di nascita non spiega molto, in fondo, sulle qualità di un individuo. Conoscere l'ambiente in cui un carattere si è formato, spesso non serve ad altro che a trarre in errore. Ciò che importa è accertare se questo carattere esiste veramente, e quale ne è il peso specifico, la individuazione specifica. Trattandosi di un attore drammatico, ciò che importa è accertare se egli da attore è diventato artista, se veramente la sua umanità si distingue da quella degli infiniti altri mortali per la capacità di ricreare gli individui concreti che la fantasia degli scrittori crea, per la capacità di dimenticare in questa ricreazione se stesso come tal dei tali, per assorbire, assimilare ed esprimere integralmente tutti quegli elementi di individuazione concreta coi quali lo scrittore ha realizzato la sua intuizione drammatica. Ma come esistono pochi uomini che siano dei caratteri dal punto di vista morale, così esistono pochi attori che siano artisti, cioè caratteri dal punto di vista della vita artistica. Il dolersene sarebbe perfettamente inutile: e il far credere il contrario può esser solo compito dell'ipocrita cortigianeria giornalistica, che di ogni villan che parteggiando viene, fa un Marcello (esempio recente Antonio Salandra) come di ogni istrione che dirige una compagnia e sa condur bene i suoi affari, fa un Salvini o una Ristori.

Con ciò non si dice che anche gli altri non siano necessari, e in quanto esplicano un compito necessario, non siano rispettabili. Bisogna però rimetterli al loro posto, ecco tutto, e avere una coscienza chiara del loro valore, e della loro attività. Ciò per tutte le espressioni di vita, quella morale come quella artistica.

E questi altri si possono classificare, dividere in categorie, perché la loro persona si confonde nel grigio di una collettività, le loro caratteristiche non riescono a farli emergere dalla folla di simili, il loro vario atteggiarsi costituisce una serie, precisamente come avviene nella industria meccanica. Sono sempre la stessa ruota, la stessa valvola, lo stesso bullone, che può applicarsi indifferentemente a un centinaio o a un migliaio di macchine diverse. La serie per gli attori drammatici si chiama ruolo: e il ruolo al tempo della commedia dell'arte, si chiamava maschera. Ciò che nel gergo dei cronisti teatrali si chiama figlio dell'arte, non è che la espressione moderna di un fatto di un antico passato: figlio dell'arte vuol dire maschera. Ecco perché ho incominciato domandandomi se Armando Falconi apparteneva anche per lo stato civile a questa rispettabile categoria. Perché, anche se per avventura, il suo albero genealogico fosse bianco per questo rispetto, egli non appartenerebbe meno alla categoria. Egli che si è fatto una maschera della comicità; una maschera, cioè qualcosa di inarticolabile e di immutabile: qualcosa che solo casualmente diventa espressione, perché casualmente la smorfia continuata può anche essere espressione di una vita, ma che altrimenti non è che smorfia, che trucco esteriore. Il quale può anche piacere, può anche far ridere e procurare il successo, ma non fa arte, non è un fatto estetico, è semplicemente un fatto commerciale. Necessario, in quanto anche la produzione drammatica è in grandissima parte un fatto commerciale, e perciò rispettabile. Ma il rispetto non può cambiarsi in ammirazione, e tanto meno in ammirazione per un altro fatto che non esiste. Pensateci bene e vedrete che ho ragione. Come ho avuto ragione a fare delle digressioni, poiché dovendo parlare di un fatto che non esiste (Falconi artista) ho dovuto fare delle premesse che togliessero alla conclusione ogni apparenza di malignità e di ipercritica.

(8 dicembre 1916).

«... e chi vive si dà pace» di Novelli al Carignano. Una rappresentazione vivace e colorita di un piccolo mondo di campagna, che vive gagliardamente la sua piccola vita, senza sottilizzare intorno a essa, senza smarrirsi nell'autoanalisi esasperata. Rappresentazione, non inquieta morale e psicologia dialogata; perciò arte, anche se i momenti in cui essa si afferma in valori definitivi, non siano troppo numerosi. O piuttosto esperimento, tentativo artistico, nel quale si rivelano le possibilità di una più congrua solidificazione complessiva. Lo spunto è tenue e semplice. È la storia di un uomo che dopo la morte di sua

moglie, si rifà una casa ritrovando nella donna di servizio la compagna che gli è necessaria per riempire la solitudine. Si arriva alla conclusione attraverso una serie di quadretti, sbozzati con abilità e sicurezza, cui danno colore oltre che la bonaria sete di vivere del protagonista, la malizia gaia della donna, o gli intrighi di una madre che vorrebbe accasare la sua figliuola e l'intervento di un amico di casa che postilla col suo sorriso paesano lo svolgersi degli avvenimenti e l'adattamento graduale alle necessità della vita del vedovo, che subito dopo la morte della moglie diceva di volersi persino ammazzare.

Il Novelli ha trovato nella compagnia Di Lorenzo degli interpreti efficacissimi per il suo lavoro. La Di Lorenzo, il Falconi e il Biliotti hanno dato il massimo risalto ai personaggi, coadiuvati ottimamente dagli altri. Gli attori e l'autore furono molte volte chiamati alla ribalta.

(15 dicembre 1916).

«Cavour» di G. B. Ferrero allo Scribe. Non sono poche le disgrazie che hanno afflitto la memoria e il nome dello statista piemontese. Da quelle procurategli dai suoi sedicenti continuatori in politica, alle più recenti che hanno tratto la figura di Cavour a calcare le scene nelle truccature degli attori degni e indegni a seconda del caso. G. B. Ferrero nei suoi cinque atti ha recato l'estremo oltraggio allo statista; l'ha rimpicciolito a macchietta regionale, a macchietta dialettale, e Mario Casaleggio ne ha assunto la parte, con quella serietà di intendimenti che poteva aspettarsi da un istrione della sua fatta. Cinque atti, un autore dialettale, Mario Casaleggio! E non esiste nessun nume che preservi le figure storiche rispettabili da questi oltraggi degli ammiratori da strapazzo!

(20 dicembre 1916).

Tina Di Lorenzo. Esiste un pregiudizio, ancora radicato in molti, sebbene battuto in breccia dalla categoria degli uomini che pensano. Per esso si classificano gli uomini e li si giudica a seconda dei caratteri comuni che essi mostrano di avere tra loro. Si segue precisamente il criterio proprio delle scienze naturali, che devono classificare le piante e gli animali e non possono farlo che a seconda delle forme appariscenti alla superficie di questi esseri. Ma la classificazione non è precisamente la forma di conoscenza che deve adottarsi con gli uomini, né il riuscire a fissare dei tipi (serie di esseri simili rappresentate da esemplari che ne sintetizzano le caratteristiche) è una forma di giudizio.

Perché negli uomini, che noi possiamo studiare e conoscere anche nelle loro qualità individuali, ciò che più interessa è precisamente l'individuo e il complesso di doti che lo fanno inconfondibile nella specie: che lo rendono insostituibile da qualsiasi altro esemplare della sua specie. Se ciò si può dire degli uomini in genere (e ogni uomo, anche il più comunemente detto comune, ha qualcosa che lo rende in sé interessante) si deve dire specialmente di quel certo numero di essi che estrinsecano la loro attività attraverso forme di vita in cui la fantasia creatrice ha il predominio assoluto sulla logicità. Se la logicità può ancora dare modo di stabilire delle categorie (scuole, costumi, ecc.) la fantasia non è che prettamente individuale. E gli attori di teatro, quando sono artisti, sono appunto di questo numero di individui. E Tina Di Lorenzo è di essi. Perciò non può essere classificata neppure in quella categoria, lusinghiera apparentemente, dei grandi. Perché dire grande vorrebbe dire stabilire una scala di valori, ricorrere a dei confronti, classificare. E invece l'artista non è grande o piccolo: è o non è tale, semplicemente. Lo studio può essere rivolto solo alla osservazione del come lo sia, può essere rivolto a stabilire il come si svolge questa sua particolare attività, che è tutta lui, che è ciò che ci interessa. Cogliere l'attimo vivo, abbandonarsi al fluire di questa vita, e risentirla in sé come qualcosa di solidamente compatto, che si impone all'ammirazione, che ci domina in quel momento, come fosse tutto il mondo, il solo mondo esistente. A noi basta affermare nella Di Lorenzo l'esistenza di questa attività fantastica. Essa si afferma concretamente ogni qualvolta il lavoro da interpretare le dà la possibilità di ricreare una donna che veramente abbia vita. La Di Lorenzo riesce a calarsi nel suo animo, a intenderne la necessità psicologica, e diventar lei.

Ogni opera drammatica è una sintesi di vita, è un frammento di vita. L'artista deve continuare il lavoro fantastico dell'autore. Nella sintesi, nel frammento deve sentire la continuità, l'accessorio, l'alone che circonda la luce, ciò che è vita diffusa, ma sentirlo in relazione all'esistente creato dall'autore, sentirlo come lo sentiva la fantasia dell'autore quando scriveva quelle tali parole. Perché dovendo dare vita fisica, reale persona alla bocca che pronunzia quelle parole, deve creare un accordo, un'armonia, solo dalla quale scaturisce la bellezza. E questa bellezza scaturisce dalle interpretazioni della Di Lorenzo. E la suggestione è accresciuta da altri fattori. Principalissimo un fascino speciale, diffuso in tutti i momenti dell'attività dell'artista, che riesce a incatenare

l'attenzione anche quando la materia sorda, imposta dalle necessità pratiche della professione e del mercato, non le permette un lavoro definitivo di creazione. È un fascino difficile da definire, difficile perché il costume non libero dai pregiudizi della morale volgare, dà apparenza di volgarità a ciò che non è certamente tale che per gli sciocchi, e che perciò convenzionalmente si esprime con la parola banale di femminilità.

Ma non è possibile nella cronaca fare piú che delle affermazioni. E del resto noi non vogliamo che servire a stimolare l'osservazione dei nostri lettori, e per quanto possiamo, snebbiare un po' la loro retina da certi pregiudizi.

(22 dicembre 1916).

«L'amante lontano» di Bracco all'Alfieri. Cerchiamo invano in questi nuovissimi tre atti dialogati di Roberto Bracco un punto di appoggio, una giustificazione delle parole e dei gesti che sentiamo dire e vediamo fare dai personaggi. Il dialogo si esaurisce in se stesso, è solo vuota declamazione, i gesti sono solo irritazione di muscoli motori, non segni fisici di un linguaggio interiore. I tre atti sono un susseguirsi disorganico e disordinato di parole che non creano, di aggettivi magniloquenti, di vuoti pneumatici. Il dramma rimane allo stato intenzionale, senza che la fantasia dell'autore riesca ad attuare la sua intenzione rappresentandosela in una azione concreta e avvincente. Sentiamo che questa intenzione è diffusa blandamente in tutte le parole, le discussioni, le declamazioni retrospettive, e passiamo di illusione in disillusione, sempre in attesa che la sfinge riveli il suo enigma, e convincendoci infine che la sfinge è solo una larva di stucco e non racchiude alcun enigma. L'esposizione dell'intreccio può perciò dare solo un'idea di questa volontà che non ha trovato uno sbocco. Il dramma avrebbe dovuto scaturire dall'urto di tre personaggi. Una giovinetta, Mirella, che nel primo atto sembra debba promettere tutta una serie di impressioni vive e liete di colori sgargianti, ma che in seguito si affloscia e diventa una figura lattiginosa, dolciastra, senza anima. Due uomini: Luciano D'Alvezza, un gaudente, un amorale, un conquistatore di donne, che affoga negli imbrogli e per liberarsi dal fango che sta per sommergere il rudere del suo blasone marchionale, va volontario alla guerra, ma non senza aver cercato all'ultima ora di usare violenza a Mirella. E Michele, contraltare di Luciano, lavoratore indefesso, volontà e costanza di ferro, il quale si innamora di Mirella, si promette a lei, crede per un momento di aver costruito

definitivamente la magione austera della sua felicità. Il lavoro, che a mala pena era riuscito a puntellarsi fino a questo punto, precipita definitivamente nell'incognito indistinto. I rimasti, Mirella e Michele sono ormai solamente dei bamboccifonografi. Dalle parole che si scambiano dovrebbe apparire come qualmente Mirella è preda di una fatale passione per il lontano eroe che muore al fronte per una salva di aggettivi, e come qualmente Michele non vuole usurpare nel cuore della donzella il posto che il lontano amante vi ha preso. La fine così verbosamente impiatricciata ha suscitato qualche sibilo e molte proteste. Gli ottimi artisti della compagnia di Luigi Carini, che avevano preparato un'interpretazione degna di un bel lavoro, non potevano che far apparire mortificate le loro qualità.

(29 dicembre 1916).

«Il matrimonio di Figaro» di Beaumarchais all'Alfieri. Il cartellone della compagnia di Luigi Carini annuncia la prossima ripresa del Matrimonio di Figaro, cinque atti del Beaumarchais. La vecchia commedia è stata già applaudita l'anno scorso nella efficace interpretazione che la stessa compagnia offrì al pubblico torinese in un altro teatro. Ne facciamo cenno ai nostri lettori per due motivi. La commedia del Beaumarchais è una autentica opera d'arte, e per chi vuole affinare il proprio gusto niente vale di più dell'accostarsi simpaticamente a un capolavoro genuino, integrale, in cui ogni parola, ogni atto, ogni personaggio ha intensa vita artistica, in cui non si bada all'effetto, al successo, ma la sincerità e la spontaneità sono qualità precipue. E la commedia del Beaumarchais è documento storico di primo ordine. Essa mostra in azione, vivente di immortale bellezza, la società francese prerivoluzionaria. I rapporti sociali, le condizioni di alcune categorie di individui, i costumi, le idee dominanti appaiono nella loro realtà dinamica, materiate e concrete nella vita vissuta, soffuse di una gioconda gaiezza, vivificate da una ironia profonda e corrosiva. I cinque atti, per l'efficacia culturale, sia storica che artistica, equivalgono a un intiero corso di conferenze e a qualsiasi profondissima disquisizione sull'essenza dell'arte.

(4 gennaio 1917).

«L'ondina» di Praga e «Le Rozeno» di Antona Traversi al Carignano. La compagnia BorelliPiperno ha già presentato due esumazioni del teatro italiano quasi contemporaneo. L'ondina di Marco Praga e Le Rozeno di Camillo

Antona Traversi. Due lavori pleonastici, che hanno rivissuto e rivivranno per alcune sere di quella effimera vita alla quale erano destinate. Che ci fossero o no, a nessuno era importato finora e a nessuno importerà per l'avvenire. La necessità di variare il solito menu, ora che la guerra impedisce la superproduzione di novità francesi, le ha fatte rispolverare, e il ristabilirsi in equilibrio della bilancia le farà riscompare. La commedia del Traversi è la piú massiccia e pesante delle due. È una macchinosa concezione che si fa tiepidamente applaudire perché costruita su uno dei motivi sentimentali di piú facile presa: la maternità che mantiene puri i suoi affetti anche attraverso la putredine dell'ambiente sociale e familiare. Accoglienza glaciale ai primi due atti; e stentati applausi agli ultimi due.

(4 gennaio 1917).

Luigi Carini. Il carattere si rivela nell'individuo attraverso una serie di atti intimamente omogenei, quantunque distinti l'uno dall'altro per la coloritura occasionale determinata dalla spontaneità. Studiare un carattere vuol dire quindi rivivere questi atti singoli, trovare per ciascuno di essi il particolare fremito di vita fisica che meglio risuoni col loro significato spirituale, e nel distinto comprendere l'omogeneo, nel tortuoso zigzag dell'azione trovare la linea dorsale che unifichi l'azione stessa in una personale vita. Nell'opera artistica di Luigi Carini l'osservatore attento sorprende facilmente i mirabili risultati di un simile lavoro di critica sottile. Ma carattere non vuol dire gesto eccezionale, o, almeno, solo gesto eccezionale. Carattere è invece piuttosto continuità; e la continuità la si ritrova nei piccoli atti piú che nei grandi, nei piccoli episodi, piú che nelle grandi situazioni drammatiche. Le possibilità d'arte di un attore si misurano in questa continuità, nella capacità che egli possiede di dare impronta omogeneamente distinta a una continuità di piccole cose. Questa capacità esuberante dà a Luigi Carini un posto ben distinto nella storia dell'arte di teatro. Essa gli nuoce un po' nella conquista dei grandi successi. Perché di solito si rimane estasiati di fronte alle congestioni muscolari e sanguigne degli atleti da cinematografi, mentre la forza serena e tranquilla fa rimanere un po' freddi. Ma il torto è di chi va in estasi o rimane freddo, non dell'uomo forte. La grandiosità apparente di una grande mole riempie la pupilla senza eccitare la fantasia. Il minuto lavoro del cesellatore, compiuto nei particolari, eccita la fantasia dopo aver occupato la pupilla, ma deve essere studiato con serietà, si rivela nella sua perfetta bellezza solo agli spiriti che se

ne sappiano rendere degni. Bisogna accostarsi con simpatia benevola, e con l'arco dell'attenzione ben teso. Così come bisogna fare per le interpretazioni del Carini. E non già che egli non sappia montare le situazioni fortemente impressionanti e non sappia raggiungere gli acuti e spasmodici culmini della drammaticità. Ma da artista che sente la dignità dell'arte sua, non abusa di queste droghe piccanti. E si tiene nei limiti dell'umanità normale, riuscendo lo stesso, e anzi più efficacemente, a far risentire l'angoscia più profonda e la gioia più spirituale. La congestionabilità non rompe affatto la monotonia, né il volume è grandezza. Un bassorilievo di Donatello è meno monotono della piazza di S. Pietro con tutte le sue enormi fughe di enormi colonne e il mostruoso volume dello spazio occupato nella superficie del mondo e nell'orizzonte del cielo. Il ritmo dell'uno è più incalzante e più vario del ritmo della seconda, e contiene un numero maggiore di momenti di intensità espressiva. Si pensa a tutto ciò ascoltando sulla scena il Carini, seguendolo con attenzione raccolta nel suo sempre vario atteggiarsi, che è volta a volta però un atteggiarsi unitario, e vedendo come il lavoro critico di riflessione sulla parte assunta diventi spontaneità, ingenuità nel migliore significato di questa parola. Sono mezzi espressivi molto semplici nell'apparenza, ma che rivelano un lavoro delicato e sottile di scelta, una padronanza sempre vigile anche quando l'abbandono è massimo.

Sono queste qualità che permettono al Carini di assumere ed esprimere con intensità pari delle parti disparate per il contenuto sentimentale. Figaro nella commedia del Beaumarchais o Claudio nella Moglie del Dumas: il gaio amatore di novità che è lodato dagli uni e biasimato dagli altri, che ride degli sciocchi e sfida i malvagi, che ride di tutto per paura di essere obbligato a piangere, e lo scienziato umanitario, l'inventore di armi sempre più perfette che con la perfezione dei mezzi distruttivi tende all'instaurazione della pace universale e uccide la moglie viperina non per i suoi tradimenti coniugali, ma perché tradisce la patria. Due uomini, pertanto nella loro antipodica costruzione, e che danno all'attore la stoffa necessaria per interpretazioni nutrite di elementi espressivi pieni di finezza e aderenti perfettamente a degli individui di carne e ossa.

Il Carini è del numero di quei pochi attori che fanno amare il teatro e che non abbassano la loro arte al livello del circo equestre e dello schermo cinematografico. E a lui perciò abbiamo voluto, con queste linee, fare omaggio.

(16 gennaio 1917).

«Facciamo un sogno!» di Guitry al Carignano. Sacha Guitry, oltre che uno scrittore di teatro, è anche un uomo di spirito. I suoi lavori, oltre che opere d'arte, più o meno perfette, più o meno compiute in tutto il loro svolgimento, si distinguono per la genialità inventiva dell'autore. Sono piccole cose dal punto di vista dell'intreccio esteriore e della complicazione psicologica. L'autore fa dire ai suoi personaggi che la vita non è complicata che per coloro i quali da lontano vedono solo i momenti culminanti di essa, e questi accumulano in breve spazio di tempo fingendo così una condensazione che nella realtà non esiste. Pertanto nelle sue commedie, come in questa, rappresenta dei momenti di vita in cui l'azione fisica è sostituita da una azione interiore che è segnata dai singoli trapassi di stato d'animo, e siccome questi si concretano ordinariamente, per l'individuo isolato, nella riflessione monologata, così due atti di Facciamo un sogno! sono parlati da un personaggio, e i personaggi dei quattro atti sono solamente tre, la moglie, il marito e l'amante. L'azione è solo trapasso di stati d'animo, questi culminano in due o tre osservazioni spiritose e si cullano in una atmosfera di parole, di frasi, di periodi sempre vari e scolpiti solidamente in un poliorama interiore dello spirito individuale. Teatro d'eccezione? Teatro che non si può sunteggiare, ma che è vivo lo stesso, e non stanca, e sa farsi applaudire, ed è preferibile al solito guazzabuglio macchinoso, sia la macchina una psiche, o sia una garçonnière a doppio fondo.

(19 gennaio 1917).

L'ufficio di stato civile al Rossini («L môròs d'mia fòmna» di Leoni). Giacomo Albertini, assessore dello stato civile, quando esercita le sue funzioni di cozzone di matrimoni in teatro, si chiama Mario Leoni. E rimane sempre in carattere. Lo stato civile, reparto matrimoni, gli dà l'ispirazione, gli suggerisce i motti di spirito sulla felicità coniugale, sulle miserie della vita coniugale, sulle speranze della vita coniugale. Scrive in dialetto, per la compagnia di Dante Testa, al Rossini: e il dialetto è ricco di arguzie ridanciane, di osservazioni profonde e melanconicamente pungenti sullo stato civile, reparto matrimoni. Mario Leoni di esse ne ha a disposizione un sacco e una sporta; il suo tirocinio di assessore gliene deve aver fatto sentire delle carine, dette con quella bonomia che è propria dell'arguzia piemontese. Il successo di questa nuova

commedia è stato solo un successo di arguzia dialettale. 'L môrôs d'mia fômna sono tre atti che non hanno nessuno dei pregi che di solito fanno applaudire le produzioni di teatro. Imbastiti frettolosamente, sconnessi, tardi e stentati nello sviluppo dei motivi, sono però ricchi di metafore dialettali, semplici, non ghiribizzose, che hanno facile presa sull'anima dello spettatore e gli strappano la risata franca e cordiale senza sottintesi e senza sforzi di elaborazione.

'L môrôs d'mia fômna è il nomignolo amichevole che Deodato Fragolini dà all'on. Ferlingotti, un affarista volgare che vorrebbe sposarne la nipote Erminia. L'on. Ferlingotti ha moglie, anzi ha due mogli, una sposata in chiesa, l'altra in municipio, e le ha abbandonate ambedue. Finalmente rintraccia la seconda, che è dattilografa in casa Fragolini, e con lei parte per l'Ungheria, e divorzia (l'assessore Albertini è favorevole al divorzio, e questa sua commedia rientra nel numero delle opere di teatro pro divorzio). Il viaggio clandestino della dattilografa e dell'onorevole sconcerta tutta casa Fragolini. La signora, bisbetica e piena di bizzarrie, infuria su tutti: il giovane figlio, che è innamorato dell'impiegata, si dispera, ma con giudizio; il padre, che non ha altro ufficio che di dire delle scemenze amenamente ridicole, non è mai stato tanto se stesso. Al terzo atto tutti i nodi si sciolgono: la dattilografa rivela le sue vere generalità e riacquista la stima universale; l'onorevole viene squalificato; la giovane Erminia sposa un impiegato di suo zio e il giovane Fragolini sposa la signora divorziata. Il sipario cala su un triplice idillio che deve aver commosso teneramente i precordi dell'assessore.

I tre atti sono stati dalla compagnia di Dante Testa, resi con una franchezza e una semplicità di interpretazione notevoli. Il Testa e la Gemelli si sono fatti spesso applaudire a scena aperta. L'autore è stato chiamato al proscenio una dozzina di volte.

(21 gennaio 1917).

«Piccolo harem» di Costa al Carignano. Ho sentito fare da un operaio la migliore critica di questo lavoro. Sentimento, passioni, ambiente arabo. Può tutto ciò essere rappresentato in teatro, cioè col dialogo, con parole che non raccontano e descrivono, analizzando, ma sono esse stesse quei sentimenti, quelle passioni, quell'ambiente, in una lingua diversa e tanto lontana da quella che può sola essere espressione sincera del mondo che si vuol rappresentare? In questa domanda, che il compagno elevava a criterio generale di giudizio,

era contenuta la sua insoddisfazione per il dramma del Costa. Del quale egli comprendeva perfettamente le motivazioni, ammirava il lavoro accurato di esecuzione e la compenetrazione dei vari elementi drammatici, ma senza che per ciò gli sfuggisse lo squilibrio tra queste motivazioni, questi elementi che possono essere di tutti i luoghi e di tutti i tempi e la espressione particolare che dovrebbero avere quando sono posti in un determinato luogo che ha una determinata colorazione storica e folcloristica. E non gli sfuggiva che questa espressione particolare risente dello sforzo di una traduzione non ben riuscita, e risente di certe prolissità e lungaggini e ridondanze figurative che forse si avvertono solo per lo sforzo di contenere nella nostra lingua ciò che in questa altrimenti sarebbe espresso.

Piccolo harem non è un dramma complicato. Oghzala è un'araba algerina che, avendo conosciuto, anche superficialmente, la vita spirituale della famiglia europea, non riesce più ad adattarsi all'idea musulmana di un uomo che ama nello stesso tempo più donne, senza pertanto che alcuna di queste possa ritenersi diminuita nella stima di se stessa e esserne offesa nel più profondo della propria dignità individuale. Questa ribellione all'harem però non diventa un superiore sentimento di più spirituale umanità; è solo un fatto elementare, istintivo, che l'autore rappresenta in alcuni momenti più salientemente rappresentativi, e che prepara una catastrofe violenta. Oghzala, l'araba cittadina, si disfà di Mabruka, l'araba dell'oasi, tendendole un tranello, facendola credere adultera con un trucco poco complicato: facendo bussare alla porta di Mabruka il proprio drudo, l'uomo che è servito a lei per avere il figlio che doveva servire a conservarle la predilezione del marito.

Il dramma si sviluppa solo nel quarto atto; i primi tre sono preparatorii. L'autore si accorge della difficoltà di porre subito a contatto gli ascoltatori europei con un mondo esotico, e per tre atti si sforza di suggestionarli, di condurli a comprendere, a impadronirsi dell'animo dei suoi personaggi. E in questo lavoro usa molte parole, molta riflessione che tolgono efficacia al quadro e lo illanguidiscono, snaturando il carattere delle persone che si sdoppiano, facendo opera di cultura nello stesso tempo che devono agire.

Gastone Costa è al suo primo tentativo, e per tutta quella parte in cui esso si è addimostrato vitale si è fatto applaudire.

(25 gennaio 1917).

«La marea» di Hastings al Carignano. Felicita Schart è stata, da giovinetta, resa madre da uno sconosciuto che ha abusato della sua ingenuità e dell'ignoranza intorno alle cose sessuali in cui i parenti l'hanno lasciata: un delitto della cicogna l'avrebbe chiamato Franz Wedekind. Ma per l'autore inglese non è questa ignoranza che diventa motivazione drammatica e spunto a propaganda dialogata contro i pregiudizi dell'educazione giovanile. Felicita Schart viene dai genitori, bigotti e per bene, separata dal suo nato, e per sedici anni ne ignora il destino, ne ignora persino il sesso. Questa violenza brutale rovina la giovine donna, che precipita gradatamente in un abbruttimento morale e fisico, dal quale solo un caso la risollewa. In una camera d'albergo dove si era rinchiusa per uccidersi alla fine, sommersa dalla amarezza della dissoluzione e del suo interiore rodimento materno, incontra un medico che con la robustezza del suo senno la convince a curarsi, promette di ritrovarle il figlio. Felicita Schart si ritempra in più d'un anno di vita selvaggia sulla spiaggia del mare; la sua bellezza rifiorisce, rinasce l'amore della vita e del piacere. Il dottor Stratton le fa incontrare sua figlia, senza che nessuna voce istintiva le riveli la verità; anzi l'istinto le gioca un atroce giuoco. Ella sostituisce sua figlia nell'amore del fidanzato di questa, e la giovinetta Maisie apprende chi veramente sia sua madre subito dopo che un odio atroce la ha allontanata da lei. La messa in accusa dei pregiudizi sociali diventa così completa. Essi sostituiscono nel dramma il feroce destino delle antiche concezioni tragiche della vita. La natura, la elementare natura che ha salvato già dal precipizio la dissolventesi bellezza di Felicita Schart, interviene anche ora. È la voce fragorosa della marea, è la semplice voce di un umile J.J. Rousseau, Jerry, un bastardo anche egli, che dalla lettura dei libri e dalla solitaria contemplazione delle forze irresistibili della terra trae una forza di convinzione che appaga lo spirito di Maisie, la riconforta, e inizia la sua nuova vita e le suggerisce le prime parole che dovranno riconciliarla con sua madre. Su questi elementi è tessuto il dramma dello Hastings. Ma la loro traduzione in arte non avviene senza convenzionalità e senza sforzi. Il lavoro è troppo spesso stentato, prolisso e risente di un lavoro riflesso che ne vuol fare una dimostrazione logica esteriore alle persone, piuttosto che un'intuizione di vita drammatica. Tutto è prestabilito dalla volontà, gli elementi emotivi e passionali sono sorpassati e sommersi da una necessità di propaganda, che si fonde solo raramente con le necessità delle coscienze individuali. E ne risultano ingenuità, cavillosità

urtanti, prediche noiose, colpi di scena di cattivo gusto. È un puritano della natura e della semplicità, che combatte i puritani della convenienza sociale, della moralità borghese e pretesca, conservandone il tono e i metodi. Un convenzionalismo si sostituisce a un altro convenzionalismo.

I primi tre atti furono applauditi, quantunque blandamente; il quarto passò in silenzio. L'interpretazione si distinse per merito del Piperno specialmente, e dell'Almirante, che sostenevano le parti del dottor Stratton e di Jerry il bastardo, le due persone più vive di tutto il lavoro.

(1° febbraio 1917).

«L'uomo del sogno» di Adami all'Alfieri. Giuseppe Adami costruisce i suoi tre atti su questo motivo: quali reazioni sentimentali provoca l'avvicinamento di un grande uomo a un piccolo mondo provinciale, materiato di piccoli fatti, di piccole anime pettegole, di fanciulle che sognano il cavaliere della leggenda? E l'Adami ha avuto il buon gusto di non fare del grande uomo la solita creatura fatale, d'eccezione, che travolge nel suo cammino tutto e tutti. Ha invece posto in iscena un uomo apparentemente uguale agli altri, che se ne differenzia solo, come avviene di solito nella vita, per l'alone fantastico che la sua fama ha creato intorno alla sua persona, e per la maggiore tolleranza di fronte alla vita vissuta che la più rapida comprensione e intuizione degli avvenimenti rende naturale in lui. Un essere normale, insomma, e non la abusata caricatura del superuomo, che la comune degli scrittori, non essendo essi stessi dei geni, non riescono a ricreare che come caricatura. Paolo Varchi è l'uomo del sogno. Egli, piombando all'improvviso in un ambiente provinciale, diventa nella fantasia dei suoi ospiti e degli amici degli ospiti, il modello di umanità cui tutti inconsciamente tendono, per l'ingegno, per lo spirito pronto, per la tranquilla e serena placidità con cui giudica tutto e tutti, e anche nelle piccole miserie della vita trova un ritmo superiore, una bellezza che negli altri non appare perché di quelle miserie sono le vittime e gli attori. Questo suo differenziarsi dagli altri suscita il piccolo dramma dei tre atti. Nella casa in cui è l'ospite occasionale, si svolge un idillio. È naturale che la giovinetta, Carmine, paragoni i due uomini che più la interessano spiritualmente e per un istante dia la preferenza all'uomo del sogno. Come è naturale che Roberto, il fidanzato di Carmine, diffidi di questo fascino intellettuale e diventi ingiusto, duro, grottesco, persino, almeno apparentemente, nel suo rancore inconsiderato. Paolo Varchi è però un grande

uomo morale, e non abusa delle illusioni fantastiche di Carmine. Dopo un attimo di abbandono, riprende la padronanza di sé e rinsalda volontariamente l'iato prodotto senza volerlo. Roberto si pente dei suoi grotteschi stati d'animo e ritorna alla fidanzata, che all'immagine di cartone del sogno preferisce di nuovo la realtà viva dei suoi più profondi sentimenti. Intreccio semplice e dimesso, che in verità non trova un'espressione che non superi sempre la mediocrità, ma che ha il pregio della semplicità e della sincerità intellettuale, e della modestia. Ciò che non è cosa che si incontri ogni giorno nel mercato letterario.

I tre atti furono bene accolti, e molti applausi andarono specialmente agli attori: il Ruggeri e la Vergani tra gli altri.

(7 febbraio 1917).

«Le tre pene di Pierrot» di Berta al Carignano. Edmond Rostand ha tirato fuori dal cassetto solo in questi ultimi tempi una sua commedia: I due Pierrot, scritta negli anni giovanili. La commedia doveva essere rappresentata appena composta, in un teatro d'arte parigino, ma quando essa stava per andare in scena, morì Teodoro de Banville, il poeta poco noto ai più, che di Pierrot e delle sue avventure sentimentali aveva scritto delicatissime filigrane, bozzetti scenici in cui il lirismo si fondeva mirabilmente con l'azione, creando piccoli capolavori di espressione linguistica perfetta. Edmond Rostand ebbe rispetto del grande morto, e forse ebbe paura del paragone che non poteva mancare. La sua rinuncia fu pertanto anche un atto di probità. E Augusto Berta che della probità ha fatto in tempi non lontani la divisa melensa della sua attività letteraria, non ha esitato a presentarsi nella veste di umbra (i latini con spirito chiamavano ombre i parassiti) di un grande. La sua fregola di letterato mancato e deficiente si è sfogata oscenamente su una creazione poetica collettiva che aveva ormai trovato anche un'espressione individuale definitiva. E ha cucinato sul disgraziato Pierrot un guazzetto disgustoso, che solletica i cattivi istinti del pubblico ora con la più volgare galanteria da gabinetto riservato ora con un pruriginoso sentimentalismo in versi martelliani in cui di poesia non c'è che l'affermazione sazievolmente ripetuta di essere poesia. È questa bassa volgarità versaiola che maggiormente offende il gusto di chi ha letto il de Banville, questa piatta gelatinosità in cui l'amore, la vita, la gelosia, i rapporti sessuali, sono visti, concepiti ed espressi come si suole leggere nelle

pubblicazioni da caserma: «L'amore Illustrato», il «Capriccio», o la «Sigaretta». È seguito il solito sistema della tricotimia simmetrica, dei tre puntelli legnosi: le tre cene, come ieri erano le tre età della pietra, del ferro e dell'oro. L'azione è nulla: Pierrot prende moglie; Pierrot sta per essere tradito da sua moglie, Viviana la fioraia, col marchese di Priola (altra dolciastra caricatura che al brio e allo spirito di don Giovanni della commedia francese sostituisce i palpeggiamenti postribolari sotto il tavolo); Pierrot che uccide il rivale e poi muore avvelenato dai profumi di un fiore orientale, per elezione spontanea. E su questi tre puntelli di legno, quanta broda di lasagne, quale disgustoso innaffiamento di loia raccolta con lo strofinaccio da tutti gli spurghi poetici della letteratura a un soldo. Un vero bazar del cattivo gusto: una amena giostra di sproloqui rimati, di scemenze triviali sul vecchio repertorio dei motivi poetici. Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, armati di colascione e travestiti da marchese di Priola, da Pierrot e da Viviana, non potrebbero dire più abusati luoghi comuni. Ascoltando, il cervello continuava, per sollevarsi dal martirio, il lavoro del poeta. Ad affermazioni come queste: – Chi è nato all'aria aperta, non regge all'aria chiusa; – a rime come queste: – paese e maionese, – gatto e cioccolato – il mio cervello contrapponeva fulgide immagini, che regalo al Berta per la sua prossima tricotimia; – la vita è uno spiraglio – or sente di mughetto, or puzza d'aglio – o – la vita è una sanguetta – chi vuol cavarsi sangue, se la metta, – disposto a mandargli per posta le altre che per brevità ometto.

I tre atti del Berta sono stati applauditi. Ha contribuito molto al successo una papera di Lyda Borelli (Pierrot), che, a un certo punto, sbagliandosi di sesso, ha detto: «sono pronta» per «sono pronto». L'intelligenza del pubblico ha colto a volo la grazia indefinibile di una papera simile, prova della intensa femminilità di una artista come la Borelli, ed è scoppiato in una vera ovazione. Sono cose che capitano: un'altra commedia ha avuto successo perché a «timonata» l'attore aveva sostituito «limonata». Il grande attore Tolentino è grande specialmente per la fama creatasi dicendo, con inesprimibile convinzione: «figlio, io sono tuo padre», invece di «padre, io sono tuo figlio», dinanzi a Ermete Zacconi truccato da vegliardo. Sono cose che capitano.

Aspettando che venga il giorno di poter precipitare dalla Mole Antonelliana simili truffatori di applausi, rileggiamo le fantasticherie poetiche su Pierrot, di Teodoro de Banville.

(8 febbraio 1917).

In principio era il sesso.. In principio era il verbo... No, in principio era il sesso.

Di fronte a determinate manifestazioni dello spirito pubblico, voi che avete dei bisogni logici, rimanete in principio sbalorditi. Dato come presupposto un certo fatto, ve ne aspettereste un altro che ne fosse la conseguenza logica. Vedete che invece questo non si verifica e se ne verificano altri non logici al suo posto; vedete che entrano in giuoco nuove forze, forze elementari, istintive, imponderabili nel calcolo delle probabilità.

Andate ad assistere alle recite della Borelli. Avete ancora le orecchie intronate dalle lodi per la Borelli, dalle critiche per le audacie di eleganza della Borelli, per la grande efficacia drammatica della Borelli. Andate ad osservare la proiezione di una film della Borelli. Per una strana fortuna non cadete nel laccio che inconsciamente vi è teso. Rimanete padroni di voi stessi. Potete stabilire in voi stesso un osservatorio. Osservate. Rimanete stupito. Vi pare incredibile. Poi scrollate le spalle e vi ricordate che qualcuno all'affermazione: in principio era il verbo, ha sostituito l'altra: in principio era il sesso.

Intendiamoci bene. Il sesso come forza spirituale, come purezza, non come bassa manifestazione di animalità. Ebbene: bisogna studiare il caso Borelli, come un caso di sessualità. Non c'è altra via per comprenderlo, per spiegarlo, e anche per liberarsene. Non voglio dire che il caso Borelli sia talmente pericoloso da domandare l'intervento del famoso ferro chirurgico. Tuttavia esso è poco piacevole, e lo smagare un certo numero di persone può anche essere utile ai fini di una piú perfetta umanità.

Dante ha posto il problema sessuale in termini elevatissimi. Nell'episodio di Francesca da Rimini egli dice che la forma piú alta della sessualità è data dal fatto che l'amore tra due è necessario, è indeprecabile. Esistono due metà di un tutto: esse si cercano e quando si sono trovate si fondono in una cosa sola. Ora però succede questo fatto. Esistono metà che invece di un'altra sola metà ne hanno due, tre. Alcune potrebbero essere la metà di tutti gli uomini. L'elemento «sesso» ha talmente soverchiato in essi tutti gli altri attributi, tutte le altre possibilità che diventa una specie di magia affascinante.

Tutti gli uomini vi trovano qualcuna delle complementari di se stessi, e ne sono suggestionati. È una specie di mistero orfico che si viene costruendo inconsciamente.

Orfeo col suono della lira si tirava dietro anche le piante e gli animali. Il mito simboleggia il raggiungimento completo della suggestione musicale totale, come forza che attrae tutto ciò che può essere musicabile. Il fenomeno ha dato luogo a qualche creazione letteraria. Guy de Maupassant ha scritto un poemetto in cui una donna, «il sesso», attrae a sé tutte le creature viventi, che la seguono inconsciamente, così come seguirebbero un santo o un apostolo che avesse saputo trovare la parola più semplice che ne scuotesse l'animo fin dalla radice.

Con le dovute limitazioni, ciò succede per l'attrice Lyda Borelli. Questa donna è un pezzo di umanità preistorica, primordiale. Si dice di ammirarla per la sua arte. Non è vero. Nessuno sa spiegare cosa sia l'arte della Borelli, perché essa non esiste. La Borelli non sa interpretare nessuna creatura diversa da se stessa. Ella scande semplicemente i periodi, non recita. Perciò preferisce le opere in versi, e predilige Sem Benelli, il quale scrive per la musica delle parole più che per il loro significato rappresentativo. Perciò anche la Borelli è l'artista per eccellenza della film, in cui lingua è solo il corpo umano nella sua plasticità sempre rinnovantesi.

L'elemento «sesso» ha trovato nel palcoscenico la sua moderna possibilità di contatto col pubblico. E ha rapinato le intelligenze. Il caso Borelli, se può essere bello per chi lo suscita, non è certo confortante per chi vi si lascia prendere. L'uomo ha lavorato enormemente per ridurre l'elemento «sesso» ai suoi veri limiti. Lasciare che esso di nuovo si dilati a scapito dell'intelligenza è prova di imbestiamento, non certo di elevazione spirituale.

(16 febbraio 1917).

«La canzone della cuna» di Martinez Sierra all'Alfieri. La compagnia Sainati, specialista per il repertorio del GrandGuignol, ha messo in iscena, l'altra sera, due novità spagnuole che nulla hanno di comune colle solite terrifiche produzioni che – con successo del resto – solitamente i Sainati eseguono. Le due novità ebbero un'accoglienza piuttosto fredda dal pubblico poco numeroso che s'era dato convegno all'Alfieri.

