

Curatore:
Fabrizio Pompei

Titolo ricerca:
La messa in scena di Adolphe Appia del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner alla Scala di Milano

Periodici (anni presi in esame):

L'Avanti (1923, 1924)
L'Ambrosiano (1923, 1924)
Corriere della sera (1923, 1924)
Il Popolo d'Italia (1923, 1924)
La Sera (1923, 1924)
Il Sole (1923, 1924)
Il Secolo (1923, 1924)
La Stampa (1923, 1924)
La Rivista illustrata del Popolo d'Italia (1923, 1924)
La Voce repubblicana (1923, 1924)
l'Illustrazione italiana (1923, 1924)
Il Messaggero (1923, 1924)
Scenario (1932)
Comoedia (dal 1923 al 1933)

C. Gatti, *Il teatro alla scala rinnovato*, Fratelli Treves, Milano 1926.

Biblioteche consultate:
Biblioteca Nazionale Centrale (Roma)
Biblioteca Teatrale del Burcardo (Roma)
Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea (Roma)
Biblioteca del Senato "Giovanni Spadolini" (Roma)

Titolo dello spettacolo:
Tristano e Isotta

Tabella riassuntiva dei dati:

Data Anno.Mese.Giorno	Nome del Periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.04.00	Il Convegno. Rivista di letteratura e arte	Anno IV n. 4, 5, 6	Tristano e Isotta	Gio Ponti	Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente
1923.10.17	La Sera		Tristano e Isotta		Un'officina delle lettere e delle arti. La scuola degli attori
1923.10.19	Il Secolo		Tristano e Isotta		Fervore d'opere alla Scala
1923.10.23	Il Secolo		Tristano e Isotta		Un viaggio alla Scala
1923.10.30	Il Convegno. Rivista di letteratura e arte		Tristano e Isotta	Adolfo Appia	La messa in scena e il suo avvenire (Dedicato alle alunne della scuola di Jacques Dalcroze)
1923.11.03	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	La scala e l'allestimento scenico
1923.11.07	La Sera		Tristano e Isotta		I disegni teatrali di Appia alla "Bottega di poesia"
1923.11.09	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	L'indirizzo della scala
1923.12.13	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	Preparazione al Tristano

Data Anno.Mese.Giorno	Nome del Periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.12.14	Il Secolo		Tristano e Isotta		Le scene di Appia per la Scala
1923.12.15	Commedia	Anno V n. XXIV	Tristano e Isotta	Raffaele Calzini	Dove un teatro si chiude mentre si aprono gli altri
1923.12.19	Corriere della sera		Tristano e Isotta		
1923.12.19	Il Piccolo		Tristano e Isotta	Gino Gori	Scenografi e scenografia
1923.12.20	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala
1923.12.20	La Sera		Tristano e Isotta	Fossati	Il Tristano e Isotta di stasera
1923.12.20	Il Sole		Tristano e Isotta		Scala
1923.12.21	Corriere della sera		Tristano e Isotta	Carlo Gatti	La prima di Tristano e Isotta
1923.12.21	L'Avanti		Tristano e Isotta		Tristano e Isotta alla Scala
1923.12.21	L'Ambrosiano		Tristano e Isotta	G. C. Paribeni	Tristano
1923.12.21	Il Messaggero		Tristano e Isotta		La prima del Tristano alla Scala

Data Anno.Mese.Giorno	Nome del Periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.12.21	Il Popolo d'Italia		Tristano e Isotta	A. T. (Alceo Toni)	Tristano e Isotta alla Scala
1923.12.21	Il Secolo		Tristano e Isotta	Adriano Lualdi	Tristano e Isotta alla Scala
1923.12.21	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	Tristano e Isotta alla Scala
1923.12.21	Il Sole		Tristano e Isotta	C. F.	Tristano e Isotta alla Scala
1923.12.21	La Stampa		Tristano e Isotta		Tristano e Isotta alla Scala
1923.12.22	Corriere della sera		Tristano e Isotta		
1923.12.22	Il Sole		Tristano e Isotta		
1923.12.23	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala
1923.12.23	Il Secolo		Tristano e Isotta	Nello Toscanelli	La Scala e il buio
1923.12.29	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Corriere teatrale
1923.12.29	La Voce Repubblicana		Tristano e Isotta		La rinnovata primavera della Scala di Milano

Data Anno.Mese.Giorno	Nome del Periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.12.30	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala
1923.12.30	L'Illustrazione italiana	Anno L n. 52	Tristano e Isotta	Carlo Gatti	Ripresa di opere. Tristano e Isotta.
1923.12.30	Il Sole		Tristano e Isotta		Scala
1924.00.00	Cose viste		Tristano e Isotta	Ugo Ojetti	Calvino alla Scala
1924.01.00	La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia	n.1	Tristano e Isotta		Cronache musicali
1924.01.02	Corriere della sera		Tristano e Isotta		
1924.01.03	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala
1924.01.06	Il Sole		Tristano e Isotta		Teatri
1924.01.11	Il Secolo		Tristano e Isotta	Raff. (Raffaele Calzini)	Gli artisti e le opere. Il caso Appia
1924.01.15	Commedia	Anno VI n. 2	Tristano e Isotta	Raffaele Calzini	Scenate per le scene; dove si naviga il mare di Cornovaglia
1924.01.29	Il Secolo		Tristano e Isotta	Enrico Thovez	Scenarii

Data Anno.Mese.Giorno	Nome del Periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1924.02.10	Commedia	Anno VI n. 3	Tristano e Isotta	Raffaele Calzini	Via Appia
1924.08.30	Il Convegno. Rivista di letteratura e arte	Anno V n. 8	Tristano e Isotta	Adolfo Appia	Drammatizzazione
1925.02.28	Il Convegno. Rivista di letteratura e arte	Anno VI n. 2, 3	Tristano e Isotta	Adolfo Appia	L'arte vivente nel teatro
1928.03.20	Commedia	Anno X	Tristano e Isotta	Anton Giulio Bragaglia	Il teatro visivo e il visivo a teatro
1932.09.01	Scenario	Anno X n. 8	Tristano e Isotta		Omaggio ad Adolphe Appia
1933.05.00	Commedia		Tristano e Isotta	Carlo Lari	Della "messa in scena". Veri e falsi registi

Fabrizio Pompei - Appia alla Scala – Presentazione dei materiali

Il 20 dicembre del 1923 al Teatro alla Scala di Milano viene rappresentato *Tristano e Isotta*, dramma in tre atti di R. Wagner. Lo spettacolo, per la nuova messa in scena di Adolphe Appia, considerata potenziale ispiratrice per il rinnovamento della rappresentazione teatrale italiana, crea un'attesa particolare; un'attesa dimostrata da numerosi articoli e da una pubblicità sul Corriere della sera.