La canzone della cuna, commedia sentimentale, secondo la definizione stessa dell'autore, in due atti, tenta la riproduzione scenica di un convento di monache spagnuole nel quale una decina di suore, che si sono rifugiate in quel monastero pei soliti motivi inconsolabili, sospirano nostalgicamente sul divino volere che le condanna a perenne sterilità. A chetare un tantino l'insistente ricordo dei fratellini dalle angiolesche manine di latte, pensa un giorno il caso, sotto forma di una prostituta, la quale depone nella «ruota» del convento, una piccina appena nata. Ne segue, naturalmente, grande confusione, ma la figlia del convento viene adottata e affidata alle cure particolari di suor Giovanna. Il primo atto termina mentre la vergine suora, esaltata di essere... madre, dimenticando di pregare colle compagne, guarda e bacia la piccola trovatella. Dal primo al secondo atto passano diciotto anni. La figlia del convento ha appunto diciotto anni e sta per sposarsi con un giovane, pien di vita, che subito dopo le nozze se la porterà lontano, oltre l'oceano, nel mondo nuovo. Le suore sono tristi, sconfortate. Suor Giovanna tace, ma ha il cuore oppresso da una grande pena. La madre adottiva e l'allegra trovatella si trovano un istante sole, in un ultimo colloquio, al quale assiste pure il fidanzato. La suora raccomanda allo sconosciuto che è al di là della grata, la figlia. La voce della povera donna trema, è angosciata.

- Siete triste, - chiede l'uomo che scoppia di felicità.

- Sí, molto, - risponde in un singhiozzo la suora.

- Volete venire con noi suor Giovanna? - chiede lo sposo.

- No, no, non posso. È troppo tardi...

Il distacco è doloroso e dopo l'ultimo fervido abbraccio di separazione suor Giovanna sviene... mentre le preghiere ricominciano al rintocco delle campane del convento.

La trama contiene certo uno spunto poetico e delicato, ma la sua concretizzazione scenica non convince e riesce miserevole cosa. Essa è stata recitata assai lodevolmente, come avviene per tutto quello che rappresenta la compagnia Sainati. Efficace suor Giovanna fu la signora Bella Starace Sainati; buone pure nell'interpretazione dei singoli personaggi minori: la Lenci e la M. Sainati. Ad Alfredo Sainati è affidata una parte di mediocre importanza.

L'altra novità, dei fratelli Quintero: L'ultimo capitolo, non ebbe successo. Lo spunto è vecchio e scarsamente interessante.

(8 marzo 1917).

«All'ombra delle statue» di Duhamel al Carignano. All'ombra delle statue è il risultato abortivo della contaminazione di due motivi drammatici abusati fino al disgusto: «il bastardo» e il «genio che schiaccia gli eredi sotto il peso della sua gloria». La novità avrebbe dovuto consistere precisamente in questo avvicinamento. Perché il figlio del genio, quando viene ad apprendere che è un intruso adulterino, non si dispera e non esala ai numi tutta la piena dei suoi affetti, ma se ne rallegra quasi perché trova finalmente nel fatto rivelatogli la via della liberazione, la via per liberarsi dalla tutela postuma del suo grande padre putativo, e per uscire dall'ombra della statua alla luce della sua personalità vera che col morto non ha niente a che fare. Ma questi spunti non hanno trovato nei tre atti alcuna espressione drammatica adeguata. Hanno dato la stura a una enorme superfluità di parole, di pettegolezzi, di scene disorganiche e senza interesse specifico, che hanno fatto zittire l'intero lavoro. Un applauso a scena aperta è stato strappato dalla Gramatica, che è riuscita a dare della vivacità e del contenuto drammatico alla persona della protagonista.

(9 marzo 1917).

«L'amazzone» di Bataille al Carignano. Parentesi francese. In Francia hanno creduto necessario far conoscere agli italiani la nuova commedia di Henri Bataille, L'amazzone. Evidentemente si dà molta importanza a questi tre atti. Eppure è del Bataille solito, del Bataille che annega la vita nell'oceano del tenerume sentimentale, che esaspera e diluisce due o tre spunti drammatici in un oceano di tenerume poetico. È cambiato il contenuto: la guerra è diventata il cardine degli affetti e dei sentimenti, la guerra con le sue nuove creature poetiche, che rinnovano la vita spirituale francese, come ieri per Henri Bataille era la provincia che dava gli esempi delle mogli che per non tradire si uccidono, a perpetuo scorno delle parigine corrotte fino alle midolla. È una nuova donna ideale che nell'Amazzone continua il modo antico del commediografo francese. La donna che sacrifica la sua felicità presente per non tradire un fantasma d'amore passato precisamente come nella Marcia nuziale. Con questo di peggio: che nella nuova commedia c'è l'elemento esteriore della guerra, che costringe il patriota a dei convenzionalismi più crudi e banali che per il passato.

Un grande successo ha ottenuto la Réjane, con le virtù sue della semplicità e della spontaneità.

(12 marzo 1917).

Il tramonto di Guignol. Il Guignol italiano sta per morire. Il suo nome è strettamente legato a quello della compagnia di Alfredo Sainati. La compagnia è diventata, qualche giorno fa, di proprietà del milionario esteta Luca Cortese, l'ultimo dei dannunziani, e il milionario esteta diventando il proprietario di questa e di numerose altre compagnie drammatiche italiane, si propone di rinnovare la tradizione teatrale italiana, sostanzialmente di quattrini e di intendimenti e propositi più strettamente artistici. La morte del Guignol italiano non può tardare a venire, se questi propositi del Cortese non cadranno nel baratro dell'indifferenza, come altre volte è successo per propositi simili.

La storia della fortuna di Guignol è presto raccontata. È la storia di quel ragazzo della fiaba che partì per il mondo, perché voleva sapere quale fosse il significato preciso della banale espressione: «Mi sento venire la pelle d'oca». E viaggiò, viaggiò, traversò paesi strani, incantati, paesi di briganti, di streghe, di mostri favolosi; ebbe avventure, di quelle che si sogliono dire raccapriccianti; ma inutilmente: la sua pelle rimase pelle d'uomo, e non ne volle sapere di diventare pelle d'oca. E aveva già disperato di raggiungere il suo intento e di ritornarsene a casa, convinto che la pelle d'oca fosse una spiritosa invenzione per far star buoni i bimbi bizzosi, quando un avvenimento di polizia urbana pose fine alla sua aspettativa: mentre pensieroso, preoccupato dal dubbio di essere un mostro, differente dagli altri uomini, inferiore agli altri uomini, perché meno sensibile di loro, fu bagnato dalla testa ai piedi da un catino di acqua freddissima. Il miracolo fiorì: la sua pelle si corrugò rabbrivendo, e dalle sue labbra, spontanea, irresistibile sgorgò la frase: «Mi sento venir la pelle d'oca». Guignol sulla scena cerca di ricreare lo strano, miracoloso paese delle oche; il paese dell'orribile, del raccapricciante, che dovrebbe far sentire ai pellegrini che vi viaggiano dei fremiti, dei tuffi al cuore, degli scombussolamenti capillari ed epidermici come al tempo in cui i serpenti a sonagli al braccio dei megateri passeggiavano ingordi sotto gli alberi trasformati in grappoli umani dai primitivi aborigeni delle palafitte? Guignol ha fatto del teatro un gabinetto spiritico per imbestiare gli spiriti. Il terrore è un istinto animalesco, non è un atto dello spirito. Non fa lavorare il cervello,

Guignol; cerca di scombussolare il sistema nervoso. Ma quale persona intelligente si lascia manipolare i nervi a questo modo? Guignol vuol far paura; ma le persone intelligenti non hanno paura degli occhiacci spiritati. La paura è certamente un fatto umano, con tutte le sfumature del terrore, dell'allucinazione folle, del delirio. Ma perché essa diventi elemento artistico, deve trovare una espressione linguistica che la trasformi in atto umano, in elemento drammatico graduato secondo l'importanza relativa che essa ha nella vita dell'uomo. Guignol invece ha fatto del terrore fisico tutto il dramma della vita dell'uomo; e pertanto ha ridotto l'uomo a pura fisica, a pura macchina materiale. L'origine marionettistica di Guignol ha avuto questo effetto: ha reso marionette anche gli uomini del teatro propriamente detto.

Guignol italiano ha avuto però un merito. È servito a creare una compagnia di primo ordine. Ha servito a formare degli attori eccellenti. La riproduzione plastica del terrore domanda intelligenza e studio. Se Guignol non ha valore estetico linguistico, ha valore estetico plastico. I suoi interpreti devono acquistare, attraverso uno sforzo cosciente e un lavoro interiore indefesso, una grande capacità fisica di espressione, una capacità di rinnovamento che renda possibile la varietà e la novità degli atteggiamenti. Alfredo Sainati è riuscito a costituire così una compagnia non comune per affiatamento e per omogeneità. Egli stesso, e la signora Starace Sainati, sono degli attori non comuni, che hanno dimostrato di sapere uscire dal repertorio loro speciale, conservando tuttavia quelle possibilità drammatiche che hanno loro permesso di fare la fortuna di Guignol, anche se gli uomini non vogliono diventare delle oche rabbriventi. E queste possibilità drammatiche, affermatesi specialmente in alcune rappresentazioni della Fiaccola sotto il moggio, devono appunto aver persuaso il milionario esteta Luca Cortese che valeva la pena di fare uno sforzo per riconquistare all'arte degli artisti che se hanno voluto trovar successo, si sono dovuti adattare a solleticare la parte animalesca dell'animale uomo.

Così il Guignol italiano sta per morire di morte violenta, quantunque lenta e angosciosa, poiché non gli sarà possibile di trovare altri interpreti del valore del Sainati. L'ultimo dramma del GrandGuignol sarà pertanto la morte stessa di Guignol, già decisa, ma che, per non essere dammeno al carattere del personaggio, sarà lentissima come una tortura cinese.

(13 marzo 1917).

La serata di Emma Gramatica al Carignano. Questa sera al teatro Carignano la compagnia di Emma Gramatica rappresenterà per la serata della sua prima attrice uno dei capolavori di Enrico Ibsen: Casa di bambola. Bisogna essere grati alla Gramatica la quale è una delle poche attrici che nella profluvie di lavori scadentissimi si ricorda almeno qualche volta di rappresentare qualcheduna di quelle opere in cui è realizzato perfettamente il dramma moderno, contenuto, vivificato da una profondissima vita morale; azione drammatica sincera e spontaneamente omogenea.

(20 marzo 1917).

«U' riffanti» di Martoglio all'Alfieri. I tre atti nuovi di Nino Martoglio non sono che un seguito di bozzetti scenici senza intreccio drammatico, senza alcun approfondimento di carattere, senza altra pretesa che non sia quella di dare ad Angelo Musco il modo di creare una macchietta esilarante, perché esteriori e solamente fisiche sono le possibilità rappresentative della commedia. U' riffanti è un traforello di piccola levatura, un tenitore del lotto clandestino, che riesce a salvarsi dalle grinfie della polizia, dando modo a un delegato di PS di rintracciare gli autori e la vittima di un sequestro di persona: la chiave del delitto è data dal numero della cabala, numero che i superstiziosi banditi hanno costretto la vittima a dare, non pensando che potevano diventare termini di corrispondenza segreta. La commedia è stata applaudita, e ha fatto molto ridere per opera dell'arte di Angelo Musco e delle sue sempre nuove capriole e smorfie, esilaranti solo fino a un certo punto.

(21 marzo 1917).

La morale e il costume («Casa di bambola» di Ibsen al Carignano). Emma Gramatica, per la sua serata d'onore, ha fatto rivivere, dinanzi a un pubblico affollatissimo di cavalieri e di dame, Nora della Casa di bambola, di Enrico Ibsen. Il dramma evidentemente era nuovo per la maggioranza degli spettatori. E la maggioranza degli spettatori se ha applaudito con convinzione simpatica i primi due atti, è rimasta invece sbalordita e sorda al terzo, e non ha che debolmente applaudito: una sola chiamata, piú per l'interprete insigne che per la creatura superiore che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo. Perché il pubblico è rimasto sordo, perché non ha sentito alcuna vibrazione simpatica dinanzi all'atto profondamente morale di Nora Helmar che abbandona la casa, il marito, i figli per cercare solitariamente se stessa, per scavare e rintracciare

nella profondità del proprio io le radici robuste del proprio essere morale, per adempiere ai doveri che ognuno ha verso se stesso prima che verso gli altri?

Il dramma, perché sia veramente tale, e non inutile iridescenza di parole, deve avere un contenuto morale, deve essere la rappresentazione di un urto necessario tra due mondi interiori, tra due concezioni, tra due vite morali. In quanto l'urto è necessario il dramma ha immediata presa sugli animi degli spettatori, e questi lo rivivono in tutta la sua integrità, in tutte le motivazioni da quelle piú elementari a quelle piú squisitamente storiche. E rivivendo il mondo interiore del dramma, ne rivivono anche l'arte, la forma artistica che a quel mondo ha dato vita concreta, che quel mondo ha concretato in una rappresentazione viva e sicura di individualità umane che soffrono, gioiscono, lottano per superare continuamente se stesse, per migliorare continuamente la tempra morale della propria personalità storica, attuale, immersa nella vita del mondo. Perché allora gli spettatori, i cavalieri e le dame che l'altra sera hanno visto svilupparsi, sicuro, necessario, umanamente necessario, il dramma spirituale di Nora Helmar, non hanno a un certo punto vibrato simpaticamente con la sua anima, ma sono rimasti sbalorditi e quasi disgustati della conclusione? Sono immorali questi cavalieri e queste dame, o è immorale l'umanità di Enrico Ibsen?

Né l'una cosa né l'altra. È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume alla morale piú spiritualmente umana. È avvenuta semplicemente una rivolta del nostro costume (e voglio dire del costume che è la vita del pubblico italiano), che è abito morale tradizionale della nostra borghesia grossa e piccina, fatto in gran parte di schiavitú, di sottomissione all'ambiente, di ipocrita mascheratura dell'animale uomo, fascio di nervi e di muscoli inguainati nella epidermide voluttuosamente pruriginosa, a un altro costume, a un'altra tradizione, superiore, piú spirituale, meno animalesca. Un altro costume, per il quale la donna e l'uomo non sono piú soltanto muscoli, nervi ed epidermide, ma sono essenzialmente spirito; per il quale la famiglia non è piú solo un istituto economico, ma è specialmente un mondo morale in atto, che si completa per l'intima fusione di due anime che ritrovano l'una nell'altra ciò che manca a ciascuna individualmente: per il quale la donna non è piú solamente la femmina che nutre di sé i piccoli nati e sente per essi un amore che è fatto di spasimi della carne e di tuffi di sangue, ma è una creatura umana

a sé, che ha una coscienza a sé, che ha dei bisogni interiori suoi, che ha una personalità umana tutta sua e una dignità di essere indipendente.

Il costume della borghesia latina grossa e piccola si rivolta, non comprende un mondo così fatto. L'unica forma di liberazione femminile che è consentito comprendere al nostro costume, è quella della donna che diventa cocotte. La pochade è davvero l'unica azione drammatica femminile che il nostro costume comprenda; il raggiungimento della libertà fisiologica e sessuale. Non si esce fuori dal circolo morto dei nervi, dei muscoli e dell'epidermide sensibile.

Si è fatto un grande scrivere in questi ultimi tempi sulla nuova anima che la guerra ha suscitato nella borghesia femminile italiana. Retorica. Si è esaltata l'abolizione dell'istituto dell'autorizzazione maritale come una prova del riconoscimento di questa nuova anima. Ma l'istituto riguarda la donna come persona di un contratto economico, non come umanità universale. È una riforma che riguarda la donna borghese come detentrica di una proprietà, e non muta i rapporti di sesso e non intacca neppure superficialmente il costume. Questo non è stato mutato, e non poteva esserlo, neppure dalla guerra. La donna dei nostri paesi, la donna che ha una storia, la donna della famiglia borghese, rimane come prima la schiava, senza profondità di vita morale, senza bisogni spirituali, sottomessa anche quando sembra ribelle, più schiava ancora quando ritrova l'unica libertà che le è consentita, la libertà della galanteria. Rimane la femmina che nutre di sé i piccoli nati, la bambola più cara quanto è più stupida, più diletta ed esaltata quanto più rinuncia a se stessa, ai doveri che dovrebbe avere verso se stessa, per dedicarsi agli altri, siano questi altri i suoi familiari, siano gli infermi, i detriti d'umanità che la beneficenza raccoglie e soccorre maternamente. L'ipocrisia del sacrificio benefico è un'altra delle apparenze di questa inferiorità interiore del nostro costume.

Nostro costume. Cioè costume che ha importanza nella storia attuale, perché è il costume della classe che è della storia stessa protagonista. Ma accanto a esso è un altro costume in formazione, quello che è più nostro, perché è della classe cui apparteniamo noi. Costume nuovo? Semplicemente costume che si identifica meglio con la morale universale, che aderisce tutto alla morale universale, tale perché profondamente umana, perché fatta di spiritualità più che di animalità, di anima più che di economia o di nervi e muscoli. Le cocottes potenziali non possono comprendere il dramma di Nora Helmar. Lo possono

comprendere, perché lo vivono quotidianamente, le donne del proletariato, le donne che lavorano, quelle che producono qualcosa di più che non siano i pezzi d'umanità nuova e i brividi voluttuosi del piacere sessuale. Lo comprendono, per esempio, due donne proletarie che io conosco, due donne che non hanno avuto bisogno né del divorzio né della legge per ritrovare se stesse, per crearsi il mondo dove fossero meglio capite e più umanamente se stesse. Due donne proletarie le quali, col consentimento pieno dei loro mariti, che non sono cavalieri ma lavoratori semplici e senza ipocrisie, hanno abbandonato la famiglia, e sono andate con l'uomo che meglio rappresentava l'altra loro metà, e hanno continuato nella antica dimestichezza, senza che perciò si creassero le situazioni boccacesche che sono un retaggio più proprio della borghesia grossa e piccola dei paesi latini. Esse non avrebbero grossolanamente riso della creatura che la fantasia di Ibsen ha messo al mondo, perché avrebbero riconosciuto in lei una sorella spirituale, la testimonianza artistica che il loro atto è compreso altrove, perché essenzialmente morale, perché aspirazione di anime nobili a una umanità superiore, il cui costume sia pienezza di vita interiore, escavazione profonda della propria personalità e non vile ipocrisia, solletico di nervi ammalati, animalità grassa di schiavi diventati padroni.

(22 marzo 1917).

«Pensaci Giacomino» di Pirandello all'Alfieri. Questa commedia di Luigi Pirandello è tutta uno sfogo di virtuosismo, di abilità letteraria, di luccichii discorsivi. I tre atti corrono su un solo binario. I personaggi sono oggetto di fotografia piuttosto che di approfondimento psicologico: sono ritratti nella loro esteriorità più che in una intima ricreazione del loro essere morale. È questa del resto la caratteristica dell'arte di Luigi Pirandello, che coglie della vita la smorfia più che il sorriso, il ridicolo più che il comico: che osserva la vita con l'occhio fisico del letterato, più che con l'occhio simpatico dell'uomo artista e la deforma per un'abitudine ironica che è l'abitudine professionale più che visione sincera e spontanea.

I personaggi sono di una povertà interiore spaventosa in questa commedia, come del resto nelle novelle, nei romanzi e nelle altre commedie dello stesso autore. Hanno solo delle qualità pittoriche, o meglio pittoresche: un pittoresco caricaturale, con qualche velatura di melanconia, che è anch'essa smorfia fisica

piú che passione. Il protagonista della commedia è un vecchio professore di storia naturale, incartapecoritosi in 34 anni d'insegnamento: un rudere d'umanità, un detrito, senza piú alcuna caratteristica d'uomo all'infuori del profilo fisico. Il movente dell'azione, l'unico che si può sorprendere, è questo: il prof. Toti, che per tanti anni ha servito lo Stato, essendone ricompensato cosí miseramente che non ha potuto crearsi una famiglia, vuole ora vendicarsi del governo. Prima di morire vuole prendere moglie, una moglie giovanissima, per lasciarle in eredità il diritto alla pensione, per far pagare al governo in tanti anni di pensione alla giovane vedova tutti quei quattrini che egli non ha potuto avere, tutti quei quattrini che a lui sono mancati sempre per poter vivere veramente, per essere uomo e non macchina d'insegnamento. Giocare al governo questo tiro birbone diventa per il prof. Toti l'unica ragione dei pochi anni di esistenza che gli rimangono. Ma siccome non è un malvagio, non vuole che la moglie soffra, e perciò le consente le piú ampie libertà; aiuta il suo sostituto nel compito maritale, lo ama come un figlio, e incurante di tutto, delle chiacchiere del paese, dei rimbrotti del direttore del ginnasio, del ridicolo di cui egli stesso è oggetto, va innanzi verso la meta. Giacomino, l'amante di sua moglie, vorrebbe sciogliersi dalla situazione in cui è impigliato; il prof. Toti si reca a casa sua, gli conduce a casa sua il figlioletto, si sbarazza di ogni intralcio, di parenti sbigottiti, di sacerdoti moralisti, e perora la causa di sua moglie e finalmente riesce a condurre Giacomino nella via del dovere, a continuare il suo compito di marito della giovane moglie dell'impiegato che vuol vendicarsi del governo senza perciò creare altre vittime.

La commedia ha avuto molto successo, Angelo Musco ha fatto della figura del prof. Toti una creazione scenica ammirevole per sincerità, per misura, per efficacia rappresentativa.

(24 marzo 1917).

«Liolà» di Pirandello all'Alfieri. I tre atti nuovi di Luigi Pirandello non hanno avuto successo all'Alfieri. Non hanno avuto almeno quel successo che è necessario perché una commedia diventi redditizia. Ma Liolà ciò nonostante rimane una bella commedia, forse la migliore delle commedie che il teatro dialettale siciliano sia riuscito a creare. L'insuccesso del terzo atto, che ha determinato il ritiro momentaneo del lavoro dalle scene, è dovuto a ragioni estrinseche: Liolà non finisce secondo gli schemi tradizionali, con una buona

coltellata, o con un matrimonio, e perciò non è stata accolta con entusiasmo; ma non poteva finire che così come è, e pertanto finirà con l'imporsi.

Liolà è il prodotto migliore dell'energia letteraria di Luigi Pirandello. In esso il Pirandello è riuscito a spogliarsi delle sue abitudini retoriche. Il Pirandello è un umorista per partito preso, ciò che vuol dire che troppo spesso la prima intuizione dei suoi lavori viene a sommergersi in una palude retorica di moralità inconsciamente predicatoria, e di molta verbosità inutile. Anche Liolà è passato per questo stadio, e allora esso si chiamava Mattia Pascal, ed era il protagonista di un lungo romanzo ironico intitolato appunto: *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato verso il 1906 dalla «Nuova Antologia» e poi ristampato dal Treves. In seguito il Pirandello ha ripensato alla sua creazione, e ne è venuto fuori Liolà; l'intreccio rimane lo stesso, ma il fantasma artistico è stato completamente rinnovato: esso è diventato omogeneo, è diventato pura rappresentazione, libero completamente di tutto quel bagaglio moraleggiante e artatamente umoristico che lo aduggiava. Liolà è una farsa, ma nel senso migliore della parola, una farsa che si riattacca ai drammi satireschi della Grecia antica, e che ha il suo corrispondente pittorico nell'arte figurativa vascolare del mondo ellenistico. C'è da pensare che l'arte dialettale così come è espressa in questi tre atti del Pirandello, si riallacci con l'antica tradizione artistica popolare della Magna Grecia, coi suoi fliaci, coi suoi idilli pastorali, con la sua vita dei campi piena di furore dionisiaco, di cui tanta parte è pure rimasta nella tradizione paesana della Sicilia odierna, là dove questa tradizione si è conservata più viva e più sincera. È una vita ingenua, rudemente sincera, in cui pare palpitar ancora i cortici delle querce e le acque delle fontane: è una efflorescenza di paganesimo naturalistico, per il quale la vita, tutta la vita è bella, il lavoro è un'opera lieta, e la fecondità irresistibile prorompe da tutta la materia organica.

Mattia Pascal, il melanconico essere moderno, dall'occhio strabico, l'osservatore della vita volta a volta cinico, amaro, melanconico, sentimentale, vi diventa Liolà, l'uomo della vita pagana, pieno di robustezza morale e fisica, perché uomo, perché se stesso, semplice umanità vigorosa. E la trama si rinnova, diventa vita, diventa verità; diventa anche semplice, mentre nella prima parte del romanzo primitivo era contorta e inefficace. Zio Simone smania perché vuole avere un erede, che giustifichi il tenace lavoro suo che ha accumulato una ricchezza: è vecchio, e incolpa la sterilità della moglie, che non

ha capito che Simone vuole un erede purchessia, vuole un bambino a tutti i costi, ed è disposto a fingere di essere egli il padre. Una sua nipote, che ha capito gli umori del vecchio, ed è stata resa madre da Liolà, propone a Simone di diventare egli il padre del nascituro, gli propone di farsi credere egli il padre, e il vecchio accetta. La moglie legittima viene percossa, viene umiliata, perché non ha fatto altrettanto. Per diventare la padrona, fa altrettanto. Zio Simone ha un figlio legale. Ma è Liolà che dà vita a queste nuove vite, e dà vita alla commedia; Liolà che ha sempre la gola piena di canti, che entra sempre nella scena accompagnato da un coro bacchico di donne, accompagnato dai suoi tre altri figlioletti naturali che sono come dei satiretti che ubbidiscono all'impulso della danza e del canto, che sono impastati di suono e di danza come le creature primitive dei drammi satireschi. Liolà voleva sposare Tuzza, la nipote di Simone, prima che fosse imbastito il trucco dell'erede, ora che l'erede legale c'è Tuzza vorrebbe essere sposata, ma Liolà non vuole, non vuole rinunciare ai suoi canti, alla danza dei suoi figlioli, alla vita dionisiaca del lavoro lieto: e il pugnale di Tuzza è stroncato dalle sue mani che però non sanno l'odio e la vendetta. Ma per il pubblico ci voleva il sangue o il matrimonio, e perciò il pubblico non ha applaudito.

(4 aprile 1917).

«Non amarmi così!» di Fraccaroli al Carignano. Gli uomini spiritosi sono una parte molto importante della vita sociale moderna: e sono molto popolari. Essi sostituiscono alla verità un motto che fa ridere, alla serietà un motto che fa ridere, alla profondità un motto che fa ridere. L'ideale della loro vita spirituale è il salotto elegante, la conversazione fatua e brillante del salotto, l'applauso discreto e il sorriso velato dei frequentatori di salotti. Riducono tutta la vita al livello di mediocrità spiritosa della vita di salotto: molte parole, amabile scetticismo, con qualche leggero spruzzo di sentimentalismo malinconico. L'uomo spiritoso è diventato ancor più importante attraverso l'ultima incarnazione che hanno subito i salotti, e cioè nelle redazioni dei giornali borghesi. L'uomo spiritoso ha così allargato la cerchia dei suoi ascoltatori, e ha reso spiritoso tutto: la politica, la guerra, il dolore, la vita e la morte, ottenendo molti plausi e guadagnando molti quattrini. Arnaldo Fraccaroli, che è uno degli uomini spiritosi italiani meglio quotati, ha, nell'ultima sua commedia *Non amarmi così!*, offerto un brillantissimo esempio del come l'uomo spiritoso riduce per il lieto sollazzo dei suoi clienti le cose serie.

Il tema generico è questo: una moglie, alla rivelazione che suo marito non la comprende, scatta in una ribellione, si ripiega su se stessa, approfondisce il proprio io interiore. Un genio drammatico, Ibsen, avrebbe dato a questo dramma il suggello definitivo della sua fantasia poetica. Ma Ibsen non era un uomo spiritoso, era un artista, che viveva profondamente la vita delle sue creature; perciò egli non ha avuto fortuna nei salotti e nei teatri che ne sono l'ingrandimento peggiorato. Arnaldo Fraccaroli ha corretto Ibsen, lo ha reso piacevole e amabile, lo ha latinizzato. Margherita di Fraccaroli è ben piú facile a comprendersi di Nora; le motivazioni dell'urto fra marito e moglie sono in Fraccaroli alla portata di tutte le anime incipriate: Margherita ama male suo marito, è la bambola seccante, perché ama troppo, perché sbacucchia troppo, perché non lascia mai solo Luciano, perché, e questo è il colmo del paradosso profondissimo, rende troppo facile la vita di Luciano, pulendogli le penne, facendogli trovare sempre a posto, e nel momento piú opportuno, l'ombrello, il soprabito, e le galoches. Luciano dice che Margherita è noiosa, e il dramma precipita. Margherita non lascia la casa maritale. L'uomo di spirito trova che questa soluzione sarebbe una esagerazione, e i salotti aborriscono le esagerazioni. Margherita è una complicata anima moderna (con svolgimento a lieto fine). Si fa fare la corte da un imbecille, ma non per ingelosire il marito: non per nulla essa è un'anima complicata. La corte dell'imbecille serve a mascherare un altro finto amante, la cui personalità, attraverso queste amabili complicazioni, rimane immersa nel buio fondo, nel mistero. Ed è questo buio, questo mistero, che porta al lieto fine, al ravvicinamento delle due anime: tra esse rimane lo sfondo del mistero, la minaccia immanente di un nuovo dramma, a rinsaldarle, a farle diventar savie. «Mariti, non scherzate, con le armi caricate», è la profonda verità che il Fraccaroli instilla nell'anima e nella coscienza dei suoi ascoltatori, e la via è facilitata da un lubrificante infallibile: la divina melanconia, coi cirri sull'orizzonte e il pallido raggio di sole che balugina e imbianca i sembianti degli eroi.

L'uomo spiritoso ha raggiunto il suo scopo. Ha trovato nel teatro Carignano il salotto di imbecilli meglio disposti a comprenderlo e ad applaudirlo. L'uomo di spirito è sempre un uomo fortunato. Anche se il suo spirito è passato attraverso tutti i filtri di carta del magazzino internazionale, e ne ha conservato tutti i tanfi e le muffe: dai filtri di Ibsen a quelli di Pierre Wolf e delle sue Marionette.

(5 aprile 1917).

«Scuru» di Martoglio all'Alfieri. È la quarta o la quinta produzione teatrale italiana sul tema della cecità. La prima arrivata a Torino. Ha avuto successo. Ha avuto un grande successo. Ma in esso l'opera personale artistica di Nino Martoglio non entra affatto. La tragicità è nell'ambiente, è nella vita, è nella minaccia che sentiamo immanente per migliaia e migliaia di vite. Basta immaginare il fatto perché si senta un brivido, basta vedere sulla scena delle persone eroiche che presentino in concreto la minaccia, per sentire plasticamente, in tutta la sua violenza brutale, la tragedia imminente. Nino Martoglio non ha elaborato artisticamente il fatto oggettivo. I ciechi di Maurizio Maeterlink sono troppo vivi nella memoria per non sentire che Nino Martoglio ha lasciato inerte la materia, e che essa vive solo per il travaglio inconsapevole degli spettatori, e per la virtù di realizzazione scenica di Angelo Musco e dei suoi collaboratori. Lo strappo che il nostro animo risente è dovuto tutto all'arte semplice del Musco e del Pandolfini. Essi soli danno al fatto una soggettività: l'unica che in questo caso può avere: il brivido corporale, la maschera della tragicità.

(7 aprile 1917).

«La maschera e il volto» di Chiarelli al Carignano. La maschera: il complesso di atteggiamenti esteriori che gli uomini assumono sotto lo stimolo della realtà sociale che li circonda. La maschera è la patina superficiale del costume, della moda, dello snob, il precipitato di tutte le reazioni tra la vita individuale e la vita collettiva, tra la vita di un individuo e la vita di quella determinata categoria sociale in mezzo alla quale l'individuo ha le radici della sua particolare esistenza. Chi riesce a strappare dal proprio volto questa maschera, chi riesce a vivere non secondo le inconsapute violenze della convenzione sociale, ma solo secondo i dettami del proprio io più profondo, della sincerità che pure esiste in fondo alla coscienza di ogni individuo? I tre atti di Luigi Chiarelli rappresentano appunto la storia di uno di questi individui, le avventure tragicomiche, le esperienze interiori ed esteriori di uno di questi individui. Le rappresentano in un modo curioso, deformandole, esasperandole, esteriorizzandole, con molte parole, con molti particolari, con molta convenzione, ma riuscendo tuttavia a raggiungere degli effetti di rappresentazione, riuscendo a fondere in un complesso piacevole e spiritoso

molte banalità, molti luoghi comuni, molte affermazioni del senso comune più comune.

L'autore ha volontariamente costruito la macchina convenzionale che regge i tre atti: egli non nasconde la volontà del convenzionale, non tende delle trappole al pubblico; il lavoro suo è come una campana di cristallo, e lascia trasparire il suo volto che sogghigna senza la maschera della falsa serietà drammatica e artistica. Il suo lavoro è pertanto opera di sincerità, e ha un grande valore per l'educazione estetica del pubblico, per correggere il gusto del pubblico, attutito e fatto lapposo dalla falsa grandezza e dall'artificio abilmente nascosto nel teatro solito. La storia è questa. Il conte Paolo Grazia scopre che sua moglie lo inganna, sorprende il flagrante adulterio di sua moglie mentre la sua casa è piena di ospiti, e tutti gli occhi della società sono fissati su di lui. Il conte Paolo è posto come il tipo riassuntivo della maschera sociale del marito; tutti conoscono ciò che egli pensa sul modo con cui un marito deve comportarsi con la moglie adultera: uccidere; l'autore gli ha fatto ripetere a sazietà le idee in proposito. Eppure il marito non uccide: il volto incomincia ad apparire, ma la maschera è ancora troppo tenacemente appiccicata alla pelle. La moglie parte, scompare, e il conte fa credere d'averla uccisa, d'averla precipitata nel lago. Si costituisce, lo assolvono: l'avvocato che lo difende è l'amante di sua moglie. Ritornato a casa riceve l'omaggio di tutte le donne, diventa il ridicolo idolo della mondanità. La maschera si lacera del tutto: avrebbe dovuto servire ad evitare il ridicolo, diventa la calamita di un altro ridicolo, peggiore per chi più sente, per chi è più raffinatamente se stesso. Ma il giuoco deve continuare: un cadavere di donna viene trovato nel lago: egli deve riconoscervi sua moglie, deve allestire il funerale. La moglie viva ritorna a lui, in quell'istante, e mentre il funerale si svolge, un nuovo idillio incomincia, questa volta tra due senza maschera, tra due che hanno subito, attraverso le esperienze del proprio dolore, il lavacro salutare della patina convenzionale che la società spalma sulle coscienze. E il conte deve scappare all'estero, per non essere condannato dalle leggi che hanno assolto l'assassino ma punirebbero il simulatore del reato. Nei tre atti agiscono altre maschere caratteristiche, mariti filosofi, donne adultere, i soliti personaggi da commedia, tutti adattati al grottesco centrale, alla rappresentazione deformata della vita solita del teatro di maniera, resi vivaci dalla volontà costruttrice dell'autore,

che con molta abilità e molta elasticità d'ingegno li compone in modo piacevole.

La commedia ha avuto un successo discreto. Essa si replica. La compagnia Talli ne ha dato una interpretazione molto accurata ed efficacissima: attori principali il Betrone, la Melato, il Gandusio e il Paoli.

(11 aprile 1917).

L'industria teatrale. Politeama Chiarella: spettacoli di varietà, Cuttica, Spadaro e compagni. Teatro Carignano: il miracolo vivente ovverossia il prof. Gabrielli che mette in sacco tutti i luminari della scienza. Alfieri: 60a rappresentazione della compagnia d'operette di Luigi Maresca. Operette, varietà, vaudevilles di Carosio e di Cuneo, fenomeni viventi Fregoli, Petrolini, Cuttica, Spadaro e Titina. Torino è diventata una fiera, Barnum è diventato il dio tutelare dell'attività estetica e del gusto dei torinesi.

Barnum o il consorzio teatrale: Barnum o il trust dei fratelli Chiarella. Lo spirito animatore è lo stesso: è lo spirito dell'accumulatore di quattrini, cieco, sordo, insensibile a tutto ciò che non sia cespite di guadagno. Se domani sarà provato che è piú conveniente adibire i teatri alla rivendita delle noccioline americane e dei rinfreschi ghiacciati, l'industria teatrale non esiterà un istante a farsi rivenditrice di noccioline e di ghiacciate, pur mantenendo nella ditta l'aggettivo «teatrale».

Fa meraviglia una cosa soltanto: che l'autorità militare, cosí fiscale quando si tratta di requisire le scuole o il Teatro del popolo di Corso Sibaldi, o il teatro Regio, dove non vanno e non possono andare che compagnie che veramente vogliono offrire al pubblico spettacoli di teatro, utili per l'educazione estetica e che rappresentano il soddisfacimento di una necessità buona, risparmino invece i teatri gestiti dalla ditta Chiarella, che ormai hanno perduto la loro genuina caratteristica d'arte e servono allo sfruttamento delle velleità di divertimento volgare.

Il trust teatrale a Torino è andato un po' troppo oltre nella sua abilità industriale, Torino è completamente tagliata fuori dalla vita teatrale italiana. A lontani intervalli vi capitano due o tre delle maggiori compagnie drammatiche per una stagione straordinaria. Torino dà molto pubblico agli spettacoli di varietà, non è mai satura di ritrovi equivoci. L'industria teatrale è entrata in

concorrenza con il varietà, cerca di accaparrarsi la categoria piú redditizia di questo pubblico. Persegue cosí il suo fine monopolistico. Le compagnie maggiori sono riservate alla provincia, ai piccoli centri, dove è naturale gli attori siano pagati meno, perché i teatri sono piú piccoli e gli incassi sono minori. Il monopolio trionfa. I teatri delle grandi città, anche se adibiti a spettacoli di ordine inferiore, rimangono redditizi, perché c'è tra i 500 mila cittadini quel certo numero di individui che li frequenta lo stesso. Gli artisti di varietà sono pagati meno, e il capitale si impingua. Nei piccoli centri, è necessario il grande nome per attirare la folla; gli artisti sono pagati meno perché la piazza è secondaria, e il capitale si impingua allo stesso modo. Le grandi compagnie si dissolvono, gli attori sono costretti per vivere a dedicarsi al cinematografo; l'industria teatrale, monopolizzata, non se ne preoccupa; i suoi affari prosperano ugualmente per l'impossibilità della concorrenza, per l'abbassamento del livello estetico che fa ricercare lo spettacolo di Petrolini o di Cuttica, e non fa rimpiangere le interpretazioni artistiche di Ermete Zacconi e di Emma Gramatica.

A Torino però il trust ha esagerato nella sua abilità industriale. Non sarebbe male che alla autocrazia del capitale monopolizzato si contrapponesse un'altra autocrazia. Quale ragione superiore può ormai piú oltre far considerare intangibili i teatri della ditta Chiarella, mentre i locali scolastici sono ritenuti tangibilissimi, e tangibilissimo è stato il Teatro Regio?

Petrolini, Cuttica, Spadaro e soci avevano i loro ambienti naturali. Quale superiore ragione artistica deve piú oltre permettere che la città di Torino diventi un feudo del varietà? È doloroso dover ammettere che in una grande città debba essere ristabilito il buon costume da un provvedimento autoritario. Ma è purtroppo cosí. Le esagerazioni del monopolio non possono che essere frenate dai calmieri di Stato.

(28 aprile 1917).

L'industria teatrale. Riceviamo dal sig. Giovanni Chiarella: «Mi rivolgo alla lealtà di V. S. per rettificare le varie inesattezze contenute nell'articolo Industria teatrale apparso nel suo giornale il 28 corrente. Il male informato articolista vorrebbe asserire che la nostra ditta ha danneggiato lo sviluppo artistico teatrale di Torino escludendo o limitando la presentazione delle buone compagnie.

«Orbene: dall'ottobre 1916 a oggi ecco i nomi delle compagnie che agirono nei nostri teatri: compagnie di prosa: Tina di Lorenzo e Armando Falconi - Lyda Borelli e Ugo Piperno - Emma Gramatica - Ermete Novelli - Talli, Melato, Betrone, Gandusio - Ruggero Ruggeri - Alfredo De Sanctis - Dina Galli e Amerigo Guasti - Carini, Gentili, Baghetti, Dondini - Sichel e soci - Sainati - Tempesti - Musco. Tina Bondi. Compagnie di operetta: Lombardo n. 1 - Città di Milano Lombardo n. 2 - Maresca - Vannutelli.

«Sono dunque 14 compagnie di prosa e 5 di operetta. Totale 19 primarie compagnie. Quasi tutte quelle che la guerra lasciò in piedi si sono avvicendate nei nostri teatri nello spazio di nove mesi. Si chiama questo tagliar fuori una città dal movimento teatrale?

«Agli spettacoli dati da compagnie costituite devonsi aggiungere le stagioni liriche e dal settembre scorso nei nostri teatri si rappresentarono più che decorosamente 21 opere.

«Non parlo delle varie conferenze, concerti e compagnie francesi. Di fronte a questo importante svolgersi di spettacoli primari, che può essere sempre documentato, l'articolaista male informato si scaglia contro di noi perché ci siamo permessi in giugno di far agire al Politeama Chiarella, Fregoli e Cuttica, e al Carignano Gabrielli e non sapendo o non ricordando vorrebbe accusarci di aver ridotto Torino a città tagliata fuori dal movimento teatrale, ridotta, dice, a ospitare soltanto due o tre buone compagnie. Coi dati di fatto, facile è stata la nostra smentita, e alla taccia di affaristi risponderemo affermando senza tema di smentita, che in nessuna città di primo ordine come a Torino i prezzi rimasero modesti. Ed è notorio che i nostri teatri sono aperti costantemente e del tutto gratuitamente a tutte le opere di beneficenza.

«E per rispondere ancora a un'inesattezza, diremo che in nessuna città come a Torino la requisizione ha infierito sui teatri, poiché senza il municipale teatro Regio tre teatri di imprese private furono occupati dall'autorità militare e cioè il Balbo, il Vittorio Emanuele e il Torinese.

«Confidando nell'imparzialità della S. V. per la pubblicazione della presente, ossequi».

Il signor Chiarella fa sfilare i nomi delle compagnie primarie che sono passate nei suoi teatri dall'ottobre 1916 al giugno 1917, e la coroncina dei nomi

sembrerebbe dargli ragione. Se egli avesse incluso per i suoi calcoli gli ultimi due anni, avrebbe ancor di piú avuto ragione. Ma noi non volevamo fare il processo della attività industriale della ditta Chiarella sua vita natural durante. Volevamo constatare una tendenza che si è manifestata in questa attività nel 1917, si è acuita nel trimestre aprilegiugno, e temiamo voglia diventare definitiva sistemazione d'affari. La preoccupazione ha una legittima ragione d'essere. A Torino c'è molta gente che frequenta i pubblici spettacoli. Constatiamo il fatto, senza tentare di darne una qualsiasi spiegazione. Questa sempre maggior affluenza di pubblico agli spettacoli ha fatto fiorire in modo indecoroso i ritrovi di infimo ordine. La ditta Chiarella, che ha il monopolio dei teatri torinesi, contribuisce a questo abbassamento di livello del gusto generale. Si nota la tendenza, nel criterio degli affari della ditta, di sfruttare questa mania del varietà, invece di indirizzarla a forme superiori di spettacoli. Dall'aprile al giugno, i teatri dei Chiarella hanno ospitato una sola compagnia di prosa per una stagione ordinaria, ed è, neppure a farlo apposta, la compagnia di Sichel, che dà spettacoli dello stesso livello degli spettacoli di varietà. Nel mese di aprile ci sono state anche altre compagnie, ma per recite straordinarie: Musco, 5 giorni, TalliMelato, 15 giorni, Novelli, 5 giorni. In questo trimestre i teatri torinesi hanno accolto in prevalenza varietà e operette: due mesi della compagnia Maresca, recite della compagnia Lombardo, Città di Milano e Parigi, poi Petrolini all'Alfieri, cinematografo all'Alfieri, Zambì allo Scribe, Gabrielli al Carignano, Fregoli e Cuttica al Chiarella. Nei due mesi di maggio e giugno, solo 10 recite di una compagnia di prosa rispettabile, se non primaria, la compagnia di Tina Bondi.

Il signor Chiarella dice che lo abbiamo tacciato di affarista. Egli è semplicemente un uomo d'affari, che trova nel monopolio il metodo piú sicuro di raggiungere i suoi fini. Gli affari in regime di monopolio, si deformano fatalmente, cosí come si sono deformati quelli della sua industria teatrale. Il monopolio è portato persino a distruggere dei valori economici, e fa sviluppare delle forme contorte e dannose di speculazione: dannose, s'intende, per la collettività, non per il capitalista, e per questo non dannose solo immediatamente. Il trust del consorzio teatrale ha già escluso dai teatri di Torino Ermete Zacconi; ora anche Emma Gramatica è caduta in ostracismo. Per esso le compagnie di prosa si vanno lentamente disgregando, perché, se vogliono vivere e lavorare, devono passare sotto le forche caudine dei patti,

delle ingerenze, dei repertori, che il consorzio impone. Il teatro ha una grande importanza sociale: noi ci preoccupiamo della degenerazione di cui è minacciato per opera degli industriali, e vorremmo reagire, per quanto ci è possibile, a essa. C'è un gran pubblico che vuole andare a teatro: l'industria lo sta lentamente abituando a preferire lo spettacolo inferiore, indecoroso, a quello che rappresenta una necessità buona dello spirito.

Dato questo nostro atteggiamento, preghiamo il signor Chiarella di credere che non vogliamo affatto contribuire a spingere alla requisizione dei suoi locali. Ci pare che sia la sua ditta stessa a offrire l'occasione di una misura del genere. Il Balbo, il Torino, il Vittorio furono requisiti appunto perché da un pezzo non si aprivano più a spettacoli teatrali degni del nome. Il teatro Vittorio, gestito dai Chiarella, si chiuse il 23 ottobre dopo una stagione teatrale del circo equestre Bisini e fino al giorno della requisizione si aprì solo a lunghissimi intervalli per qualche spettacolo lirico secondario. È questo il pericolo dell'industria monopolizzata: essa fa affari, anche svalorizzandosi in un certo mercato, anche distruggendo i suoi valori: se ne rifà in altri mercati, senza preoccuparsi del disordine che crea, delle tendenze morbose che determina. E non c'è modo di farlo con mezzi economici. Saremmo lieti se a qualcosa servisse la protesta dei giornali. Che se poi il trust Chiarella desidera che si parli delle concessioni fatte per gli spettacoli di beneficenza noi non avremmo alcuna difficoltà: solo che il discorso sarebbe lungo e... pericoloso!

(4 luglio 1917).

Ancora i fratelli Chiarella. Il signor Giovanni Chiarella ci invia una seconda lettera di recriminazioni che non riescono a far mutare le nostre convinzioni. Egli vuole che si faccia notare ai nostri lettori che le compagnie Musco e Novelli continuavano nel mese di aprile corsi di recite iniziati nel mese di marzo, così che non appaia che essi siano venuti a Torino per soli cinque giorni. Desidera pure che sia ricordato che la compagnia Talli nello stesso aprile tenne 28 serate. Ciò non toglie naturalmente che nei due mesi di maggio e giugno i teatri dei Chiarella abbiano accolto in prevalenza spettacoli di infimo ordine, mentre a Milano, a Roma, a Bologna, a Firenze, contemporaneamente, la vita teatrale aveva ben altro svolgimento. Non fummo i soli a osservare il fenomeno: altri giornali di Torino ripeterono le cose da noi scritte.

Quanto all'opera deleteria del trust, il Chiarella si appella ai capocomici italiani. Perché appaia però che le nostre osservazioni non erano campate in aria, riportiamo un brano della lettera aperta con cui Marco Praga, presidente della Società italiana degli autori, ha indetto un convegno di capocomici per il 9 luglio:

«Piú voci sono giunte a noi, e voci degne d'essere ascoltate, sia che venissero dai piú eletti e dai piú umili.

«Dicono alcuni capocomici: s'è formato uno stato di cose pel quale l'esercizio della nostra industria è reso troppo difficile, troppo rischioso, se non addirittura impossibile. Ci sono imposti contratti stranamente onerosi. C'è chi s'immischia nella formazione delle compagnie, senza diritto. Il giro delle compagnie è forzoso, ed è subordinato non all'interesse dell'arte e dell'industria teatrale, ma a quello soltanto di chi tiene in suo potere l'agibilità e la disponibilità dei principali teatri nelle città principali. E aspre polemiche e dibattiti dolorosi si sono svolti, su questo argomento, né ebbero ancor fine.

«Dicono i comici: lunghi anni di lotta ci avevano fatto ottenere equi patti di scritture, con l'abolizione di certe clausole viete e sommamente pericolose per noi, e la concessione di tali garanzie che ci assicuravano un pane modesto dandoci quella tranquillità di vita che è indispensabile al miglior esercizio dell'arte nostra. Ed ora d'un tratto, tutto ci fu ritolto; e ci fu ritolto in un momento grave della vita nazionale, in un periodo di crisi quale mai fu attraversato dal teatro italiano. O vivere di ansie e di stenti, o disertare, per rifugiarsi su quella scena muta che non può dare soddisfazioni al nostro amor proprio, ma che ci offre un pane meno incerto e meno duro.

«Dicono alcuni proprietari o conduttori di teatro: Non è manía di monopolio che ci guida, non è manía di accentramento in nostre mani della industria teatrale, e non è un'egemonia a nostro solo profitto che noi vogliamo creare. Ma è il desiderio e il bisogno di disciplinare l'esercizio di questa industria teatrale, disciplina dalla quale non possono derivar danni, ma, anzi, debbono scaturire maggiori fortune per l'arte.

«E dicono, infine, altri proprietari o conduttori di teatro: Noi potremmo e vorremmo offrire condizioni contrattuali piú favorevoli ai capocomici, e non temeremmo la leale concorrenza fra teatro e teatro di una stessa città. Ma per

ragioni troppo evidenti dobbiamo seguir la corrente, dobbiamo uniformarci alle disposizioni o ai consigli di chi ha in mano la maggior somma degli interessi teatrali, né possiamo agire se non con il consenso e per il tramite delle agenzie».

Del resto basterebbe ricordare le lettere che Ermete Zacconi (cui pure il Chiarella si rivolge nella sua lettera) ha inviato ai giornali in varie occasioni, e la recente campagna degli organi giornalistici del trust contro Emma Gramatica.

È questo che a noi importa più di tutte le statistiche, di tutti i calendari che il Chiarella volge a suo favore, non potendo smentire i fatti che a Torino si chiamano Petrolini, Bambi, Cuttica, Spadaro, Gabrielli, nello stesso tempo in cui nelle altre città si chiamano coi nomi delle compagnie drammatiche. Che il Chiarella cerchi di armonizzare il desiderio di non essere in deficit, con l'esplicazione di un alto ideale artistico, è cosa che vogliamo vedere nella realtà e non solo nell'affermazione generica scritta per i giornali. La realtà di questi ultimi due mesi è stata tale da rendere giustificato l'appunto da noi mosso. Il resto è minutaglia inconcludente.

Infine il signor Chiarella propone di sottoporre l'opera da lui prestata per la beneficenza all'esame e al giudizio dei probiviri della stampa. Non vediamo l'importanza dell'esame e del giudizio. Perché il signor Chiarella si tranquillizzi e per evitare un cumulo di beghe e di fastidi perfettamente pleonastici, siamo disposti a riconoscere che il signor Chiarella ha fatto tutto ciò che ha potuto fare, come uomo d'affari, per la beneficenza!!

(8 luglio 1917).

L'industria teatrale. A Milano si sono radunati a convegno, nei giorni scorsi, i rappresentanti delle tre categorie interessate all'industria dei teatri: i proprietari, i capocomici di prosa e d'operetta, e gli scritturati. Il convegno era patrocinato dal presidente della Società degli autori, per cercare di appianare pacificamente le questioni sorte fra il trust dei proprietari di teatro e quelli che per il teatro lavorano. Tempo sprecato. Le questioni non furono appianate, i proprietari non cedettero di una linea: ma il signor Giovanni Chiarella continuerà tuttavia ad appellarsi alla testimonianza dei capocomici italiani perché documentino il suo illuminato mecenatismo.

I capocomici domandavano il ritorno puro e semplice alle condizioni contrattuali anteriori alla costituzione del trust: 1) abolizione della propina tre per cento sull'introito di ogni spettacolo, imposta dal trust a favore dell'agenzia Paradossi; 2) abolizione delle prelevazioni, nel senso che tutti i posti vendibili nei teatri abbiano a figurare nei bordereaux a comune profitto dei capocomici e dei proprietari di teatro, eliminandosi l'inconveniente che una parte dell'introito rimanga a profitto dei soli proprietari; 3) ripartizione proporzionale su ogni spettacolo dell'ammontare degli affitti annui per palchi e barcacce, affitti che ora vanno a totale ed esclusivo beneficio dei proprietari; 4) riscaldamento a carico dei proprietari di teatro; 5) tassa serale a carico dei proprietari di teatro; 6) per le compagnie d'operetta le spese di orchestra a carico dei proprietari di teatro.

I proprietari non accettarono nessuna di queste proposte, sebbene fossero accompagnate da questi due compensi: 1) estensione a tutti i teatri dell'aumento del 10 per cento sul prezzo dei biglietti dei palchi e posti distinti già praticato in molti teatri e devoluzione dell'aumento a esclusivo vantaggio dei proprietari per compensarli dell'aumentato prezzo del carbone e dell'aumentata tassa teatrale; 2) riduzione del 5 per cento della percentuale sugli introiti serali devoluta finora ai capocomici. I proprietari invece fecero delle controproposte che miravano a far sorgere degli attriti fra capocomici e scritturati. Non vi riuscirono. Se il convegno è servito a qualcosa, è perché ha determinato un avvicinamento tra le tre categorie che sono direttamente danneggiate dal trust: gli autori, i capocomici e gli scritturati. I capocomici hanno concesso agli scritturati un nuovo contratto di locazione d'opera, contratto unico, paga annuale senza stagioni morte.

Certo non basterà questo principio d'accordo per scompaginare il trust e ovviare alla sua azione, deleteria per l'arte, e strozzinesca in confronto di quelli che lavorano. Il trust ha possibilità di rivalsa, contro le quali solo lo Stato potrebbe intervenire. Esso può boicottare subdolamente gli artisti drammatici, e aprire i suoi locali solo al cinematografo, a Petrolini, a Cuttica, a Gabrielli. Il signor Giovanni Chiarella si è fieramente adirato quando noi abbiamo constatato i primi effetti dell'industrialismo monopolistico a Torino. Le stesse cose scrivono ora, dopo l'esperienza del convegno di Milano, anche altri giornali. E usano precisamente quel linguaggio, per il quale il Chiarella ha creduto che lo si tacciasse di volgare affarismo. Riportiamo un brano di uno di

questi articoli, scritto in un giornale, che, caso bellissimo, mentre è protezionista per l'industria propriamente detta, è liberista e avversario dei monopoli per l'industria teatrale, l'unica che studi e svisceri con criteri non amministrativi:

I proprietari di teatro sono riuniti in consorzio su basi commerciali e industriali: essi tutelano i propri interessi esclusivamente: dell'arte se ne infischiano. Pensar che a un tratto questa gente si trasformi in un'accolta di mecenati o di persone che si accorgano di non speculare su delle scarpe, sarebbe ingenuità.

Il consorzio oltre aver determinato anche nei teatri di provincia non consorziati aumento di prelevazioni, e aver fatto salire il prezzo dei teatri, finisce col tutelare male anche i propri interessi spinto da necessità insite nella sua natura.

Esso infatti, smanioso di accaparrarsi quanti piú teatri gli è possibile, è diventato e diventa proprietario di teatri di secondo e terz'ordine, che non rendono niente, e che rimangono chiusi gran parte dell'anno. E allora escogita quei mezzi balordi del cinematografo, dei visionisti, degli spettacoli sportivi, dei vari Petrolini, in modo da diminuirne anche la secondaria importanza, di sviarne il pubblico, di ridurli a dei locali buoni a tutto, come le sale superiori dei caffè: per nozze, banchetti, feste da ballo e altro. Anzi, è precisamente un criterio da caffettiere che ispira il consorzio, il quale è sempre in caccia del genere o dell'individuo che piace al pubblico e domani - logicamente - farebbe qualsiasi qualità di spettacolo se non ci fossero i vincoli delle leggi sulla moralità, sul giuoco e su altre miserie. È facile intuire in quali condizioni si trova l'arte drammatica alla mercé di costoro.

Tolte due o tre compagnie favorite, perché attirano gente, le altre che pure l'attirerebbero se potessero recitare durante le stagioni migliori, sono forzatamente escluse da ogni possibilità di far bene; e siccome raramente il valore commerciale coincide col valore artistico, il consorzio favorisce il primo a tutto danno del secondo? Senza contare poi che esso grava sui capocomici in modo da rendere loro difficile la gestione della compagnia e da determinarli a rappresentazioni solleticanti i piú volgari gusti del pubblico, anche nei teatri frequentati da persone colte, intellettuali e pronte a qualsiasi visione di bellezza.

(17 luglio 1917).

Continuazione della vita. Entrare e uscire. Bisogna abolire le due parole. Non si entra, né si esce: si continua. Incomincio ad ammirare il genio industriale dei fratelli Chiarella. Incomincio a credere che i loro criteri siano gli unici criteri possibili a Torino. Torino ha il teatro che si merita: esso è lo specchio della sua anima, della sua vita.

Sichel, che si maschera da cretino, e ripete sempre lo stesso gesto, e ripete sempre la stessa frase idiota, e tuttavia fa sganasciare di giocondità, è la persona seria, è il pater conscriptus, è il commendatore Usseglio della vita torinese. Non basta il consiglio comunale: al Carignano hanno aperto la succursale. La finzione conquista la vita: non c'è più finzione e vita, c'è solamente la gelatinosa realtà torinese, e tutto diventa bigio, tutto diventa piatto e volgare.

Cirano diventa il cav. Serafino Renzi. Hanno riaperto il teatro Balbo perché Cirano si ripresentasse in questa sua ultima truccatura. Il giocoliere si è vestito da Cirano, e sbava poesia e agita il pennacchio. È il Cirano da Porta Palazzo, è il Cirano che scrive sui giornali, che ogni giorno si arrovella il piccolo cervello da pulce castrata, e inventa nuove trame e scopre, smente, riconferma nuovi colloqui, e nomina nuovi generali ai 55 barabba, e gira su se stesso, orgoglioso e ammirato del suo roteare. Cirano dello Scribe, Cirano del cav. Renzi, sotto il pennacchio, sotto la volgarità del tuo ultimo trucco, tu continui le gesta di Francesco Rèpaci, continui le gesta di Mario Gioda. Hai anche tu aperto una succursale a Porta Palazzo, ti vedremo passeggiare al chiaro di luna in compagnia del cav. Bonvito, la tua Rossana, e sbavare lunghi racconti di intrighi romanzeschi, e dare prove di complotti e poi soffregarti le mani soddisfatto: provino che non è vero, provino che è inventato. Povero Cirano quanto schifo per la tua finzione, e per la tua vita sdruciolata nelle lubricità delle latrine follaiole. I fratelli Chiarella hanno veramente del genio. Ti hanno preso per il naso e ti espongono nella loro vetrina: sanno fare i loro affari: Torino, hai il teatro che ti meriti.

Sichel, Renzi, il Trovatore, i Pagliacci, l'operetta tutta da ridere: realtà gelatinosa: lo sberleffo e il gemito sentimentale, la finzione della falsità inzuccherata e la vita dei tuoi angiporti: Cirano che dà il braccio al questurino, il libertario che scrive l'apologia del deputato commissario di polizia. Il teatro

non è che la continuazione della tua vita, e la tua vita è tutta nel libro nero della polizia.

(11 settembre 1917).

Contrasti. Una cavallerizza, una moglie adultera, una fanciulla ingenua, un marito sordo e grottesco, due giovanotti eleganti e stupidi, un imbroglione foderato di tutte le grossolanità. I sette personaggi giocano a rincorrersi, a infinocchiarsi reciprocamente: dicono una infinità di scempiaggini, la loro vita è tutta una scempiaggine. Sichel e soci ripetono molto bene le scempiaggini: le ripetono con tanta sicura medesimezza, che si comprende benissimo non sarebbero capaci di ripetere altrettanto bene le cose intelligenti. Si annega nella sciocchezza. Un'atmosfera palpabile di bestialità si forma nella sala dell'Alfieri: promana dai visi ridenti, dagli occhi lucidi, dalle brevi e nervose risate degli spettatori: si diffonde grossa e pesante dagli attori, dal palcoscenico. Neppure un brivido di umanità, di spiritualità. Eppure questi spettatori non sono dei grezzi ammassi di carne e ossa fasciati di epidermide. Si commuovono, hanno la possibilità di commuoversi. Negli intervalli, aggruppati nella breve saletta dei fumatori, ammutoliscono, impietriscono, si schiacciano contro le pareti per lasciar che un giovane passeggi, con gli occhiali neri, in divisa, barcollante al braccio di un amico, incerto delle relazioni di spazio, come lo è ancora chi è sprofondato nel buio da poco, con le pupille abbruciate da uno scoppio di gas esplodenti, da un soffio di gas velenosi. Un velo di malinconia impallidisce questi spettatori, essi possono sentire l'umanità, possono comprendere il dolore, possono atteggiare il volto alla serietà, possono sentirsi velare gli occhi di cupa tristezza. Eppure, quando il velario si apre, e le ridicole caricature di uomini e di donne del palcoscenico riprendono a mettere in azione la loro macchina, i volti si distendono alla gaiezza ebete, e l'atmosfera di bestialità si aggrava e appesantisce. Le scempiaggini si rincorrono, si ammucchiano in immondezze colossali, traboccanti goffamente. La gagliofferia ha il sopravvento assoluto sulla intelligenza, dilaga negli applausi, si approfondisce in risatine di compiacimento: continua a perseguitarci nei vapori putridi della sera, nelle nebbiosità dell'autunno che si avvicina.

(3 ottobre 1917).

«Così è (se vi pare)» di Pirandello. La verità in sé non esiste, la verità non è altro che l'impressione personalissima che ciascun uomo ritrae da un certo

fatto. Questa affermazione può essere (anzi è certamente) una sciocchezza, un pseudogiudizio emesso da un facilone spiritoso, per ottenere con gli incompetenti un successo di superficiale ilarità. Ma ciò non importa. L'affermazione può dare luogo a un dramma lo stesso: non è detto che i drammi succedano per ragioni logicissime. Ma Luigi Pirandello non ha saputo trarre dramma da questa affermazione filosofica. Essa rimane esteriorità, essa rimane giudizio superficiale. Dei fatti si svolgono, delle scene si susseguono. Non hanno altra ragion d'essere che questa: la curiosità pettegola di un piccolo mondo provinciale. Ma neppure essa è una vera ragione, una ragione necessaria e sufficiente di dramma; e non è neppure motivo a rappresentazione viva e artistica di caratteri, di persone vive che abbiano un significato fantastico, se non logico. I tre atti di L. Pirandello sono un semplice fatto di letteratura, privo di ogni connessione drammatica, privo di ogni connessione filosofica: sono un puro e semplice aggregato meccanico di parole che non creano né una verità, né una immagine. L'autore li ha chiamati parabola: l'espressione è esatta. La parabola è un qualcosa di misto tra la dimostrazione e la rappresentazione drammatica, tra la logica e la fantasia. Può essere mezzo efficace di persuasione nella vita pratica, è un mostro nel teatro, perché nel teatro non bastano gli accenni, perché nel teatro la dimostrazione è impersonata in uomini vivi, e gli accenni non bastano più, e le sospensioni metaforiche devono scendere al concreto della vita, perché nel teatro non bastano le virtù dello stile per creare bellezza, ma è necessaria la complessa rievocazione di intuizioni interiori profonde di sentimento che conducano a uno scontro, a una lotta, che si snodino in una azione.

La dimostrazione è fallita nella parabola di Pirandello. La verità in sé non esiste, esiste l'interpretazione che di essa danno gli uomini. L'interpretazione è vera, quando di un fatto rimangono tali documenti da permettere agli uomini di buona volontà la vera interpretazione. Del fatto che dà luogo alla parabola esistono solo due testimonidocumenti: e i due sono interessati al fatto, e non appaiono che esteriormente, nell'apparenza sensibile che si sviluppa da motivi che rimangono inesplorati. In un paese di provincia arrivano tre personaggi superstiti del terremoto della Marsica: marito, moglie e una vecchia. La loro vita è circondata di mistero. Il mistero solletica tutte le curiosità pettegole del paese: si ricerca, si indaga, si fa intervenire l'autorità. Nessun risultato. Il marito sostiene una cosa, la vecchia un'altra, uno lascia credere che l'altra sia pazza:

chi ha ragione? Il signor Ponza sostiene d'essere vedovo di una figlia della signora Frola, d'essersi riammogliato, e di tenere con sé (nello stesso paese, ma in diversa casa) la Frola solo per un sentimento di pietà, perché la poveretta, impazzita alla morte della figliola, crede che la seconda signora Ponza sia sua figlia, sempre viva. La signora Frola sostiene che il Ponza abbia avuto in un certo momento della sua vita un oscuramento della ragione: che in quel periodo gli sia stata sottratta la moglie e che egli l'abbia creduta morta, e non si sia voluto ricongiungere con lei che in seguito a un nuovo matrimonio simulato, dandole un altro nome, credendola un'altra persona. I due separatamente sembrano saggissimi, messi a confronto, devono risultare in contraddizione, sebbene reciprocamente operino come se veramente uno faccia la commedia per pietà dell'altro. Quale è la verità? Chi dei due è il pazzo? Mancano i documenti: il paese loro d'origine è distrutto dal terremoto, chi potrebbe informare è morto. La moglie del Ponza fa una breve apparizione, ma l'autore preso nell'incanto della sua dimostrazione, ne fa un simbolo: la verità che appare velata, e dice: io sono l'una e l'altra cosa, io sono ciò che si crede io sia. Uno sgambetto logico semplicemente. Il vero dramma l'autore l'ha solo adombrato, l'ha accennato: è nei due pseudopazzi che non rappresentano però la loro vera vita, l'intima necessità dei loro atteggiamenti esteriori, ma sono presentati come pedine della dimostrazione logica. Un mostro pertanto, non una dimostrazione, non un dramma, e come residuo, del facile spirito e molta abilità scenografica.

Hanno interpretato i tre atti la Melato, il Betrone, il Paoli, il Lamberti con molta vivacità e abilità dialogica. Pochi applausi a ogni chiusura di velario.

(5 ottobre 1917).

Annibale Betrone («La Satira e Parini» di Ferrari al Carignano). Annibale Betrone ha scelto, per la sua serata, la commedia di Paolo Ferrari: La satira e Parini. Scelta poco felice. Se un significato possono avere queste serate speciali, esse lo hanno per il fatto che l'attore beneficiato può scegliere nel repertorio - spesso imposto da necessità industriali, e dal particolare cattivo gusto imperante - quel lavoro che meglio si confà con la sua preparazione, con la sua indole, con le sue qualità piú intime, può scegliersi egli stesso la interpretazione piú aderente alla sua personalità e questa esprimere nel modo piú adeguato, come non è dato sempre di poter fare. Nella commedia del

Ferrari un solo personaggio ha vita artistica propria, peculiare, il marchese Colombi. Parini è un incidente, è un personaggio esteriore, sebbene il suo nome appaia nel titolo e la sua persona ritorni spesso sulla scena. Parini è un pretesto, un meccanismo scenico, che serve a determinare un intreccio, ma non ha vita propria, drammatica. Parla e opera secondo uno schema, come un po' fanno tutti gli altri personaggi, eccettuato uno solo, il marchese Colombi, che diventa così il vero centro artistico della commedia, l'unica giustificazione artistica della commedia.

La beneficiata del Betrone è diventata così invece la beneficiata di Giulio Paoli, per la logica stessa delle cose. Perché un attore sia artista in atto è necessario che le sue possibilità interpretative si sostanzino di vita reale artistica. Il Betrone non poteva trovare questa vita nel personaggio di Giuseppe Parini. Le sue possibilità non potevano che rimanere esteriori, forma senza sostanza, cioè pura ipotesi, sforzo di immaginazione, non plasticità. Un po' di declamazione, nessuna interiorità. Un vero peccato. Perché la serata di Annibale Betrone potrebbe sempre essere una vera manifestazione d'arte, perché il Betrone è attore tale da realizzare, in una opera d'arte, una interpretazione perfetta. Le rappresentazioni solite, di ogni giorno, non danno mai occasione a una espressione di sé completa. Sono frammentarie, incerte, provvisorie: le abitudini del teatro italiano obbligano gli attori a una varietà di interpretazioni che non può non essere a danno della profondità, della compiutezza. C'è sempre un po' di diletterismo, di nomadismo, di improvvisato nei nostri attori. Le elaborazioni minuziose, capillari, sono ignorate. L'intuizione può supplire in parte, ma non riesce mai a dare quella pastosità intensa di luci che dà la preparazione, il lavoro critico.

Nel Betrone c'è l'intuizione vigile, pronta, e anche il senso critico, ma non sempre le due possibilità si incontrano in una stessa interpretazione. Accade che il senso critico debba applicarsi a personaggi vuoti di sostanza artistica, e l'interpretazione non sia che virtuosismo esteriore. E accade che un carattere sia interpretato a grandi linee, nel suo complesso, ma manchi all'interpretazione lo studio dei particolari che fa gioire di ogni parola, di ogni cenno, perché in ogni parola, in ogni cenno si vede un momento di vita, perché sempre si coglie l'anima dell'attore che brilla e dà valore. Così in questa edizione della commedia di Paolo Ferrari non può apparire dell'arte di A. Betrone che qualche sprazzo inconsapevole, manca la sostanza che si lasci

foggiare, che diventi plastica espressione di vita drammatica, o completa estrinsecazione di qualità che pure esistono, ma non riescono a emergere che per incidenza.

(21 ottobre 1917).

«Mimí» di Fraccaroli al Carignano. Mimí, commedia in tre atti di Arnaldo Fraccaroli, è la sintesi drammatica di un romanzo di Carolina Invernizio o di H. Malot e di una raccolta di frizzi e piacevolezze estratta da «Numero» dal «Guerin Meschino». Mimí è una sorella maggiore di Scampolo, come Scampolo balza fuori, tutta sfumata e senza contorni precisi, da una infinità di libri popolareschi nei quali al tipo della cocotte, o a quello della donna fatale viene preferito il tipo della donna di natura, non ancora guastata dalla società, dal contatto con la vita degli altri. Tipo, cioè non creatura viva, individuata: cliché letterario, incipriato e infiocchettato di frasi e di parole che fanno quasi sempre presa facile sul pubblico grosso, che si bea dell'ingenuità artificiosa, come un vecchio infrollito si bea delle smorfie e dei capricci ammaestrati di una minorene che conosce già alla perfezione l'arte sua. Mimí è un'artista, una pittrice: è una bohême, amica e compagna di ventura di altri bohêmes. Ha la fortuna di trovare tutti galantuomini: affamati, ma galantuomini, milionari, ma galantuomini. E sale, diventa gloriosa, e sempre i galantuomini le allietano l'esistenza. La guerra ha proprio, nella commedia di Fraccaroli, rinnovato il mondo: il mondo è un idillio arcadico, soffuso di foglioline di rosa, in ognuna delle quali è scritto un frizzo per far sempre migliorare il sangue. Mimí anch'ella si mantiene pura e onesta: sta per cedere, sta per insozzare la natura sua candidissima in un'avventura, tiratavi piú che altro dal buon cuore, e dal nobilissimo sentimento della gratitudine, ma non ne fa niente. L'amore vero, quello che si trova cosí spesso citato nell'«Amore illustrato» e nei melodrammi del Piave, la distoglie dai mali passi, e la conduce a un ospedale militare dove il suo bene, arrivatovi proprio caldo caldo, la sospira.

Applausi a ogni atto, sempre piú tiepidi. Il successo relativo (troppo a ogni modo, e apportatore di nuove sciagure) fu dovuto all'interpretazione: suggestiva in Maria Melato, misurata, efficacissima nel Paoli.

(26 ottobre 1917).

«Silvestro Bonnard» di Anatole France al Carignano. Silvestro Bonnard messo in iscena non è piú il Silvestro Bonnard di Anatole France. La concretezza della sua personalit  non resiste alla traduzione del romanzo in commedia. La sua vita   nella parola,   celebrazione di tutta la realt , e si dissolve nella scena o si colora di elementi estranei, che cozzano con quelli originari dando luogo a una azione scenica talvolta trivialissima, priva come   completamente di ogni spiritualit , pura macchina teatrale che si trascina terra terra. Bonnard, come Bergeret, come altre creazioni del France, sono concepite liricamente pi  che drammaticamente. Sono momenti polemici dello spirito dell'autore, pi  che disinteressate fantasticherie artistiche. Hanno un qualcosa del Socrate nei dialoghi platonici, e artisticamente sono definiti, non possono essere trasportati in una temperie che sia diversa da quella che l'autore, sia pure arbitrariamente, ha fissato; in quell'arbitrio   l'unica ragione loro d'essere, quell'arbitrio   la loro giustificazione.

Nella commedia, Silvestro Bonnard diventa un personaggio da romanzo popolare, un protettore svenevole delle orfane e dei pupilli. L'ironia corrosiva diffusa nel romanzo, dilegua nella scena: Bonnard si avvicina ai pap  Martin del repertorio di Ermete Novelli e perde quasi del tutto l'Anatole France. Tuttavia la commedia si   sorretta, pur tra qualche incidente, grazie specialmente all'interpretazione che del protagonista ha composto Ruggero Ruggeri.

(8 novembre 1917).

Ruggero Ruggeri. Nel ripensare, prima di scrivere queste note, le impressioni provate, volta a volta nell'assistere alle interpretazioni di Ruggero Ruggeri; nel vagliare criticamente gli elementi che dovrebbero comporre la personalit  artistica dell'attore e nell'accostare questi elementi di giudizio, si arriva a un punto morto. Ogni sintesi   impossibile. Le impressioni provate volta a volta non contengono in s  un elemento connettivo che possa servire a saldarle insieme in un giudizio unitario.

Ruggero Ruggeri   l'attore che recita sempre bene. Che in ogni interpretazione – anche di cose mediocri o nulle – sa far risaltare la sua parte, sa farsi notare, sa strappare, a un certo punto, l'applauso. Ripensandoci, si trova che in ci  consiste il suo talento, e la sua deficienza di artista.

Gli autori potranno essergliene grati, il pubblico non deve essergliene grato. E neppure tutti gli autori: gli autori mediocri, che non sanno dire una parola che valga in sé e per sé, che viva di vita propria. Ruggeri è l'attore dell'indistinto: conguaglia tutto: il bello e il brutto diventano uguali attraverso la sua persona, e il bello ne soffre, ne viene diminuito, non è più lui. Chi si reca a teatro per divertirsi, per passare l'ora, può essere lieto di ciò: difficilmente prova una impressione sgradevole, difficilmente dice d'aver perduto la serata, di non essersi spassato. Ma lo spasso e il passatempo non sono sensazioni estetiche. Il gusto gode nel rivivere con l'attore una creazione di bellezza; prova anzi una doppia sensazione: rivive il fantasma drammatico con l'autore e con l'attore. L'attore esprime plasticamente il fantasma che l'autore ha espresso verbalmente. È una doppia creazione, che, quando è perfetta, deve dare una impressione solida, compiuta, senza residui.

Ruggeri non sa abbandonarsi all'autore, all'espressione verbale; egli vi si sovrappone. E lo fa sempre allo stesso modo. La duttilità dell'ingegno gli serve magnificamente. È adusato a tutti i lenocini dell'arte: possiede la tecnica a perfezione. Ma la pura tecnica è esteriorità: se non si fonde con gli altri elementi che contribuiscono alla creazione, se non diventa spontaneità, essa è un impaccio, è una deficienza più che una qualità buona. Crea, come appunto in Ruggeri, il conguagliamento, l'indistinto, mentre l'arte è sempre diversità, distinzione, individuazione.

Per limitare e comprendere la fortuna e il successo del Ruggeri bisogna porsi questa domanda: è possibile recitar bene un'opera mancata? e rispondere. La risposta non può essere che negativa, se si ragiona con criteri artistici. Recitar bene un'opera mancata significa solo che l'attore è riuscito a costruire un'apparenza di bellezza, che si è servito di elementi extraartistici, di suggestioni che non hanno affatto a che vedere con l'interpretazione. Ha isolato qualche elemento a successo, e lo ha dilatato fino a dar l'impressione di una compattezza espressiva. È il lavoro solito del Ruggeri. Le commedie e i drammi del suo repertorio sono imperniati su un personaggio: Lo sparviero, L'avventuriero, L'amico delle donne, ecc.; gli altri personaggi sono sfumatura, penombra. L'unico è anch'esso composto di molta sfumatura e penombra, e di pochi sprazzi di luce: ma questa poca luce finisce con l'irradiarsi in tutto il lavoro, col dargli una vita fittizia, che dura tra la prima e l'ultima scena, e lascia in fondo la bocca allappata, e la fantasia inerte.

Ruggeri non sa spogliarsi di questo abito di virtuosismo neanche quando l'espressione verbale ha tale vita intima da poter dar luogo alla vera interpretazione, alla traduzione integrale in valori scenici. Il lavoro di isolamento è trasportato anche alle opere d'arte; anche esse vengono raffazzonate, snaturate, e il successo che le accompagna è in gran parte successo fittizio, perché ottenuto con mezzi esteriori alla loro intima grandezza.

Ruggero Ruggeri non è piccola causa del perversimento estetico del pubblico di teatro. Egli riesce a dare impressioni di bellezza e di grandezza anche quando la bellezza e la grandezza lasciano il posto al lenocinio e alla tecnica, e il pubblico finisce col confondere, col perdere ogni esatto criterio di giudizio, col ritenere che valgano ugualmente Bernstein e Shakespeare.

(25 novembre 1917).

«L'elevazione» di Bernstein all'Alfieri. Le sofferenze e le angosce quotidiane dovute alla guerra hanno fatto diventare generosi, hanno elevato gli uomini. È il motivo dominante. Le sofferenze e le angosce non hanno però fatto diventare sinceri gli uomini che non erano sinceri, e specialmente gli scrittori di teatro. Gli scrittori di teatro, francesi specialmente, ma anche italiani, avevano creato, per uso industriale, un mondo fittizio di avventurieri, di donnine allegre, di vecchie intriganti e di vecchi satiri. Era una riduzione meccanica del mondo, era una visione artificiosa del mondo, utilissima ai fini del successo, perché offriva una inesauribile miniera di spunti, di intrighi, di intrecci, non domandava sforzi di fantasia, non domandava elaborazioni faticose. Il pubblico di scioperati che affollava i teatri si divertiva e si diverte tuttora a quegli intrighi e a quelle gaglioffaggini. Si è parlato però troppo di virtù, di sacrificio, di doveri. Si è dovuto riconoscere, per fini pragmatistici, che la virtù, lo spirito di sacrificio, il sentimento del dovere, sono ancora radicati negli animi. Chi si era troppo compromesso con lo scetticismo, chi aveva lasciato troppi documenti della sua superficialità spirituale, con rappresentazioni gaglioffe di una vita d'eccezione presentata come tutta la vita, ha cercato una via d'uscita, ha gridato al miracolo. La guerra ha fatto il miracolo, le sofferenze e le angosce quotidiane dovute alla guerra hanno fatto il miracolo. Rimane l'insincerità interiore, rimane la meccanizzazione interiore della vita. La guerra, moralmente, non fa diventare né generosi, né ribaldi, perché può far

diventare l'uno e l'altro, e non è ancor detto quali siano in maggioranza questi prodotti, non della guerra, ma delle riflessioni, dei giudizi, delle esasperazioni, degli entusiasmi che la guerra ha servito a rinsaldare o a liquefare a seconda degli uomini, della loro preparazione morale, della loro preparazione umana. La guerra può aver elevato molti o pochi uomini, non ha elevato E. Bernstein: nel caso nostro non lo ha fatto diventare artista, non gli ha suscitato una fantasia creatrice. Egli è rimasto ciò che era ieri: un abile scrittore di teatro, un abile alchimista di parole. La guerra non può far diventare poeta un mercante di parole: può dare semplicemente uno spunto nuovo, può suggerire diversi accostamenti di parole: la macchina generale rimane la stessa. C'è un marito vecchio, che è uno scienziato, ed è un religioso della volontà, che opererebbe così come opera anche senza il fattore guerra: sarebbe in qualche istante meno retorico, e forse neppure, perché tutto può diventare retorica.

È il personaggio più completo, questo vecchio scienziato, che non uccide la moglie adultera, che riesce a dominarsi anche in momenti che si è abituati a vedere tragici in sé e per sé. Gli altri due personaggi sono sbiaditi: le troppe parole che dicono non bastano a circoscriverli: anzi quanto più parole sublimi pronunziano, tanto più essi disperdono la loro personalità, che si generalizza e dilegua nell'indistinto. Il soldato ferito, moribondo, «elevato» dalle sofferenze e dalle angosce, morirà: è una grande fortuna per l'autore, perché presentare dei grandi moribondi, è più facile che rappresentare dei piccoli vivi che dimostrino quotidianamente, nelle piccole cose specialmente, la loro elevazione. L'artificio è troppo visibile per chi non abbandona l'abito critico sul limitare del tempio grandioso della retorica neanche nei momenti di più infuocata esasperazione sentimentale.

Il dramma di Bernstein è il solito dramma del terzetto classico: l'anima vecchia, non «elevata» dell'autore, ha bisogno della catapulta di guerra per credere davvero che ci siano uomini e donne capaci di compiere il loro dovere. Questo gaglioffismo morale gli imbottitori di crani lo chiamano «l'anima nuova della giovine generazione».

(28 novembre 1917).