Le recensioni dei critici sono curate con un'analisi scrupolosissima: lo spettacolo viene smontato atto per atto, scena per scena, con confronti pedissequi tra le disposizioni scenografiche di Wagner, inserite nel libretto dell'opera, e quelle attuate da Appia. Critiche che portano a considerare l'operazione dello scenografo svizzero perfino blasfema, perché contro le intenzioni, le parole, lo spirito dell'autore e "riprovevole in sé per l'eccesso, si può dire, metafisico in cui cade. Il sintetismo dell'Appia è quasi sempre astrazione completa della realtà: non idealizzazione poetica degli elementi fisici e materiali di una determinata scena, ma snaturazione, invece, e deformazione assoluta di essi" (*Cronache musicali*, in "La Rivista illustrata del popolo d'Italia", 1.01.1924).

Alcuni critici, a dir la verità pochi, intuiscono che si tratti di un nuovo modo di affrontare la messa in scena e quindi di un nuovo modo di pensare la rappresentazione teatrale: Appia rilegge il

dramma, la passione dei due amanti, alla luce del pensiero contemporaneo: l'interiorizzazione dei sentimenti umani viene espressa attraverso la scena, le luci, i "movimenti" degli attori.

Così racconta R. Calzini l'arrivo di Appia in Italia: "quando arrivò a Milano [...] questo innovatore della scenografia [...] quanti lo conoscevano per sentito dire e per la fama che di lui correva in Europa, stupirono di trovarsi di fronte non un giovane di animato spirito rivoluzionario tutto ribelle, dal nodo della cravatta, al taglio dell'abito, al linguaggio e alle maniere irriverenti; ma un buon vecchio in calzoncini corti sportivi che riscaldava con compiacenza la persona e gli ideali al sole autunnale italiano" (R. Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, in "Il Secolo", 11.01.1924).

La relazione con l'Italia inizia grazie al *Convegno, Rivista di letteratura e di arte*, diretto e fondato a Milano nel 1920 da Enzo Ferrieri. Nell'aprile del 1923, infatti, con un articolo firmato da Gio Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, iniziano a circolare le idee di spettacolo come unità artistica, come opera d'arte e a diffondersi i disegni per le scene dei drammi wagneriani e degli "spazi ritmici": progetti di scene scanditi da pilastri, scalinate, luci e ombre che costituiscono la base per lo studio del movimento e la condizione dello spazio per la presenza vivente dell'attore. Il lungo articolo riporta in francese passi delle opere fondamentali di Appia *La messa in scena del dramma wagneriano* (1899) e *L'opera d'arte vivente* (1921).

Sempre nel *Convegno*, in seguito, appariranno articoli firmati dallo stesso Appia (*La messa in scena e il suo avvenire. Dedicato alle alunne della Scuola Jacques Dalcroze*, in "Il Convegno", IV 10, 30.10.1923; *Drammatizzazione*, in "Il Convegno", V 8, 30.08.1924; *L'arte vivente nel teatro*, in "Il Convegno", VI 2-3, 30.03.1925).

Il *Convegno* non fu solo una rivista, ma anche un circolo culturale, teatro di concerti, letture di poeti o di opere mai rappresentate, cicli di lezioni, consultazione e prestito dei libri della biblioteca e casa editrice.

Proprio il circolo ospiterà lo scenografo più volte divenendo un prezioso punto di riferimento: nel novembre del 1923 (*I disegni teatrali di Appia alla Bottega di Poesia*, in "La Sera", 7.11.1923) alla "Bottega di poesia" Appia inaugura la sua mostra costituita da 56 disegni e presenta il catalogo nella cui prefazione espone il quesito: "Arte viva, o natura morta?".

Il giornalista puntualizza una caratteristica importante dell'opera dello scenografo: "ed i disegni dell'Appia presentano una diversa anima a seconda che l'effetto di plasticità si muta nella stessa scena per effetto di una diversa illuminazione".

Intanto il direttore Arturo Toscanini in una sala del teatro ha già iniziato le prove orchestrali del *Tristano e Isotta* che debutterà il 20 dicembre. (*Un viaggio alla scala*, in "Il Secolo", 23.10.1923).

Appia allestisce nei "Teatrini" del teatro (riproduzioni in scala del palcoscenico) le sue scene in proporzioni ridotte e prova gli effetti luce: "modificando disposizioni e colori fino a che non si ottenga l'effetto voluto. [...] Appia, soddisfattissimo degli esperimenti nel teatrino, è già partito e ritornerà per la messa in scena sul palcoscenico", nel frattempo gli scenografi realizzeranno le scene definitive. (*Fervore d'opere alla scala*, in "Il Secolo", 19.10.1923).

A dicembre segue una conferenza di Appia sempre al *Convegno* (*Le scene di Appia per la scala*, in "Il Secolo", 14.12.1923) in cui illustra la sua riforma scenica, "immaginata ed attuata" e i "concetti fondamentali che lo hanno ispirato nel preparare la messa in scena del *Tristano* alla Scala. La conferenza era accompagnata da numerose proiezioni. [...] il pubblico numerosissimo seguì con molto interesse conferenza e proiezioni, e applaudì alla fine Appia, che era presente".

Intanto si susseguono diversi articoli di quotidiani e riviste che parlano della necessità di rinnovare la messa in scena del teatro in Italia e dei passi avanti fatti in Europa, citando Appia accanto a Craig e Reinhardt come grandi riformatori.

Anche nel nostro paese si manifesta la volontà di risolvere il problema da tempo dibattuto della scenografia: lo testimoniano gli esperimenti dei maggiori teatri delle grandi città, uno per tutti la Scala che nel 1922 mette in funzionamento la cupola di Mariano Fortuny, ideata per dare l'illusione ottica della volta celeste.

"Però - afferma Gori in un suo articolo - noi non potremo mai aver nulla che abbia a che fare col Teatro d'arte di Mosca o col *Vieux Colombier*. Intendo dire che certe riforme condotte all'estremo

limite non potremo mai farle nostre. (G. Gori, *Scenografi e scenografia*, in “Il Piccolo”, 19.12.1923).

Finalmente *Tristano e Isotta* appare alla Scala e la mattina seguente si scatenano gli infernali giudizi: “si sono udite gravi parole, ieri sera, nella platea e nel Ridotto della Scala. Si sono visti divampare sacri sdegni; si è sentito - nientemeno - parlare di profanazione” (A. Lualdi, *Tristano e Isotta alla scala*, in “Il Secolo”, 21.12.1923); “la messa in scena: - goffa, ignobile, pretenziosa, oppresse la vista, avvelenò l’incanto, s’affaticò a disperdere ogni suggestione! [...] Ridadeci i nostri fondali ampi, luminosi con boschi, prati e giardini; piante fronde e foglioline” (*Tristano e Isotta alla Scala*, in “L’Avanti”, 21.12.1923); “ci domandiamo se un giuoco arbitrario di fantasia interpretativa sia lecito verso un autore, come Wagner, che ha lasciato minutamente descritto quanto si riferisce alla messa in scena delle sue opere. [...] Ma questa volta si trattava di esperimenti, e naturalmente noi - tanto circospetti a farne con italiani - abbiamo cominciato da uno svizzero” (G.C.Paribeni, *Tristano*, in “L’Ambrosiano”, 21.12.1923); “insomma con tutta la buona volontà di progredire e di innovare, la scenografia di Wagner, realistica fin che si vuole, è, con tutto il suo cartone, più sopportabile e artistica di questa, vista metafisicamente dall’Appia” (C. Gatti, *La prima di Tristano e Isotta*, in “Corriere della sera”, 21.12.1923).