«Il piacere dell'onestà» di Pirandello al Carignano. Luigi Pirandello è un «ardito» del teatro. Le sue commedie sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti,

di pensiero. Luigi Pirandello ha il merito grande di far, per lo meno, balenare delle immagini di vita che escono fuori dagli schemi soliti della tradizione, e che però non possono iniziare una nuova tradizione, non possono essere imitate, non possono determinare il cliché di moda. C'è nelle sue commedie uno sforzo di pensiero astratto che tende a concretarsi sempre in rappresentazione, e quando riesce, dà frutti insoliti nel teatro italiano, d'una plasticità e d'una evidenza fantastica mirabile. Così avviene nei tre atti del *Piacere dell'onestà*. Il Pirandello vi rappresenta un uomo che vive la vita pensata, la vita come programma, la vita come «pura forma». Non è un uomo comune questo Angelo Baldovino. È stato un briccone, è un relitto, secondo le apparenze. Non è, in verità, che un uomo verso il quale la società ha avuto il torto di essere tale per cui la «pura forma» è in realtà adeguata al resto della realtà. Il Baldovino si innesta nella commedia in un ambiente favorevole e vive la sua vita. Diventa il marito legale di una nobile signorina che è stata resa madre da un uomo ammogliato. Accetta la parte, ponendosi degli obblighi di onestà, e ponendone agli altri, e sviluppa il suo pensiero. Diventa subito ingombrante: il suo pensiero si realizza per sé, ma scombussola tutto l'ambiente e arriva a questo punto morto preveduto dal Baldovino, ma paradossale per gli altri; è necessario che il marchese Fabio, il seduttore, diventi ladro, perché la «pura forma» si sviluppi in tutta la sua logica, e Baldovino appaia essere il ladro, pur rimanendo accertato per tutti gli interessati che il vero ladro è il marchese, e che non impunemente si accettano dei contratti in cui la logica e la volontà di uno deciso a rispettarla, sono elementi essenziali. Arrivati a questo punto di scomposizione e di dissoluzione psicologica, la commedia ha uno svolto pericoloso, e un po' confuso. Le reazioni sentimentali hanno il sopravvento: la bricconeria effettiva del marchese Fabio prende un risalto di una evidenza umoristica catastrofica, e la moglie putativa diventa moglie effettiva e appassionata del Baldovino, che non è un briccone o un galantuomo, ma solo un uomo che vuole essere l'uno e l'altro, e sa essere effettivamente galantuomo, lavoratore, perché queste parole non sono che attributi contingenti di un assoluto che solo il pensiero e la volontà creano e alimentano.

La commedia di Pirandello ha avuto un crescendo di applausi, dovuto alla virtù di persuasione insita nel processo fantastico dell'intreccio. Ruggero Ruggeri sosteneva la parte del Baldovino, la Vergani quella della signorina, poi

signora Agata Baldovino, il Martelli quella del marchese Fabio. Col Pettinello e la Mosso presentarono un insieme interpretativo ottimo, ciò che contribuì a far rilevare meglio il dialogo serrato e pieno di scorci della commedia.

(29 novembre 1917).

«Il braccialetto al piede» di Veneziani al Carignano. Carlo Veneziani è un professionista dello spirito. Ogni suo lavoro è immancabilmente esuberante di spiritosaggini: tanto esuberante che si finisce per rimanerne stuccati. Il braccialetto al piede, commedia in tre atti di Carlo Veneziani, è naturalmente tutta una spiritosaggine: dalla prima all'ultima parola. Ed è anche tutta una goffaggine: succede spesso che i professionisti dello spirito siano i più goffi uomini del mondo. Perché essi sono d'una superficialità esasperante, perché la loro particolare attività manca di ogni spontanea vivezza. L'espressione è frusta, i personaggi sono presi dalla cronaca più banale. Come in questa commedia. Un candidato politico, avvocato, grande avvocato che si fa preparare da un segretario tutto il materiale della sua fama. Che vive d'intrigo, che si prepara nelle alcove il titolo maggiore del successo politico, mentre sua moglie lo aiuta, concedendo le sue grazie a un vecchio, padrone di un giornale.

E come contrasto a questo vecchio cliché, un altro cliché più vecchio ancora: una donna galante, che si è arricchita oltre oceano, e si addimosta nel vecchio mondo la migliore, fra tutte le fame usurpate che la circondano.

Una farsaccia legata insieme alla meglio, senza vita, senza un attimo di comicità, e che è caduta tra la noia e l'indifferenza.

(5 gennaio 1918).

Idea del tempo di guerra («L'amazzone» di Bataille al Carignano). L'amazzone di Henri Bataille è ritornata al Carignano nella traduzione italiana. Si è accostata così al pubblico nostro, ha suscitato discussioni e riflessioni: ha avuto e avrà, per quel poco che è consentito alle opere di teatro, efficacia costruttiva di moralità, di attività giudicatrice. Il Bataille continua nell'Amazzone il teatro suo anteriore alla guerra. Rimane uno scrittore moralisteggiante. Non ha, come Bernstein e altri, cambiato di moda. L'atmosfera della drammaticità è sempre la stessa, se pure sono cambiate per la guerra le contingenze, i motivi occasionali dell'azione drammatica. Il Bataille sublima le creature della sua fantasia, assegna loro un compito e un apostolato: dovrebbero esse superare

L'ambiente morale in cui vivono, essere gli esempi di una umanità migliore, piú spirituale, in cui gli imperativi categorici del dovere si affermano senza residui. Ma l'espressione artistica viene contaminata da queste giustapposizioni volontarie: i personaggi si sbiadiscono, perdono gran parte della umanità loro, sono bocche da discorsi, simboli in cui si accumulano le esperienze dello scrittore, ponticelli tra l'autore – che non è filosofo, e non sa dare forma filosoficamente adeguata alle sue impressioni – e il pubblico, che l'autore vuole compartecipe dei suoi sentimenti, del suo mondo interiore, che però non riesce a esprimere intrinsecamente e si adagia piú male che bene, nelle forme tradizionali della letteratura.

L'amazzone ha un corpo femminile e un nome: Gina Bardel, ma non è solo una donna. È tutto il complesso delle forze spirituali che spingono gli uomini alla guerra.

È la materializzazione sensibile dello spirito di guerra: è la Francia, è l'idea del dovere, è l'idea del sacrificio del singolo per la collettività, è l'energia necessaria per questo sacrificio [alcune righe censurate]. Così come Cecima Bellanger, che nei primi due atti è appunto solo questa semplice creatura umana, individuo vivo e dolorante, nel terzo atto si compone in simbolo: è tutto il sacrificio dell'umanità per la guerra, è la somma di tutti i dolori, di tutte le lacerazioni, di tutte le lacrime che la guerra ha prodotto e fatto versare. Questi dissidi tra individui e simboli, tra la realtà sensibile e l'astrazione ideale contaminano tutto il dramma, lo rendono artisticamente una raffazzonatura, se pure sapientemente costruita. Ma il problema spirituale raggiunge il suo completo sviluppo, il fine morale che l'autore si proponeva di fissare, acquista una concretezza quasi rappresentativa.

La guerra ha domandato ai popoli ogni sacrificio, e specialmente il sacrificio massimo, quello della vita. Ma la guerra per ottener ciò ha dovuto incarnarsi in uomini e donne vivi, che la necessità della guerra hanno predicato, che con la parola, con la dimostrazione hanno contribuito a suscitare entusiasmo, a inebriare le coscienze, a mettere a contatto la coscienza individuale con la coscienza universale, a far dimenticare i doveri individuali per un superiore dovere che si è rivelato attraverso le loro parole. Milioni d'uomini sono così morti, centinaia di migliaia di famiglie si sono disciolte, centinaia di migliaia di cuori sono stati inguaribilmente feriti. La guerra finisce: il dovere è stato

compiuto, il sacrificio è stato consumato. Qual è il destino oramai dei rimasti, ma di quelli specialmente che hanno incarnato lo spirito della guerra, che hanno rappresentato la necessità, il dovere, lo spirito di sacrificio? È il problema del dopoguerra spirituale che il Bataille così si pone e cerca di risolvere. La vita, la felicità cercano di riattirare a sé questi uomini e queste donne. E pare che i sopravvissuti debbano avere il compito di rifare il mondo, di sanare le ferite profonde inferte dalla guerra alla compagine sociale. Ma così non può essere. Predicando la morte, il sacrificio, quelle creature si sono indissolubilmente votate alla morte, al sacrificio. Esse devono rappresentare un olocausto al carnaio che hanno contribuito – sia pure per necessità, per alta missione ideale – a determinare.

La vita non deve più avere un raggio di luce per loro. Questo destino non è segnato nelle leggi, non può comportare sanzioni per quelli che tentino eluderlo. È intrinseco, è una necessità interiore. Quando qualcuno di questi segnati starà per dimenticare, per rientrare nella vita, un fantasma si drizzerà loro di contro: il fantasma del passato sanguinoso, che reca l'impronta anche delle loro piccole mani. Sarà una generazione di puri apostoli del dovere, che si chiuderanno nel chiostro della loro coscienza, che saranno come un ordine laico di sacerdoti addetto al culto dei morti, le vestali che dovranno sempre mantenere accesa la lampada dell'ideale, alimentandola del loro sacrificio, della loro rinunzia alla gioia e alla felicità.

Questa l'atmosfera morale del dramma. Questo il fine che il Bataille propone come dovere imprescindibile alle «vergine guerriere», alle «seminatrici di coraggio», a tutta quella parte di umanità che si è assunta liberamente e spontaneamente il compito, gravido di responsabilità, di richiamare gli individui al sacrificio, al senso del dovere. Non è un dopoguerra di riposo, di tranquillo riassetto delle esigenze della vita. La vita non ricomincia domani per loro, come per i combattenti. Anzi la vita dei combattenti deve essere per loro la fine della vita, dell'attività, del fervore per il velo monacale, per il cilicio che strazia le carni.

Il dramma vale come presentazione della tesi, come esemplificazione del dovere che dovrebbe germinare spontaneamente nelle coscienze. Gina Dardel, la vergine guerriera, quando sta per spogliarsi del cumulo di astrazioni che ha impersonato, e diventare vita sensibile, rinunzia alla vita. Ha contribuito a fare

andare un uomo, molti uomini verso la morte, ha inebriato di follia, è stata l'immagine necessaria ai cervelli per veder meglio, per la saldatura tra il reale e l'ideale: il ricordo la riprende, la incatena, ed essa se ne va verso il suo destino.

La compagnia Tina Di Lorenzo ha dato una efficacissima interpretazione del dramma che pure non può, per la sua impostazione, dar luogo a un grande successo.

(10 gennaio 1918).

«Fum e fiamme» di Leoni al Rossini. Lo spirochete pallido del pregiudizio di guerra, nel processo di infezione letteraria, è arrivato anche al teatro dialettale: Mario Leoni è stato il veicolo epidemico: i quattro atti di Fum e fiamme sono le quattro vittime più illustri del morbo. La guerra, come abbiamo più volte visto, è diventata la macchina moralizzatrice, la panacea universale, il motivo comodo e redditizio per una nuova tradizione di «lieti fini».

Prefatto della nuova commedia: Michele, pecora matta, nella famiglia rusticana di pare Lorens, è stato scacciato di casa, dopo aver reso infelice sua moglie Nina, ha vagabondato per molti anni all'estero, ha avuto una figliolina da un suo amore randagio.

Intreccio: Guido, altro figlio di pare Lorens, giovane esonerato, si innamora della cognata, e le offre un prezioso ventaglio (il ricordo goldoniano non giova davvero al lavoro di Mario Leoni); Nina, che è donna di eletta morale, non accetta il regalo galeotto, e il ventaglio passa nei capaci cassettoni di mare Vittoria. Michele ritorna a casa con la sua figliolina. Mare Vittoria lo accoglie come tutte le madri immancabilmente accolgono i figli prodighi: il perdono sarebbe generale, se tra Michele e Nina non si frapponesse la bimba straniera. Un tentativo di conciliazione avviene per mezzo dell'infausto ventaglio, che Michele, per suggerimento di sua madre, offre alla selvatica moglie nel giorno onomastico. Scoppia l'uragano: Nina suppone intenzioni oltraggiose nel dono: Michele viene a conoscenza del peccato di pensiero di suo fratello. Un dramma sanguinoso sta per nascere.

Scioglimento: nell'istante in cui i due fratelli stanno per trovarsi di fronte, l'un contro l'altro armati, suona la belligera squilla. La classe di Michele viene richiamata alle armi. I cuori feroci si compongono in serenità. Guido andrà anch'egli in guerra, volontario. Michele ha la promessa tacita di un coniugale

perdono al suo ritorno: Nina si ammansa fino ad accogliere in sua custodia l'innocente bambinetta. L'orizzonte si colora in lontananza del roseo matrimoniale: perché anche Guido ha scoperto la vera sua anima gemella.

Consolazione dei poveri ma onesti genitori che soddisfatti assistono a queste metamorfosi della loro amata prole.

E la commedia finisce coi soliti applausi a Mario Leoni che anche quest'anno ha sfornato l'ennesimo suo capolavoro.

(23 gennaio 1918).

«La canzone di Rolando» di Falconi e Zambaldi al Carignano. Il nucleo drammatico di questi tre atti dovrebbe consistere in un fatto sessuale. Dovrebbe, ma gli autori non si sono troppo preoccupati dell'unità, della consistenza del loro lavoro: volta a volta, essi si sono lasciati sopraffare dagli episodi, dal particolare scenico, e così il dramma si è venuto svolgendo senza nessuna armonia, senza che la molteplicità dei suoi momenti abbia una profonda ragione di esistenza.

L'intreccio si fonda su un abusato giuoco di prospettiva: mentre un motivo drammatico si inizia per un personaggio, lo stesso motivo si conclude e determina la crisi interiore di un altro.

Il conte Rolando D'Astico ha, nella sua giovinezza, in un istante di ebrietà sconsiderata, violentato una cameriera di sua madre. L'episodio non ha lasciato alcuna traccia nella sua vita successiva: egli ha ignorato la donna, il suo destino, le conseguenze di quel momento di pura animalità irresponsabile. Nei vent'anni che sono trascorsi d'allora ha avuto tempo di rovinarsi per un'altra donna, di diventare una «macchietta»: povero, trascurato nell'apparenza esteriore della sua vita di nottambulo filosofeggiante, vivacchia scrivendo articoli per i giornali, conferenze, libri. Gli autori lasciano comprendere come egli sia un genio incompreso, un uomo di grande intelligenza, sebbene ciò non appaia troppo dalla scena, e da qualche battuta piuttosto povera di umorismo e dalla quale appare solo la mania da gazzettiere dello Zambaldi di occuparsi di cose che non intende. Ma lasciamo andare: anche questa non è che una delle tante prove della poca consistenza del dramma. Il conte D'Astico è un uomo oltre che una caricatura di filosofo, come non poteva non essere nelle mani di questi autori. Come tale, conosce un giovanotto, un pittore di belle speranze

anch'egli, che è travolto da una passione ossessionante per una donnetta da poco, una ballerina, una che è stata, e continua a essere, merce sessuale. Il pittore, Stefano Landi, ha però avuto una signorina di buona famiglia e l'ha resa madre.

Rolando lo avvia al dovere, alla riparazione necessaria, e ne ottiene la promessa. Ma ecco che egli stesso viene a sapere di essere padre, di non avere compiuto il suo dovere, e per di più viene a sapere che sua figlia è proprio quella donnetta da poco, quella ballerina che ossessiona Stefano. Che fare? Quale è ora il dovere? Come deve operare un uomo che diventa padre per sbaglio, inconsapevolmente, senza che egli sia stato unito, alla madre del nato, da vincoli spirituali, oltre che dall'accostamento fisico? Il conte D'Astico non sa rispondere a queste domande. Nessuno dei personaggi regolari sa rispondere. Stefano Landi, che non ha mantenuto la promessa, e non ha alcuna voglia di mantenerla, declama una sua interessata teoria sulla spiritualità dell'accoppiamento. Rolando pare accettarla, ma sua figlia, non conoscendolo come padre, lo atterra con le istintive parole della sua femminilità: ella vuole che Stefano sposi la madre del bambino nato da un istante di stordimento primaverile, e inveisce contro gli uomini che non sanno quale destino creino a tante vite, inveisce contro suo padre, l'ignoto egoista che l'ha ridotta la donna di tutti. Così avviene che il conte D'Astico, ammalato di cuore, muoia tragicamente dopo questa crudele scena, senza aver risolto nulla, e senza aver potuto, nella sua persona, accogliere ed esprimere il dramma che gli autori, indecisi tra la «macchietta» e la serietà, tra l'episodio e l'unità, non hanno saputo concretare.

Commossero il pubblico alcune scene di spolvero, e ciò procurò molti applausi agli autori, ad Armando Falconi come attore, e agli altri.

(7 febbraio 1918).

«A' berritta ccu li ciancianeddi» di Pirandello all'Alfieri. È una parentesi nel teatro di Luigi Pirandello, un episodio, un abbozzo. Rientra nel suo genere, è prodotto autentico del temperamento personalissimo dell'autore, ma non è stata elaborata, e rifinita come le altre commedie. Lo spunto stesso ridiventa comune. Nelle altre commedie il motivo non esce certo dalle esperienze del passato, siano esse intellettuali, siano sentimentali, ma l'autore svecchia il motivo antico, lo presenta rivestito di peculiarità caratteristiche, i personaggi

sono suoi, della sua fantasia, le parole che dicono hanno una vita nuova, di stile e di passione. In questi due atti c'è poca intensità: la dimostrazione soverchia l'azione, la diluisce, la svanisce. A' berritta ccu li ciancianeddi continua la serie delle altre commedie, è un residuo delle altre commedie: continua la rappresentazione esemplificata delle contraddizioni tra l'essere e il voler essere, tra l'apparenza e la realtà, tra l'immagine e il vero, che hanno avuto due momenti drammatici nel *Così è (se vi pare)* e nel *Piacere dell'onestà*. Ma in questi due atti il sofisma, il paradosso non acquista pregio nel dialogo, non suscita dramma originale: qualche battuta, qualche piccola scena, la vita è solo nell'interprete, in Angelo Musco, che riesce a far superare il tedio delle lunghe parlate non più interessanti spesso di quelle del più melenso scrittore di teatro.

C'è qui il marito tradito, marito vecchio, brutto e innamorato, che non vuole diventare lo zimbello del paese, che non vuole sul suo capo la berretta coi sonagli della beffa, dello scherno. Egli sopporta il tradimento per conservare la donna, poiché è sicuro del segreto. Teorizza lo sdoppiamento dell'uomo in quanto intimità e in quanto termine di relazione sociale: vuole il rispetto umano, vuole la tranquillità. Il segreto viene propalato con uno scandalo clamoroso. La moglie viene colta in flagrante adulterio. Un tranello è stato teso dalla moglie gelosa dell'adultero, e l'arresto dei due colpevoli rovinerà l'esistenza di don Nuccio, se egli non riesce a far credere che si tratta di una pazzia, che l'accusatrice è stata una pazza. Così si chiudono i due atti: il marito becco pone un dilemma: o la strage dei due colpevoli, sua moglie e l'amante, o la finzione della pazzia nell'accusatrice, nella donna gelosa che non ha pensato che a se stessa e ha rovinato un quarto innocente. E don Nuccio ottiene questa finzione indirettamente, facendo esasperare la donna, traendola a urlare, a inveire incompostamente e goffamente contro di lui, facendosi chiamare becco dalla signora che diventa una furia, che perde la sua apparenza civile e lascia senza freni la vena di follia che esiste in ogni umano.

La commedia si impernia tutta su Angelo Musco, che riesce colla sua comicità misurata, fluida nel lungo discorso, ossessionata, irresistibilmente trascinatrice nel momento culminante, a destare l'interesse degli spettatori, che si raccoglie nei due atti per dilatarsi ed espandersi nella risata finale.

(27 febbraio 1918).

«La maestrina» di Niccodemi al Chiarella. Un ramo di pesco entra un giorno nella stanzetta di una maestrina, e la maestrina ne coglie un frutto mentre il padrone dell'albero, sindaco del villaggio, conte, e uomo di cuore invano verniciato di scetticismo parigino, passa sotto la finestra.

Il conte Filippo si presenta alla maestrina in atteggiamento sguaiatamente spavaldo, si abbonisce dopo cinque minuti di dialogo, si intenerisce dopo un quarto d'ora, se ne va, dopo mezz'ora, mutato, galantuomo, buono, ricolmo di tutte le migliori intenzioni, con un principio di innamoramento. La signorina Maria Bini ha raccontato la storia della sua vita al conte Filippo, e si è rivelata in tutta la sua dolorante umanità di sedicenne sedotta da un rustico don Giovanni, madre separata dal frutto delle sue viscere, imbarcata subdolamente per l'America, ritornata dopo nove anni e ridottasi a fare la maestra per poter ogni giorno recarsi a un cimitero vicino, nel quale devono giacere la polvere e le ossa della sua bambina.

Il conte Filippo, abbandonata definitivamente la scorza esteriore dello scetticismo e del pariginismo conquistatore, si pone all'opera. Rintraccia il seduttore, un porcospino immorale, dalla cotenna piú spessa di quella di un cinghiale, che ha mandato in America un mezza dozzina di minorenni, che, da perfetto farabutto non può non essere immerso in un brago di maialerie: sua moglie infatti è l'amante del curato, e il curato protegge le capestrerie del marito della sua amante e allontana dal suo capo i fulmini della giustizia.

La figliolina di Maria Bini non è morta, sebbene non sia viva nello stato civile, avendola il padre snaturato privata della sua identità sociale registrata e autenticata. Vive dunque, veste panni, e frequenta la classe proprio dove sua madre è maestra. Ma quale bimbetta sarà dessa? Il mistero dà luogo a una scena impeccabilmente commoventissima, nella quale si contempla la signorina Maria Bini che abbraccia freneticamente un mucchio di testine bionde e brune, tra le quali non può non esserci la testina di una figlia del mistero, del peccato, e della delinquenza piú snaturata e cocciuta.

Il seduttore Giacomo Macchia sta ritto, cinicamente indifferente e muto, innanzi al conte Filippo. Nega tutto, lo sciagurato impudente. Un articolo di codice, un mandato di cattura per manomissione di stato civile, un delegato di P. S. che pronunzia le sacramentali parole: in nome della legge, vi dichiaro in arresto. Giacomo Macchia la molla. La bambina viene identificata. Ella si

presenta alla mamma sua e pronunzia alcune di quelle frasi innocenti che fanno così bene al cuore dopo aver visto sbavare un rettile del volume e della lunghezza di Giacomo Macchia. Maria Bini rimarrà con la sua creatura, e il conte Filippo sarà il loro angelo tutelare, non avendo potuto essere il rispettivo consorte e padre adottivo.

Tre atti: autore, Dario Niccodemi: titolo *La maestrina*, interpreti: Tina Di Lorenzo e Armando Falconi, nelle due parti principali, il Migliara e la Donadoni in due parti secondarie. Metodo per la mozione degli affetti: il vecchio metodo bernsteiniano di far culminare l'atto in una scena patetica che ammolisce il cuore. Molta maestria teatrale: nessuna traccia d'arte, e quindi moltissimi applausi.

(28 febbraio 1918).

«Il nuovo falco» di Teglio al Carignano. Il signor Paolo Teglio voleva scrivere una commedia, e voleva che essa fosse originale. Il signor Paolo Teglio, pensa e ripensa, scoprì che fra i tanti ingredienti che la vita e la società pone a disposizione degli scrittori, l'aeroplano non era ancora stato convenientemente sfruttato. Il signor Paolo Teglio decise allora di scrivere una commedia in cui entrasse l'aeroplano. Ma l'aeroplano è un meccanismo che non parla e non si muove senza che uno o più uomini lo mettano in movimento e lo facciano diventare oggetto di drammaticità (almeno nell'apparenza) di azione, di passioni, di contrasti. L'aeroplano, insomma, si rivela come una pura esteriorità, che in un lavoro drammatico ha la stessa importanza delle sedie, degli alberi, delle pareti di una stanza, delle scarpe che i personaggi riempiono con i loro arti inferiori. Ma il signor Paolo Teglio aveva appreso molte parole che si riferiscono all'aeroplano e alle sue funzioni, aveva persino imparato il grido di guerra degli aviatori: Eja, eja, alalà. Probabilmente il signor Paolo Teglio è un aviatore, o almeno ha provato le emozioni del volo, e perciò crede che di per sé l'aeroplano possa destare negli spettatori di una commedia quell'empito fuso e vago, fatto di brividi carnali e di fantasticherie astratte, che deve provare chi si solleva dalla terra affidandosi a un fragile strumento meccanico. Certo è che nella commedia manca ogni altra drammaticità, ogni azione, ogni movente di azione. C'è un intreccio, ma esso rimane pura successione di scene e dialoghi, senza anima, senza interiorità. Un ingegnere che è stato rovinato da un giovinastro scioperato, e inventa un nuovo

aeroplano: un giovinastro scioperato che, dopo commessa una grave colpa, viene toccato dallo spirito del bene e diventa pilota, e si redime. Una signorina che all'insaputa del papà, accompagna il suo amico nei voli e, coi capricci, riesce a farsi condurre a bordo anche per il volo di prova della nuova macchina inventata dal papà e guidata dall'amico convertito al lavoro e all'attività buona. Il nucleo di ogni scena, di ogni dialogo è sempre e solo: l'aeroplano, il volo, che sostituisce la continuità drammatica, che determina un'unità fittizia e puramente esteriore. La commedia è condotta sul canovaccio di una pochade: l'elemento sensuale è sostituito dalla declamazione eroica o letteraria, ma l'impostazione è la stessa: una macchina, non l'interiorità passionale, un susseguirsi di scene, non l'azione, declamazione letteraria più o meno, non espressione spirituale. Il pubblico ha fatto giustizia dei tre atti del signor Paolo Toglio senza molti sforzi e con molto tedio.

(8 marzo 1918).

«Don Cecè Sferlazza» di Barbiera all'Alfieri. È la storia di una beffa, che culmina anch'essa in una mangiata, come tutte le beffe classiche. Ma il Barbiera non è un poeta come Sem Benelli: e don Cecè non è Giannetto. Don Cecè è uno scrocco, una macchietta da villaggio siciliano, che i «galantuomini» del paese nutrono, e fanno diventare assessore, perché se ne divertono, perché egli li sollazza con le sue millanterie e i suoi pettegolezzi. La burla è fiera: don Cecè si crede cavaliere, crede di aver conquistato una primadonna di Guittelemme, e si vendica, fieramente anch'egli: una fischiata alla primadonna, un pignoramento per mano d'usciera al rivale in amore, una sommossa delle legittime consorti per gli altri beffatori. Don Cecè è Angelo Musco: i tre atti sono farseschi, senza pretese di successi letterari.

(13 marzo 1918).

«Dèi e cicisbei» di Guglielminetti al Carignano. Due statue settecentesche acquistano vita e movimento per partecipare a una festa mascherata del secolo delle crinoline. Scendono dai loro piedistalli, si confondono tra gli invitati. Si confondono? Ohibò, esse non possono affatto confondersi. I due esemplari del secolo dei lumi, nel trasformarsi da frigidissimo marmo in carne e ossa, sono passati per la fantasia di una poetessa moderna ed hanno subito qualche leggera truccatura: essi diventano gozzaniani. Nella fantasia di un artista probabilmente i due sarebbero saltati vivi, agili, pieni di nervi e di vitalità

carnale, da una pagina di Giacomo Casanova. Nella fantasia di Amalia Guglielminetti essi diventano due teneri calamaretti intrisi di bianca farina, che a gara vogliono ognuno saltare per il primo nella bastardella di una moderna friggitoria. Essi appartengono a quel fantasioso settecento di maniera col quale scherzò argutamente Guido Gozzano. Ma il Gozzano metteva nei suoi leggeri fantasmi un sorriso arguto, una tenerezza ironica di superiorità spirituale: egli era quel settecento, erano i suoi sogni, la sua sensibilità, che fioriva diafana e anemica in versi di rimpianto scherzoso, in tenere figurine ritagliate con pazienza su vecchia carta da tappezzeria. La Guglielminetti prende sul serio la sua finzione, e il secolo dei lumi rivive in versi inzuccherati che sono davvero vecchia ammuffita tappezzeria, in cui sono state tagliate delle marionette che hanno la pretesa di vivere da sé, senza sorrisi ironici, povere figurine che nessun giuoco spiritoso fa muovere, che nessuna melanconia profonda sono riuscite a far intenerire.

Vogliono impartire una lezione di galanteria le due statue redivive: fanno sul serio, e i loro discepoli moderni sono anche essi di una furibonda serietà: immaginatevi che anche essi facciano i moderni per partito preso, pur senza giungere alle esagerazioni americane, e poi pensate al contrasto. Quale contrasto, mio Dio, e come sono infelici i moderni! A che serve poter volare, disporre del telefono e dell'automobile? Manca la grazia e il saper fare, manca la parola che fiorisce nel madrigale e nel ghiribizzo. E hanno terribilmente ragione le due statue parlanti: esse stesse sarebbero state diverse se Amalia Guglielminetti non fosse una moderna letterata, che prende troppo sul serio i modelli letterari: sarebbero vivificati dalla spiritualità, la divina Ironia avrebbe con pochi tratti finito la loro mascheratura: e in quei pochi tratti avrebbero avuto la loro ragion d'essere, la loro poetica necessità, poveri calamaretti intrisi di bianca farina, condannati a ballare in una bastardella di moderna friggitoria.

(14 marzo 1918).

«Il contravveleno» di Martoglio all'Alfieri. Ricordate il ragionamento col quale don Ferrante dimostra nei Promessi Sposi che il contagio non può essere causa della peste? Don Ferrante è un logico serrato, e il suo ragionamento non fa una grinza. Dal contrasto tra la realtà e il ragionamento scoppia irresistibile la comicità del personaggio manzoniano, che muore di peste, persuaso però sempre che in essa non entri il contagio. Un personaggio della stessa comicità

sembrava che il Martoglio avesse introdotto nella sua commedia il Contravveleno. Nel primo atto don Procopio ha davvero un qualcosa di manzoniano: egli ragiona del colera, dei microbi, del contagio, con la stessa serietà scientifica di don Ferrante. Ma, in complesso, ha una nozione del fenomeno epidemico che si avvicina alla realtà. Gli manca però la precisione e l'esattezza nella descrizione, che è sostituita dalla fede nel sapere e nella cultura moderna. Il pubblico cui si rivolge, per illuminare e scacciare la superstizione, è refrattario, non comprende neppure gli elementari concetti, e don Procopio si avvolge in una matassa di parole strambe, che vengono sfigurate ancora e contorte. Il primo atto è prolisso, esagerato farsescamente nei particolari, eseguito in fretta e senza alcuna cura, ma pure riesce a porre in rilievo questo personaggio, a fargli iniziare un'azione che pare debba continuare. Resisterà la scienza di don Procopio alla suggestione del mondo che lo circonda, soccomberà o trionferà egli, nella sua coscienza, della superstizione dell'ambiente? Estenuato da un digiuno troppo lungo, egli divora avidamente un cibo indigesto e pesante, beve un po' di vino: l'inedia soddisfatta brutalmente lo fa vacillare, lo intorpidisce: si grida al sortilegio, al colera trasmesso per magia. Ma nei due altri atti, non è questo don Procopio che riappare: l'autore non perseguiva un fine artistico, non voleva suscitare comicità di caratteri umani. La commedia si sviluppa (!) e si conclude come una farsa, e in don Procopio è uno dei tanti miserabili affamati, azzecagarbugli, ottimo cuore, bocca di spropositi banali, che appare. La commedia è via via di scene, di dialoghi scuciti, che possono o non valere per sé, ma non concretano una unità poetica; trionfa la prolissità, la sconnessione del primo atto senza che abbia sviluppo il motivo organizzatore che in esso era contenuto.

I tre atti sono stati applauditi, specialmente per l'interpretazione vivace e colorita di A. Musco e della sua compagnia.

(20 marzo 1918).

«Jean La Fontaine» di Guitry al Carignano. A breve distanza di tempo sono state rappresentate a Torino due nuove commedie di Sacha Guitry L'illusionista e Jean La Fontaine: un insuccesso e un mezzo successo. Non è giustificata la diversa accoglienza fatta ai due lavori; non è giustificata almeno da un punto di vista critico. È sempre lo stesso Guitry, che si mantiene allo

stesso livello, in queste due ultime commedie come nelle precedenti: La presa di BergopZoom, o Facciamo un sogno. L'Illusionista anzi è piú completa delle altre, rivela meglio l'autore, perché nel titolo stesso è contenuto il programma artistico del Guitry.

Non teatro dei soliti, sebbene l'originalità sia puramente esteriore; non gli intrecci soliti; ma dialogo; puro dialogo, che deve suscitare ondate di simpatia negli spettatori, cosí come deve prima suscitarle in uno degli interlocutori. L'azione non è urto di grandi passioni, elaborazione di forti personalità fantastiche che operano, suscitando contrasti drammatici o comici: è lieve, vellutata creazione di stati d'animo provvisori, che si esauriscono in breve tratto di tempo, finché dura l'illusione che la parola melliflua, che il discorso capzioso sono riusciti a destare. È sempre un illusionista che Sacha Guitry introduce nelle sue commedie, illusionista che incanta le femmine per una breve ora d'amore, che cerca spiritualizzare l'atto sessuale quando esso è piú meccanico e animalesco, nelle avventure da pochades, cosí come esso dovrebbe essere nelle manifestazioni normali della sessualità, nel matrimonio, nella convivenza che ha un fine superiore al piacere. Nell'Illusionista il giuoco scenico è piú raffinato e sottile: la commedia è caduta (almeno nella sua clamorositá) perché l'interpretazione buffonesca ha impedito fin dalla prima battuta che si iniziasse l'incantamento, la suggestione. Gli interpreti non hanno preso sul serio l'autore, e la tenuità comica è diventata grottesca buffoneria, cosí lontana dalle possibilità del dialogo, che questo si è appesantito immediatamente in un immenso tedio, in una sguaiatissima caricatura.

Jean la Fontaine ha avuto miglior fortuna. Esso è la descrizione del ciclo che deve subire il matrimonio perché diventi moralità. Il Guitry, nonostante le apparenze, è autore essenzialmente morale, perché lo sforzo massimo dei suoi lavori consiste nel far arrivare i protagonisti a un piano superiore di spiritualità in cui si giustificano e si moralizzano gli istinti e i capricci. La giustificazione morale del matrimonio è l'amore; Jean La Fontaine si separa dalla moglie infedele, vive la pienezza della sua intellettualità, raccoglie fama e popolarità, e ritorna alla moglie, non come marito autenticato e legalizzato dal contratto nuziale, ma come uomo, come amante. Nel terzo e nel quarto atto il Guitry applica il suo metodo, crea l'illusione verbale del nuovo contratto, del nuovo ambiente morale in cui dovrà svolgersi l'attività amorosa, la convivenza nuova dei due soci. La Fontaine come storia, come uomo già vissuto, è un pretesto che

serve ad aumentare l'illusione, che accresce forza alla dimostrazione implicita di una tesi, col fascino che il grande scrittore esercita in Francia. Il mezzo successo che la commedia ha ottenuto in Italia è dovuto in parte anche alla mancanza di questa suggestione, esteriore quanto si vuole, ma sulla quale lo scaltro autore deve aver calcolato come su un ingrediente di primordine per il grande successo [nel suo paese]. Così pure è andata perduta l'intima potenza suggestiva di una gran parte del dialogo, che non risvegliava nel pubblico nostro nessuna eco, nessun richiamo a una tradizione letteraria e di costume vivissima in Francia. Ma la commedia è emersa, malgrado tutto, e ha interessato, come dovrebbe interessare sempre il Guitry, che è superiore indubbiamente alla paccottiglia solita del teatro francese, e stimola il gusto, e raffina, sia pure per antitesi, la sensibilità, tanto nel pubblico, come negli attori, che devono continuamente padroneggiarsi, evitare le esagerazioni, non cadere nel volgare e nel banale. Luigi Carini era Jean La Fontaine, e seppe trarre dal dialogo gli effetti migliori coadiuvato con zelo e misura dagli altri attori della sua compagnia.

(28 marzo 1918).

Angelo Musco. E. A Berta ha fatto tradurre per Angelo Musco, dalla lingua letteraria in dialetto siciliano, una commedia inedita. L'omaggio non è dei piú significativi, data la smania teatrale dello scrittore che lavora (!) perfino per le marionette, ma ha pure il suo valore. Angelo Musco è ormai qualcuno nella storia del teatro italiano, ed è riuscito a imporre il teatro dialettale della sua regione.

Cinquant'anni di vita unitaria sono stati in gran parte dedicati dai nostri uomini politici a creare l'apparenza di una uniformità italiana: le regioni avrebbero dovuto sparire nella nazione, i dialetti nella lingua letteraria. La Sicilia è la regione che ha piú attivamente resistito a questa manomissione della storia e della libertà. La Sicilia ha dimostrato in numerose occasioni di vivere una vita a carattere nazionale proprio, piú che regionale: quando la storia del Risorgimento e di questi ultimi sessant'anni sarà scritta per la verità e l'esattezza, piú che per il desiderio di suscitare artificialmente stati d'animo arbitrari, per la volontà di far credere che esiste ciò che solo si vorrebbe esistesse, molti episodi della storia interna appariranno sotto altra luce, e la causa della unità effettiva italiana (in quanto è necessità economica reale) se ne

avvantaggerà. La verità è che la Sicilia conserva una sua indipendenza spirituale, e questa si rivela più spontanea e forte che mai nel teatro. Esso è diventato gran parte del teatro nazionale, ha acquistato una popolarità nel settentrione come nel centro, che ne denotano la vitalità e l'aderenza a un costume diffuso e fortemente radicato. È vita, è realtà, è linguaggio che coglie tutti gli aspetti dell'attività sociale, che mette in rilievo un carattere in tutto il suo multiforme atteggiarsi, lo scolpisce drammaticamente o comicamente. Avrà un influsso notevole nel teatro letterario; servirà a sveltirlo, contribuirà, con la virtù efficace dell'esempio, a far decadere questa produzione provvisoria del non ingegno italiano, produzione di uomini togati, falsa, pretenziosa, priva di ogni brivido di ricerca, di ogni possibilità di miglioramento.

Luigi Pirandello, Nino Martoglio specialmente, hanno dato al teatro siciliano commedie che hanno un carattere di vitalità. Ma certo la fortuna è dovuta per molta parte ad Angelo Musco. Attore d'istinto, il Musco si presenta con tutte le disuguaglianze e le impulsività di un uomo ricco di vita interiore, che in ogni interpretazione erompe selvaggiamente in manifestazioni di una plasticità sorprendente. È vita ingenua, sincera, che trova nel movimento plastico l'espressione più adeguata. Il teatro ritorna alle sue originarie scaturigini: l'attore è veramente interprete ricreatore dell'opera d'arte; questa si confonde col suo spirito, si scompone nei suoi elementi primordiali e si ricompone in una sintesi di movimenti, di danza, elementare, di atteggiamento plastico; perde della sua letteratura verbale e ritorna vita fisica, vita di espressione integrale: tutto il corpo diventa lingua, tutto il corpo parla. Certo l'essere dialettale, l'adagiarsi nelle manifestazioni umane più vicine all'originarietà umana, danno questo carattere specifico al teatro siciliano, danno tutte queste possibilità espressive ad Angelo Musco. Ma è la questione solita dell'uovo e della gallina: Musco ha il teatro che si merita solo perché se lo merita, perché lo comprende, lo rivive. E il suo merito non è sempre uguale infatti: egli ha qualche volta il torto di sforzare interpretazioni impossibili, perché il lavoro è vuoto di ogni espressività. Ma diventa grande quando l'autore dà almeno uno spunto artistico, che dia possibilità di continuazione, di integrazioni. Basta ricordare Angelo Musco in Liolà di Luigi Pirandello, una delle più belle commedie moderne che la sguaiata critica pseudomoraleggiante ha fatto quasi del tutto ritirare dal repertorio.

(29 marzo 1918).

Giosuè Borsi. Giosuè Borsi è egli stesso un rinnovellato della guerra (nella memoria degli amici, almeno, perché morto al fronte). La compagnia Zago ha presentato un suo lavoruccio, di quando il Borsi era ancora volterriano, anticlericale, alla Carducci. Commediola informe, leggera, che potrebbe vivere in un epigramma. A una festa di nozze settecentesca, partecipa il cardinale patriarca di Venezia; egli ricorda la prima confessione ricevuta da sacerdote, e la profonda impressione provatane, perché il penitente era un parricida. Il padre dello sposo, che non ha sentito, ricorda anch'egli qualcosa, e precisamente d'essere stato il primo penitente del patriarca. Disperazione del figlio, subbuglio, e intervento del patriarca che rimette la pace negli animi, turbati dalla sua leggerezza. Il Borsi è tutto in questo lavoretto: egli è stato esaltato dai cattolici per la conversione rivelata dalle carte rimaste, ma la conversione non ha mutato in profondità la superficiale retorica che era caratteristica dei suoi scritti; letterato di spolvero, ammiratore e imitatore del Carducci in ciò che del Carducci era meno vitale, non è stato imposto neppure dalla réclame che i cattolici hanno fatto ai suoi scritti postumi. Il suo misticismo è della stessa lega del suo volterrianismo.

(17 aprile 1918).

«Occhi consacrati» di Bracco al Carignano. Anche questo atto, scritto qualche anno fa, appartiene al teatro delle «riabilitazioni di guerra». Ma il Bracco vi ha messo qualcosa di piú: ha cercato, attraverso alcune scene vigorose, di creare un carattere, il quale è superiore alle contingenze, all'occasionalità, cerca di vivere indipendente, sebbene di scorcio, per accenni, piú che per ricostruzione diffusa e completa.

Una ragazza napoletana è stata sedotta e abbandonata dall'amante. Diventa donna Filomena, fredda e perversa creatura di piacere, ambientata in una osteriola, nella quale è signora e padrona degli uomini che frequentano. In pochi tratti appare il suo animo, irrigidito, astratto da ogni umanità: ha legato a sé un uomo ammogliato, che lascia nella fame e nella sofferenza la moglie e tre figli, senza amarlo, perché ella rimane unita da un odio amoroso col seduttore, con l'uomo che fanciulla ingenua, religiosa, senza alcuna tutela, l'ha tradita e affondata nel fango. E costui ritorna, dopo una sapiente preparazione, fatta da un vecchio mendicante, che rievoca il passato, che risveglia l'umanità

di donna Filomena, sia pure facendola urlare di dolore e d'odio: ritorna cieco, umile, pentito, rinnovato, e donna Filomena, colpita nell'intimità piú profonda, perdona, si spoglia dei ricordi del passato, allontana da sé l'amante, e rientra nella normalità morale. Il piccolo dramma, interpretato con vigore dalla Melato, dal Betrone, dal Ninchi, e dal Berti, pur con qualche sforzo per la tinta dialettale voluta conservare al dialogo, ha ottenuto sei chiamate dal pubblico.