Non mancano però, a volte anche all’interno degli articoli citati, commenti positivi: “il pubblico non badò tuttavia che al rapimento musicale da cui era soggiogato: così che lo spettacolo venne salutato da quattro o cinque ovazioni a ciascun atto ed in particolare alla fine” (C.F., *Tristano e Isotta alla Scala*, in “Il Sole”, 21.12.1923); “ed anche in fine dell’opera il consenso del pubblico plaudente ha servito di riconferma al successo complessivo” (C. Gatti, *La prima di Tristano e Isotta*, in “Corriere della sera”, 21.12.1923); “il successo fu continuo e caloroso ed il Toscanini festeggiatissimo” (*Tristano e Isotta alla scala*, in “La Stampa”, 21.12.1923).

Al di là dei giudizi, gli articoli ci consentono di ricostruire nelle nostre menti le scenografie realizzate dall’Appia grazie alle descrizioni attente seppur sprezzanti e sarcastiche dei giornalisti.

Atto I: la tenda di Isotta sulla tolda della nave diretta per la Cornovaglia, descritta da Wagner come riccamente addobbata di tappeti, nella realizzazione di Appia appare come una tenda immensa, color di vecchia coltre, un drappeggio rosso-scuro che chiude dall’alto in basso completamente la scena.

L’effetto: un forte e grandioso rilievo di Isotta e dell’ampia veste azzurra sul fondo rosso della tenda che dà l’impressione che non vi sia unità di luogo fra la scena ove Isotta prova sopra Tristano gli effetti della sua farmacopea ed il vascello che si vedrà poi, nella profondità, come un’apparizione in uno sfondo senza mare.

Nell’atto II il giardino dagli alti alberi davanti alla stanza di Isotta e la chiara e magnifica notte estiva sono sostituiti da cortine funebri e da un cupo e grigio fondale. Le folte nude colonne degli alberi senza fronde sono realizzate avaramente con le pieghe d’un solo tendone color di tonaca d’anacoreta: un drappeggio che limita, restringe, soffoca lo spazio scenico. Subito al di là della dimora d’Isotta, che è sul primo piano, uno scorcio di muro grezzo e null’altro.

Mentre si dovrebbero abbracciare, consumare di passione, “il mio cuore sul tuo cuore, sulla tua bocca la mia bocca”, nel più forsennato duetto d’amore, i due amanti ci appaiono invece nel fondo d’un pozzo dalle pareti colore di fango. La luna del proiettore li gela in quel carcere perseguendoli come una nevicata senza scampo.

Sono già condannati, carcerati, sepolti, appena si chiamano, appena si vedono, appena si toccano, appena si seggono su quel sedile da cella mortuaria.

Isotta spegne la fiaccola - e allora scena e persone sono tutte una sinfonia delicatissima di grigio argento e di azzurri.

La scena del terzo atto in Wagner è il giardino del castello di Kareol in cui Tristano come privo di vita è disteso sotto l’ombra di un grandeiglio. All’orizzonte un ampio mare. In Appia il giardino è nudo, color di pomice, senza nemmeno uno stecco, un nero angolo di cortile dove l’eroe languisce ai piedi di un palo chiomato di stoffa che prende forme tanto inverosimili da sembrare l’avanzo di un tubo idrico che si perde su in alto fra drappeggi: è anch’esso fatto di rozza lana, perfino il suo frondame è ridotto a cinque pieghe d’un panno color di cenere. Certi tendaggi sospesi nell’aria non si sa che ci stiano a fare in un giardino.

Quando Kurwenal, avvista e annuncia la nave d’Isotta, appare il potente disegnarsi della sua ombra sul muraglione della

torre.

Anche qui, come nel primo atto, il mare non si vede ma se ne avverte la presenza con l'apertura del cielo attraverso lo spacco della cortina del castello.

L'inno alla notte, sussurrato da due anime in pena, romanticamente, si materializza sulla scena in una negazione della luce: quasi sempre nel buio, senza più alcun rapporto pittorico o di colore che crei l'illusione dell'ambiente, né finzione d'alba o di crepuscolo, nel grigiore più fondo, appena rotto da problematici raggi che annaspano in cerca del viso o delle vesti degli attori. Le figure si profilano sul cielo acquistando una grandezza nuova.

Perché la messa in scena di Appia è stata discussa anche da coloro che di un rinnovamento scenografico del teatro lirico si sono fatti caldi fautori?

Forse alla base di tutto c'è una specie di equivoco, un'attesa non appagata, una delusione che viene espressa in sdegno contro quello che a dir loro è stato un falso profeta?

Ma allora perché gli stessi critici un po' di nascosto e un po' tra le righe non negano o nascondono che "certe colorazioni negli sfondi [...] riescono gustose e che si intonano piacevolmente con i costumi degli attori (talvolta assai belli) e che la sobrietà delle linee di questi quadri scenici [...] giovi al gestire misurato dei personaggi"? (C. Gatti, *Ripresa di opere. Tristano e Isotta*, in "L'Illustrazione italiana" L 52, 30.12.1923); "che la poesia della luce, la ricchezza del chiaroscuro, quella penombra di mistero [...] si addice ad un'umanità di leggenda"; "l'intimità della scena" è "più delicata e profonda che nelle realizzazioni sceniche consuete"? (E. Thovez, *Scenarii*, in "Il Secolo", 29.01.1924).

A far scaturire il giudizio sostanzialmente negativo è forse la percezione di una "semplicità cubistica", di una "rudimentalità puerile dalle forme "volutamente rigide e povere: i muri che sembrano gradini tagliati in una forma di cacio, gli alberi che arieggiano colonne di latta, il fogliame sostituito da cortinaggi"? (E. Thovez, *Scenarii*, in "Il Secolo", 29.01.1924).

Oppure è colpa di alcuni dissapori appena accennati nei quotidiani tra Appia e gli scenografi della Scala?

O in fondo perché, come affermano lo stesso Appia e gli scenografi, "la riforma [...] non è strettamente e completamente applicata nella messa in scena scaligera"? (R. Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, in "Il Secolo", 11.01.1924) L'allestimento della scena alla scala "non è stato realizzato in tutto il suo rigore" (*La prima del Tristano alla scala*, in "Il Messaggero", 21.12.1923).

Anche se c'è da aggiungere che, a detta di alcuni, furono "gli scenografi della Scala" che, "contravvenendo ai consigli del ginevrino, hanno dato una consistenza e una possibilità alla sua riforma e l'hanno salvata dal disastro". (R. Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, in "Il Secolo", 11.01.1924).

O forse il fallimento dell'operazione di Appia è dovuto al fatto che la sua scenografia è "incompatibile con l'ampiezza eccezionale della scena scaligera"? (G.M.C., *Tristano e Isotta alla Scala*, in "La Sera", 21.12.1923).