(17 aprile 1918).

«Marionette che passione!» di Rosso di San Secondo al Carignano. Avventure di sfaccendati, sceneggiate da un dilettante d'ingegno. L'ingegno permette a Rosso di San Secondo di portare sul teatro la formula famosa: per fare un cannone si prende un buco e lo si avvolge di bronzo: egli prende il vuoto, lo avvolge di parole, messe in ordine dialogico, divise in sezioni (scene e atti). Il vuoto è nei personaggi, nell'intrinseca sostanza dell'anima loro. Sono creature umane? Vivono? Ohibò, sono marionette, solo marionette, ma non in senso ironico: il burattinaio che li fa muovere non è la passione, è la vuotezza spirituale: non vivono; parlano, o meglio, l'autore parla, non i personaggi: essi sono terribilmente uguali, essi sono una tesi, la piú comune e volgare delle tesi: che gli uomini non siano altro che burattini.

Tre sfaccendati si incontrano in un ufficio telegrafico: non hanno nome perché non sono individui, ma tipi. I tre sono agitati da uno stesso demone: la passione. Una cantante tradita e bastonata dall'amico, che pur continua ad amare. Un ingegnere tradito dalla moglie, un signore in grigio tradito dall'amica. La signora è una figura scialba, evanescente; la sua passione potrebbe essere benissimo puro fenomeno nervoso, puro dispetto: non ha certo il carattere della tragicità, non si esprime, perché il nulla non ha espressione. L'ingegnere è personaggio da pochade: la sua passione è tremolio gelatinoso di pover'uomo che ne ha visto una grossa: non poteva non essere tradito, questa l'unica, piccola, ridicola tragicità della sua avventura coniugale. L'uomo in grigio è la base del dramma, il mistagogo, la bocca della verità rivelata. È lo sfaccendato per eccellenza, che da un anno sgomitola dal suo cervello barzellette che l'autore prende sul serio fino a crederle profonda filosofia della vita. I tre si scontrano: la dama sta per entrare in congiunzione con l'ingegnere, ma se questo piccolo fatto, banale e umanissimo, accadesse, due atti non avrebbero ragione d'esistere. Il fatto ameno non accade: il mistagogo

s'interpone, parla di apocalissi. Poi si reca egli stesso in casa della dama. Prolissità di scene pseudooriginali, di una meccanicità ingegnosa che invano cerca nascondere il vuoto sostanziale: ridda di larve senza ossa né carne. I tre riuniscono i loro destini intorno a una tavola di ristorante: romanticismo macabro, rugiadoso come una ballata del 1830. La dama viene raggiunta dal suo amatore e sparisce, pregustando nuove botte; l'uomo in grigio si uccide. L'ingegnere si appiccica a una artista, dalla quale sarà fatalmente tradito alla prima occasione. Il pubblico fischia ridendo.

Ha scritto JH Rosny: «Molti giovani i quali oggi s'accaniscono a scrivere mediocri romanzi (o commedie, aggiungiamo) sedicenti letterari, riuscirebbero a scrivere, se incoraggiati, romanzi d'avventure interessanti, e potrebbero alimentare le appendici dei giornali, con lavori certo piú intelligenti dei romanzi che i giornali invece pubblicano».

Nessuno vorrà incoraggiare Rosso di San Secondo?

(21 aprile 1918).

«Mister Wu» di Vernon e Owen al Carignano. Mister Wu è un personaggio da romanzo d'avventure per persone colte: come quelli di Guido Boothby, costruiti con l'ingrediente comune del meraviglioso concatenarsi degli avvenimenti per l'arbitrio del protagonista, ma in cui però l'autore si sforza di evadere dal dominio del puro avvenimento per rilevare un carattere forte, che ubbidisce alle grandi passioni elementari dell'anima umana, e acquista quindi a tratti un colorito di umanità che impressiona il lettore e lo spettatore. Mister Wu ritrova i suoi antenati nel Veglio della Montagna di Marco Polo e nel dottor Nikola dell'australiano Boothby; nel terzo atto del dramma egli domanda ispirazione a Scarpia, per la sua vendetta. Motivi elementari, semplicissimi, che fanno presa immediatamente nella coscienza degli spettatori e determinano commozioni profonde, all'infuori di ogni forma artistica, di ogni armonia. È questo il segreto del successo dei drammoni popolari, come anche delle grandi tragedie classiche. Gli uni e le altre rappresentano le originarie e fondamentali passioni: l'amore paterno o filiale, la vendetta, la gelosia, l'odio, il fanatismo; esse sono comprese subito anche dal piú ottuso degli spettatori, fanno vibrare all'unisono gli animi, che si compenetrano dell'azione, la comprendono tutta senza residui, se ne esaltano intimamente e applaudono con frenesia. La tragedia classica vive immortale per tutti; ma anche il drammonone è immortale

e chi non ha educato la sensibilità e la fantasia, si estasia ancora dinanzi alla rozza e artefatta umanità dei romanzi d'appendice, dei drammi di Sardou o di Bernstein.

Mister Wu ha beneficiato di questa predisposizione del gusto, e, in verità, noi non vogliamo sostenere che i suoi casi non meritino più attenzione dei casi di una bellissima donna da dramma letterario, angosciata dal quadruplice spasimo di un raffinato amore fatalmente accesosi a una gara ippica.

Mister Wu vuole vendicare sua figlia, sedotta da un giovane europeo. È un'anima complicata il signor Wu; cinese educato all'europea, vuole vendicarsi, da uomo al di sotto di ogni civiltà, ma la vendetta prepara disponendo la crudeltà orientale con il progredito senso di reciprocità degli europei. Il Veglio della Montagna veste gli abiti del sardoniano Scarpia. Mister Wu incomincia col sequestrare il seduttore di sua figlia, quindi scatena sull'infelice signor Gregory, padre del giovane, tutte le malefiche forze di cui egli dispone nella sua misteriosa potenza: il signor Gregory ha notizia che le navi della sua flotta commerciale affondano o s'incendiano in alto mare: gli affari sono insidiati e non fruttano, i suoi uomini di fatica gli si ribellano e domandano aumenti di mercede ogni tre ore. Fin qui Mister Wu rimane cinese e lo spettatore può credere davvero che nel Cataio le disgrazie possano essere mosse da un uomo come il bimbetto fa muovere le pallottoline del pallottoliere. Ma Wu si ricorda d'essere anche europeo e tende un laccio alla signora Gregory, la madre. La attira in casa sua e la ricatta. Tragica situazione di una madre europea in Cina! Lo scioglimento non tarda. Una mano benefica porge alla signora una potente dose di stricnina; il veleno, per mirabile concatenarsi d'eventi, invece di dare alla storia una Lucrezia in Cina, va a finire nello stomaco di Wu, che muore caprioleggiando. Il destino ha punito un infame, ma salvato una madre dal disonore, ha restituito un figlio ai suoi genitori. Il finale corona il dramma e riscuote gli applausi più calorosi.

In fondo questi applausi significano come i sentimenti immarcescibili dell'animo umano siano veramente tali, e lo scetticismo non abbia ancora addentato e corrosa le ingenua carni dei cuori moderni, antichi invero quanto antico è l'uomo stesso, con le sue ipocrisie e i suoi omaggi alla virtù.

(5 maggio 1918).

«Racanaca» di Villauri all'Alfieri. Racanaca è un buon uomo di Melito, in Sicilia, e nella commedia si segnano i momenti tipici della sua carriera politica. Racanaca non ha un temperamento politico; è corto d'intelletto, è ingenuo, non saprebbe cavarsela negli intrighi e nelle attività un tantino complicate. Un giovane solitario studioso di Melito se ne serve per la realizzazione delle sue teorie politicoeconomiche, e per soffiarli la moglie. Così Racanaca si fa iniziatore a Melito di un sistema di cooperative agricole che dia ai contadini l'illusione di essere diventati i padroni della terra, viene eletto deputato e si stabilisce a Roma.

Due azioni si svolgono parallelamente: una in cui risalta la figura di Racanaca nei suoi rapporti artificiali col mondo esterno, azione ricca di spunti comici, e che ha procurato alla commedia un buon numero di applausi. La seconda dovrebbe sviluppare i motivi passionali per cui Nino Laurenzi, giovane d'ingegno, di dottrina, buon oratore, mette al servizio di Racanaca tutte queste qualità e rimane ignorato, incompreso. Ama la moglie della sua creatura intellettuale. Ma appunto questa parte è appena accennata, molto vagamente adombrata: non c'è saldatura tra le due azioni, che artisticamente dovrebbero ridursi a una sola, non potendosi il fenomeno Racanaca spiegare senza queste motivazioni extrapolitiche. La commedia è di accenni, perciò, più che una elaborazione compiuta e definitiva. Gli scorci, le impostazioni di luci e di rilievi sono ottenuti meccanicamente, ma esistono tuttavia, e pur senza avere tutta l'efficacia rappresentativa, danno dei buoni risultati scenici. L'autore non ha ancora spogliato la sua concezione di ciò che di grezzo e immaturo essa trascina con sé; ma questa stessa ingenuità artistica è, in un primo lavoro, promessa di ulteriore elaborazione e di superamento progressivo.

A Roma la fortuna di Racanaca si afferma subito in Parlamento. La sua teoria dell'abolizione della lotta di classe, ottenuta mediante l'illusione proletaria di un condominio dello strumento di lavoro, ottiene successo tra i capitalisti e anche presso alcuni maneggioni della Camera del lavoro. Racanaca è maturo per un portafoglio ministeriale. Un punto d'arresto: il suo segretario, il suo cervello vuole abbandonarlo, perché disilluso nella speranza di un facile adulterio. La speranza viene fatta rinascere dalla signora, che desidera che suo marito continui nella carriera degli onori.

L'adulterio matura nel terzo atto. Uno sciopero generale è scoppiato nell'Agro romano; i contadini hanno invaso le terre, ne pretendono la requisizione da parte dello Stato. Laurenzi prepara un successo popolare al ministro, viatico necessario per una probabile presidenza; la requisizione sarà decretata e finirà con l'essere utile specialmente ai proprietari, ai quali assicurerà un reddito sicuro da ogni alea. E, mentre Racanaca discuterà in seduta la disposizione di legge, Laurenzi coglierà il frutto di tanto lavoro, continuato per anni e anni.

La commedia è piaciuta, indubbiamente; la presentazione obiettiva, senza intenti partigiani, dell'ambiente politico, con le sue ipocrisie, con la sua imbecillità costituzionale, ha strappato spesso risate cordiali. Situazioni farsesche? Ma la vita politica è purtroppo farsa il piú delle volte, e tutta Roma non è, da cinquant'anni, che il teatro di una farsa sinistra ai danni della nazione italiana. Una commedia, per rappresentare una vita politica, dovrebbe ambientarsi in Cina o in Persia, secondo la tradizione letteraria delle Lettere di Montesquieu. La vita politica italiana è composta di cuoiai e salsicciai gabbamondo come nel mondo comico d'Aristofane, e rappresentarla porta necessariamente alla farsa.

Al buon successo della commedia contribuì l'interpretazione ottima di Giulio Paoli, A. Betrone e della signora Frigerio.

(12 maggio 1918).

Virgilio Talli. Virgilio Talli è forse il piú acuto critico letterario che oggi esista in Italia. Non credo che le librerie vendano suoi volumi di saggi, il suo nome probabilmente non apparirà mai nelle storie dell'estetica o della letteratura, ma ciò poco importa. Probabilmente ancora, se il Talli dovesse stendere in iscritto il suo giudizio su un lavoro teatrale, questo giudizio sarebbe banale, generico, privo di vita e zeppo di frasi fatte.

L'energia critica del Talli si rivela e si esaurisce nell'ambito della compagnia drammatica di cui è direttore: i suoi saggi sono le interpretazioni che la compagnia crea dei drammi e delle commedie, la sua specifica opera è diventata spontaneità, naturalezza negli attori, adesione del gesto, della musica vocale con l'intimo spirito dei personaggi rappresentati. La personalità del Talli viene così a sparire nell'insieme, è difficilmente rintracciabile. L'attività sua di rivelatore, di maestro, diventa vita degli altri, dei discepoli.

Talli ha fatto rivivere, con mirabile precisione, le famiglie artistiche del quattrocento, in cui c'erano il maestro e i discenti, e il maestro svolgeva l'opera sua pedagogica, educativa in un fitto lavoro di collaborazione umanistica, dalla quale scaturí l'infinito mondo di bellezza del Rinascimento. Questi maestri sono spesso nulla fuori della loro scuola, della tradizione che creano e sviluppano: la loro natura non è tanto di creatori individuali quanto di educatori e rivelatori. La loro grandezza e perfezione è nei discenti, i quali rapidamente assurgono alla completezza, perché il maestro ha loro risparmiato ogni dispersione di energia in tentativi arbitrari, in esperienze inutili. La scuola è per lo spirito ciò che il metodo Taylor è per i gesti meccanici del corpo: economia di esperienza e di fatiche, acceleramento dell'evoluzione spontanea, organizzazione dell'intelletto.

Talli svolge la sua attività nelle prove: lavoro di miniatura, raffinato e sottile sforzo di elaborazione paziente. Il dramma si frantuma nei suoi elementi primordiali: le parole, i movimenti. Ma in ognuno di questi elementi continua a vivere l'intero dramma. E l'analisi minuziosa incomincia. Il dramma viene esaminato, pesato, studiato, in ogni piú sottile nervatura, in ogni fibrilla di tessuto. Talli è l'orafo che trae dal metallo il suo timbro riposto, ne intuisce il valore effettivo, e lo sgrana in collane e monili di infinito pregio.

La sua fantasia, dall'intuizione rapida dominatrice, padroneggia tutta l'azione, e la rivive per i suoi discepoli. Ogni personaggio acquista una individualità distinta, ogni parola diventa sintesi di uno stato d'animo distinto. Talli ripete la parola, la amplifica, la pone in relazione col discorso interiore sottaciuto di cui è conseguenza: essa perde così ogni valore meccanico, di pura sonorità, diventa interiorità, vita spirituale, si colora di tutta una personalità, di tutta un'anima, scocca dalla gola, dalle labbra come una necessità fatale, si comprende come debba essere quella e non un'altra, accompagnata da quel gesto e non da un altro, modulata con quei toni e non con altri. E l'unità spirituale dell'individuo diventa unità spirituale della scena. Tutto vive: l'ambiente dev'essere così e non altrimenti, perché anche la esteriore parvenza delle cose si riflette sugli uomini e ne determina sfumature di atteggiamento che non bisogna trascurare.

La parola del Talli è suggestiva in modo irresistibile. In un romanzo di Rudyard Kipling c'è quest'episodio: un mago della volontà vuol provare

l'intimo metallo dell'anima di un giovanetto e lo sottopone a un esperimento di illusione. Il giovanetto deve scagliare una brocca piena di acqua: la brocca va in frantumi innumerevoli, l'acqua si versa. Eppure, sotto l'influsso della volontà dominatrice, il giovanetto vede lentamente questi frantumi ritornare al loro posto, saldarsi fra loro: l'acqua versata sparisce e nella fantasia l'immagine della brocca rifiorisce dal nulla, nella sua interezza primitiva.

Così Talli sminuzza e ricrea i drammi per i suoi attori, li analizza e sembra distruggerli; ma nella sapiente analisi la sintesi è potenziale e si afferma nelle prime rappresentazioni, dinanzi al pubblico che applaude e non pensa neppure all'artefice maggiore, al maestro che ha raccolto in un fascio le singole energie e le ha rivelate a loro stesse.

(14 maggio 1918).

«S. E. di Falcomarzano» di Martoglio all'Alfieri. Tre atti ridanciani, onesti e lieti. Lisci come il pavimento cerato di un buon salotto borghese, in cui si lasciano le finestre sempre chiuse con gli scuri, perché la luce non rovini le cromolitografie delle pareti. Si raccontano i casi piuttosto rocamboleschi del principe di Falcomarzano, deputato al parlamento, padre di due rampolli, dei quali la femmina non più fanciullina, spiantato come uno zingaro errabondo, che aspira a diventare plenipotenziario in Cina, per potere, come Verre in Sicilia, riassetare i suoi negozi.

Il principe vive alla giornata elegantemente truffando i conoscenti, sempre superiore alle miserie della vita, al denaro, al vile borghese che il denaro sborsa. Prende quattromila lire da un imbecille che desidera una onorificenza, a titolo di oblazione per un istituto che ancora non è sorto. Appiccica per ventimila lire un ritratto a un altro imbecille che se ne servirà per provare i suoi diritti al titolo di conte, e così via: sempre però mantenendosi nella linea del suo titolo principesco, dell'avvenire politico che vuole conquistare.

Gli riesce di far sposare sua figlia da un ricco giovane borghese, salvando anche in questo caso le apparenze, poiché sua figlia viene rapita. E dopo difficile lotta riesce anche a diventare plenipotenziario a Pechino, sebbene suo figlio abbia sposato una borghesuccia, mettendo in pericolo il maturato disegno, per il quale l'ambasciata doveva essere il premio politico di un matrimonio tra il duchino e una marchesina alquanto calante per la cattiva fama dei genitori.

La trama è svolta piacevolmente, in un dialogo snello e fluido, senza ricercatezze e abuso di spirito verbale. Ruggero Ruggeri era il protagonista. La commedia fu applaudita calorosamente.

(23 maggio 1918).

«La dame de chambre» di Ganderà al Carignano. Una commedia dell'intossicamento sessuale, come tante altre che furono e che saranno. Il sesso rimane, e rimarrà ancora per un pezzo, la preoccupazione maggiore della nostra società (della società costituita, della società che non lavora o può non lavorare), l'enigma insolubile: i lettori e i commediografi girano intorno alla Sfinge, claudicanti Edipi, e non potendo penetrare descrivono, ripetono, condiscono con qualche nuova droga piccante.

Il Ganderà è dei meno noiosi scrittori di pochades: non esce dal puro meccanismo, dall'esteriorità descrittiva del brivido carnale, ma non cade nella sguaiataggine, o almeno non vi cade troppo spesso: lavora con coscienza, porta a ripulitura i suoi prodotti. Il genere si perfeziona: il mercato è più esigente: la vita, ahimè, diventa ogni giorno più difficile e seminata di triboli.

Il Ganderà ha complicato sessualmente il vecchio spunto novellistico della moglie che si sostituisce all'amante del marito: un orario delle ferrovie gli è servito da trampolino. Un marito non impartisce più alla moglie la ragione legittima di felicità coniugale. Di chi la colpa? Del marito o della moglie? La moglie vorrebbe uscire dal dilemma dilacerante: il Ganderà le viene in aiuto. Il marito si incapriccia della cameriera (un manichino che dal titolo dovrebbe sembrare essere la protagonista del dramma), ne ottiene pietosamente una notte d'amore, e ottiene dall'amico di famiglia l'uso dell'appartamentino. La moglie scopre la tresca, e si reca lei a tentare l'esperienza (di chi la colpa?). Complicazione. Il marito parte durante la notte e viene sostituito nella bisogna dall'amico, che anch'egli vuole tentare la sua gherminella. Giornata delle rivelazioni. Il marito scopre di essere diventato ciò che mai avrebbe voluto. La moglie ha scoperto un amante fatale e l'amico altrettanto. La vita familiare si compone in un raffinatissimo adulterio. Il pubblico ha scoperto un nuovo autore di commedie allegre, che con maggior delicatezza di altri sa fare il solletico alla pianta dei piedi e integrare le delizie di un «virginia».

(4 settembre 1918).

«Lift» di Armont e Gerbidon al Carignano. In Lift, commedia sessualesentimentale di Armont e Gerbidon, troviamo un personaggio quasi originale: l'etairogogo, il professore di belle maniere per le cortigiane geniali, che si propongono la conquista di una brillante posizione sociale. Il professore non ha nulla di socratico, così come le sue discenti non hanno nulla da spartire con Aspasia; la galanteria, nei tre atti moderni, è posta bensì come funzione sociale, ma il motivo non supera l'espressione plateale delle comuni pochades, ed è anzi sviluppato con poca disinvoltura e molta prolissità. Rimane irriducibile una forza comica che gli autori non hanno saputo elaborare artisticamente, soggettivandola: essi hanno intravisto un mondo di comicità, ma esso è rimasto inerte, puramente intenzionale.

La cocotte che percorre il curriculum della gloria sociale è, in fondo, una povera figliuola nata in una novella romantica, con aspirazioni piccoloborghesi per il matrimonio, il talamo familiare e la bianca culla in cui strilla e sgambetta un roseo pargoletto. Il suo ascendere verso la gloria è dovuto a volontà estranee, alle suggestioni del professore; se queste volontà, se queste suggestioni fossero state, dagli autori, viste come dinamismo autonomo di una donna moderna, che solo nella galanteria può trovare la libertà negata dal costume per l'estrinsecazione delle sue energie sociali buone, avremmo avuto una commedia del costume ricca di contenuto morale, cioè una opera d'arte e non una sceneggiatura commerciale. Gli autori non hanno saputo o non hanno osato: è più facile e più gradito al pubblico il lieve colpo di spillo, la burletta superficiale, la caricatura bonaria che non urta troppo di petto la convenzionale moralità e anzi solletica lo scetticismo pelle pelle.

Lift sale dal quartierino povero fino al pranzo ministeriale, all'amicizia di una Eccellenza, al salotto politico in cui si decidono le sorti di uno Stato e magari di un regime, ma è ascensione «alpinistica», non episodio umano di «volere è potere», determinato socialmente dal confluire necessario di tutte le forze agenti della vita contemporanea.

(11 settembre 1918).

«Tardi al treno» di Zambaldi al Carignano. Lo scrittore di teatro Silvio Zambaldi è come un giocoliere giapponese che estragga scatola da scatola, e il pubblico aspetta finalmente si giunga alla sospirata scatola che deve contenere lo enigma giustificante l'attesa e la spesa. Il giuoco delle scatole si è iniziato con

la prima commedia dello Zambaldi, e si inizia colla prima scena di ogni commedia. Lo Zambaldi è ancora e sempre «uno scrittore che promette» e non si decide mai a mantenere; è una scatola chiusa che ne contiene delle altre e si aspetta che finalmente in una si trovi il brillante da incastonare nel diadema del teatro nazionale.

Tardi in treno, i tre nuovi atti di Silvio Zambaldi, presentati dalla compagnia Gandusio, non sono certo il brillante aspettato. Una, due, tre scatole: vuoto finale.

Inizio: interessante come tutti gli inizi perché inizi. Due sposini perdono il treno del viaggio di nozze: la festa di imene sarà celebrata fra le pareti domestiche. Egli è molto stupido, ella è molto ingenua: i parenti sono ingombranti, le persone di servizio sono noiose: lo Zambaldi è infatti uno scrittore realista. Nel primo atto ci presenta: una cameriera pruriginosa che si lascia pizzicare dal collega e da un vecchio signore e quindi va a letto col collega; una vedovella che fa la schizzinosa con un avvocato ma poi consente di essere accompagnata a casa in vettura chiusa; una coppia di suoceri di buaggine infinita; uno zio che è stato tradito dalla moglie. Questa è la natura degli uomini e lo Zambaldi così rappresentandola è scrittore realista. Gli sposini si ubriacano (o natura, natura!); ella ingenua confessa un amoretto di bambina, egli si offende e dorme sul sofà. Nei due atti seguenti si assiste allo svolgersi di tutte le stupidaggini, le lungaggini, le chiacchierate, le rivelazioni che devono condurre alla pace generale e alla ricomposizione della famigliola scomposta al suo nascimento: si vede una suocera che imperversa, un suocero che è vittima di sua moglie, una cameriera che piange e si dispera per il fallo commesso, uno zio seduttore di cameriere che ammansa la suocera poiché le ricorda un episodio extramatrimoniale e altre simili originalissime novità servite in un dialogo insipido e lungo e pastaceo come il brodo di lasagne. Il giuoco delle scatole è finito, il pubblico ha rumoreggiato disilluso, ma aspettiamo: il capolavoro sarà per la prossima commedia.

(19 settembre 1918).

«L'uomo che incontrò se stesso» di L. Antonelli al Carignano. La compagnia Gandusio ha egregiamente recitato per la prima volta a Torino questa commedia dell'Antonelli. Un lavoro che si stacca nettamente da tutta la serie

di novità della stagione, per arditezza di concezione e signorilità di svolgimento.

Questo strano sogno che l'autore ha portato sulla scena, superando difficoltà di tecnica teatrale che sembravano insormontabili, questa fine satira della vita ha stupito il pubblico a cui da tempo non si ammanniscono lavori atti a sviluppare un pensiero. Molte cose buone si possono e si debbono attendere da questo giovane autore che sembra fornito di tutte le doti che occorrono per forgiare opere che lascino traccia nella vita del teatro e a cui arrise al Carignano il piú completo successo colla sua fantastica avventura.

A ogni fine d'atto vi furono applausi e chiamate all'autore. Il Gandusio recitò come sempre, bene, e la Pini impersonò in modo perfetto la donnina frivola che non riesce a concepire il male, ma che lo fa, spinta fatalmente a esso da una forza che la domina. Anche l'Almirante, che impersonava l'altro io, seppe dar risalto alla figura del giovane che non conosce il mondo e le sue sozzurre, che non crede al male, né vi vuol credere e che non vede che rose sul suo cammino in questa bella primavera della vita dei suoi venti anni.

(2 ottobre 1918).

«Il marito ideale» di Wilde al Carignano. La compagnia di Irma Gramatica ha presentato una commedia di Oscar Wilde Il marito ideale, nuova per Torino; la commedia non ha avuto successo. Essa è un'opera piú letteraria che teatrale, da leggersi piú che da udirsi. Il contenuto drammatico è lievissimo e si sviluppa in situazioni comuni; l'autore si è dedicato esclusivamente al dialogo, alla parola; i caratteri si rivelano per ciò che le bocche dicono, attraverso il paradossale brillante, l'ingenua affermazione di fede puritana, il racconto di intrighi politici e finanziari. Un romanzo dialogato, che la compagnia della Gramatica ha presentato in modo degno dell'intimo valore letterario dell'opera.

(14 novembre 1918).

«Una sentimentale» di E. A. Berta al Carignano. La compagnia di Irma Gramatica ha rappresentato l'annuale contributo di E. A. Berta al teatro in lingua: Una sentimentale, tre atti in prosa con molte parentesi musicali. La commedia deve essere stata scritta almeno venti anni fa: gli accenni cronologici al passato prossimo vanno dal 1866 al 1880; ma l'autore non ha rimodernato il

suo lavoro, sebbene vi abbia introdotte allusioni e avvenimenti recentissimi, senza accorgersi che un ascoltatore appena appena attento dovrebbe immaginare l'eroina della commedia come una donna di almeno cinquantadue anni (suo padre viene fatto morire nel 1866). E. A. Berta non ha voluto interrompere il rito annuale, e non avendo merce fresca, ha spolverato un vecchio prodotto della sua infinita quanto futile mania scrittoria. Nei tre atti si svolge un dramma «interiore» di femminilità offesa e incompresa, con alcune situazioni simili a quelle della «Nora» di Ibsen; simili esteriormente, ma inerti drammaticamente. Il Berta pone il dramma, non lo sviluppa. La sua fantasia non è capace di creare caratteri che abbiano consistenza e solidità umana: il pubblico dovrebbe commuoversi per l'astratta genericità di un dolore ineluttabile in certe situazioni, anche se questo dolore si esprime solo come uggioso belato pecorile e non come umanità individuale straziata che si compone artisticamente in poesia. Una moglie abbandona il tetto coniugale affermando di non essere compresa, e certo pare che così sia. Ma il processo drammatico è snervato e superficiale. La protagonista è una povera fanciulla sedotta che si redime nell'amore disinteressato e nel sacrificio della quotidiana, misera vita familiare. Il seduttore le lascia una eredità di mezzo milione, e questo oro diventa la macchina infernale che distrugge l'amore e la felicità. L'autore abbozza una metafisica dell'oro: nell'oro è la personalità dell'uomo, nell'oro si continua la personalità dell'uomo. L'istinto conduce la donna a voler rinunciare all'eredità: accetta, perché suo marito crede con la ricchezza di poter diventare un grande compositore (egli è violoncellista). Secondo un postulato della metafisica bertiana il bello nasce dal bello, la ricchezza farà bella la casa, dalla bellezza della casa nascerà la bella musica, e il violoncellista che annoterà la bella musica sarà un grande compositore. Nella donna la metafisica si esprime in altre emozioni: il morto seduttore si continua nel suo oro, l'oro compra i mobili e il lusso della casa, il morto seduttore rivive nei mobili e nel lusso. Marito e moglie si allontanano l'uno dall'altra; la vita dell'uno (la bellezza che genera bellezza) è la morte dell'altra (l'orobellezza che è la colpa, il tradimento, ecc., ecc.). Così riassunta la commedia può parere interessante; l'autore potrebbe apparire capace di connettere idee. Non è così. La commedia non è neppure a tesi; essa è un informe accozzo di parole biascicate, senza espressione spirituale poetica, infarcito di spunti banalmente comici che si rincorrono a tira e molla. Il Berta non si accorge della mancanza di unità

cronologica della commedia; non riesce cioè neppure a creare una unità esteriore; egli si aggira tra i personaggi, che vuole far vivere e parlare, come uno scarafaggio nella stoppa. Una dozzina di spettatori, con mirabile sangue freddo, sono riusciti a creare agli attori la suggestione necessaria per mezza dozzina di chiamate.

(20 novembre 1918).

«Appassionatamente» di Varaldo all'Alfieri. Desolazione di uno spettacolo «interventista». Imbottitura di cervelli che nessuna suggestione frenetica riesce più a inverniciare di idealità cromolitografica. Anfanare faticoso di uno scrittore mediocre che per la prima volta si cimenta col romanticismo dei romanzi d'appendice e vuol trarne un dramma sensazionale che solletichi il cattivo gusto della platea, dia un buon gettito di applausi e di quattrini e procuri una nicchia nel camposanto dei benemeriti della quarta guerra del Risorgimento. Alessandro Varaldo dovrebbe per questi suoi tre atti, *Appassionatamente*, domandare un indennizzo allo Stato; industria di guerra rovinata dallo scoppio improvviso della pace. Tre atti senza un bagliore d'intelligenza. Trionfa il «talento» e cioè l'attitudine a utilizzare gli elementi più disparati e contraddittori per un piccolo fine immediato: il sentimentalismo rugiadoso della moralina democratica che si esprime affermativamente o per contrasto in personaggi ritagliati nei vecchi clichés del romanzo popolare: l'aristocratica proterva e irriducibile, la dolce fanciulla vero angelo senz'ali, il sacerdote misericordioso e pio, la madre infelice, il bastardo sciagurato che nella carriera del vizio precipita fino all'assassinio. Gli ingredienti vengono agglutinati con la rozza goffaggine dello scettico che finge entusiasmo; i trucchi si succedono sgarbati e superficiali; il dialogo si diluisce senza alcuna suggestione letteraria; le scene si accavallano insensatamente culminando in «cartoline illustrate» promutilati e proprestito di guerra; l'azione si scioglie al rombo del cannone che reintegra ognuno nei propri meriti. Ma perché non avere almeno quel tantino di buon gusto che è sufficiente per non condurre più a spasso, dopo la pace, i cadaveri dell'interventismo blaterone?

(22 novembre 1918).

«Sole d'ottobre» di Lopez al Carignano. Sabatino Lopez è maestro nel far le bolle di sapone; sa opportunamente impiegare il corto respiro e sgranare dalla

cannuccia, con ritmo uguale, quel tanto di bollicine tenui e fatue che accontenti il facile pubblico dei nostri teatri. Bonarietà, semplicità superficiale, dialogo facile, leggero, una pizzicatina alle corde del sentimento, un cartoccino di sale casalingo: nasce la commedia borghese, la commedia «per bene», che sa quel che si dice e quel che si fa, educata, lisciata, profumata allo spigo e al cotogno.

I tre atti *Sole d'ottobre*, sono del Sabatino Lopez autentico; non ci manca neppure uno zinzino di volterrianesimo, coccarda dell'indipendenza intellettuale dei borghesi capi di famiglia che ricordano i tempi eroici del liberalismo da caffè. Un marito e una moglie, un suocero e una suocera, e un nipotino che fa diventar nonni i due vecchi: il marito ha tradito la moglie e i due nonni lavorano a risolvere il groppo: nel risolverlo bonariamente decidono di sposarsi e dare il buon esempio della convivenza coniugale. Un nulla, adorno di parole drogate per palati casalinghi, che è diventato qualcosa nella recitazione di Irma Gramatica, di Ernesto Sabbatini e degli altri bravi collaboratori della compagnia.

(28 novembre 1918).

«Le galere» di Tumiati all'Alfieri. È un capitolo della storia del Risorgimento italiano che Domenico Tumiati sta scrivendo per il pubblico che frequenta i teatri. Storia per uso del popolo che ha letto *I misteri dell'inquisizione di Spagna* e nel succedersi degli avvenimenti umani non sa vedere e crede non ci sia altro che il gesto spettacoloso, sia pure gesto di individui altissimi per carattere e energia morale. Così è che Domenico Tumiati diffama il Risorgimento italiano e, per quanto è dato a un lavoro di teatro, contribuisce a tener basso il livello medio della intellettualità italiana. Il dramma è concepito come un romanzo d'appendice: è una combinazione di elementi sociali e di lirica (!) individuale. La vita singola si intreccia con la vita sociale per diventarne un simbolo: l'eroe diventa la «vera» anima di un popolo, che si svolge secondo un processo di sviluppo coincidente con avventure amorose, idealizzate da un sublime spirito femminile che si confonde con un fine politico e umano. Il Tumiati molto rozzamente calca la mano su i motivi piú clamorosi: in un atto solo delle Galere si contempla un carcere cupo racchiudente il barone Carlo Poerio e un suo compagno di sventura ridotto agli estremi dalle torture poliziesche: si assiste a un tentativo di fiaccare il carattere del Poerio con l'acquavite fatturata, a un colloquio clandestino del Poerio con lord Gladstone

che piange, si sente l'ultimo canto di un usignolo, barbaramente trucidato da uno spietato aguzzino; e finalmente, come finale, i galeotti che intonano in coro una terzina della Divina Commedia. Il pubblico, che si lascia ancora prendere da questi espedienti di teatro commerciale, ha applaudito.

(5 dicembre 1918).

«La signora innamorata» di Berrini al Carignano. La signora innamorata, tre atti di Nino Berrini, è stata scritta prima della guerra. Poiché dal 4 agosto 1914 si è iniziata un'era nuova, l'autore ha aggiunto l'aggettivo «storica» al sostantivo «commedia», e poiché è oramai opinione diffusa e debitamente autenticata dai competenti in psicologia e sociologia, che il mondo in questi quattro anni si è foggato su un'anima nuova, Nino Berrini, che ci tiene a essere reputato persona seria e competente di psicologia, ha fatto precedere ai tre atti un prologo in versi martelliani, nel quale spiega la faccenda della storia, dell'anima nuova, della nuova psicologia e del rombo del cannone.

I tre atti appartengono al genere «rivista con pretese letterarie»: una successione di scene in cui si attua l'anima femminile studiata alla stregua del famoso aforisma «la donna è mobile»; in cui si interroga la Sfinge per sapere quale mistero racchiuda la complicata, labirintica, oceanica anima della «donna che si spoglia». Poiché le donne non si spogliano più, poiché nessuno più si diverte, e nei salotti non si spettegola più in grammatica, i tre atti del Berrini sono una commedia storica, cioè preistorica: la storia è solo attuale, è storia dell'anima nuova, del costume rinnovato del mondo.

(5 dicembre 1918).

«La finestra sul mondo» di Veneziani al Carignano. Carlo Veneziani appartiene a un gruppo di scrittori che si è proposto di rinnovare il teatro italiano. Le commedie e i drammi che si scrivono in Italia sono una casistica della vita sessuale che si svolge nell'ambito della legge umana e che è perennemente insidiata dalle leggi della natura, cioè dai capricci, dalle emozioni, dalla mancanza di controllo su se stessi. Poiché il costume italiano è essenzialmente sessuale, poiché la sessualità è l'argomento che più interessa lo spirito degli italiani, è naturale che gli scrittori di teatro non concepiscano altra vita che la sessuale. Ciò significa che gli scrittori italiani di teatro non hanno fantasia, non riescono a superare fantasticamente la mediocrissima umanità

della quale fanno parte, mediocrissima umanità che ispira la sua vita spirituale al popolarissimo proverbio: «Chi non ha altro bene, va a letto con la moglie»; e non avendo fantasia, non riuscendo a concepire bene piú grande di quello che i sensi godono nell'alcova, gli scrittori italiani di teatro non sono artisti e il teatro italiano non è un fatto estetico, ma un fatto meramente pratico, d'ordine commerciale.

Ma il teatro italiano aveva finora visto la vita sessuale in due sole forme: quella piú crassamente sguaiata che si propone di solleticare e di provocare la frenesia erotica, e quella romanticosentimentale che dipende dall'aforisma: «Dopo la voluttà, ogni animale è triste». Perché il teatro italiano si perfezionasse, era necessario che il fenomeno sessuale assumesse una terza forma (il tre è numero perfetto nella mitologia cristiana e nel simbolo massonico, che tanta importanza hanno avuto nell'informare il costume italiano) e questa fu escogitata dal gruppo degli innovatori: Pirandello, Chiarelli, Antonelli. Nei loro lavori i personaggi assumono in confronto della vita sessuale una posizione critica, assolutamente intellettuale, di introspezione.

In certo senso c'è un superamento, sebbene esso possa solo paragonarsi al gesto che fa il cane dopo aver rosicchiato un osso: è un inizio di risanamento del costume, di evasione dalla fogna miasmatica dei sensi.

Carlo Veneziani «dovrebbe» appartenere al gruppo innovatore, la sua commedia in quattro atti *La finestra sul mondo* che la compagnia Tina di Lorenzo ha presentato al pubblico torinese, «dovrebbe» appartenere alla serie delle nuove commedie. Ma è impossibile farla rientrare in essa: il Veneziani non ha altra visione della vita, altra attitudine all'introspezione, che quella espressa nei motti per ridere pubblicati dai settimanali illustrati. Tra Pirandello e Veneziani c'è l'abisso che separa un uomo intelligente da un collaboratore del «Numero» o del «420». *La finestra sul mondo* rientra nella serie delle commedie nuove allo stesso modo che un abito smesso rientra nella personalità dell'uomo che l'ha indossato: anche nella mediocrità intellettuale è necessario stabilire delle gerarchie di valori. La commedia è stata tuttavia applaudita: il pubblico non è uscito dal marasma spirituale del sesso, e le commedie di questo genere, la cui statura non supera la sua statura media, lo soddisfano doppiamente: perché il sesso ci predomina e perché banalmente si sorride della vita sessuale: nella banalità pubblico e autore si compenetrano, identificandosi.

(15 dicembre 1918).

«Marito suo malgrado» di De Lorde e Marcèle all'Alfieri. I tre atti di A. De Lorde e Jean Marcèle, Marito suo malgrado sono stati tradotti da Amerigo Guasti, capocomico della compagnia GalliGuastiBracci. È il Guasti che ha scelto, secondo le convenienze della sua compagnia, e ha tradotto secondo il suo cattivo gusto. Non si può giudicare chi sia l'«inventore» della filza di cose brutte che i due autori francesi hanno intitolato Marito suo malgrado. Amerigo Guasti è traduttore troppo «personale», perché sia lecito imputare gli autori francesi, senza visione diretta del documento originale. Si può affermare solo questo: poiché il Guasti, come «letterato», non brilla per troppa sensibilità al bello, la sua scelta non può essere che caduta su una cosa brutta: egli ha poi largamente abbondato nel trasformare in brutto italiano il brutto francese, insaccando nei tre atti tutto il repertorio delle «aggiunte» a braccio che normalmente inserisce nelle altre commedie che non ha tradotto.

L'intrigo dei tre atti è dei piú banali: un imbrogliatore, munito di carte false, giustificanti un titolo nobiliare, s'introduce in una onesta casa di ricchi borghesi per rubare una grossa dote. Scoperto dopo la cerimonia legale, ma prima della cerimonia sentimentale, viene arrestato, ma l'atto matrimoniale vive per il legittimo proprietario delle carte e del titolo. Questi naturalmente odia le donne, ma poi, come suol succedere, mantiene il matrimonio perché la sposina è... Dina Galli. I tre atti sono infarciti dei soliti giochetti, contrattempi e doppi sensi che dovrebbero far sbellicare dalle risa e infatti ci riescono: chi ha fatto la spesa per andare a ridere, finisce sempre col ridere e divertirsi; si tratta, in fondo, d'un punto d'onore.

(3 gennaio 1919).

«Pace in tempo di guerra» di Testoni al Carignano. Nessuno aveva pensato ancora a consolare una delle tante categorie di vittime della guerra: i padri di numerosa prole femminile da marito. Alfredo Testoni ha colmato la lacuna, sfuggita all'attività sociale di beneficenza, che pure sembrava non poter conoscere campi inesplorati.

La guerra ha ucciso, la guerra stimola a ricostruire le generazioni; la guerra ha dissolto le famiglie, la guerra moltiplica le famiglie: la natura è di un'astuzia diabolica. Alfredo Testoni, come scrittore di commedie, deve essere rimasto

molto seccato per le vociferazioni che si diffondevano sulle conseguenze corrosive, della vita al fronte dei mariti, per la fedeltà coniugale e non coniugale. La marea di pessimismo diveniva in verità preoccupante: come poter piú scrivere una commedia o una farsa se l'ambiente sociale si fosse definitivamente convertito allo scetticismo? Era necessario un colpo di timone: Pace in tempo di guerra è un colpo di timone, piú che una commedia; timone di gondola (se le gondole hanno timone), per portare una pietruzza alla soluzione del problema dell'amore in tempo di guerra e di dopoguerra. Pertanto Alfredo Testoni ha dimostrato che è possibile ancora scrivere commedie o farse concludentisi con un matrimonio; la sua si conclude con cinque matrimoni e scorre come dolce ruscelletto.