"Ma io non riesco a convincermi - ogni volta che mi trovo a casi simili - che sotto a tali furori religiosi (esplosivi generalmente in uomini che all'arte non hanno sacrificato nulla) non vi sia un buon substrato di misoneismo e di avversione al nuovo, solo perché ciò che è nuovo non è vecchio"

[...] la Scala ha fatto benissimo a compiere questo esperimento che ha sapor di battaglia e, perciò di antiaccademia e di vita" (A. Lualdi, *Tristano e Isotta alla Scala*, in "Il Secolo", 21.12.1923).

Mi viene da chiedere: ma l'effetto drammatico della passionale tragedia viene diminuito dalla messa in scena? Viene celata l'umanità, la passione umana?

La luce è moderata e concentrata nel suo effetto sui protagonisti: chiarore del cielo nel primo atto, raggio di luna nel secondo, riflesso di tramonto nel terzo, chiaroscuri tenebrosi, non sono in armonia con un dramma di introspezione in cui, dopo che i due amanti bevono il filtro, non accade nessun avvenimento esterno? In un dramma in cui la partitura non tende più a rappresentare i personaggi in senso stretto, ma giunge ad evocare le acque torbide e mutevoli del loro subconscio è da interpretare negativamente l'effetto che resta "soggettivo" cioè negli occhi di chi lo avverte e che costringe colui che non lo avverte "a chiudere gli occhi per godere, nella raccolta immaginazione di un quadro più adatto, la scena indimenticabile d'amore"? (E. Thovez, *Scenarii*, in "Il Secolo", 29.01.1924).

"Intanto nelle successive esecuzioni dell'opera, le scene di Appia non parvero al pubblico proprio così orrende, stonate, miserabili, come la prima sera: si cominciò a notare che il bellissimo giuoco plastico di gesti, di atteggiamenti, di passi, col quale nel primo atto Lotte Larsen si eleva all'altezza di una grandissima tragica non avrebbe tanto rilievo, e così disegnati e rilevabili ritmi se la sua plasticità non si staccasse dall'elementarità di quell'unico tendaggio che forma un fondo uguale. Si osservò che la delirante attesa, l'inquietante bramosia, si adagiano divinamente nei chiaroscuri del secondo atto e che, a un certo punto, (*su noi scendi notte arcana...*) l'atmosfera prende un bel colore viola, si smarrisce la corporeità degli amanti abbracciati, come in un quadro di Previati: e alcuni pittori notarono che il gruppo di

Brangiana e Isotta s'intonava sulla tenda del terzo atto con atteggiamenti e luci memori nientemeno, del Tintoretto o di Booklin, o di Rembrandt acquafortista. E, da ultimo si capì, che il mare può circondare con il suo fascino la morte di Tristano, essere dominante dell'azione anche se proprio non disegnato sul fondale con le barchette e con le vele o completamente visibile: e si concluse... che tutto è sbagliato, ma però c'è del buono e se la recitazione ritmica della Larsen fosse comune a tutti gli artisti, se la stessa sintetizzazione si fosse applicata contemporaneamente alle scene e, per esempio, ai costumi dei personaggi, l'illusione pittorica sarebbe stata maggiore. Parve a qualcuno che il *Tristano*, l'opera di Wagner dove la parte descrittiva è minore e la partecipazione degli elementi esterni esigua, e l'insieme della vicenda più spirituale, trovasse qualche rispondenza nell'incertezza e imprecisa definizione dei particolari con cui sono appena caratterizzati i luoghi e i personaggi. Visione del "Tristano e Isotta", sogno del "Tristano e Isotta" dentro sfere vaghe, evanescenti, dentro spazi e luci inimmaginabili, proprio come le più deliranti ansie dell'amore sovrumano. Relatività di espressioni che toglie all'opera i caratteri e i segni del tempo; il mare quanti anni ha? ci si chiede: il cielo quanto è antico? Così: Tristano e Isotta da quando si amano, come si amano?" (R. Calzini, *Gli artisti e le opere. Il caso Appia*, in "Il Secolo", 11.01.1924).

Ma intanto Appia "in un attimo vedeva sfasciarsi il sogno della sua vita, la stessa sua vita ideale; disperso il frutto di pazienti ricerche, cancellate ideazioni e illusioni. [...] Crollava il capo con una specie di pudore della propria tragedia intima così rivelata mentre intorno il mondo (il mondo che in quel momento era rappresentato da Via Manzoni, al crepuscolo) era tutto festoso di lampade appena accese e di signore eleganti e di automobili rombanti e di ricchi impellicciati, e procedeva senza tregua con indifferenza crudele verso la notte. L'autore de L'oeuvre d'art vivant camminava passo passo chiuso nel suo modesto abito di turista (calzoni corti e calzettoni) lacrimando silenziosamente come un bambino. Tombe a destra e a sinistra: tutto è morto quando il nostro amore è morto". (R. Calzini, *Via Appia*, in "Comoedia", 10.02.1924).

Tristano e Isotta

Dramma musicale in tre atti di Richard Wagner, composto fra il 1857 e il 1859, rappresentato per la prima volta a Monaco di Baviera al teatro Hoftheater il 10 giugno del 1865.

La trama è basata sul romanzo omonimo di Gottfried von Strassburg (ca. 1210), a sua volta ispirato alla storia di Tristano e Isotta, raccontata in lingua francese da Tommaso di Bretagna (ca. 1170), e ad altre versioni di questa leggenda di origine celtica.

Anche il libretto dell'opera è stato scritto di Richard Wagner.

Scheda dello spettacolo:

Personaggi e interpreti:

Tristan, nipote di re Mark (tenore) - Stefano Bielina

Re Mark di Cornovaglia (basso) - Ezio Pinza

Isolde, principessa d'Irlanda (soprano) - Nanny Larsen

Kurwenal, scudiero di Tristan (baritono) - Benvenuto Franci

Melot, cortigiano di re Mark (tenore) - Aristide Baracchi

Brangane, ancella di Isolde (mezzosoprano) - Maria Capuana, poi Luisa Bertana

Un timoniere (baritono) - Giuseppe Menni

Un pastore (tenore) - Giuseppe Nessi

Un marinaio (tenore) - Alfredo Tedeschi

Marinai, Cavalieri, Uomini d'armi (coro)

Traduzione italiana del libretto a cura di Pietro Floridia

Prima rappresentazione: Teatro alla Scala, Milano, 20 dicembre 1923 (5 rappresentazioni)

Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Arturo Toscanini

Maestro del coro: Vittore Veneziani

Maestro della banda: Alessio Morrone

Messa in scena: Adolphe Appia curata da Ernest Lert
Assistente di A. Appia: Jean Mercier
Tecnico luci, costumi: Caramba (Luigi Sapelli)
Scene dipinte da Giovan Battista Santoni.
Direttori del macchinario: Giovanni e Pericle Ansaldo

Trama:

Antefatto:

Tristano uccide in combattimento il futuro sposo di Isotta, principessa d'Irlanda, ma rimane gravemente ferito. Isotta, pur avendo riconosciuto in lui l'uccisore del fidanzato, presa da una forte passione lo cura con le sue arti magiche, ma non volendo cedere all'amore lo allontana. Dopo qualche tempo Tristano ritorna in Irlanda per condurre Isotta da suo zio, re Marco di Cornovaglia, di cui dovrà diventare la sposa.

Atto I:

(Sulla nave per la Cornovaglia. Una tenda sulla tolda di una nave, riccamente addobbata di tappeti).
Tristano e Isotta sono tormentati da sentimenti contrastanti, senza via d'uscita, poiché nessuno dei due può confessare il proprio amore: lei per colui che ha ucciso il suo fidanzato, lui per colei che deve fra poco sposare suo zio.

Isotta ordina alla sua ancella Brangania di preparare una pozione mortale per lei stessa e per Tristano. I due pensano di bere un filtro fatale, in realtà Brangania lo ha sostituito con un filtro d'amore. Tristano e Isotta, mentre la nave entra nel porto, dimentichi dei divieti si perdono in un'estatica contemplazione.

Atto II:

(Un giardino con alti alberi davanti agli appartamenti di Isotta).

Mentre il re Marco si allontana per una battuta di caccia, Isotta ormai sposa, con la complicità di Brangania, si incontra con Tristano; la loro passione si accende nella notte ed essi invocano la morte come una liberazione che rappresenterà il culmine del loro amore.

Gli amanti, avvertiti invano da Brangania dell'alba imminente, vengono scoperti dal re rientrato anticipatamente ad opera del vassallo Melot, innamorato anch'egli di Isotta.

Re Marco mostra più amarezza e dolore che collera nei confronti di suo nipote Tristano che annuncia il suo esilio invitando Isotta a seguirlo.

Melot sfida Tristano che si getta disarmato sulla spada facendosi ferire a morte.

Atto III:

(Il castello di Tristano a Kareol davanti al mare).

Tristano è in fin di vita. Il suo scudiero Kurwenal ha fatto chiamare Isotta sperando che possa guarirlo una seconda volta. Ma il tempo passa, un pastore suona con la sua zampogna una triste melodia. Tristano in preda al delirio invoca Isotta, la notte e la morte. Quando sopraggiunge il vascello con Isotta, Tristano si precipita verso di lei e muore tra le sue braccia invocando il suo nome per l'ultima volta. Arriva un secondo vascello con re Marco che, scoperto l'inganno del filtro, viene a portare il suo perdono.

Kurwenal uccide Melot e riceve a sua volta un colpo mortale. Dolcemente, dopo aver alzato il suo ultimo canto d'amore, Isotta si stende accanto a Tristano e muore.

MATERIALI

1923.04.00	Il Convegno. Rivista di letteratura e arte	Anno IV	Tristano e Isotta	Gio Ponti	Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente

E' solamente accostandoci al concetto di Spettacolo che noi possiamo intendere integralmente il Teatro e misurare la «civiltà artistica» raggiunta insieme da un'arte drammatica e da un pubblico. E' lo *spettacolo* infatti che collega moralmente ed esteticamente opera e spettatore nell'appassionante fenomeno artistico e sociale del Teatro.

Le particolari altezze delle manifestazioni musicali o letterarie o interpretative che un teatro in determinate circostanze può raggiungere, faranno soltanto testimonianza della speciale sensibilità od educazione di un pubblico (autori ed esecutori compresi) rispetto ad esse e non altro. Codeste non sono le perfezioni del Teatro: nello spettacolo invece è *tutto* il Teatro, è la sua vita stessa - nell'arte e nel costume; in esso è la sua *altezza* o la sua decadenza.

Tanto ciò è vero, che, - avverte acutamente Adolphe Appia, - «chose caractéristique, tout effort sérieux pour réformer notre théâtre se dirige instincti-vement vers la mise en scène», cioè verso lo spettacolo: e noi possiamo aggiungere reciprocamente, che ogni nuovo sviluppo della messa in scena finisce per investire la concezione stessa dell'arte drammatica. Non solo dunque nello spettacolo è la ragione artistica del Teatro, ma vi è ancora come il presentimento di un superiore teatro da raggiungere attraverso una evoluzione dello spettacolo. E questo è appunto il caso di Appia, l'avventura del suo pensiero.

Adolphe Appia, ginevrino dell' '862, è stato guidato da una particolare sensibilità musicale e da una accorta intelligenza del Teatro allo studio della messa in scena nell'appassionato desiderio di dare al dramma rappresentato una unità artistica come spettacolo.

La sua attenzione fu da principio - in quello che egli chiama periodo romantico - rivolta alla messa in scena del dramma wagneriano. Di questo periodo sono i disegni che riproduciamo nelle Tav. I, II, III e IV.

Appia ha istituite delle complete didascalie per le azioni e le luci onde determinare lo spettacolo come opera d'arte, in una realizzazione immutabile e perfetta. Le sue strutture sceniche wagneriane per i modi stessi della concezione, hanno una originalità *sostanziale* ed un contenuto espressivo, sfuggiti del tutto ai mestieranti di scene che hanno forse osservato soltanto il nuovo «taglio»¹.

Ma fin qui si trattava sempre di porre il dramma *sulla* scena, di interpretarlo: la scena non era

¹ Appia, *La mise en scène du drame wagnérien*, Chailley, Paris, 1895. - *La musique et la mise en scène*, Bruckmann, Monaco, 1899.

ancora un elemento interno del dramma; questo esisteva come opera d'arte già intieramente nella partitura o nel testo e non esclusivamente come spettacolo.

L'appassionata ricerca della essenza tecnica dell'arte drammatica, dalla quale solo può scaturire l'unità espressiva ed artistica, ha condotto Adolphe Appia dalla concezione *interpretativa*, romantica, a quella *vitale*, in certo modo classica, che pone la scena *nel* dramma stesso, le da cioè un contenuto, una necessità drammatica, e per la quale lo spettacolo non è più la rappresentazione ma è il dramma stesso ed assume un valore più squisitamente artistico.

Questo è il senso della riforma di Appia: ora vedremo le condizioni per le quali la scena può partecipare al dramma, e il dramma contenerla. Chi le porrà? L'attore vivo, attraverso il quale si realizza lo spettacolo: il Teatro assume così la sua caratteristica di arte vivente: e questa è la perfezione del pensiero di Appia - laddove nel periodo romantico era la sua applicazione soltanto.

E' interessante seguire il travaglio del pensiero che dalla considerazione degli elementi dell'arte drammatica in rapporto alla rappresentazione scenica, conduce e giustifica la riforma stessa del teatro, la concezione dell'«*arte vivente*»².

Appia comincia da una indagine degli elementi dell'arte drammatica.

Un aforisma corrente lo assicura in proposito - ma non lo rassicura - che tutte le arti in espressioni armonizzanti concorrono alle manifestazioni dell'arte drammatica: lettere, musica, pittura, scultura, architettura ne sarebbero quindi gli elementi, che troveremmo bene espressi nel testo, nella partitura, nella scena, negli atteggiamenti, nell'ambiente.