C'è un signor Bellotti con quattro figlie da marito; graziose, veh! graziosissime, sebbene il padre sia imbecille e ridicolo quel tanto che serve per un padre da commedia. Il signor Bellotti si preoccupa per questi benedetti mariti, e tre delle quattro figliuole si preoccupano secolui: tanto si preoccupano che sarebbero disposte, le tre, a sposare un fornitore militare anzianotto, brutto e idiota. L'astuzia della natura soccorre i naufraghi e si presenta sotto le spoglie pregiate di un tenente. Il tenente Serra, come si chiama, espone una sua teoria sulle guerre e il matrimonio: la vita di trincea ha infuocato nell'animo dei cittadini maschi l'aspirazione alla pace domestica, con contorno di idillio e di figliolanza. Il tenente Serra è una forza della natura e opera. Il fornitore militare viene liquidato in breve tempo come si addice a un fornitore militare: con lo scorno e le beffe. Tre figliuole scoprono di botto l'anima gemella e per loro la è fatta. Il caso della quarta figliuola, che poi è la primogenita, essendo complicato e romantico, serve all'intrigo centrale della farsa, che appunto per esso aspira al genere commedia. Questa figliuola Alda è stata vilmente tradita da uno scavezzacollo: la guerra temprava la coscienza dello scavezzacollo, egli si pente e vuole riparare al malfatto. Resistenza da parte di Alda, trionfo finale della forza della natura che legge una letteratestamento, commuove i presenti fino alle lacrime e raggiunge il suo fine: la commedia si conclude con cinque fidanzamenti, poiché anche l'attendente del Serra sposa la cameriera delle quattro signorine. Il popolo partecipa alla vendemmia d'amore.

I tre atti hanno avuto il successo di tutti gli atti di Alfredo Testoni. Il buon umore fa buon sangue e, tra la guerra e la febbre spagnuola, il buon umore e il buon sangue sono articoli che nei bazar trovano compratori in abbondanza.

(10 gennaio 1919).

«Una donna qualunque» di Wilde al Carignano. Una donna qualunque è una «moralità» scritta da un poeta che faceva professione di immoralità, e che non era uno scrittore di teatro. È una rappresentazione di vita semplice e complicata, ottimista e scettica, ingenua e perversa, proprio com'è la vita «qualunque». E la commedia stessa è ingenua e complicata: tessuta con un dialogo elegante e raffinato, quando chi parla è un elegante e raffinato signore inglese, al quale la fortuna ha dato tutte le condizioni per poter essere scettico ed egoista; «melodrammatica» quando l'azione si svolge per opera di un ingenuo e istintivo giovane «morale»; profondamente drammatica quando chi parla è una donna che ha sofferto. E la posizione esteriore di ognuno è «qualunque» per un altro, è ridicola per un altro, perché lo Wilde osserva il costume con occhio acuto più di quanto non si reputi utile osservare dalla comune degli scrittori drammatici che non sono poeti: vede gli uomini distinti per classi e per gradi e per concezioni della vita, e trova che la bellezza o il bene (bello e buono sono identici per lui) è creata solo dagli «indipendenti», da coloro che operano per un fine di meccanicità quattrinaria o tradizionale. Le compagnie drammatiche stanno riabilitando in Italia la fama infame di Oscar Wilde, col presentare queste vecchie commedie, nelle quali l'originalità spontanea dello Wilde si manifesta genuinamente più che nelle stravaganze e nelle avventure giudiziarie; è un merito che si aggiunge alla esecuzione accurata che di Una donna qualunque ha offerto la compagnia Carini.

(16 gennaio 1919).

«Il fanciullo che cadde» di Martini al Carignano. Misteri abissali, sortilegi, inesplorate cavernosità di anime dedaliche, tormenti senza confine e senza possibilità di espressione verbale e che perciò domandano all'autore discorsi zeppi di parole (moltissimi aggettivi e scarsi sostantivi), di metafore, di ampi gesti abbracciatutto, e agli attori un'orchestica sostenuta e grave come di personaggi da tragedia greca.

Fausto Maria Martini appare, in questi tre atti di Il fanciullo che cadde, come uno spirito pesante, goffo, di una pedanteria filistea spessa come il fumo ammorbante di una lucerna da vecchio letterato aristotelico. Non un guizzo vivo di fantasia, una costruzione lenta, volontaria, meramente esteriore di parole e di frasi e di giri e di intrighi e di spettacolosi duelli oratori, senza che

dietro la nebbia verbale sia dato scorgere un'anima viva, una concreta figura umana che si attui in una passione, in una gioia, sia pure in una parola, ma che sia atto espressivo e non vuota sonorità vocale.

Il fanciullo che cadde svolge una successione meccanica di scene, nelle quali si contempla lo sgomitarsi di due stami vitali che la piú brutta delle Parche filò con soverchia velenosa saliva. Gabriella è lo stame femminile, Luciano quello virile. Tra i due esiste sortilegio. Gabriella sposa il fratello di Luciano e Luciano per allontanare dalle sue frementi nari l'aftore dell'incesto, salpa per l'Oriente profumato e crudele. Ritorna alla morte del fratello, tutto fasciato di misteri, e che trova? Gabriella ha un figliolino, nel quale il morto fratello rivive, e si erge per separare; la madre non può essere l'amante, così come non poteva la sposa. Ed ecco che Luciano, dopo una tonitruante spiegazione, parte «per sempre» una seconda volta per l'ignoto, ed ecco che prima della sua partenza, l'«innocente» cade nelle acque burrascose e miseramente affoga. Ed ecco che un nuovo infrangibile misterioso schermo si frappone tra le due anime e un viperino duello si inizia. Una dolce fanciulla, figlia della disperazione e di Luciano, inventa un giuoco grazioso: richiama il misterioso padre presso la misteriosa Gabriella e si fa galeotto tra i due. Il sortilegio crudele non risparmia, ahimè, neanche la dolce fanciulla! Gabriella si dichiara pazza d'amore, delirante di passione carnale per Luciano, sembra avvolgerlo in una magia folle di desideri; lo trascina verso la voluttà, nella stessa camera d'albergo dove il fanciullo cadde, lo invischia, bellissima e proterva, in una squisita rete di parole capziose e gli fa confessare il delitto; egli, per avere la donna, ha ucciso il frutto delle materne viscere. Quindi leva un vindice pugnale. Ed ecco il sortilegio: Luciano disarmo Gabriella e le rivela che è innocente e aveva compreso il viperino agguato e aveva secondato il giuoco per meglio conoscerne l'anima nera. Quindi riparte «per sempre», seco portandosi il pugnale, mentre Gabriella pazza di vero amore, si contorce nel letto illibato.

Così il sortilegio si chiude, a meno che Fausto Maria Martini non lo riprenda per rifondere tutto il dramma in un romanzo di pirati e corsari dell'arcipelago o in una «film» a lungo metraggio per Febo Mari e Pina Menichelli.

(23 gennaio 1919).

«L'arch an cel» di Leoni al Rossini. Il signor Mario Leoni, al secolo commendatore Giacomo Albertini, ex deputato al Parlamento nazionale, sezione elettiva, ha ieri presentato al pubblico del teatro Rossini l'ultima novità del suo bazar spirituale da rivendugliolo di Porta Palazzo. La novità è intitolata L'arch an cel e si compone di quattro atti, coi personaggi che parlano in dialetto piemontese. Altra volta, scrivendo di una commedia di Mario Leoni, abbiamo affermato che cattive azioni di questo genere non dovrebbero rimanere impunte, e ci siamo augurati che per il signor Mario Leoni si restaurasse la pena corporale che nel Medio evo puniva le donne adultere: una passeggiata per le strade cittadine a schiena d'asino, col corpo nudo impegolato e variegato di penne di pollo.

Il signor Mario Leoni non è uno scrittore, anche se per scrittore s'intenda chi compila l'Almanacco di Chiaravalle o il Libro dei cuochi. Mario Leoni è un rozzo uomo, che ha per cuore una bistecca e per cervello una spugna da massaggio. Con la sua praticoneria da esercente furbo, infarcisce zibaldoni verbali, speculando sul candore e l'ingenuità del pubblico popolare, come una astuta mercantessa di carne femminile può speculare sui primi brividi della pubertà degli adolescenti allevati a bacioni materni e a caramelle sororali. Non è possibile che neanche un'ombra di rispetto si possa sentire per le fatiche di questo dozzinale acciabattoni, che non rispetta nulla e nessuno, che mercanteggia la commozione istintiva per il dolore materno, imbrattandolo subito dopo con la più goffa buffoneria, che impiastrieggia le commedie con la stessa disinvoltura che serve allo straccivendolo per ficcare in un sacco sudicio tutti i rifiuti della vita. Col signor Mario Leoni non è possibile, e sarebbe indecoroso, anche accennare a uno spunto critico: non si può dialettizzare il tanfo.

La reazione adeguata e omogenea alle fatiche del signor Mario Leoni può solo essere di natura fisica: una pena corporale come la suddescritta, integrata con qualche beffa del genere novelle cinquecentesche con protagonista il secco e triste pedagogo.

(28 gennaio 1919).

«Madonna Oretta» di Forzano all'Alfieri. Una burla, come in tutte le commedie cinquecentesche che siano «veramente» cinquecentesche, compone e scioglie l'intrigo dei tre atti cinquecenteschi della Madonna Oretta di Gioacchino

Forzano. Madonna Oretta è una fiorentina, spirito bizzarro, scaltra e procace, che ricerca in diversi amatori quella ragione di felicità, cui ha diritto la sua beltade e il suo vivace temperamento, e che suo marito, l'anzianotto e grossolano Luca, mercante dell'arte della seta, non può ministrarle. Ma Oretta non è poi così scaltra e spiritosa e cinquecentesca come il Forzano vorrebbe farci credere di averla fantasticata; la poverina credeva anch'essa di essere scappata fuori, come un fiore di vita, da una novella del Cinquecento, ma poi illanguidí, la meschina, e si fece romantica e sentimentale come una violetta del pensiero e della vita moderna rappresentata in una pochade parigina. Ed ecco come Oretta vive, spensierata e raccolta, nella bottega di Luca, tra gli affari e l'amore: ma un giorno si incontra con un bel cavaliere, il conte Gherardo di San Gimignano, che le appare come san Michele nell'atto di liberare un mercante fallito dai suoi rozzi persecutori. Per un «abile» colpo di pollice del caso, Oretta duella, nella maritale bottega, con Genoveffa, amante del conte, e le infligge un solenne scorno. Quindi si incontra col cavaliere, un uomo fatuo, un presuntuoso, e nella sua scaltrezza, vuole staccarlo dall'amante, scoprendogli come lei, proprio lei, Oretta, che il cavaliere presuntuosamente ha giudicato donna fedele, abbia due amanti e simultaneamente meni per il naso tre uomini. E per convincere meglio il cavaliere della sua ignoranza, rimasta vergine pur attraverso una infinita serie di esperienze amatorie, Oretta pensa la burla: si traveste da giovine poeta e seduce Genoveffa e si fa sorprendere. Ma su quale mai rozzo e maldestro cavaliere aveva Oretta posato il suo amore: Oretta è innamorata e Gherardo è persuaso sia una commediante, Oretta si strugge e lacrima e Gherardo si infurbisce ancora e non può credere. Il dio d'amore è veramente bisbetica ed enigmatica creatura del destino. E così Oretta, la spensierata Oretta, la scaltra mercantessa di sete, ridiventa saggia provvisoriamente e si abbandona sul petto maritale di Luca. Ma Oretta è piaciuta lo stesso, anche se poco cinquecentesca, anche se operante in un mondo fittizio, artefatto, fuori di ogni spazio e di ogni tempo, anche se un po' stupidella, essa stessa, per la curiosa pretesa di essere persona viva nell'arte letteraria, pur fuori della individualità della Galli, e di muoversi e agire, e reagire, tra i cartoni dipinti, a uomini cinquecenteschi, vivi solo nel movimento degli attori. È piaciuta, ha divertito, ha fatto ridere fisicamente; il solo fine che l'autore stesso forse si riprometteva di raggiungere.

(5 febbraio 1919).

«Il giuoco delle parti» di Pirandello al Carignano. Nel primo atto del Giuoco delle parti, Luigi Pirandello inizia la presentazione della «moglie» come personificante la visione che della fisica della vita hanno gli scultori e i pittori del futurismo postcubistico: l'inferiorità spirituale è una scomposizione di volumi e di piani che si continuano nello spazio, non una limitazione rigidamente definita in linee e superfici. Il «marito» invece è fortemente accentrato in un io ragionante, ben levigato e ravviato come un concetto puro, che gira intorno a un pernio, trottola silenziosa che la volontà, resa libera da ogni contingenza condizionatrice, fa roteare sopra un piano di vetro. Evidentemente le due creature non possono sistemare un ordine di rapporti di convivenza affettuosa: il marito è impenetrabile ai piani e volumi vibratili della moglie, e questa, non riuscendo a continuarsi nel marito, se ne sente limitata, ella che per natura deve continuarsi in tutte le vite spirituali e in tutti i territori del mondo, e soffre e smania e aspira alla liberazione del suo io, inevitabilmente aspirando alla distruzione del suo incoercibile contraddittorio. Il concetto puro trionfa del protoplasma vibratile: la filosofia classica trionfa di Bergson; le contingenze si sottomettono alla volontà della trottola socratica. C'è un «amante», perché la commedia rientra nella serie dei terzetti teatrali, ma l'amante non impersona alcuna idea; è sorda materia, è oggettività opaca, è il «fesso» della vita, che logicamente è condotto a rimetterci la pelle, perché la dialettica dei contrari giunga a uno svolgimento che potrebbe essere la lacrima del concetto puro e l'urlo belluino del protoplasma in movimento: la umanità, insomma, che sbalordisce ritrovare ancora in tanta orgia di girandole filosofiche da insegnante in un liceo di provincia. Banalmente esprimendosi: la moglie vuol disfarsi del marito; insultata come moglie, vuole che il marito si batta in duello. Il marito non la intende così e costruisce, sulle contingenze che la natura esteriore al suo io gli getta tra i piedi, il trionfo della ragione logica: accetta il duello all'ultimo sangue e poi non si batte, costringendo a battersi e a farsi uccidere, l'amante che è il vero marito. La vita è per lui, concetto puro, un giuoco meccanico, di cui prevede e dispone a priori le parti, facendo sempre scacco matto.

La commedia del Pirandello non è delle migliori del genere Pirandello: il giuoco vi è diventato meccanismo esteriore di dialogo, puro sforzo letterario di verbalismo pseudofilosofico. L'incomprensione reciproca delle marionette

sceniche si è proiettata nel teatro: pieno dominio di monadi senza porte e senza finestre, incomunicabili e incoercibili, l'autore, i personaggi e il pubblico.

(6 febbraio 1919).

La serata della Vergani al Carignano. Per valutare anche approssimativamente le capacità creatrici di una attrice come Vera Vergani non si può prescindere dalla necessità di un giudizio riassuntivo e sintetico su tutta l'opera sua di artista.

Vera Vergani nulla ha da temere nell'affrontare un simile giudizio che non può non tenere conto di tutti gli elementi che possono giustificare le poche e lievi manchevolezze che si rintracciano nelle sue interpretazioni.

Ma sono queste piccole incertezze che danno maggiore rilievo alle non comuni virtù della Vergani. Essa è talora imprecisa perché non calca le scene come una marionetta, ma vive, ama e soffre la fugace esistenza di cui le è affidata la creazione. Sono doti che non potevano sfuggire al gran pubblico, anche se degli sforzi solitari e tenaci di qualche artista coscienziosa non si cura. Il valore persuasivo delle interpretazioni della Vergani ha finito per vincere.

Accanto a Ruggero Ruggeri essa non è affatto sacrificata, appunto perché ha raggiunto una maturità che le può permettere di trasfondere la sua personalità indipendentemente da qualsiasi contributo estraneo.

Ieri sera, per la sua serata d'onore, essa ottenne un vero trionfo. Dopo il terzo atto fu chiamata sei volte al proscenio. Il teatro Carignano era affollatissimo.

(22 febbraio 1919).

«U baruni di Carnalivari» di Campanozzi all'Alfieri. È un'efficace rappresentazione della «scemenza» meridionale (siciliana). La scemenza meridionale è una particolare scemenza, per due rispetti: genericamente e specificamente, è meridionale ed è di casta. Lo scemo meridionale è diverso dallo scemo toscano (Stenterello), è diverso dallo scemo lombardo (Marchese Colombi, per es.). Ma nella scemenza che è generica si distingue una scemenza specifica: quella del barone, del signorotto feudale che si maschera di decoro, che ha delle pretensioni; nel semplice «uomo», rozza umanità senza intelligenza che si colora per atteggiamenti particolari, essa è spettacolo pietoso; nel barone essa è possibilità infinita di comico. Il barone scemo vuole

essere qualcosa, crede di essere un valore umano; egli è il suo titolo, è una tradizione di boria, altezzosa coi deboli e strisciante coi forti, è un rapporto tra un essere e un presumersi; tra l'essere abietti, incapaci, ottusi, analfabeti, pietosi, e il presumersi superiori a tutti gli uomini perché si è nobili e gli altri sono scarpari, falegnami, zappatori, «gente che deve lavorare per vivere». Lo «scemo» barone non è neppure più un uomo: è una scimmia. Non basta: ha dimenticato di essere uomo, non riesce a concepire l'uomo. Il lavoratore meridionale (il lavoratore della terra) è quadrato, robusto, dalla voce profonda, musicale e vigorosa; il barone è degenerato fisicamente, è una decomposizione fisiologica oltre che una decomposizione sociale, è diverso dall'umanità laboriosa che lo circonda nel tipo fisico, nella voce, nel gestire, oltre che per la casta e la moralità.

Francesco Campanozzi ha vigorosamente rappresentato uno di questi scemi nei tre atti che umilmente chiama di farsa. E certo non può esserci tragedia o dramma in uno di questi baroni, e i tre atti sono «storici»; non può esserci commozione profonda, conflitto interiore, urto di grandi passioni nobili o infami. Non può esserci alcuna cosa grande, nel bene o nel male, che sia inerente a umanità: è un balzellare fisico e un crepuscolo tremolante dello spirito e dell'intelligenza, un'inefficienza assoluta, all'azione e al pensiero che solo talvolta si scuote per un istinto confuso della famiglia. Il Campanozzi ha dato espressione plastica a questo mondo che tramonta; ne ha saputo fissare con esatta evidenza alcuni momenti essenziali, anche se il carattere (in senso artistico) centrale non gli è apparso che in uno sviluppo di insieme spesso forzato e scolorito, con antitesi crudamente meccaniche. U baroni di Carnalivari vive tuttavia, e non è spesso che nel teatro si vedano creazioni vive.

(12 marzo 1919).

«L'uccello del paradiso» di Cavacchioli al Carignano. Il teatro modernissimo italiano (Pirandello, Antonelli, di San Secondo, Veneziani... e Cavacchioli) risulta in gran parte da un piccolo errore: questi autori, nello studio della belletristica inglese, volendo arrivare a Bernard Shaw, si sono smarriti nel dedalo delle avventure di Sherlock Holmes. Lo stampo della loro fantasia è da ricercarsi nella vasta fronte di mister Conan Doyle, divenuto baronetto per meriti letterari; in ogni loro commedia l'intrigo è ordito per lumeggiare le sublimi facoltà di intuizione critica di un poliziotto dilettante dello spirito

ovverosia della psiche umana: le avventure ideali si connettono per ragione filata, si sviluppano con ritmo sicuro, si intrecciano, si accavallano, si mescolano, unite sempre da una sottile bava di ragno, sulla quale un folletto danza gioiosamente, caprioleggiando, rischiando triplici e quadruplici salti mortali, per ricadere sempre in piedi, gentile, fresco, ilare, smorfieggiante a destra e a mancina per esporsi e proporsi all'ammirazione universale.

È una fantasia legnosamente arida, che scoppietta e frigge per una gocciola d'olio rovesciata dalla lucerna, alla quale si compulsarono gli articoli sulla filosofia delle dame. Una fantasia matematica, una fantasia di ingegneri che fanno il fatto loro, una fantasia da curiosi di sapere come la fantasia era fatta, i quali pertanto l'hanno recisa per notomizzarla e veder com'era fatta.

Divertono, pur annoiando un po' per la pedanteria, della quale sono figli non degeneri. Divertono e interessano, perché, insomma questi giovani adempiono pure a un compito: rendere intollerante la vecchia moda del teatro romantico da appendice, sfrenare una irrequietudine interiore e corrodere i sedimenti di sugna inacidita che facevano grossi i cuoricini più microscopici. Ma non sono che uccelli di paradiso impagliati o che saranno impagliati tra breve dagli archivisti delle biblioteche teatrali; non godono della libertà, sono legati a un cordino come i rospi che divertono i monelli; sbalzellano, goffi alquanto per la finzione della libertà, e ricadono molli. È difficile analizzare le loro commedie, senza dilungarsi sazievolmente; non si può essere severi, perché esse sono una istituzione del gusto, che non ha ancora esaurito il suo ufficio storico. Sono quasi sempre ben eseguite, perché domandano studio e lavoro e spoltriscono i facili schemi irrigiditi degli attori. L'uccello del paradiso, confessione (!) in tre atti di Enrico Cavacchioli, ha dato modo al Betrone, alla Melato e agli altri bravi artisti della compagnia Talli di determinare una esecuzione che vale in se stessa.

(20 marzo 1919).

«Ridi pagliaccio!» di Martini all'Alfieri. Giovanni Schiffler, in arte Flick, è un uomo che soffre. Ma questo dolore, questa sofferenza atroce del pagliaccio Flick, dipende da una mera condizione del suo essere fisico; può suscitare la pietà, come la susciterebbe l'esposizione in palcoscenico di un lebbroso, di un cieco, di un qualsiasi infelice accasciato sulla sua sventura che gema e ululi e si contorca. Il dramma (!) di Fausto Maria Martini è costruito coi procedimenti

del GrandGuignol; l'umanità, come poesia, come spirito, come intelligenza che supera e comprende l'essere fisico, vi è assente. Ci troviamo dinanzi a un referto da neuropatologo, un tale che non può ridere, che non può godere, che non può vivere, a una fontanella di lacrime ambulante. È un pagliaccio; è un professionista del riso; ci sarà un contrasto, il dramma nascerà appunto da questo contrasto mostruoso. No, l'autore non pone il dramma in ciò; è un incidente questo contrasto, non è essenziale motivo, e forse non potrebbe esserlo perché la professione di pagliaccio a quanto si sappia non è inerente alla natura umana, non attributo necessario di una passione o di un essere. Flick si domanderà perché, a lui, innocente, sia toccata una tale sciagura, interrogherà la natura, interrogherà gli uomini, si rivolgerà alle stelle e alla luna, magari, per sapere la ragione, maledirà, imprecherà, diverrà patetico rimprovero dell'inconoscibile, del destino, di Dio, del caso perverso che lo ha così foggato, che lo ha condannato a essere l'ombra della vita, senza amore, senza sorriso, senza contrasto tra la gioconda risata e la amara lacrima. Niente di tutto ciò, assolutamente nulla; Flick è un mero referto da gabinetto medico, Flick ha per anima una cipolla lacrimogena, non una sorgente di poesia e di dolore umano.

I contrasti sono ottenuti con mezzi esterni; l'uomo che piange si incontra con l'uomo che ride, che ride senza motivo come egli piange senza motivo: due maschere s'incontrano presso uno specialista e si prendono sotto il braccio, iniziano una vita comune; si completano? nasce da questo contatto un principio di vita? Neppur questo. Una donna è coi due; essa è la consolatrice di Flick, a quanto Flick afferma; ma non è amata da Flick, non determina nel suo cuore un senso, un moto che possa svolgersi in una dialettica e condurre a una evasione dal cerchio chiuso della mera sensibilità animalesca del soffrire. L'uomo che ride guarisce, lui, nell'amore, si porta via la donna nella gioia che non è più secco scoppietto d'ilarità effimera; Flick non soffre per ciò, il suo dolore non si modifica, il dramma rimane puro GrandGuignol, esposizione del meccanico decomporsi di un essere umano per reazioni fisiologiche, a grande effetto, rozzo verismo senza soffio di poesia. L'intrigo è preparato per lo scioglimento; lo scioglimento è a grande effetto, e l'effetto è riposto nella virtuosità dell'attore.

Il prof. Gambetta, neuropatologo, aveva consigliato a Giovanni Schiffi di recarsi ad ammirare il pagliaccio Flick e di abbandonarsi alla giocondità che il

pagliaccio dispensava nella sala. Ed ecco che Giovanni Schiffler ricerca in se stesso il riso, in se stesso (ohibò, non pensate che il Martini abbia ricavato da questo motivo una ricerca dell'interiorità) riflesso negli specchi, e danza e folleggia, e ride e si uccide, pugnalandosi, sempre nient'altro che maschera senza anima, senza poesia, senza un briciolo di umanità spirituale.

(21 marzo 1919).

«La ca' veuida» di Nicola al Rossini. Esistono ancora uomini che credono nelle forze buone che pure conducono e dànno una configurazione alla vita: la bontà, la lealtà, la generosità e gli altri astratti che abbondano nei libri delle educande.

Il Nicola è uno di questi e La ca' veuida è un'affermazione di fede. Una onesta e illibata figlia di magistrato pecca col suo fidanzato che deve partire per il fronte e muore. È dessa indegna del genitore e della società? La lealtà la rigenera, la generosità di chi la circonda le ridà un compito e una missione nella vita: la casa che si era vuotata sotto i colpi del destino, si riempirà nuovamente di sorrisi e di speranza. Il dramma è condotto molto ingenuamente e perciò talvolta assume toni accademici e predicatori, ma forse perciò appunto si cattiva le simpatie: sente di buon odore casalingo, e alla fin fine si è nauseati dei tanti che speculano sullo scetticismo e il cinismo, che rinnegano i valori tradizionali della vita e si mettono, il più delle volte, fuori di ogni vita. Si rimane colpiti dello strano fatto che qualcuno prenda ancora sul serio gli ammonimenti del buon Giannetto: e forse è vero, come avverte Benedetto Croce, che il Buon Giannetto dovrebbe essere riletto e meditato da molti.

(27 marzo 1919).

«L'innesto» di Pirandello al Carignano. Esiste nell'arte del giardinaggio una forma di innesto che si pratica nel mese d'agosto e si chiama innesto a occhi chiusi. La pianta accoglie «amorosamente» il tallo, col quale la mano rude ma esperta del villano la violenta, lo assimila al suo amore, al suo desiderio di frutto, lo accoglie a «occhi chiusi», nutrendolo della sua follia, di tutta la sua vita che aspira alla maternità, alla creazione di nuove vite. Chi domanderà alla innocente pianta l'origine legittima della sua fecondità? Anche la signora Laura Banti è una sterile pianta, violentemente aggredita da uno sconosciuto villano, la quale ha ricevuto a «occhi chiusi» il germe vitale che la renderà madre, e lo

ha assimilato alla sua vita, al suo amore, e lo ha nutrito di tutto il suo spirito, del quale è essenziale parte lo spirito, l'amore e il corpo fisico del consorte legittimo. Solo che questo legittimo e ben individuato consorte ha i suoi scrupoli e la sua suscettibilità e la sua volontà che sono due con quelli della moglie e non solo uno come nello stesso fiore sterile il pistillo e il gineceo che compiono il rito fecondatore senza nulla generare. Come venga superato lo stato d'animo di Giorgio Banti, come Giorgio Banti finisca col dividere la follia amorosa di sua moglie e accettare per suo (credere suo) il figlio nascituro, dovrebbe essere argomento di questi tre atti del Pirandello.

Il quale non ha voluto e non ha osato affrontare apertamente la concezione elementare della commedia: un figlio è solo fisica generazione, mero prodotto di un accoppiamento casuale, oppure è amore essenzialmente, nuova vita che scocca dalla fusione intima permanente di due vite? E ha irrigidito un'azione, ricca di umanità e di liricità, intorno a una fredda metafora da giardinaggio, e ha finito col credere, un po' anch'egli, all'accostamento artificiale tra gli uomini e le piante e ha presentato questo problema sessuale, che è poi fondamentale nella vita degli uomini, avvolgendolo in una artificiosa bambagia di dialogo a mezzi termini, ad accenni, a furtività sentimentali, accatastando tre gradi di vita in cui il problema si presenta (la pianta, una rozza villanella e la spirituale signora Banti), quasi non sapesse come esprimere al pubblico e come organizzare in atto la concezione che pure era chiara nella sua fantasia.

Sono stentati i tre atti, prolissi nella loro secchezza e congestione. L'argomento è posto, ma non vivificato, la passione e la follia sono presupposte, ma non rappresentate. Il Pirandello non ha neppure realizzato una di quelle sue «conversazioni» drammatiche, che se non conteranno molto nella storia dell'arte, avranno invece molta parte nella storia della cultura italiana.

(29 marzo 1919).

«Fedeltà» di Calzini al Carignano. Abitava a Siviglia, nel tempo stesso quando Michele Cervantes scriveva il Don Chisciotte e il Geloso d'Estremadura, un artiere del marmo che aveva una moglie bellissima ma fantasiosa e bizzarra assai. Questo marito accoppiava al genio artistico una crudelissima volontà amatoria verso la moglie sua Soledad; il capriccio giunse in lui fino al punto che preparato avea una tagliola, nella cui morsa le trecce della donna assicurava, e solo così di lei era sicuro e poteva attendere ai perigliosi lavori di

architetto e di capomastro. Ma la donna lo tradí ugualmente, pur dolorando nelle braccia dell'amante, per la tagliola che le irrigidiva la nuca e le spalle; lo tradí per smania di libert , per provare a se stessa di essere creatura umana vivente e non vile schiava, non propriet  di un padrone; lo tradí col primo uomo che fu tanto ardito da tentare la sorte, in quella misteriosa casa di un s  crudele padrone, posta accanto alle carceri risonanti delle urla dei pazienti torturati, avvolta di sanguigni riflessi patibolari attraversati dalle piacevoli figure dei carnefici, dei manigoldi, dei confessori, delle confraternite e dei becchini. Ma il brutto giuoco dura poco: la fatalit  si compie. Il marito precipita nel vuoto, poich  solo l'amore di Soledad lo teneva aggrappato alla vita e lo preservava dal capogiro, e muore. Soledad   libera, diventa fedele al morto; il tradire per lei era lotta per la libert , per il possesso di se stessa; era un duello, e il duello si fa in due. L'amante viene discacciato, ma anch'egli   spagnuolo,   andaluso,   geloso,   crudele, per di pi  si avvale dei servizi di un parassita, il quale naturalmente   un italiano, un italiano disperato, affamato, ma il cuore gonfio di poesia, di dolce malinconia che si traveste in giocondit  e brio, il quale a sua volta si innamora di Soledad. Il primo amante rivuole a ogni costo Soledad e la ricatta: va a un convegno e viene pugnalato dalla fantastica donna che circuisce quindi l'italiano con le sue reti e lo convince a trasportare il cadavere fino al prossimo fiume.

Nel dramma del Calzini appaiono molte orme (orme sulla sabbia): v'  un pizzico di Villiers de l'IsleAdam delle Novelle crudeli, un pizzico di Beaumarchais creatore di Figaro, qualche granellino shakespeariano, e persino un briciolo di Sem Benelli. Manca un autore unico, un poeta unico che unifichi e vivifichi nella sua fantasia tanti figurini; del Calzini c'  solo un'abbondante frasca di parole, che impressionano spesso con abbaglianti luccichii e roboanti sonorit .

Una bellissima messa in scena e una accurata e diligentissima interpretazione della Melato, del Betrone, dell'Olivieri, del Marcacci.

(6 aprile 1919).

«Acidalia» di Niccodemi all'Alfieri. Il filosofo Filippo Carmi ha girato il mondo pi  che Guido da Verona per studiare l'infedelt  femminile in tutti i suoi rapporti con la vita degli uomini, individui e associati. Ha tuttavia scritto gi  una cinquantina di volumi sull'argomento, e non riesce a concludere la sua

laboriosa fatica, poiché gli manca l'esperienza personale dell'infedeltà e della gelosia: egli è una calamita che polarizza verso l'amore, l'onestà e tutte le virtù cardinali e teologali ogni donna in cui s'imbatte: non conosce Acidalia, cioè Venere inquieta, e affannosamente la ricerca, per dovere di filosofo e di uomo morale che si è proposto la nobile missione di guarire radicalmente l'umanità dalla schiavitù sessuale. Nei primi due atti di questa commedia del Niccodemi si assiste ai vani tentativi che il filosofo Pippo fa per essere tradito da una giovine donna che vuole essere onesta finalmente, dopo essere stata l'amante di mezzo mondo; nel terzo atto il filosofo Pippo scopre, nello spazio di qualche ora, di essere stato lo zimbello di tutti, di essere stato tradito da tutto e da tutti e di non essere un filosofo, ma un poveruomo qualsiasi: si consola con una sua segretaria.

Tutto ciò è presentato con molta disinvoltura, senza altra preoccupazione che non sia quella di far ridere fisiologicamente a molto buon mercato: ai tre atti manca ogni intenzione d'arte e ogni elaborazione, anche superficiale; sono un vero scoppietto di parole infilzate con molta praticaccia del mestiere.

(8 aprile 1919).

«La fiaba dei tre maghi» di Antonelli al Carignano. Per Luigi Antonelli la sostanza di questi suoi tre atti è una «avventura fantastica». La definizione è molto pretenziosa, e implica un giudizio di perfezione: come si dovrebbe definire il Sogno di una notte di mezza estate dello Shakespeare?

Nei tre atti c'è poca avventura e pochissima fantasia; abbonda invece la scaltrezza letteraria, abbonda lo spirito pratico che freddamente applica un metodo e riesce a sistemare un certo equilibrio che dà l'illusione dell'armonia.

L'avventura è il dominio dell'imprevisto, della vita che fiorisce spontaneamente nuova e attuale dal suo morto passato; se la fantasia dell'artista vive questa attualità, sboccia la poesia, si realizza il capolavoro nell'armonia dei caratteri umani, delle azioni che da questi caratteri sono determinate e delle immagini che la espressione suscita. Nessuna avventura nella fiaba dell'Antonelli: essa è una moralità, è una dimostrazione logica, è una tesi, una vecchia tesi diventata accademica e pedantesca per essere troppo ripetuta, una tesi che l'Antonelli nega in atto nel tentativo di fermarla. La giustizia e la verità uccidono, la poesia vivifica. I tre maghi della verità, della

giustizia e della poesia si mischiano alla vita degli uomini. La Verità mette a nudo l'essenza di ognuno: ciarlataneria, tradimento, ipocrisia, violenza cozzano e minacciano di condurre al mutuo sterminio. La Giustizia conseguentemente fa giocare le cause e gli effetti: un disastro, uno squallore, la disperazione, il suicidio. La Poesia ricompone, tira a lucido, folleggia, dà impulso alla continuità. La favola centrale è poverissima: una comitiva di amici casuali sbarca in Europa con un bambino: il bambino viene assassinato. Da chi? Giuoco della Verità. È responsabile un figlio, è giusto che un figlio subisca una qualsiasi sanzione, ché un padre epilettico ha ucciso senza sapere che si facesse? Giuoco della Giustizia. Come può risanare un principio vitale dalle rovine accumulate per l'affermarsi delle due prime forze? Giuoco della Poesia. La secchezza del processo di sviluppo è invano rivestita di brillantina verbale; nel terzo atto il giuoco non basta più, le parole si stemperano. La commedia rinnega se stessa; la poesia non vivifica. Fin dove essa si mantiene nel dominio delle premesse la scaltrezza letteraria riesce a suscitare l'interesse, la curiosità si tende ansiosa se non commossa. Ma l'albero della vita non emerge, non incanta con l'atteso lusso di fiori, di colori, di frutti: una banale sequela di bozzetti e una coreografia snervata e tediosa concludono la commedia.

(13 aprile 1919).

«L'intesa» di Rocca e «La trappola sentimentale» di Vecchietti all'Alfieri. La commedia di Gino Rocca è una lievissima costruzione scenica, culminante in un epigramma che può essere diversamente gustato e che va oltre l'intenzione stessa dell'autore, fervente interventista. Una cocotte italiana divide la sua grazia con tre soldati: un inglese, un francese e un italiano (l'italiano è imboscato); in essa ognuno dei tre trova un fascino come nell'intesa politica ognuna delle tre nazioni (l'italiano è l'amico del cuore, metafora che il diletterantismo morale e politico dell'autore getta lí, con una disinvoltura che in altri tempi e in altri sarebbe giudicata cinico e malvagio disfattismo). Un bozzetto senza importanza e senza altra conseguenza che non sia una risatina nervosa a fior di pelle.

I tre atti di Pilade Vecchietti sono invece una complessa costruzione: essi seguono il modello classico della commedia d'intreccio. Bisogna, in fondo, congratularsi con l'autore, che ha avuto l'audacia di tornare all'antico, in questi

tempi di frenetica modernità, di spasmodica ricerca del nuovo e dello strano. La trappola sentimentale espone i casi di una moglie trentacinquenne che sfiora l'adulterio e viene salvata dall'accorto e intelligente marito. Tutti i pezzi dello svolgimento sono preparati con cura e diligenza: la moglie può innamorarsi del primo uomo che le fa la corte (Paolo Anselmi), il marito, che possiede un intiero, un copioso epistolario amoroso di un ignoto anonimo, fa pervenire alla moglie queste lettere, le crea l'illusione di un innamorato misterioso, la culla in un incanto sentimentale che rende ripugnante la realtà. Ma l'autore delle lettere è proprio l'Anselmi, il quale tenta di rivolgere a suo giovamento l'astuzia dell'accorto marito, rimanendo finalmente sconfitto. Una commedia bonaria, senza pretese, che si sgomitola pacatamente e si ascolta senza alcuna scossa e nessuna reazione: un bicchiere di acqua con pochi sali.

(15 aprile 1919).

«La volata» di Niccodemi al Chiarella. L'officina irrompe nel palazzo. Il vecchio palazzo aristocratico, dove i sentimenti, gli affetti, le abitudini, i rapporti familiari sono diventati una muffa variopinta alla superficie ma germinata da una putredine fondamentale, è assediato dalla fervida attività del lavoro moderno, che lo sgretola e provoca numerosi crolli. Il lavoro vince il palazzo, il compartimento stagno della casta si sfascia sotto i colpi di maglio del proletario: la contessina Dora si ribella alla tirannia delle convenzioni ancestrali e sposa Mario Gaddi, un modesto operaio che si è aperta la strada nel mondo con la tenace volontà e l'intelligenza natia.

Il motivo ritorna spesso nel teatro di Dario Niccodemi. Il Niccodemi, come preparazione intellettuale, come esperienza sociale e storica, dipende direttamente dai romantici francesi del '48; è un epigono spirituale degli scrittori borghesi che nel romanzo, nel dramma, nella poesia continuarono la battaglia ideale per i diritti dell'uomo, per l'uguaglianza di fronte al cuore e al sentimento, vinta dai loro antenati dell'89 per i diritti dell'uomo, per l'uguaglianza di fronte alla legge.

Il Niccodemi è un Giorgio Ohnet in ritardo, e Giorgio Ohnet era già in ritardo a Eugenio Sue, a Victor Hugo e alla infinita schiera degli scrittori di appendici. Ma il motivo ha conservato una virtù di suggestione: riesce sempre ad avvincere e a commuovere, segno che il costume non si è modificato ed arricchito sentimentalmente e razionalmente con lo stesso ritmo della legge

scritta e del progresso meccanico. La lotta di classe è vista dall'angolo visuale della tenerezza e del buon cuore: non è neppure una distinzione di classi che si fissa, ma una convenzionale caricatura degli uomini, secondo le categorie morali del bene e del male, secondo le categorie letterarie dell'angelo e del piededicapra, secondo le categorie oleografiche di lavoro e del sangue putrido. Sdolcinature piccoloborghesi, che avrebbero provocato il vomito a Ottavio Mirbeau, e susciterebbero un sorriso ironico sul labbro di Massimo Gorki; prodotto di una invidiuzza inerente alla mentalità del borghesuccio francese che non sa perdonare alla propria mediocrità di sentire una grande ammirazione per il nobile, col quale spera di imparentarsi. Il Niccodemi non si innalza di un dito sulla statura intellettuale e artistica di Carolina Invernizio. La volata è costruita coi procedimenti teatrali abituali al «mago» della scena italiana: grandi urti, situazioni piccanti, conflitti esasperati, che fanno scoccare il desiato applauso promettitore di un buon numero di repliche.

(24 aprile 1919).

Gli spettacoli al Teatro del Popolo. Con L'onore di Sudermann s'è iniziato sabato sera il corso delle rappresentazioni al Teatro del Popolo. La interpretazione della interessante commedia, a fondo psicologico e filosofico, è stata condotta con vero senso artistico dalla compagnia SangiorgiCarini, i cui attori sono stati ripetutamente, insistentemente applauditi a ogni fine di atto e anche durante lo svolgimento dell'azione. La commedia ha interessato moltissimo il nostro pubblico che ha potuto vedere e sentire condito in tutte le salse il concetto borghese e bottegaio dell'«onore», che nella società capitalista si compra e si vende come una merce qualunque. E ha applaudito fragorosamente alla invettiva che Roberto, il giovane laborioso emerso dalla nullità del suo ambiente, ha lanciato contro i ricchi, padroni dei corpi e delle anime della povera gente.