Nulla di più chiaro - parrebbe - e di più pacifico. Ma questo innocente aforisma condurrà Appia a conseguenze ben inquietanti.

Una prima analisi di quelle arti rivela subito che scultura, pittura, architettura nel teatro appartengono allo spazio e vi rimangono immobili, mentre testo e musica appartengono al tempo e vi si svolgono. Dati questi caratteri come è possibile allora la fusione, cioè l'esistenza del teatro?

Questa fusione, direttamente non è possibile, ciò è chiaro. Perché elementi così eterogenei concorrano - come si vorrebbe - alle manifestazioni dell'arte drammatica, è necessaria l'esistenza di un mezzo armonizzatore che naturalmente partecipi del tempo e dello spazio.

Ed ecco dunque già dinanzi a noi un nuovo fattore, il quale sarà per forza l'elemento caratteristico del Teatro. Esso - dice Appia - è il *movimento*, che è un succedersi di forme nello spazio. Ma il movimento - nel teatro - non esiste in sé, è solo un modo di essere di qualche cosa. Chi porta e rappresenta il movimento sulla scena è l'attore, anzi più precisamente *il corpo vivente dell'attore*.

Il vivente corpo dell'attore ci appare dunque al centro stesso dell'arte drammatica, egli è per così dire il creatore del Teatro, per esso il Teatro vive e comincia ad essere arte! Il movimento, portato da questo perfetto intermediario fra tempo e spazio, è dunque una «*vivente mobilità*».

Da questa sua essenza riconosciuta ed esclusiva noi dovremo or dunque considerare quanto concerne il Teatro, manifestazione artistica *vivente*.

Ciò posto eccoci a riesaminare con Appia le arti rispetto alla vivente mobilità del corpo; il quale - egli avverte - non è soltanto mobile ma è anche plastico, e come tale è soggetto alla vita luminosa della scena, cioè alla luce-colore ambientale.

L'*architettura* è plastica, ed ottimamente partecipa anch'essa alla vita luminosa della scena, ricevendone luce e colore; essa contiene lo spazio per definizione ed il movimento nella sua applicazione, destinata e proporzionata come è alla vita dell'uomo. L'architettura è ben privilegiata dunque rispetto alla vivente mobilità: sarà certamente un elemento - e quale! - dell'arte drammatica.

La *scultura* è anch'essa plastica e soggetta alla vita luminosa dell'ambiente, ma potendo esprimere compiutamente nell'opera l'azione esclude da se ogni mobilità. La statua di Mirone rappresenta già tutto il movimento del discobolo e gli toglie la necessità artistica di muoversi: un automa, infatti, non sarebbe più scultura. Quest'arte non partecipa alla vita: sarà ancora per Appia un elemento del

² Appia, *L'oeuvre d'art vivant*. Atar, Genève, 1921.

Teatro? Non più.

E veniamo alla *pittura*. Essa è tale soltanto quando realizzi su una superficie piana la sua finzione plastica; la colorazione di una statua, non è - per spiegarci - pittura. Non è dunque plastica per definizione ed esclude - come la scultura - il movimento perché lo può già rappresentare compiutamente; non solo, ma essa si manifesta con una luce ed un colore fittizii, affatto estranei alla luce-colore ambiente, che serve soltanto a renderla visibile.

Anche la pittura dunque non appare, ad Appia, compatibile con la vivente mobilità ed in conseguenza con l'arte drammatica: lo sarà soltanto nel suo significato.

La *musica* è quella che fissa, misura, *amministra* - per dir così - il tempo: non solo, ma nella espressione artistica essa ha il meraviglioso potere di creare un tempo ideale contenuto nel tempo normale. «Pendant le texte ou la musique d'un drame - dice Appia - nous croyons à leur durée speciale, et n'avons pas l'idée de consulter à cet égard notre montre!» Artisticamente una notte intera può essere espressa in poche pagine musicali: siffattamente ogni realismo di durata nel melodramma e nella pantomima sarebbe la negazione grossolana della musica.

La musica poi, come arte, contiene direttamente la nostra emozione, artisticamente non significa, è; la sua emozione cioè non è nel soggetto della composizione ma è tutta nella sua espressione, che può vigere al di là ed al di sopra del soggetto. Il movimento dell'attor vivo partecipando del tempo, quindi della musica, può ricevere in sé questa emozione ed in obbedienza ai segni musicali, esprimerla comunicando alle arti dello spazio presenti sulla scena (l'architettura) l'idealità del tempo.

Ci si avvicina dunque ad una realtà estetica di ordine superiore! Per mezzo della emozione musicale, manifestata dall'attor vivo, la scena fruirà anch'essa di una esistenza ideale! Essa «durerà» artisticamente quanto vorrà l'espressione musicale. Sotto i segni della musica, la scena entra dunque, comincia a vivere nel dramma! Per essa vi ha finalmente la sua espressione artistica.

E le *lettere*? Queste appartengono - nel teatro - al tempo solo in quanto vi si svolgono nella recitazione (poiché solo il testo recitato appartiene al Teatro), ma non v'è che legame ideale e artistico apparente fra questo e quelle. Il testo recitato non crea difatti un tempo ideale e perfetto, come la musica, né lo amministra: non dà all'attore una necessità di movimento, né al movimento una necessità di durata; ed il corpo può ben muoversi artisticamente senza il testo letterario, mentre non lo può senza il ritmo musicale (i movimenti esclusivamente ginnastici sono infatti antiartistici). Il testo può essere recitato in fretta od adagio, è soltanto una questione di intelligibilità! Esso partecipa al tempo ed al dramma, non nella sua essenza artistica, ma nella sua *significazione*. Dunque - conclude Appia a questo punto - al contatto della vivente mobilità, musica architettura e la luce-colore ambientale - contenuta per definizione nella scena - *vigono* rispetto al Teatro: testo e pittura *significano*. Questa è la gerarchia istituita dalla presenza dell'attor vivo! Di qui soltanto procederà l'arte drammatica. Ecco investita la concezione del dramma stesso. Appia deve procedere verso le nuove possibilità. Quali saranno?

L'aforisma iniziale ha dunque condotto Appia a distruggerne il contenuto. Ma egli può ben accingersi all'opera ricostruttrice. Egli conduce il movimento dell'attor vivo - *la vita!* - nella musica, nell'architettura, nella luce ambientale! Durata, spazio, colore «*viventi*» saranno le forme conseguenti, i tre momenti definitivi dell'arte drammatica.

Se infatti l'attore, come interprete, da tutto il corpo alla idea-emozione musicale, nel contempo impone alla musica le *sue* proporzioni affinché corporalmente egli possa esprimerla, al modo stesso che la voce umana impone alla musica le proporzioni e il registro di un cantabile.

Ne conseguiranno quindi delle durate musicali che hanno un rapporto con la vita umana; si potrebbero dire dei «*tempi viventi*». Ciò non è più musica, ma è una «*durata vivente*» che esprimerà per mezzo dell'attore, nel tempo e nello spazio, una idea-emozione essenziale, il dramma! La musica vi apporterà il tempo ideale, che essa crea, in successioni di durate musicali, solidali alle successioni delle forme viventi del corpo umano, che comunica così a queste durate la propria vita. Ecco la «*durata vivente*»!

Ma sono ancora questi movimenti dell'attore, che ci danno l'idea dello spazio, che, primi, *misurano* lo spazio! Ed anche questo è determinato dalla vivente presenza dell'attore.

Il corpo *sta*, vive ed esprime il proprio peso ed il proprio movimento sulla orizzontale e la verticale, come ostacolo, ha una ragione di esistenza rispetto al movimento. Orizzontale e verticale, con la loro combinazione (scalinata) e la loro composizione (piano inclinato) sono dunque, sulla scena, le condizioni dello spazio per la presenza dell'attore.

Ma il movimento è portato dal corpo vivo plastico e pesante. Verticale ed orizzontale esistono rispetto al corpo solo se vi si oppongono con rigidità; se vi resistono e lo sorreggono. Questa è la loro condizione di esistenza sulla scena. Resistendo esse *sono*, agiscono, vivono! Una muraglia dipinta su una tela, cede se l'attore vi si appoggia e rivela che il muro è apparente, che non esiste, che non è in rapporto con l'arte vivente dell'attore, e non ha possibilità espressive nel dramma. La muraglia è solo *significata* e non presente.

Uno spazio, invece, determinato da strutture *rigide* orizzontali e verticali (una vera architettura elementare) fatta con pilastri, scalinate, terrazzi ecc. rigidi, crea come delle risonanze plastiche - e vedremo poi anche luminose e coloristiche - alla presenza vivente e musicale dell'attore. Questo è «*lo spazio vivente*»! «La musique impose aux mouvements du corps ses durées successives, ce corps les transmet aux proportions de l'espace: et les formes inanimées, en opposant au corps leur rigidité, affirment leur existence personnelle - que, sans cette résistance, elles n'auraient pu manifester aussi clairement».

Ma la scena contiene oltre lo spazio anche la luce. La luce è allo spazio ciò che è il suono al tempo: l'espressione perfetta della vita. Il colore è un derivato della luce: quando esso appartiene all'ambiente, cioè è *una luce colorata*, partecipa dello spazio penetrandolo, del tempo con la sua durata, e della vita luminosa con la sua intensità: tale modo del colore è dunque vivente. La luce colorata partecipa al movimento ed ambiente ed attore, cioè architettura e uomo, ne sono soggetti. Il «*colore vivente*» e non il colore dipinto è quello che si accorda alla espressione drammatica teatrale. La colorazione dipinta infatti non è mobile nella essenza, ma solo seguendo l'oggetto che ne è colorato - il movimento di un tendaggio, ad esempio - e non vive che per opposizione o riflessi. La pittura poi - come abbiamo visto - crea una luce fittizia e fissa che è in opposizione stessa con il colore luminoso, vivente. È il suo medesimo principio che si oppone all'impiego sulla scena; dunque, dice Appia, «l'art dramatique n'est pas un art, dans la force littérale du terme, qu'en renoncant à la peinture». Questo sacrificio è ben duro: ma l'azione drammatica contiene tante nozioni simultanee, che il testo non è sufficiente a portare, e, se alla pittura è negata la partecipazione alla espressione drammatica, le rimarrà il compito di significare con indicazioni succinte la parte di testo della quale l'attore non si può caricare.

Compito del resto che corrisponde alla iniziale ed essenziale funzione della pittura sulla scena. Se è stato tanto sviluppato, da generare l'equivoco fra scenografia e pittura, lo si deve al fatto che alla struttura ideale - essenzialmente artistica - del dramma, concepito come *azione* da teatro, si sono sovrapposte strutture descrittive, presupposti storici, ambientali, stilistici, *fermi*, derivati dalla letteratura. La pittura appunto per la sua funzione si è incaricata, di mano in mano, di significare tutto ciò. Essa poi ha conservato l'abito retoricamente, «veridicamente» descrittivo, anche quando ciò era inutile e ci ha condotti agli angosciosi, macchinosi scenari di oggidi provocando il disagio nella nostra emozione ed il nostro intenso desiderio di lirismo scenico.

Scenograficamente l'espressione drammatica integrale e perfetta è dunque solo raggiungibile attraverso il colore vivente, cioè a luci colorate, a prezzo del sacrificio e della limitazione della pittura.

Durata, spazio, colore *viventi* sono così i momenti dell'arte drammatica; il loro insieme è il Teatro, il teatro *perfetto*; e musica, architettura rigida, luce-colore ambientale e corpo umano ne sono il materiale tecnico, sono tutte le necessità e le sole possibilità dell'arte teatrale: testo e pittura ne istituiranno e ne accompagneranno - ove occorra - i significati.

Eccoci giunti, dopo tanta analisi, alla possibilità di una sintesi, alla realizzazione teatrale del

pensiero di Appia.

Ci troviamo invero sulla soglia di una nuova arte drammatica.

Chi ha seguito fin qui il pensiero di Appia può misurare il valore dell'opera di chiarificazione essenziale del problema del teatro da lui compiuta; egli apporta come una luce elementare esclusiva, la vita, nella concezione teatrale e spazza l'ingombro delle sovrapposizioni letterarie estetiche culturali. Erigendo la vita come elemento e condizione egli quasi crea di nuovo il teatro.

Se l'argomentazione acuta è la giusta forza del pensiero di Appia, il senso di vita che lo informa, anima e riscalda tutta la sua concezione: abbiamo visto l'attributo «*vivente*» accompagnare i momenti del suo pensiero: in esso, nel carattere di vita, si riassume la sua concezione teatrale. L'arte drammatica è soprattutto, è soltanto arte vivente! Anzi solo come tale essa può essere un'arte, caratteristicamente compiuta e distinta come le altre lo sono! Essa si svolgerà dagli elementi determinati dalla presenza dell'attore vivo: essa non esisterà se non rappresentata ed esisterà e sarà arte nella rappresentazione soltanto.

Se il drammaturgo vorrà essere un artista, egli dovrà tendere ogni sua attività verso la rappresentazione dell'opera: verso la *vita* della sua opera. Ed Appia - e questo è uno dei meriti della sua fatica - gli dona finalmente una tecnica definitiva ed esclusiva, che gli permetta di concepire l'opera intendendo allo scopo solo della rappresentazione. Senza una siffatta tecnica il drammaturgo non può essere un artista, come lo sono il pittore e lo scultore che pensano esclusivamente per quadri e per statue, e fuori di essa egli non è più un drammaturgo, perché è fuori del teatro.

La possiede forse l'autore, nelle attuali condizioni del Teatro, una tecnica teatrale effettiva, definitiva? La sua opera è da lui abbandonata ai rappresentanti (scenografi, attori, régisseurs); anzi è quasi concepita per essere loro abbandonata ed è invece raccomandata prevalentemente al suo valore letterario o musicale. L'autore non è dunque oggi un artista nel teatro, come lo è il pittore dinanzi al quadro. La sua concezione non esiste ancora artisticamente nel teatro: vi può essere rappresentata come si vorrà o potrà: essa è artisticamente nel testo o nella partitura e l'arte veramente teatrale che vi si può riferire è a volte tutta e soltanto quella dell'interprete.