Interessantissima anche la brillante commedia rappresentata nella giornata di domenica: Il deputato di Bombignac. L'allegria satira dei costumi parlamentari e delle leggerezze dell'alta aristocrazia non poteva non divertire il pubblico che frequenta i nostri ambienti dato il periodo di dissolvimento che stanno attraversando le classi dirigenti d'Italia e di altri siti.

Non così vivo interesse ha destato domenica sera il dramma di Bernstein: La raffica, dove l'azione si svolge esclusivamente nel mondo borghese della

nobiltà infrollita dall'ozio e incartapecorita negli affari. I lavori capaci di emozionare il nostro pubblico sono quelli che mettono a contatto il presente con l'avvenire, i dominatori cogli oppressi, il sistema sociale dell'oggi colle ardite speranze del domani. E questo crediamo sia il concetto ispiratore della benemerita commissione del teatro.

Il locale ampio e arieggiato di Corso Siccardi è stato sempre affollatissimo e dobbiamo lodare gli organizzatori per l'allestimento elegante e popolare del caratteristico teatro in cui si svolgeranno le sane rappresentazioni educative del nostro popolo.

(30 aprile 1919).

«I giocatori» di Poggio al Carignano. Al signor Cesare Biliotti capita ogni dieci anni un'avventura bisbetica. Sui ventotto, il signor Cesare s'innamorò della signorina Maria; ma aveva avuto il torto di presentare alla fanciulla un amico, Mario Bini, che destramente gliela soffiò, aggiungiamo, per il prestigio del candore femminile e dell'amicizia, che né Maria né Mario conoscevano l'amore di Cesare. Sui trentotto, il signor Cesare si innamora della signorina Emma, e anche a lei presenta l'amico Mario Bini, il quale si prova a soffiargliela. Ma... in questo ma consiste la commedia.

Mario Bini non ha mutato il pelo, né ha perduto il vizio, ma Cesare Biliotti e le condizioni generali dell'avventura sono mutate. Intanto Mario Bini ha moglie e due figli; è separato dalla moglie ma intimamente ne è innamorato e adora i figliuoli. Cesare, poi, in dieci anni l'ha imparata lunga: ha indossato una palandrana filosofica, si è catafratto contro le avversità e i giuochi del caso; resiste, combatte e vince. La signorina Emma ignora anch'essa l'amore del signor Cesare; è una donnina dal caratterino bizzarro, questa signorina Emma. Ha ventisei anni (l'autore nota scrupolosamente l'età dei personaggi), e da nove anni abita in una bicocca rurale col vecchio e cadente padre e la non piú giovane sorella; è stanca di questa muffa, vuol vivere, vuole espandersi, vuole audacemente conquistarsi la felicità e la luce. Si ribella clamorosamente al genitore, non si commuove per le sue tremule ginocchia e la sua canizie (questo padre è stato un poco di buono, nove anni prima, e l'inesorabile figlia glielo ricorda fremente): se ne andrà col Bini, pur di evadere dalla cella domestica, pur di sentirsi libera, indipendente, se stessa. Cesare Biliotti veglia e opera: ingelosisce Mario Bini, facendogli credere che sua moglie vuol divorziare per

sposare il suo primo pretendente e convince la signora Bini a intervenire nell'avventura. Terzo atto. Torino. Una sala di casa Bini. La signorina Emma invece di Mario, trova la signora Maria. Serrato duello tra le due donne. Entrano in scena i due pargoletti. Emma è disfatta. Il marito e la moglie si riconciliano. Il signor Cesare si porta via Emma verso il municipio e la felicità. Gli spettatori, che hanno con molto compiacimento seguito lo sviluppo dell'intrigo e hanno gustato con pacata soddisfazione le centinaia di massime, di paragoni, allegorie e apologhi con cui l'autore lo ha snellito e illeggiadrito, dopo aver applaudito i primi due atti, applaudono anche il terzo godendo di tanta felicità e tanta armonia di cuori e di sentimenti.

(13 maggio 1919).

«La vena d'oro» di Zorzi al Chiarella. L'amore del titolo ha tradito l'autore; lo ha condotto ad aggiungere alla azione del suo dramma due lunghe scene finali che ne guastano l'armonia, e non hanno alcun fine artistico. Troppo piccola cosa, l'immagine della vena d'oro, per tanto sacrificio. L'autore era riuscito, in limiti soddisfacenti, a contenere la letteratura: non è riuscito a vincersi sempre, ed è un peccato.

L'azione del dramma culmina nel sacrificio che un figlio fa di tutta la sua più intima coscienza per sua madre. I greci non amavano descrivere lo stato d'animo inerente ai dolori che toccano i cardini stessi dell'essere uomini; e neppure Dante. In un quadro di Pompei, Medea assiste all'uccisione dei figli, ma il suo volto è ricoperto da un drappo: il pittore non osò effigiarne la maschera atroce. Cavalcante ricade nell'arca appena gli pare di aver compreso che suo figlio è morto, senza parole, senza gesti, per Dante. Il lettore, l'osservatore possono immaginare, o forse solo sentire un tonfo, un brivido, che li immedesima col dramma: non di più, forse. Lo Zorzi non è certo riuscito a ottenere di più, non è riuscito neppure a determinare quel tonfo, quel brivido. È voluto uscire dai limiti, non ha creato nulla: disillusione.

Una donna (una madre), abbandonata dal marito dopo pochi mesi di convivenza fredda ed esteriore, per vent'anni si salva nell'affetto del figlio. È la matrona, la Giulia romana, che fila e alleva la prole in castità. La passione, Afrodite, dorme in lei, non la scuote, non la tormenta. Conosce il poeta Manfredi (il pericolo del poeta in iscena è stato superato dallo Zorzi con misura e garbo), si innamora, con innocenza, con candore. Il figlio interviene

brutalmente, selvaticamente, in una scena che è la piú bella e la piú efficace del dramma. Il poeta parte. La contessa Usberti langue, si consuma. Un uomo di scienza, il dottor Albani, trova la parola «umana»; il figlio deve permettere alla madre di amare, contro tutte le leggi, contro tutte le morali, contro tutte le vergogne. È un uomo di scienza che parla: la tesi ne diventa «umana», perde ogni sapore di facile e dilettantesca audacia verbale. E il figlio acconsente e richiama il Manfredi. L'autore non ha saputo fermarsi.

(14 maggio 1919).

«L'ultimo nemico» di Mazzolotti al Carignano. L'ultimo nemico è un ingegnere tedesco che ritorna in Italia dopo la pace e viene strozzato da un reduce. Commedia del cannibalismo nazionalista. Con tutta l'enfasi e la rozza crudeltà retorica del cannibalismo nazionalista. Greve, tediosa, «prussiana», come ogni cattiva azione nazionalista. Antinazionale, come ogni prodotto della barbarica concezione nazionalista. È come un avviso ai tedeschi: non ritornate in Italia, o gli italiani vi strozzeranno. Gli italiani avrebbero bisogno di voi, perché voi siete laboriosi e tenaci, siete pazienti e mantenete gli impegni. Gli italiani avrebbero bisogno di voi, perché devono moltiplicare i loro impianti industriali e mancano di personale tecnico; i capitalisti italiani vi riacetterebbero, perché gli affari sono gli affari e non sentimentalismo: ma badate, v'è in Italia chi vi strozzerebbe, perché pensa che l'Italia «debba» far da sé, anche se non può, anche se la sua classe dirigente è costituita di individui che pensano a riacquistare il tempo perduto per la gioia e il sollazzo invece di lavorare, che pensano a dare incremento alla galanteria invece che alla industria e agli studi. Molti spettatori dei palchi e delle poltrone devono essere stati seccati di questa commedia, che denota il sussistere d'uno stato d'animo che turba i traffici. Per noi essa è una cattiva azione nell'ordine artistico, e una evasione dalla sfera dell'umanità nell'ordine morale.

(20 maggio 1919).

«Un baro d'amore» di A. Guglielminetti al Chiarella. In un pomeriggio romano afoso di temporale, la signora Elena Demei, consorte del signor Giorgio Demei, rivela alla baronessa Lanfranchi di aver conservato, sulle sue bianche spalle, il sigillo di un bacio impressovi due anni avanti, a San Sebastiano, dalle ardenti labbra di un tenebroso e fatidico andaluso.

Ella è presa, è schiava: avrà un convegno col bel cavaliere che deve rivelarle l'amore. E la moglie inganna astutamente il consorte, e la madre non si intenerisce alle lacrime inconsapevoli dell'innocente figliolina, che ha dieci anni e legge Peter Pan e sta per imparare la regola del tre e svolge componimenti su presaghe e galeotte frasi di Napoleone (che scuole! assegnare alle innocenti bambine temi che corrompono le genitrici), e va in una camera d'albergo. Ahimè, quale delusione. Il bel tenebroso è uno zingaro, un avventuriero, un truffatore, un baro d'amore. La signora fugge, lasciando il suo mantello d'ermellino, come Giuseppe la sua tunica, e il giorno dopo tradisce il marito col medico di casa. La commedia di Amalia Guglielminetti: Un baro d'amore, essenzialmente si regge su due mantelli d'ermellino, una sera di burrasca e una lunga telefonata dietro le quinte: le spagnolerie, le andaluserie, le siviglierie, le lunghe psicopatosensofemminilerie sono il bianco mangiare in cui affoga il moscerino stremenzito e volato dalla non fantasia drammatica della Guglielminetti. Il pubblico ha pazientemente ascoltato i primi due atti; al terzo si è scosso dal torpore e ha protestato indelicatamente.

(28 maggio 1919).

«Nino er boja» di Monaldi allo Scribe. Ladri, assassini, prostitute, ruffiani, scatti di coltelli a molla, lividi lampeggiamenti di acciari, urla, sfide, streghe, fatture, donne sfregiate da una parte, tenerezze, senso morboso dell'onore, spirito cavalleresco, coraggio dall'altra. In questo quadro si rileva un personaggio che sintetizza tutto il bene e tutto il male dell'ambiente: il capo della onorata società che entrando in scena fa scattare il ferro e zic, sfregia l'amante traditora. L'azione si complica: nell'ordine delle bassezze c'è una vecchia che se la intende col marito della figliuola, il quale marito è il Giuda pallido e repugnante di questa caverna da mille e una notte; nell'ordine degli eroismi c'è la magnanimità del capo che non uccide il Giuda per le supplicazioni di una sua amante (la quale è la moglie del Giuda, ma ha avuto un figliuolo dal capo, anzi il Giuda l'ha sposata per coprire il fallo e il figliuolo). L'azione culmina nella esecuzione che il capo fa del traditore. E qui è capitato un fatto che rende interessante questo pasticcetto romantico e trucolento (Nino er boja) e le recite del Monaldi. Quando Nino, il capo della paranza, afferra per i capelli, con gesto ampio e magnifico di grandezza, Pietro il traditore e gli taglia la gola, dal pubblico del teatro si sprigiona un sospiro di soddisfazione e da una cinquantina di bocche strette sibila l'approvazione: ben fatto. Sí, il

pubblico (un teatrone e scelto, come dicono i cronisti) è rimasto incatenato allo svolgersi dei momenti drammatici della rappresentazione, ha palpato, ha rabbrivito, si è commosso, e non solo per la virtù degli attori, ma per i fatti in sé, che lo interessavano come lo interessano tuttora i librucciacci sui banditi celebri, sugli sventratori di donne, su Guerin Meschino e i reali di Francia. Con questa differenza: che i lettori di questi libri sono lettori clandestini e in pubblico fanno il chi la sa lunga in letteratura e in buon gusto; in teatro, collettivamente, non nascondono la loro predilezione. È un problema di costume di non trascurabile importanza: a Torino, c'è la possibilità che un teatro zeppo lingua e rabbrividisca vedendo e udendo sulla scena ladri, assassini, ruffiani, prostitute, coltelli, sangue, e tutto l'armamento romantico e trucolento del cliché della mala vita.

(2 giugno 1919).

«La nostra immagine» di Bataille al Carignano. Nel recente poema del Bataille, *La divine tragédie*, è riprodotta l'immagine di un uomo le cui carni in disfacimento cadono, scoprendo la nuda aridezza dello scheletro; ma il braccio ha strappato il cuore dal petto, e lo tende verso l'alto, per salvarlo dalla putredine con un gesto disperatamente eroico.

Il mondo interiore del Bataille è simbolizzato in quella immagine, e anche l'espressione nella quale il Bataille concreta il suo mondo interiore. Una tensione esasperata, uno sforzo spasmodico di raggiungere le cime, che spesso, troppo spesso, si concreta in forme manierate e dolciastre, illanguidisce in compromessi banali e accomodanti. Nei due atti di *La nostra immagine*, il dissidio si presenta più vistoso e urtante perché cozza nei due atti, tra un dramma e una farsa. Vediamo prima contrapporsi una madre e una figlia che furiosamente difendono ognuna la propria vita, la propria libertà. Enrichetta, con fredda crudeltà, domanda a sua madre, ancor giovane, ancora ammirata, di sposare un vecchio idiota per espiare il passato di avventure, per mettere in regola le sue carte di stato civile, per darle un nome e permetterle di entrare nel mondo «ufficiale», per permetterle di realizzare la felicità. Tra questa giovinetta, che ragiona freddamente e si dispera, che è crudele e tenera, spietata e commossa, e la donna che è posta dinanzi al compimento di un dovere che deve attuarsi in una cerimonia ridicola ferocemente, l'urto fa sprizzare scintille luminosamente vive di drammaticità. Ma il componimento

avviene per un processo in cui tutta l'energia creatrice si è oscurata e ammorbidita: l'esperienza per cui Onorina si umilia e accetta di compiere l'espiazione è un tessuto di mere parole flosce e povere, di scene vuote ed esteriori, disperatamente uggiose e sconcertanti: e il pubblico ha sanzionato giustamente.

Questa sera la commedia si replica.

(13 giugno 1919).

«Cesare e Cleopatra» di Shaw al Chiarella. Questo lavoro di Bernard Shaw è stato giudicato in Italia dagli echi diluiti della polemica che esso ha suscitato in Inghilterra. È un lavoro semplice e piano, condotto su motivi di umanità semplice e piana (umanità che si incarna in Giulio Cesare e in Cleopatra, semplice e piana, quindi, come può essere nella rappresentazione che dei due può esprimere uno che vuole rispettare i valori fissati dalla storia: e lo Shaw ha voluto rispettare questi valori); si è cercato e si cercherà in esso il paradosso, l'acrobatismo, l'«originalità». Gli italiani non hanno la percezione dello spirito: Shaw è originale perché ha rispettato la buona e normale umanità. Il suo lavoro è una ribellione, una stranezza, un paradosso per gli inglesi. Shaw ha scritto di Giulio Cesare dopo Shakespeare, ha cercato di imporre, con insolente prepotenza, alla fantasia degli inglesi, una immagine di Cesare che non è quella creata da Shakespeare. Lo scandalo può essere paragonato a quello sorto in Italia, in qualche gruppo di esteti fiorentini, quando il Cesareo pubblicò la sua Francesca da Rimini: esiste una sola Francesca, fu scritto, ed è quella di Dante; ogni altra rappresentazione di Francesca è una insolente caricatura. Per gli inglesi, Shakespeare è più di quanto Dante sia per gli italiani; gli inglesi hanno tutti «riletto» Shakespeare, pochi italiani hanno studiato a scuola i commenti della Divina commedia. Così è che da noi il lavoro dello Shaw non sarà presentato al pubblico nella sua vera luce: la rappresentazione efficacissima e drammaticissima di un grande uomo, di un grande uomo di Stato, di un grande generale, Giulio Cesare, visto proprio umanamente, senza sublimazioni tragiche, ma ugualmente grande in ogni sua attività, come fu veramente, come è stato presentato dagli storici antichi, come si rivela dai suoi candidi libri di ricordi che sono tra i capolavori della letteratura romana per il candore e la schiettezza semplice.

Domandare altro allo Shaw, far credere che altro lo Shaw abbia voluto dare, pretendere che sia necessario star lí ad ascoltare con tutto l'arco dell'intelligenza teso per colpire al volo paradossi e originalità se si vuole non apparire cretini, sarebbe stolto e inintelligente.

Cesare e Cleopatra è un bellissimo lavoro anche senza che gli si imprestino arzigogoli ermetici per le persone comuni: un bellissimo lavoro, presentato in forma magnifica dalla compagnia di Emma Gramatica, in tutte le sue parti, degno di essere veduto e riveduto.

(14 giugno 1919).

«Il silenzio» di Pescetti al Carignano. Il dramma si svolge con un protagonista silenzioso: la casa. Dramma sentimentale, di piccole lacerazioni sentimentali, che si esaurisce nel mero dialogo e nelle contrazioni dei muscoli facciali: un motivo tenue, senza conseguenze gravi, che l'autore, giovanissimo, ha il merito grandissimo di aver espresso sobriamente, senza amplificazioni enfatiche e letterarie. Giovanni Bereni vive una sola vita con la sua casa, coi ricordi, con le immagini del passato che perennemente nascono e popolano, viventi creature, il silenzio discreto delle stanze. Giovanni Bereni è il passato, è la contemplazione, è l'inerzia che sogna; la vita pullula intorno e dentro la casa, prorompe vittoriosa, frange e lacera, spalanca le finestre e fa scappare esterrefatti i fantasmi. Una figliuola cresce accanto al Bereni, ama, tende alla vita attiva, si sposa e parte. Ha svuotato la casa, ne ha rotto l'incanto, l'ha spopolata dei suoi abitatori per farsi posto e la lascia così, ridotta una tomba, definitivamente. L'azione drammatica è tutta in questa tenuità, interrotta da quadretti brevi, di vita provinciale, ed è condotta con candore, con dizione semplice e quasi scialba. È lavoro di un giovane, perciò è notevole tanta sobria misura e assenza di esaltazione letteraria. Rappresentata con cura dei particolari da Luigi Carini e dai suoi collaboratori, ha ottenuto un successo che non è solo d'incoraggiamento.

(19 giugno 1919).

«Nell'ombra della vallata» di Synge al Chiarella. L'interno di una casupola da pastore, ai piedi di una collina irlandese, in una sera di uragano. Un vagabondo bussa e domanda ristoro. Una giovane donna accigliata lo invita a entrare. In casa c'è un morto, il vecchio marito. La compagnia del cadavere non turba la

donna che la distanza e la tempesta separano dai viventi. Una cosa la turba: sarà sola anche domani e dopodomani e ci son le pecore da condurre, e in casa non c'è torba, ed ella non può uscire perché bisogna vegliare il cadavere. Il vagabondo veglierà, ella esce. Il vecchio si scuote, fingeva d'esser morto; è un vecchio pastore bizzarro, roso da un'ira cupa e sordida verso la moglie. Si fa dare da bere, si fa consegnare un randello e si distende nuovamente sotto il sudario, gorgogliando acquavite e maledizioni. Nara rientra, con un giovane pastore: parla, della sua vita sacrificata, dei suoi aneliti bramosi alla libertà, alla maternità, accanto al marito, un rozzo tronco di umanità feroce e bisbetica. Il giovane fa l'inventario dell'eredità: le offre di sposarla. Il cadavere si risollewa spettrito, squassato dalla tosse, minaccioso col randello. Scaccia la moglie, furioso, mentre ella sta impassibile, fredda dinanzi a quella frenesia senile che si consuma maledicendo, vogliosa di nuocere, di vedere la nemica ridotta all'abiezione della fame e del vagabondaggio, per quindi uscire, in compagnia del vagabondo che le parla con dolcezza virile e le offre il suo sostegno per una nuova vita, fuori dalla valle, dalla nebbia, dal trito inseguirsi dei giorni, delle settimane, dei mesi, delle stagioni. E il vecchio, dopo aver impaurito il giovanotto, siede insieme a costui e beve, sghignazzando trucemente.

Un seguirsi di rappresentazioni rapide, secche, incisive che si giustificano in se stesse, nel rilievo dei singoli quadretti.

(29 giugno 1919).

Emma Gramatica. Il teatro, come organizzazione pratica di uomini e di strumenti di lavoro, non è sfuggito dalle spire del maelström capitalistico. Ma l'organizzazione pratica del teatro è nel suo insieme un mezzo di espressione artistica: non si può turbarla senza turbare e rovinare il processo espressivo, senza sterilire l'organo «linguistico» della rappresentazione teatrale.

L'industrialismo ha determinato le sue necessarie conseguenze. La compagnia teatrale, come complesso di lavoro retto dai rapporti che intercedevano nell'arte medioevale tra il maestro e i discepoli, si è dissolta: ai vincoli disciplinari generati spontaneamente dal lavoro in comune – lavoro di natura particolare, perché tendente a fini di creazione artistica – sono successi i «vincoli» che legano l'intraprenditore ai salariati, i vincoli della forza e dell'impiccato. Le leggi della concorrenza hanno rapidamente condotto a termine l'opera loro disgregatrice: il comico è diventato un individuo, in lotta

coi suoi compagni di lavoro, col «maestro», divenuto mediatore e coll'industriale del teatro. Sfrenata la speculazione sordida, essa non ha conosciuto piú confini. Il carattere stesso peculiare del lavoro da svolgere è diventato reagente corrosivo. Primeggiare nel guadagno va di pari passo col primeggiare nella compagnia, nelle funzioni direttive e autoritarie, nella libertà di scegliere per sé le parti a successo e spiccare, monumento funerario, in un cimitero di fosse comuni. La tecnica teatrale ne è stata scambussolata, la produzione si è adattata «facilmente» alle condizioni nuove; facilmente, nel senso che l'equilibrio è stato raggiunto in un piano infimo, di compagnie, di pubblico, di scrittori di teatro. Si parla di depravazione del gusto, di decadenza dei costumi, di dissoluzione artistica. L'origine di questi fenomeni vistosi è da ricercare unicamente nel mutarsi dei rapporti economici tra l'impresario del teatro, divenuto industriale associato in un trust, il capocomico, divenuto mediatore, e i comici soggiogati alla schiavitù del salario.

Poche resistenze si verificarono a questo imperversare della concorrenza e della speculazione. Resistere d'altronde è difficile. Qualcuno cercò di salvare almeno una parte della libertà d'espressione artistica di fra le urla e gli stridi avidi del mercato capitalistico. Emma Gramatica è certamente di questi pochi: segno della sua personalità e della sua volontà artistica. Ribellarsi sarebbe stato pazzo e puerile: è finito il tempo delle avventure romantiche e delle audacie donchisottesche. Del resto queste sono possibili alle iniziative individuali, non alle imprese che domandano un complesso di individui. Ribellarsi avrebbe solo significato essere immediatamente privati delle possibilità maggiori di espressione. Ma c'è adattamento e adattamento. La Gramatica ha conservato una sua libertà di movimento e di scelta: c'è una ricerca continua, una lotta continua nella sua attività: c'è vita. Può conoscere zone inesplorate, può allargare la sfera della sua sensibilità e delle sue esperienze: non cade nella routine, non è diventata una mera impiegata, che ha applicato il metodo Taylor all'espressione plastica della vita, che ha ridotto a meccanismo - complicato, esperto, di 20.000 pezzi mobili, ma meccanismo - ciò che è in quanto imprevedibile e incoercibile: l'espressione.

A Torino, almeno, dove l'industrialismo teatrale opera implacabile come un flagello, la Gramatica è la sola che in questi ultimi anni ha «prodotto» novità, ha suscitato dall'intimore sua vita creature nuove, che vibrano d'amore e di odio o svolgono la quotidiana fatica del vivere in forme non logorate e rese

opache dall'abitudine e dallo schema del mestiere, che è regolato dalla legge del minimo sforzo. Ha tentato, ha osato, dicono che abbia anche arrischiato dei capitali senza certezza di rivalsa, per imporre fantasmi artistici che altrimenti non avrebbero mai passeggiato sulle scene italiane. Vive dunque in lei e opera incessantemente, condizionando anche l'attività pratica, il principio della creazione irresistibile e prepotente che foggia una personalità e plasma un carattere secondo le leggi sue proprie: le leggi della bellezza.

(1° luglio 1919).

«Una donna moderna» di Berrini al Teatro del Popolo. Questa sera il nostro Teatro del Popolo darà la prima rappresentazione di Una donna moderna, commedia in tre atti di Nino Berrini. Il lavoro non è nuovissimo, perché venne rappresentato per la prima volta nel 1912 al Teatro Carignano dalla compagnia di Tina Di Lorenzo. Allora, appena alzato il sipario, prima che l'azione si iniziasse e cominciassero i dialoghi di preparazione, un sussurro di delusione correva fra gli spettatori eleganti e impomatati dell'aristocratico teatro. Quel pubblico, abituato a vedere in iscena la bellissima attrice in vesti sfarzose, contornata da rigidi gentiluomini in marsina, aveva provato e subito manifestato il suo stupore nel vedere la prima attrice in un semplice e umile vestitino di dattilografa, impiegata in un ufficio di avvocato. La commedia infatti svolge le vicende di una signorina che, nata in una ricca famiglia borghese, in seguito a disgrazie familiari è ricondotta alla legge comune del lavoro. Energica e volenterosa, ella si mette nella nuova via acquistando a poco a poco, insieme con l'indipendenza economica, anche una indipendenza morale e sentimentale, trovandosi perciò in contrasto con le tradizioni e con le persone della sua famiglia, rappresentate da un fratello ufficiale e allievo della scuola di guerra a Torino.

La commedia dunque, sia per l'ambiente, sia per le idee cui si ispira, trovò nel pubblico borghese delle resistenze che però vennero vinte dall'azione serrata e dalle verità anche se poco gradite, scaraventate dall'autore senza esitazioni; e conseguì un buon successo con un buon numero di repliche.

La rappresentazione di questa sera pel nostro pubblico ha perciò valore di una prima rappresentazione. L'autore curò personalmente le prove e attende l'esito al Teatro del Popolo come una vera e più schietta riprova del valore d'arte e di vita dell'opera sua.

(5 luglio 1919).

«Addio sogno» di Motta al Carignano. Luigi Motta è un copioso scrittore di romanzi d'avventure nei quali abbondano i sultani, i pirati, i diamanti, gli scotennatori piú che il buon senso e il buon gusto. L'anno scorso ha incominciato a uscire dal suo dominio, commercialmente cosí fruttuoso, e ha scritto un libretto per operetta. Con questa sua commedia, Addio sogno, il Motta ha voluto tentare le grandi vie. Non contento di aver istupidito tanti innocenti bambini, vorrebbe continuare la sua opera anche con gli adulti. Nei tre atti non è possibile trovare neppure una immagine, neppure un gesto che riveli una sensibilità artistica: si tratta di un mucchietto di scempiaggini, che sono anche mediocri nella loro scempiaggine. Il pubblico scarso ha riso gustosamente dove l'autore si proponeva di far piangere a calde lagrime, e il tentativo del Motta è stato cosí allegramente seppellito.

(10 settembre 1919).

«Il soldato millantatore» («Miles gloriosus») di Plauto al Carignano. Il soldato Pirgopolinice, mentre il giovane Pleusicle è lontano da Atene, perché conduce un'ambasceria a Naupatto, rapisce la meretrice Filocomasia e se la conduce per forza a Efeso. Palestrione, schiavo di Pleusicle, si imbarca per andare ad avvertire il padrone, ma è catturato dai pirati e regalato a Pirgopolinice. Pleusicle viene da lui chiamato a Efeso e diventa ospite di Periplettomene, vicino di casa di Pirgopolinice. Tra le due case viene praticato un passaggio segreto, attraverso il quale Filocomasia vola tra le braccia del suo fedele e perseverante amico Pleusicle. Sceledro, altro schiavo del soldato, mentre insegue una scimmia sui tetti, li sorprende abbracciati; Palestrione e Periplettomene lo convincono che è arrivata a Efeso la madre e una sorella di Filocomasia, e che la donna che egli ha visto abbracciata da un giovane è appunto questa sorella, che rassomiglia a Filocomasia come due gocce d'acqua. Per risolvere la situazione, Palestrione inventa l'intrigo che dovrà liberare lui e i due amanti dalle grinfie di Pirgopolinice e dovrà condurre il soldato a una solennissima beffa e a una solennissima bastonatura. Pirgopolinice, oltre a credersi un secondo Achille (il suo nome significa l'«espugnatore di città») si crede anche un nipote di Venere, un irresistibile conquistatore di donne: Palestrione gli fa credere che la moglie di Periplettomene è innamorata follemente della sua bellezza e della sua virtù, che per lui ha divorziato dal

marito e che vuole sposarlo e recargli in dote la casa. Una meretrice di Efeso, Acrotelenzia, viene assunta per far la parte di moglie divorziata e innamorata. Pirgopolinice cade nella rete; rimanda in Atene Filocomasia con l'amante, che si è travestito da marinaio e libera Palestrione, che parte anch'egli con la piccola meretrice ateniese. Ma quando Pirgopolinice, baldanzosamente entra in casa di Periplettomene, viene preso e legato dagli schiavi di costui e sottoposto alla umiliante e indescrivibile punizione degli adulteri colti in flagrante.

La commedia ha avuto un vivo successo nell'adattamento di G. Sinimberghi. Occorre dire subito che il successo è dovuto alla buffoneria intrinseca nell'intrigo e nel carattere tipizzato dei protagonisti e alle virtù comiche degli artisti della compagnia «Eclettica». Di Plauto, in questo adattamento, rimane nulla. Perché di Plauto, nella commedia latina, era il linguaggio, l'espressione particolare del dialogo, la ricchezza del vocabolario popolaresco: tutto ciò che nell'adattamento è precisamente svanito. Il dialogo, come espressione del particolare, come varietà individuale, è pessimo in questo adattamento. La scoloritura incomincia nella traduzione del titolo: gloriosus (millantatore, spaccone) viene reso con «vanaglorioso». Si può immaginare la truculenza iperbolica di Pirgopolinice rappresentata come una «vanagloria» da studentello? Si può immaginare un tipo da commedia, che ha generato Falstaff e il capitano Fracassa e l'Ammazzasette (Pirgopolinice ne ammazza settemila in un giorno) qualificato come un «vanaglorioso»? La commedia è tutta «ridotta» in tal modo.

(11 novembre 1919).

«Quella che t'assomiglia» di Cavacchioli all'Alfieri. In questo «tentativo scenico» (la definizione è dell'autore o è stata autorizzata dall'autore) il Cavacchioli si è «proposto» di arrovesciare il processo di intuizione e di espressione artistica. L'artista intuisce, vede, vive la sua concezione, la unifica, la concreta, nel suo interiore travaglio, e la esprime, le dà una forma linguistica, cioè la conduce alla sua perfezione (quando è perfezione) assoluta, alla sua universalità. Dal generale, dall'indistinto, l'artista giunge all'universale, al distinto individuato, al lirismo. Il Cavacchioli si è «proposto»... cioè ha incominciato col negare in sé l'artista, il fabbro di forme espressive, e ha lavorato con la volontà dello scrittore inchiodato al tavolino professionale. Egli ha fissato l'«esistenza» di una serie di stati d'animo tradizionali nelle belle arti

e nella psicologia; cioè è partito – non dal tumulto interiore della fantasia che cerca attraverso una sua intima dialettica, di comporsi, di organizzarsi, di esprimersi, di giungere alla sua maturità lirica – ma da una astrazione, da un mondo meramente cartaceo, libresco, dove le parole sono cifre, dove i sentimenti non sono, come sono nella vita individuale degli uomini, imprevedibili nel loro svolgimento, nel loro divenire motivo d'azione e di passione, ma sono freddi pezzi anatomici da gabinetto di psicologia letteraria; e ha «tentato» di «materializzarli», di lasciarli in uomini che: – si chiamano Leonardo, hanno quarant'anni, sono calvi baffuti e di grossa pancia quando rappresentano il senso statico, fanfarone, pauroso della vita – si chiamano Gabriele, sono lunghi, allampanati, spettrali, lamentosi quando rappresentano l'ideale sempre calpestato – si chiamano Gabriella quando sono giovani donne, hanno i capelli verdi, sono volubili, carnali, rancide di sentimento e trovano solo nel sentimento la loro umanità – e non si chiamano con un nome, ma con la designazione professionale «il meccanico», quando sono il praticismo inesorabile macchinale dell'esistenza, hanno due ruote al posto degli occhi e sembrano tutto un congegno di leve e di ingranaggi.

Il Cavacchioli non ha raggiunto nessuno dei fini che si era «proposto» perché essi potrebbero essere raggiunti, tutt'al più, con una conferenza da università popolare arricchita di molte proiezioni. Ha raggiunto una costruzione, degna del «meccanico» che ha due ruote al posto degli occhi e sembra ecc. ecc. L'intrigo dell'azione ha, contro la sua volontà, continuato a essere il tradizionale intrigo, e, come succede per il novantanove per cento degli intrighi, ha guidato l'attenzione degli spettatori attraverso un rosario di scene «ogni figura un fatto», piuttosto che fino al fuoco di una visione drammatica. L'intrigo comune postbellico della moglie che tradisce il marito al fronte dopo averlo, con le sue perfidie di sposa, ahimè!, infedele, spinto a partire volontario, e si pente e si converte alla vita casta e pura quando il marito ritorna cieco, non è stato per nulla «originalizzato» dalle luci diverse, dagli scenari fantastici, dall'essere il «drudo» un avventuriero illusionista, e dai fantocci parlanti, dagli spettri ecc. ecc. Il Cavacchioli è stato un militante della retroguardia marinettiana; in lui il futurismo appare nella sua forma letteraria essenziale, come un travestimento, nell'epoca delle macchine e della grande industria moderna, del romanticismo trucolento e grandiosamente cretino del 1848.

Il «tentativo» ha, tuttavia, fortemente interessato il pubblico. Una lotta si è impegnata tra ammiratori e «denigratori»; fischi, applausi, gente in piedi che si sporge e si tende, fuori dai parapetti e dalle file, per approvare o disapprovare. Risultato: sopravvento degli applausi, una quindicina di chiamate al Cavacchioli e agli interpreti (Tina Di Lorenzo, Luigi Cimara, Ruggero Lupi, Armando Falconi, D. M. Migliari) che avevano spesso ricondotto a umanità viva e individuale gli «stati d'animo» della commedia, contravvenendo ai «propositi» del Cavacchioli.

(27 novembre 1919).

«La sonata a Kreutzer» di Fleischmann al Chiarella. Gli operai russi non avevano ancora dato tutto il potere ai soviet. La Russia non era ancora diventata, nella fantasia dei portinai, dei pizzicagnoli e dei farmacisti, l'apocalittico paese di Gog e Magog, dove Satana arruola le sue milizie per mettere il mondo a sacco prima del giudizio universale. Jasnaia Polijana non era ancora stata violata dalla rozzezza e dalla insensibilità dei contadini bolscevichi. Ma da un pezzo gli speculatori occidentali dell'intelligenza avevano già messo a sacco e violato le opere di Tolstoj, senza che nessun giornalista, depositario della fiaccola di Prometeo, ululasse lamentosamente e invocasse tutte le forze sane del mondo contro i sacrileghi e i barbari. Così è avvenuto che gli italiani non possono conoscere, dalle edizioni italiane, l'opera che Tolstoj ha intitolato: La sonata a Kreutzer. L'editore italiano ha giudicato che Tolstoj non conoscesse l'arte sua e ha fatto aggiungere alla traduzione francese già modificata sulla traduzione tedesca del testo russo, qualche decina di pagine di impressioni e di descrizioni che rimpolpassero la scarsità verbale di Tolstoj. A questa contraffazione, attraverso la quale la massa degli ammiratori italiani di Tolstoj hanno conosciuto La sonata a Kreutzer, si è aggiunta la traduzione di quest'altra contraffazione del Fleischmann: il «borghesismo» italiano non è tenero col grande scrittore russo. Questi tre atti non hanno niente che li distingua da una pessima contraffazione. La Sonata a Kreutzer è un violento pamphlet, che risulta artisticamente più efficace dalla commistione del dialogo alla dimostrazione logica fino all'assurdo; non è un dramma di individui particolari, che possano essere immaginati viventi singolarmente. La riduzione scenica non può che risultare una raffazzonatura, se il dramma, che è interiore alla coscienza morale del Tolstoj, viene profilato come urto fra uomini e donne realmente vivi, muoventisi e speranti in un

mondo corporeo. E così è stato, con un peggiorativo per l'interpretazione artificiosa e superficiale del Tempesti. Una serata da registrare nel catalogo del perverso destino italiano di Tolstoj.

(20 dicembre 1919).

«Il chiostro» di Verhaeren al Chiarella. Una nota del traduttore, stampata nel programma della serata, avverte:

«Il dramma è dominato da una concezione "claustrale" della vita, che cozza e urta contro un'opposta concezione "umana" della vita stessa. Ma sopra il dramma determinato dall'urto di codeste due opposte concezioni sta, apparentemente, il dramma che si opera in una coscienza, in quella cioè del protagonista principale, di "frate Baldassare".

«Dico apparentemente, perché, a chi ben guarda, non può sfuggire che il dramma di frate Baldassare è, nel suo fondo, generato dall'urto in se stesso di codeste due medesime concezioni della vita: la concezione "claustrale" e quella "umana". Affermare, perciò, la personalità del protagonista, equivale a comprendere lucidamente tutto il significato del dramma».

La personalità del protagonista di questo come di ogni altro lavoro di teatro, può essere afferrata e ricostruita dall'interpretazione dell'attore che lo impersona. Dall'«interpretazione» dell'attore Tempesti non appare che il protagonista abbia una personalità e tanto meno appare che essa sia una personalità «dialettica», vivente e svolgentesi per il cozzo di due concezioni della vita; appare solo la «maniera» di recitare, propria del Tempesti, formatasi nella ripetizione a getto continuo dei lavori teatrali di Sem Benelli. Qualche cosa appare tuttavia chiaramente: il distacco tra l'attore e le parole che l'attore recita, il distacco tra il significato delle parole, tra la vita interiore che le parole esprimono e i gesti, i moti, le contorsioni, le smorfie dell'attore. Appare chiaramente che il protagonista viene dinanzi al pubblico ricoperto da una maschera: la maschera dei protagonisti dalla gola canora e dall'anima di legno dei lavori di Sem Benelli. E così viene presentato al pubblico italiano un dramma di Verhaeren...

(24 dicembre 1919).

«La principessa» di Géraldy al Carignano. Susanna, principessa, ama Giorgio Enrico, re. Giorgio Enrico, re, ama Susanna, principessa. Susanna è, dinanzi al

mondo, alla corte e nello stato civile, la sorella di Giorgio Enrico. Ma Giorgio Enrico non è fratello di Susanna che nello stato civile; egli è un intruso nel regno e nella dinastia, egli è il frutto di un adulterio della prima moglie del padre di Susanna, e solo per evitare uno scandalo clamoroso e per non insozzare la memoria di una regina, gli è stato trasmesso il potere. Giorgio Enrico potrebbe dunque amare Susanna e Susanna amare Giorgio Enrico: invece Susanna sposa un principe di... Imbritch.

Tutto questo intreccio è sviluppato nella sua esterioresità superficiale. Il conflitto è presentato nelle fasi salienti di bizzze, dispetti, sgarberie, rivelazioni esterne. Il dramma è incorniciato nel cerimoniale e nella ragione di Stato, è ridotto a un episodio borghese o piccolo borghese: sí, insomma, è doloroso che un amore legittimo, dinanzi all'innocenza dei fiori e degli astri, debba sacrificarsi alla ragione di Stato, ma questo sacrificio può costare una lacrimuccia, può determinare anche uno strappo abbastanza fiero alle abitudini della vita quotidiana, non far però affiorare dall'intima umanità nessun grido di poesia, non produce nessuna lacerazione vitale. Lo Géraldy immagina i re moderni molto diversi dagli eroi della classicità; essi sono indispensabili nell'intreccio per giustificare l'intreccio stesso, per giustificare i motivi del dramma; ma i motivi, che hanno domandato come attori del conflitto persone regali, sono rimasti inerti nella fantasia, sono rimasti alla fase dell'invenzione; le persone regali non sentono il dramma più che non lo sentano due coniugi droghieri, improsciuttiti nell'esercizio della professione, resi teneri e patetici di temperamento dallo spettacolo permanente delle provviste di magazzino, che, per distrarsi, leggano una traduzione popolare di Sofocle. Lo Géraldy ha solo lavorato con cura e attenzione letteraria la forma esterna scenica, in modo da presentare al pubblico una cosina ben gentile e garbata, che ha avuto un buon successo di applausi anche e specialmente per la recitazione accurata e viva del Carini, della Gentilli e della Sanmarco.

(3 gennaio 1920).

«La nostra ricchezza» di Gotta al Carignano. Dov'è la nostra ricchezza? È nell'attività industriale o nell'agricoltura, nelle speculazioni di borsa o nella coltivazione dei campi, nelle città o nella campagna?

Siamo nel dopo guerra: il problema è, come usa dire, di attualità, non v'è studente che abbia masticato un po' di scienza economica e politica il quale non

si senta in grado di farvi un discorso, con gli ingredienti di uso (le virtù e i vizi di oggi e di una volta, l'urbanesimo, il decentramento regionale, se occorre) la sua brava dissertazione. Salvator Gotta invece ha scritto una commedia; gli ingredienti però sono gli stessi, quelli di una dissertazione accademica di seconda mano. E quanto all'arte? Vediamo.

Tre uomini: un nonno, un padre, un figlio. Il figlio è stato in guerra, volontario, e la guerra lo ha fatto diventare, così dice l'autore, socialista. Il padre è un industriale che si è arricchito con le forniture governative. Il nonno è un ricco campagnuolo, che ama la sua casa e la sua terra, che è legato dai più tenaci vincoli d'affetto e di tradizione al suolo ch'egli coltiva, al podere che è per lui la sola, la vera ricchezza. Tra questi tre uomini dovrebbero sorgere il contrasto, la tensione drammatica e l'urto. E apparentemente sorgono. L'industriale specula, perde, vuol salvare la sua posizione e non vede di meglio che vendere la vecchia casa, liquidare il podere, trasformarlo in ciò che per lui è ricchezza, in denaro da lanciare nel giuoco e nel circolo degli affari cittadini. Per il nonno questa è una enormità: si ribella, resiste, poi non si sa come, cede, vende casa e podere e va in esilio. E il figlio che prima, allontanatosi dal padre, sembrava volersi dedicare egli pure alla vita dei campi, si pone recisamente contro tutti e fa l'organizzatore dei contadini.

Il contrasto, come si vede, c'è. Siamo davanti a tre posizioni mentali, a tre tendenze diverse, a tre diverse soluzioni di un problema. Ma niente di più. L'urto deriva da una antitesi logica, non da una contrapposizione di passioni, di volontà, di sentimenti.

Dalla prima battuta all'ultima non vi è nulla che accenni a umanizzare il problema, a far sí che i protagonisti cessino di essere rappresentanti di una tesi o di una idea, e diventino uomini. Non vi è, dal principio alla fine, uno sviluppo. Accenti di umanità profonda avrebbero potuto essere tratti dalla posizione della donna che è insieme figlia, sposa e madre, e invece questa donna non ha un'anima, è un piccolo fantoccio che si può far ballare con tre fili diversi, è un brandello di carne che oscilla senza una direzione e senza un significato.

Ma nessuno ha un'anima qua dentro, nessuno vive di una vita che non sia quella artificiale, che l'autore crede possa consistere nell'essere per l'industria

o per l'agricoltura, per il denaro o per i campi. E nessuno parla realmente un linguaggio umano: declamano tutti, declamano per l'una e per l'altra tesi.

Vero è che gli artisti si sforzano di aggiungere con l'azione loro ciò che ai personaggi l'autore non ha dato, e, bisogna dirlo, ci riescono talora assai bene. E il pubblico applaude. Applaudiva un po' come ai comizi, non perché la rappresentazione artistica lo conquista e lo faccia vibrare di un sentimento unico, ma perché condivide l'una o l'altra tesi, perché gli piace o non gli piace sentir svalutare il febbrile lavoro delle città di fronte alle calme e sane fatiche dei campi, gli piace o non gli piace veder più o meno biasimato il contadino che si inurba o quello che resta legato alla sua terra e all'opera sua, e getta contro alla tempesta l'acqua santa invocando da santa Barbara e da san Simone la salvezza delle terre padronali.

Ma a noi, che non vogliamo che dare un giudizio sul valore dell'opera di arte teatrale, sia permesso di non discutere la tesi.

(10 gennaio 1920).

«La ragione degli altri» di Pirandello al Carignano. La casa è dove sono i figli. La convivenza familiare non può essere fondata su meri rapporti sessuali, non può essere fondata sul codice, non può essere fondata sulle idee convenzionali di dovere, non può essere fondata su motivi sentimentali di pietà; un solo legame esiste, elementare e perciò costante e incoercibile, i figli e solo dove sono i figli esiste la casa...

La logica di questo principio (condotta fino all'assurdo: i figli anche se di un'altra donna, la maternità anche se... presa a prestito) sostanzia questi atti del Pirandello. Pirandello abbandona i motivi letterari, i motivi... filosofici di intrigo e di conversazione drammatica e poggia lo svolgimento dell'azione su un motivo primordiale di umanità, la più profonda e istintiva. Il dramma si rivela atroce e scheletrico nel terzo atto: sono di fronte due donne, che si contendono una bambina, l'una per difendere la sua maternità, non per conservare un amante: l'altra per avere in casa una figlia di suo marito, apparire a suo marito come madre, e con questa illusione di maternità ricostruire o costruire la famiglia, dare all'amore una moralità. Lotta atroce, crudele, perché la madre dovrà rinunciare alla sua bambina per assicurarle un avvenire, il nome del padre, una ricchezza, una casa; dramma rappresentato

senza lenocini oratori, senza sdilinquiamenti, senza scene grandiloquenti, e perciò direttamente rivolto a colpire tutte le abitudini sentimentali del pubblico, che reagisce con irti tutti i pregiudizi piccoloborghesi. Ma il Pirandello è poi riuscito a esprimere il dramma in tutta la sua pienezza? Si ha l'impressione penosa, nei primi due atti, dello stento, del tormento senza uscita, che si adagia nella direzione, nella prolissa insistenza su particolari inutili: il motivo fondamentale è accennato vagamente, non conduce e non indica lo sviluppo dell'azione: il terzo atto appare come una rivelazione troppo cruda, troppo offensiva del... buon gusto e delle buone maniere.

Il dramma non si replica.

(13 gennaio 1920).

«Io prima di te» di Veneziani al Carignano. Si contempla, in questi tre atti, lo svolgersi di un intrigo molto drammatico e pieno di risposte e profondissime significazioni: nel terzo atto compare perfino un personaggio simbolico, l'ignoto che fa da reagente sulle coscienze e determina precipitazioni ricche di sapori nuovi e mai gustati.

L'intrigo è questo: il cav. Giovanni Ranzi vuole sempre essere un personaggio di dramma e giammai di commedia, vuole sempre essere protagonista e giammai comparsa sul palcoscenico della vita, vuole sempre essere «prima di te», di lui, di voi, di loro, di tutti. La moglie del cavaliere è amata da un tanghero imbecille, che finanzia le imprese del cavaliere, ed è amata da un tal altro, che è stato un anno in Cina. Una notte (ahi, notte di misteri e di orrori!) il tanghero imbecille ottiene un convegno (o quasi); mentre attende viene ucciso da uno dei «soliti ignoti» che voleva semplicemente derubarlo. Nel frattempo il tal altro si introduce furtivamente nel salotto della dama (scena rivelatrice di riposti amorosi sensi), viene bloccato dalla polizia che cerca l'assassino e dal marito tornato d'improvviso da una partita di caccia. Il marito fa il protagonista con la polizia, facendo arrestare il tal altro come assassino, e fa il protagonista con la moglie, dicendosi l'assassino del povero giovane vittima di ignoti. La moglie è presa nella morsa; la morsa viene allentata dal «solito ignoto» che si presenta, scopre il trucco alla moglie e sta per costituirsi come assassino legittimo. Allora il cavaliere si decide ad essere ancora una volta protagonista, e irrompe furiosamente per... chissà mai cosa dire dinanzi al giudice istruttore.

Si contempla, nei tre atti, lo spettacolo penoso di un mediocre freddurista che si sforza di sembrare intelligente e originale.

(20 gennaio 1920).

«Chimere» di Chiarelli al Carignano. L'ingegner Claudio Rialto è un uomo d'affari; si crede un forte ed è un debole; crede di riuscire a dominare il mondo, ed è una marionetta in pugno al banchiere Rogai. Marina Rialto, sua moglie, è una donna come ce ne sono poche: ha una coscienza questa donna, ha degli ideali e un piano generale della sua vita di sposa amata e amante.

Alla fine del terzo atto Marina dorme su un sofà, stanca per le soverchie emozioni, suo marito rimpannucciatosi dopo una minaccia clamorosa di fallimento e di gattabuia, dorme tranquillo al capezzale della sposa addormentata: il banchiere Rogai dorme anch'egli sicuro che all'indomani Marina diventerà la sua amante.

L'originalità della commedia consiste in questo: l'ideale, che di solito si infrange e quindi si chiama ideale infranto, nel secondo atto si tira un colpo di rivoltella, non muore, e quindi non può chiamarsi ideale rivoltellato: vive al lumicino, l'infelice ideale, per essersi procurata la tubercolosi galoppante e al terzo atto muore per un colpo d'aria. È la sua morte appunto che provoca la scena finale dei tre assopiti. Il Chiarelli insomma esteriorizza in due fantasmi il Bene e il Male che si combattono ferocemente nell'intimo di ogni ben nata e mal nata coscienza: un poeta è il bene, l'ideale, è la purezza ecc., ecc., che vorrebbe tutta per sé la donna; un fallito vizioso ubriacone cinico chiacchierone è il sogghigno della realtà che, come Satana, tira per le gambe la gente e la spedisce al calderone di pece e zolfo. L'ingegnere Claudio Rialto, un debole che si crede un forte, un uomo che si crede un lottatore ed è puramente un energumeno senza numero per l'eroismo, si rivela nella sua piccolezza alla moglie: fallito, si dispera vanamente, si contorce come un vermicciattolo assalito da uno scorpione: il banchiere Rogai, che lo ha rovinato per ricattare Marina, offre a Marina di salvarlo dietro ricompensa: Marina esita, e l'idealepoeta si tira un colpo, mortale, ma non immediatamente.

L'ideale, divenuto tifico, si decompone ed è naturale muoia di un colpo d'aria, mentre Rogai bacia Marina: il Cinismo ubriaco e sconcio trionfa e ride silenziosamente.

La commedia ha avuto successo contrastato: una parte del pubblico temeva di essere preso in burletta, un'altra parte trovava nei personaggi simbolici significati profondi, degni di pensiero e di matura riflessione. Ha divertito molto lo spettacolo dell'ubriaco in scena, che parla chiaro dicendo pane al pane vino al vino: un ubriaco sulla scena fa infatti sempre divertire.

(7 febbraio 1920).

«Pane altrui» di Turghenieff al Balbo. Turghenieff ha rivelato all'occidente la vita della nobiltà provinciale russa, ignorante e presuntuosa, credente in Dio, fedele allo zar, crudele col servo che chiama fratello. Tutta l'opera letteraria di Ivan Turghenieff è animata dalla ripugnanza per questa vita, da lui conosciuta in ogni particolare, da lui vissuta dolorosamente. Pane altrui non è che un bozzetto, una scena. Ma è tutta la tragedia del popolo russo che rivela. È la meschinità ripugnante dell'ambiente posta in rilievo con richiami sentimentali, è la reazione della nobiltà dell'anima al costume volgare della nobiltà russa qual era ancora pochi anni fa, in regime di servitù della gleba e di incontrastato feudalesimo.

L'interpretazione di Ermete Zacconi è appassionata, ottima, efficace.

(14 marzo 1920).

«Sorelle d'amore» di Bataille all'Alfieri. Amore, dolcezza, virtù, generosità, tenerezza, candore: sono queste le doti che campeggiano nei quattro atti di Sorelle d'amore di Henri Bataille. Ma quale passione vivifica queste qualità, quale vita interiore attiva e operante? Nessuna. Esse rimangono inerti, non hanno una giustificazione, sono nient'altro che la monotona descrizione letteraria dei rapporti esterni, di avvenimenti che si succedono, perché le parole li riferiscono nella loro banalità vuota, d'una vuotaggine iridescente come nelle bolle di sapone. Vediamo muoversi e parlare fisicamente una donna: Federica; un essere tenue ed evanescente che ha marito e una figliuola e ama Giuliano. Per sei mesi, per un anno, per due anni, Giuliano attende che l'amore diventi realtà, si conceda alla passione; Federica ama Giuliano seriamente (l'autore lo afferma in modo perentorio), ma non vuole materializzare l'amore. E per quattro atti è un rincorrersi della materia e dello spirito, della carne e dell'anima, nel quarto atto si intravede anche un letto, un materialissimo e volgarissimo letto, ma Federica se ne va e sul letto lascia una

rosa, e lascia un bel discorso che dovrà consolare Giuliano, che dovrà indirizzarlo a pensieri e azioni alte e nobili. Tutto ciò è brutto e anche antispirituale, è falso artisticamente ed è falso moralmente, perché non è vivo, perché una tale virtù esangue e snervata rasenta la turpitudine. La commedia di Bataille è una mera esercitazione letteraria, che può essere assunta come documento storico di grande corruzione e di irrimediabile scadimento dei costumi. L'esaltazione fredda di un atteggiamento sentimentale come quello di Federica può nascere solo dopo una stanchezza fisica prodotta dalla voluttà professionale. La madre di Amore è piú bella e piú morale delle sorelle di Amore.

(20 marzo 1920).

«La bilancia» di Martoglio e Pirandello allo Scribe. Nino Martoglio e Luigi Pirandello hanno sceneggiato nei tre atti di una nuova loro commedia dialettale, La bilancia, questo spunto folcloristico: un marito scopre di essere tradito: non si vendica immediatamente, ma pensa di vendicarsi ristabilendo l'equilibrio nei conti coniugali. Il rivale credendolo lontano tranquillamente si è installato nel suo talamo, egli va in casa del rivale e col terrore di un massacro, ne costringe la moglie a prestarsi alla sua vendetta. I tre atti sono freddi e scarni; non si esce dalla esteriore narrazione di un avvenimento di cronaca: l'azione si svolge secondo il piano irrigidito dell'assioma «dente per dente» con un parallelismo crudo senza che entrino in giuoco motivi sentimentali e passionali che diano particolare vita e carattere individuale ai personaggi.

Teatro semivuoto, sebbene la compagnia del Grasso sia composta di buoni attori, che meriterebbero migliore fortuna. La commedia si replica, sebbene non ne valga la pena e il teatro siciliano sia ricco di ben altri lavori.

(24 marzo 1920).

«Il beffardo» di Berrini al Regio. Nino Berrini ha voluto ricostruire, dai documenti letterari, la figura e il dramma interiore di Cecco Angiolieri, poeta senese del secolo XIII. Sarebbe vano porsi il problema se il Berrini sia stato fedele ai «testi»: il lavoro deve essere giudicato nel suo pregio intrinseco. Anche se l'Angiolieri del Berrini non avesse nessun rapporto con l'Angiolieri del XIII secolo, ciò importerebbe poco, è il Berrini riuscito a creare una figura umana, vivente nelle sue azioni e per le sue azioni, il dramma del quale egli è

protagonista è un dramma reale, giustificato psicologicamente ed espresso artisticamente? Il Berrini si è lasciato trascinare dalla ricerca letteraria e ha sacrificato l'interiorità all'esteriorità; per contrapposto ha collocato l'Angiolieri in un cupo abisso di orrore, ha cercato di far convergere sulla sua figura dei fasci di luce infernale. L'Angiolieri diventa un Ezzelino da Romano, il frutto di un accoppiamento mostruoso, determinato da questa sua origine a compiere orrende gesta e ad assistere a orrende gesta: il suo ghigno, illeggiadrito da parolette che suonano leziose, diventa superficiale, è staccato dalla sua vita, e la sua vita stessa non esiste più. Il Berrini è un lavoratore coscienzioso: la sua preoccupazione soverchia del particolare provoca rotture, fragilità, franamenti del mondo interiore che egli si propone di esprimere; provoca disuguaglianze e contrasti che poi il Berrini non riesce a superare artisticamente. Nel Beffardo il Berrini ha sentito ancora più energicamente il freno di queste preoccupazioni e ha esitato tra il documento storico cui avrebbe voluto rimanere fedele e la concezione sua del dramma di Cecco Angiolieri: non ha osato sacrificare il documento.

I quattro atti del Berrini hanno avuto buon successo: una ventina di chiamate. (4 aprile 1920).

«Come prima, meglio di prima» di Pirandello al Carignano. Tredici anni prima: la signora Fulvia Gelli abbandona il tetto coniugale, il marito e una figliolina. Tredici anni dopo: la signora Fulvia Gelli rientra sotto il tetto coniugale, col marito ma senza essere riconosciuta (e dovendo non essere riconosciuta) dalla figlia. Nei tredici anni è successo questo: la signora Fulvia è diventata una Flora qualunque; la sua ultima avventura è un disgraziato pretore che abbandona per lei moglie, figli e pretura; la sua ultimissima avventura è un tentativo di suicidio; il marito chirurgo che la salva, è nuovamente preso d'amore per lei e la riporta a casa. Ma nei tredici anni è successo anche questo: il professore Gelli ha educato la figliuola Lina nel culto della madre morta; per Lina la signora Fulvia Gelli è morta, la signora Fulvia ritorna come un'intrusa, come un'estranea, che sarà odiata e disprezzata dalla figliuola.

La commedia consiste in questo contrasto, ma il contrasto è accennato, non è approfondito; gli episodi nei quali si rivela sono di carattere secondario. L'autore non ha curato il lavoro nel dialogo, come è nel suo carattere di scrittore

di teatro: il dramma è solamente impostato e non è svolto in nessun modo, né con un'azione serrata, né con una «trattazione» dialogata.

(8 aprile 1920).

«L'amico di famiglia» di Caillavet e De Flers al Carignano. L'amico di famiglia, di Caillavet e De Flers, è il lavoro teatrale da cui è stato estratto il libretto dell'operetta: La regina del fonografo. Nessun elemento teatrale di notevole importanza esiste nella commedia che non sia passato nell'operetta: la figura di «amico di famiglia», quantunque dia il titolo, non è effettivamente che la «macchina» che serve esteriormente a saldare i vari episodi dell'azione. La commedia si svolge in questi due motivi: una donna «onesta» dà buoni consigli a una cocotte, e una cocotte dà buoni consigli a una donna onesta. Una cocotte è rammaricata perché come donna ella è sempre scelta e non ha la libertà di scegliere: una moglie le insegna come si possa scegliere l'uomo che piace. La cocotte è stata educata a vedere nell'amore «una carriera», è stata educata a non vedere negli uomini altro che dei clienti, di cui non bisogna mai innamorarsi, per non compromettere la carriera; la moglie invece è stata educata a far innamorare e quindi a mostrarsi innamorata: può insegnare qualcosa. Ma anche la cocotte può insegnare qualcosa alla moglie: può insegnare come si faccia a conservare un uomo, arte che non conosce la fanciulla «onesta» che deve trovar marito e non pensare al domani, non pensare a conservarlo: la cocotte deve sapersi conservare le buone «pratiche». Sono questi due motivi che danno un qualche sapore ai tre atti, nonostante la farragine degli episodi e delle situazioni, costruite secondo uno schema, per far ridere a tutti i costi il pubblico.

(27 giugno 1920).

«Tutto per bene» di Pirandello al Chiarella. Nei tre atti di Tutto per bene, Luigi Pirandello dipana questa matassa: un tale Martino Lori ha sposato la figlia di un illustre scienziato che lascia, morendo, un pacco di appunti sulle sue ricerche rimaste incompiute. Salvo Manfroni, discepolo dello scienziato, manomette e gli appunti e la figlia del suo maestro, moglie del Lori. Manfroni diventa una illustrazione della scienza, è deputato, diventa ministro, diventa senatore; il Lori è da lui trascinato nella carriera politica e giunge fino al posto di consigliere di Stato. Questo tale Martino Lori non sospetta di nulla; non sospetta che sua moglie l'abbia tradito, non sospetta che sua figlia Palma sia

invece figlia del Manfroni, non sospetta di nulla, sebbene il Manfroni si sostituisca a lui nel curare la fanciulla, divenuta orfana della madre, e la tiri su per conto suo e le costituisca una dote e le trovi un marito aristocratico; non sospetta di nulla, sebbene tutti gli intimi di casa sappiano, e Palma sappia, e il fidanzato di Palma sappia. Non sospetta di nulla e per sedici anni si costruisce una vita sua particolare, che a tutti pare la commedia di un miserabile, contento dei benefizi ricavati dal consenso dato alla moglie per la tresca col grande uomo politico. Non sospetta nulla e un bel giorno, dopo tanto tempo, dopo tanta illusione sull'onestà e sulla bontà degli uomini, la verità gli è rivelata. La commedia si impernia su questa rivelazione: dovrebbe essere la rappresentazione di questo dramma fulmineo: il dramma di un uomo che si è costruita tutta la sua vita interiore ed esteriore sull'ignoranza di un fatto essenziale della sua vita stessa, e d'un tratto si trova sperduto, perché il suo «io» intimo è svanito e il panorama circostante, veduto sempre in un modo per tanti e tanti anni, è mutato radicalmente, è un panorama di rovine e di macerie. Bisogna subito dire che il Pirandello si limita a dipanare la matassa, a condurre l'intrigo; il lavoro è affrettato, e la figura di Martino Lori non riesce a dominare lo svolgimento e a organizzarlo per giustificarlo; è smorto, non reagisce altro che a sospiri e gemiti; non diventa un carattere, rimane una vittima senza energia né sentimentale, né dialettica (come avviene nelle creazioni del Pirandello), che si affloscia e scompare, rientrando nel buio della nullaggine drammatica.

(7 luglio 1920).

«Gli interessi creati» di Benavente al Balbo. Gli uomini sono dei fantocci che si muovono per il mondo e operano guidati dai fili degli interessi. Su questo comune spunto della filosofia popolare il Benavente ha intrecciato la sua commedia; le ha dato un colore di novità introducendo nella scena le maschere del teatro italiano, Pulcinella, Arlecchino, Balanzone, Colombina; gli uomini fantocci appaiono rappresentati da tipi di fantocci uomini creati dal teatro dell'arte. L'intrigo è anch'esso comune: come un furbo avventuriero riesca a combinare un matrimonio, determinando una serie di interessi costituiti intorno alla fortuna del suo amicopadrone. Ma il matrimonio è d'amore: esistono dunque altri fili, oltre agli interessi, che fanno muovere gli uomini e danno loro una dignità. Tre atti lievi, graziosi, senza pretese, che furono accolti con favore dal non troppo numeroso pubblico.

(27 luglio 1920).

«Il fantoccio» di CantoniGibertini al Balbo. Nell'ascoltare la commedia Il fantoccio di Osvaldo CantoniGibertini, si pone irresistibilmente questo problema, che nasce dall'intimità piú preziosa della commedia stessa. Poiché il protagonista, signor Mario Stella, è un superuomo, che soffre della malattia propria dei superuomini, il discentramento scheletrico tra l'iosuperuomo e l'iofantoccio di legno, e poiché Osvaldo CantoniGibertini, se può rappresentare nella pienezza della sua superumanità un superuomo, è da supporre partecipi della sublimazione geniale e soffre quindi anch'egli di discentramento tra i due «io» - quale dei due «io» di Osvaldo CantoniGibertini ha trovato la sua espressione in questa commedia? L'«io» di legno non stagionato, che a primavera urge l'involucro umano, o l'«io» superuomo? Il problema, che irresistibilmente si è imposto, si è, per questa sua irresistibilità, risolto automaticamente; la commedia è espressione di legnosità non maturata piú di quanto sia espressione di genialità superumana; Osvaldo CantoniGibertini è un genio foderato di una pesantissima cappa da filisteo. Egli ha ridotto in cifra matematica il giudizio del buon senso comune che in ogni uomo c'è un fantoccio; ha materializzato la metafora, ha costituito intorno a essa un intrigo qualsiasi e ha affogato in una nube di trivialità bambagiosa il qualche tratto originale che era risultato casualmente dal giuoco della macchina inventata. Manca al CantoniGibertini proprio quel gusto letterario che è indispensabile per nascondere l'automatismo legnoso sotto l'apparenza umana; il gusto della semplicità e della misura; gli manca specialmente l'equilibrio dell'inventore che non balla la danza indiana intorno al suo ordigno, gridando: come è bello! come è bello! quale grande inventore di ordigni io sono! Il CantoniGibertini insomma ha messo troppo del suo iofantoccio nella commedia e pochina pochina della sua umanità; ha elaborato un «penso», non ha scritto un'opera letteraria.

(4 agosto 1920).

«Colline, filosofo» di Veneziani al Carignano. Carlo Veneziani ha rimesso in iscena i personaggi della Bohême. La gaiezza del Mürger si è invenezianizzata in farsaioleria, la vena di malinconia e di sentimento è divenuta fiume lutulento di mutria e di sentimentalismo. Colline, il filosofo, è divenuto un predicatore di energia, un propagandista delle immortali parole d'ordine: «progresso nel

lavoro e nell'ordine», «volere è potere», «le bugie hanno le gambe corte», «le donne sono la causa di tutti i mali», «l'ozio è il padre dei vizi». È questa, in fondo, l'originalità della commedia, la quale può essere assunta a simbolo del periodo che attraversa il nostro paese. Nella rovina di tutte le forze morali che sostengono ogni società bene organizzata, nel venir meno di ogni norma di condotta, che serva all'individuo e alla collettività, in Italia, che ha dato i natali a Stenterello, sono i farsaioli che parlano delle cose serie e fanno la predica della saggezza: così avviene che le cose serie e la saggezza predicate da tali bocche non siano più distinguibili dalle farsaiolerie e la vita italiana diventi sempre più gioconda.

Per la cronaca: nella commedia del Veneziani, Colline, deluso in amore, sposa l'affittasoffitte, risolve radicalmente il problema dell'alloggio, diventa genitore di tre pargoletti, ma non perde l'abitudine di dormire sulle pubbliche panche. Sono stati applauditi i primi due atti, il terzo è stato accolto da applausi commisti con abbondanti zittii e qualche fischio. Luigi Carini (Colline) recitò con molto buon gusto e collaborò parecchio alla buona riuscita del lavoro.

(13 ottobre 1920).

«Il bell'Apollo» di Praga al Carignano. Piero Badia, signore milanese dell'anno di grazia 1893, è il «bell'Apollo». Ciò significa che Piero Badia è un conquistatore di signore, è uno specialista nella professione di sedurre e di abbandonare; ma la parola «Apollo» non deve trarre in errore: non c'è alcuna traccia di lirismo nella figura di Piero Badia, egli non esplica la sua attività come creazione artistica, come espressione di una personalità che non può ritrovarsi altro che nel sedurre belle signore. Piero Badia è un omaccione molto volgare e molto banale, che si preoccupa solo di godere senza far nascere scandali e senza determinare drammi incresciosi.

In che consistano questi quattro atti di Marco Praga, non si riesce a stabilire con esattezza: probabilmente Marco Praga ha semplicemente voluto scrivere quattro atti, ben congegnati tecnicamente, che avessero un buon successo di platea. Pare la commedia sia stata, tempo fa, una battaglia contro lo spirito dei tempi e sia stata una battaglia perduta. La fortuna odierna proverebbe in questo caso che si è fatto un passo indietro nell'educazione del buon gusto popolare. Poiché nella commedia si vede un uomo, e precisamente l'eroe, il bell'Apollo, infilarsi le scarpe dinanzi al pubblico; poiché il bell'Apollo è un

uomo senza cuore, che fa all'amore col solo cervello; poiché si assiste a scene veramente «ardite» e si odono proposizioni molto ciniche, è da supporre che la battaglia, che la commedia ha rappresentato tempo fa, sia stata combattuta per il «realismo».

La battaglia meritava di essere perduta: la commedia non ha alcuna consistenza drammatica, essa è una pura esterioresità di parole e di scene ben congegnate. Manca in questa commedia ogni rappresentazione di caratteri; sarebbe stato meglio trarre dall'argomento un romanzo d'appendice con un urlo popolaresco contro il cinico signore che non si preoccupa se i suoi sollazzi lascino uno strascico di cuori insanguinati. In un tale romanzo d'appendice ci sarebbe stata piú umanità e quindi piú arte che in questo quadro sbiadito di un cinismo di maniera che ragiona su se stesso e si giustifica con ragionamenti da lenone che non vuol abbandonare la professione lucrativa.

La commedia ha avuto successo: c'è però da domandarsi quanto abbia contribuito al successo l'interpretazione degli attori. È un successo da teatro moderno o da teatro dell'arte? Pare veramente che si ritorni indietro di duecento anni; il pubblico non si preoccupa del lavoro artistico, ma dell'interpretazione artistica.

Non ci sarebbe niente di male, se dal teatro non ricavassero fama e quattrini scrittori che non meritano né l'una, né gli altri a così buon mercato.

(20 ottobre 1920).

«Anfissa» di Andreieff al Carignano. Per il borghese che ha cenato bene e ha tre ore da perdere tra la cena e il letto, un dramma è qualcosa di mezzo tra il digestivo e l'afrodisiaco. Per il critico, dramma è una contrapposizione di «caratteri», cioè di marionette che giocano alla vita. Anfissa di Andreieff non è né l'una cosa né l'altra. Il borghese che vuol digerire ne riceve come un pugno sullo stomaco, il critico vi cerca invano le marionette. La drammaticità di Anfissa è nell'inasprimento, portato fino all'assurdo, fino alla lacerazione, fino al delitto, di un contrasto originariamente semplice di passioni.

Nel centro è un uomo, Teodoro Kostamarov, un avvocato, orgoglioso, vano, sensuale, grande ingegno per la città di provincia. Ha pose da superuomo, ma da superuomo provinciale: insulta gli avversari in un'arringa, prende a schiaffi per via chi non lo saluta, è un conquistatore di donne, uno sprezzatore della

moralità comune, ma non ha maggiore originalità di un libertino. In complesso una figura che vuol dominare restando legata a terra. Una crisi, che sorge piú da contrasti esteriori che da un intimo dissenso, lo sconvolge, gli fa perdere il dominio di sé, lo fa insieme incerto e brutale, violento e pauroso.

Intorno, tre figure di donne, o meglio in tutte una figura sola: l'essere che vive dell'amore e del dominio dell'uomo, ne vive fino al sacrificio, alla perdita di sé, all'odio, al delitto.

La moglie di Kostamarov, tradita, trascurata, chiama presso di sé la sorella, Anfissa, vedova che giunge con non si sa qual fama di autorità, e spera che la sorella, ammonendo, esortando, ispirando magari un nuovo sentimento, le riporti l'affetto e la fedeltà del marito. Ma questi ama Anfissa, fin dal giorno che ne ha sposato la sorella e Anfissa ama essa pure il cognato. Il sentimento, doppiamente colpevole, dei cognati si esaspera nella strana situazione in cui essi vengono a trovarsi. Giungerà esso a purificarsi, a trionfare come un sentimento primordiale, che non ha bisogno di giustificazioni, che non soffre attenuazioni, che di per sé vale ed è tutto? Il dramma si dibatte per quattro atti, per alcuni mesi di vita, e si chiude con un delitto. Dico che si dibatte e non lo dico per esprimere un giudizio di condanna. La scena è anzi perfetta. Se qualcosa vi è da rimproverare, è piuttosto la tensione che non si allenta per un attimo, dalla prima all'ultima battuta, dando l'impressione di una logicità perfetta e di uno sviluppo pienamente conforme alle leggi della vita. Ma il dibattersi angoscioso, in cui la drammaticità, in cui i limiti della comune esistenza sono superati, in cui si giunge alla tragedia e alla poesia, è quello di alcune coscienze prese nelle spire di una sorte che per essere fatta della loro stessa passione non appare meno come qualcosa di tragicamente imponente. È tutto spiegabile, a cominciare dalla prima ripulsa di Anfissa fino alla sua caduta, e alle promesse dell'amante, e al suo desiderio piccino di vendetta e all'esasperarsi nella donna del sentimento e della gelosia. È un processo tutto umano di sviluppo quello che porta alla stanchezza dell'uno e all'odio dell'altra, alle offese che l'uomo fa all'amore e la donna all'orgoglio, alla violenta scena, in cui Anfissa di fronte alla famiglia riunita rinfaccia a Teodoro di aver tradito la moglie, di essersi fatto della cognata un'amante e di cercare ora un'amante nuova nella terza sorella, giovane, ingenua, ignara. È tutto umano e tutto si snoda con agilità e rapidità, ma tu senti che un gorgo di passione si è aperto nel quale questi uomini sono trascinati come festuche, che

si è prodotta una lacerazione che non può essere chiusa perché forze e sentimenti umani si adoprano a renderla sempre più grande e profonda.

Il delitto, col quale si chiude il dramma, quando Anfissa uccide col veleno l'uomo che odia e ama, grava in realtà sull'azione fin dalle prime scene. Si direbbe un destino se non fosse una cosa che vien fuori in modo così chiaro dal cuore di questi uomini.

In questo senso Andreieff ha scritto un dramma borghese, non solo introducendo in un ambiente comune un fatto tragico o qualche elemento di tragicità, ma cercando di ottenere da un esacerbato contrasto di passioni una trasfigurazione dell'ambiente, e se un appunto è da fargli, è quello di avere in questo senso troppo insistito, introducendo a esempio elementi secondari che servono a creare e mantenere un senso di diffusa drammaticità e di incertezza, ma sono poco strettamente collegati con l'azione scenica principale, restano impliciti e non si spiegano con essa. Tale la figura della nonna che ha avvelenato il primo marito, che fa la sorda ed è l'incubo del protagonista.

Anche su di ciò però l'appunto sarebbe valido se l'opera drammatica non fosse opera d'arte, cioè di poesia, soggetta a nessuna logicità che non sia quella della fantasia del poeta, che ha in sé la sua legge e soltanto a essa deve obbedire. Riconosciamo che la vita stessa non è logica, ma è piena di elementi che non si pesano con la bilancia del ragionatore; e riconosciamo soprattutto che Andreieff ha dato vita a un quadro tragico di cui la figura della nonna, nella stessa sua incerta posizione, è un elemento essenziale. Se quell'essere parlasse e si sapesse chiaramente chi è, verrebbe meno non solo un elemento scenico di incomparabile suggestione, ma sarebbe distrutto un elemento intuitivo che è inseparabile dal resto dell'opera d'arte. Lo stesso si dica di molti altri particolari e del rilievo e della finitezza loro.

Tutto ciò fu reso dalla compagnia in modo scenicamente perfetto. Se però vi è nel dramma un'ombra di pesantezza, questo difetto fu accentuato dal tipo di recitazione, specialmente della signora Melato, tipo di recitazione che risente troppo della scena cinematografica e tenne sí avvinto il pubblico, ma finì per stancarlo. Così avvenne che alcuni passaggi parvero pesanti per soverchia tensione, e avvenne che dopo tre atti, condotti a termine con successo e con un buon numero di chiamate, alla fine si sentí qualche zittio.

Confessiamo però che il pubblico borghese del teatro non era dei meglio adatti a seguire e sentire l'opera d'arte. L'intera verità di essa doveva purtroppo fargli l'impressione di un pugno sullo stomaco.

Auguriamo dunque a questo dramma un pubblico migliore, piú rozzo, piú immediatamente sincero, piú vicino a godere e soffrire l'impetuosa angoscia della tragedia. Gli auguriamo un pubblico di proletari.

(14 novembre 1920).

«Glauco» di Morselli al Carignano. Glauco, l'eroe della mitologia greca, è presentato, al principio del primo atto, come un pescatore, il pescatore piú povero della Sicilia, privo di ogni ricchezza, ma pieno il cuore delle piú grandi cose. Tende l'orecchio al canto delle sirene e agli allettamenti dei tritoni e sogna terre lontane. Sogna l'Africa piena di mostri da uccidere, di oro e di regni da conquistare, sogna la Colchide verso la quale l'eroe Giasone sta guidando gli Argonauti. Sogna soprattutto la gloria che uguaglia gli uomini agli dei. Ma insieme a queste alte voci di gloria anche una modesta voce di amore parla al cuore del giovane. È l'amore di Scilla, una fresca e tranquilla vena di acqua chiara, in mezzo a un tumulto di insoddisfatte brame.

Glauco convince i pescatori a partire con lui per l'Africa, con un carico di lana tessuta.

Lasciata l'isola, egli li trascinerà poi con sé alle imprese che sogna. Ma la lana è di Forchis, il pastore padre di Scilla, ricchezza e grettezza riunite, e Forchis come la figlia così nega al pescatore la stoffa. I sogni debbono precipitare. E Scilla, la fanciulla che poco prima si è disperata nel vedere Glauco, entusiasta dei suoi progetti, dimenticare la voce tenera e sicura dell'amore, ora dà essa l'aiuto suo perché i progetti possano diventare realtà. Consegna ai pescatori la chiave della capanna dove si trova la stoffa: i pescatori la rubano e fanno vela per l'Africa. Glauco è sulla poppa della nave e tende le braccia alla fanciulla che si abbatte su una pietra della riva, come schiacciata da un'altra pietra invisibile.

Così all'inizio si prospetta un fondamentale contrasto, sul quale dovrebbe correre tutta la tessitura della tragedia.

Piú che di sentimenti, vuol essere contrasto di aspirazioni e di concezioni. Forse, e bisogna pur dire subito queste parole, anche se in esse è già implicito

un giudizio, è piú che altro un contrasto di tesi e di simboli. Il quadro vuol quindi avere una cornice piú ampia di quella di ogni comune azione scenica nella quale uomini parlano e vogliono e agiscono e il ricorso a personaggi, scene e decorazioni mitologiche è fondamentalmente giustificato da questa aspirazione. Ma fin dal primo atto appaiono gli strappi e attraverso di essi l'arida, ossuta schematicità dei simboli: la fanciulla che invoca la virtù come la sola cosa che può fare di una capanna una reggia, le soddisfazioni e le dolcezze umili, le grettezze, le bassezze anche della vita contrastanti con l'ardore di un sogno.

Tutto ciò l'autore vuol rendere concreto e vivente in modo che sia drammatico e lirico insieme, ma la scena decorativa e simbolica rende stentato, difficile a esser colto immediatamente il ritmo della vita, e la lirica non c'è ancora.

Dopo il primo atto il difetto si accentua. Glauco è andato in Colchide, ha combattuto e vinto, ha liberato un popolo, è diventato re e giunge, nel viaggio di ritorno, all'isola di Circe. È un dominatore che arriva e la maga lo vuol conquistare con le sue arti, avvincerlo, tenerlo per sempre legato a sé col suo magico influsso, come tiene chiusi in stalla gli altri eroi che sono venuti per godere di lei, e ch'essa ha cambiato in porci. Glauco vince. Fingendosi ubriaco e dormente carpisce alla dea il bacio che lo rende immortale e poi respingendone l'amplesso fugge, richiamato dal ricordo di Scilla, dalla voce sempre viva dell'amore di lei. La sua nave si allontana veloce spinta dai tritoni, e la dea si vendica, recide il filo della vita di Scilla, strappandolo dalle mani delle Parche.

Cosí quando l'eroe giunge alla Sicilia e scende alla riva i pastori stanno piangendo la morte della ragazza che si è gettata in mare. Il corpicino giace sulla sabbia e dopo essersi fatto legare a esso con la catena dell'ancora, Glauco si fa gettare in mare. Dalla profondità salgono ancora il suo lamento e il suo pianto.

Questa, nella sua trama e nella sua conclusione, la favola. E di piú che la favola che vi è in questo dramma? L'autore, dicevamo, ha voluto metterci grandi cose. Per velare dietro di esso grandi cose ha scelto e sceneggiato un soggetto mitologico. Le cose grandi però, sono rimaste cosí, dietro un velo, una velleità senza espressione definita. Tale è pure la liricità di questa tragedia. È esatto dire che si tratta di un tentativo apertamente confessato di fare in teatro cosa,

se non nuova, diversa almeno dal comune, di trasfigurare l'azione scenica con una intuizione di poesia. Ma è pure esatto dire che il tentativo è fallito. La mitologia ha inaridito la fonte della poesia, invece di alimentarla. Chi conosca la serena e grande poesia dei miti greci, non ravvisa in questa tragedia che un travestimento di problemi o di pseudoproblemi moderni.

Forse chi è abituato al teatro attuale vi trova qualcosa di nuovo. Ma per il nuovo si perde il meglio, si perde quello che conta e che vale: si perde la spontaneità e la pienezza dell'azione, si oscilla tra una realtà e un sogno che non hanno entrambi consistenza che di parole.

Non si afferra, di concreto, nulla che non potrebbe esser contenuto in una qualsiasi mediocre favola borghese.

Il successo c'è stato, sebbene un po' tiepido.

Tre chiamate a ogni atto. Nessun entusiasmo.

(21 novembre 1920).

Tre novità al Teatro Alfieri («Cecé» di Pirandello, «Ma non lo nominare» di Fraccaroli, «Schiccheri, tu sei grande!» di Lopez). Pirandello, Fraccaroli, Lopez. Tre atti unici, del genere, «per rivista mensile "Lettura", "Secolo XX"». Tre novelline dialogate: le prime due farsesche, la terza sentimentalmente rosea, per fanciulle di buona famiglia, che abitano nella mitica provincia gozzaniana. La prima, Cecé, di Luigi Pirandello, è una sciocchezza semplice senza capo né coda: si descrive, a puro titolo di fare il solletico sotto la pianta dei piedi, come avvenga che un viveur riesca a non pagare seimila lire a una prostituta. La seconda Ma non lo nominare, di Arnaldo Fraccaroli, è una sciocchezza con molte complicazioni. Arnaldo Fraccaroli ha scritto la sciocchezza pensando che il pubblico fosse la sublimazione sintetica di 10 abbonati da 20 anni al «Corriere della Sera» e alla «Domenica del Corriere», che poi hanno alquanto mutato la loro psicologia leggendo assiduamente anche il «Corriere dei Piccoli», moltiplicati per 10 scrittori di «cartoline del pubblico», divisi per 4 ammiratori di Luigi Barzini, ridotti ai minimi termini di intelligenza. Il Fraccaroli descrive come avvenga che, in un albergo con parco, un signore, travestendosi da iettatore, riesca a far scappare, da un angolo propizio ai convegni amorosi, una cocotte, la madre che la cocotte ha preso in affitto, un pescecane, un celebre

scrittore genere «milanese», un ricco di prima della guerra e un polacco, e come poi, nell'angolo propizio, corrompa una dama morigerata.

La commedia di Sabatino Lopez, Schiccheri, tu sei grande! rappresentata come conclusione, ha guadagnato enormemente per il confronto; la bonarietà casalinga del Lopez è diventata grandezza goldoniana. Dopo aver visto tutta la flora e la fauna che può sorgere dalla putrefazione dell'intelligenza, del senso comune e del buon gusto, vedere un buon diavolaccio di vecchio dottore che riesce felicemente a trovar marito per due nipoti! Sabatino Lopez è diventato grande, come sono grandi le Piramidi, quando la pianura del Nilo è una marcita popolata di ranocchi.

(16 dicembre 1920).

Freeeditorial 