Solo obbedendo ad una tecnica deliberata ed esclusiva, il drammaturgo sarà un artista. Appia lo pone per questo dinanzi all'attore, al vivente corpo dell'attore! Da esso il drammaturgo assumerà l'idea, il senso e la possibilità dell'azione drammatica. Autore, attore, scena: questa è la nuova gerarchia, e la sola.

I segni della musica, cioè le durate viventi che amministrano il tempo e gli comunicano l'idealità e l'emozione, saranno necessari all'autore come condizioni del movimento e della espressione dell'attore. Spazio e colore viventi sono le condizioni plastiche che si sposano alla presenza vivente sulla scena. Strutture rigide intercombinabili (Tav. V, VI, VII) cioè segmenti di scalinate, piani inclinati, terrazzi, pilastri, paraventi di tinta neutra sui quali giochino dall'alto la luce ed il colore, costituiranno l'ambiente elementare per l'arte vivente.

Appia conduce, dunque, sino alle estreme conseguenze il suo pensiero; egli chiede addirittura all'autore, un senso nuovo, un'attitudine ignota per le quali sieno rivelate le bellezze che possono essere espresse dalla vita artistica dell'attore. L'attore sarà il suo soggetto e l'opera potrà superare anche la necessità del significato drammatico, al modo stesso che la «Notte» medicea di Michelangelo è intensamente drammatica senza che significhi l'accadere di un dramma, e come ancora una cerimonia religiosa, una gara lo sono artisticamente, senza la necessità di avvenimenti (anzi lo sono «artisticamente» solo per l'assenza del dramma reale). Il dramma sarà nell'espressione e non nel significato.

Ma ancora l'arte vivente sarà, come teatro, un'arte sociale. L'autore avrà il senso corporale del numero, come un condottiero che senta la forza numerosa degli eserciti: egli possiederà nella ispirazione tutti i corpi, e sbarazzate le macchine letterarie culturali e pittoriche, egli condurrà sul teatro l'attore e la vita e l'arte espresse in ritmi, in spazi, in colori viventi.

Questa espressione che supera il teatro stesso, è l'arte vivente! Un'arte a sé. Nella realtà delle architetture sceniche, condotti dalle emozioni e dai ritmi musicali, accompagnati dalle vicende delle

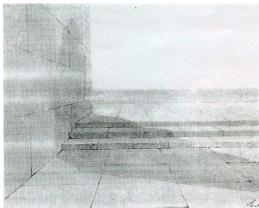
luci, i movimenti e le parole dell'attore, non rappresenteranno, ma vivranno veramente e ci comunicheranno le vitali sensazioni del dramma: e saranno, in una superiore specie artistica, le stesse che ci penetrano assistendo o partecipando alle grandi cerimonie, alle funzioni religiose, alle commozioni o alle feste popolari, alle parate. L'autore acceso dal senso vitale del corpo esalterà la sua concezione in spettacoli che vivranno già artisticamente nei loro partecipanti. Come in una cerimonia di una cattedrale avvenire attori e spettatori vivranno ed esprimeranno una medesima opera d'arte. Il corpo umano, il cui senso vitale ritorna a noi attraverso gli sports e le vestimenta semplici e leggere, ci farà sentire la sua funzione di bellezza e di arte e la sua possibilità di pienezza estetica. Il drammaturgo avvenire, come un dio artificiale, creerà i ritmi ideali ed i movimenti per la nostra vita artistica, per la nostra arte vivente!

Se è vero che ogni tentativo di riforma del nostro Teatro si rivolge alla messa in scena, ciò dimostra che il nostro Teatro ha oggi non altro che la scenografia che si merita; e poiché il Teatro è un fenomeno sociale ed attuale, ne consegue ancora che la nostra società ha il Teatro che si merita.

La riforma del teatro è tutta una questione di ordine estetico-sociale. La civiltà crea i propri spettacoli come la propria architettura e l'arte decorativa: l'odierna società manca di espressioni significative e certe in queste due arti, come nel teatro, e l'esperienza di bellezza, che Appia preconizza, dipende tutta dalle attitudini estetiche, che il costume sociale acquisterà nell'avvenire.

Ne vediamo la possibilità? Essa è ora pertanto a noi nota, ed acquisita al nostro pensiero attraverso la parola d'Appia. La concezione di Appia *c'est le portique ouvert sur des cieux inconnus*.

Tav. I. - La foresta sacra. - Parsifal: atto I.

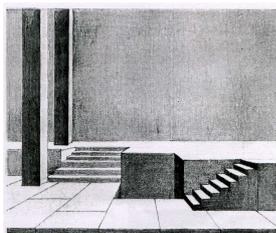


Questa foresta rappresenta nella musica, un Tempio. Essa ne avrà il carattere tanto più che il Tempio vero del San Graal le succederà alla fine dell'atto. Gli alberi assumeranno linee e disposizioni conformi a questa parentela architettonica.

Allora, quando questa foresta si svolgerà lentamente, solennemente sotto i nostri occhi, per condurci come in un sogno verso il Tempio divino, nell'inverosimile e tragico splendore dell'orchestra, i tronchi saranno a poco a poco posti su pietre, senza radici: la vegetazione sparirà: la luce naturale del giorno cederà a quella soprannaturale del Tempio soprannaturale e le colonne di pietra rimpiazzeranno gradatamente i grandi fusti della foresta. Noi passeremo così da un tempio all'altro.

(A. Appia)

Tav. II. - La Torre di Klingsor. - Parsifal: atto II.



Klingsor ha costruito il suo castello sul vuoto e le tenebre senza speranza. Dall'orrore della

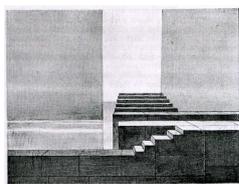
disperazione morale egli evoca colei che deve perdere Parsifal.

Nel mezzo della tragica scena il giovine eroe appare nella pianura luminosa. Noi non lo vediamo ma lo vede Klingsor - in piedi sulla terrazza interna che strapiomba sull'abisso - nel suo specchio da negromante.

Parsifal, inconscio del pericolo, stringe d'assedio da solo il castello. Klingsor per meglio vederlo e provocare insieme il suo entusiasmo e il suo disprezzo, monta allora rapidamente verso il cielo luminoso e s'appoggia alla torre che domina l'orizzonte. Per segnare il contrasto l'atmosfera sarà dell'azzurro più intenso, mentre nella profondità regnerà l'orrore livido della sofferenza e della morte.

Più tardi, tutta la costruzione si sprofonderà per lasciare il posto al giardino: profumato di fiori viventi e sonori... (A. Appia).

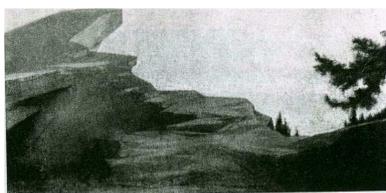
Tav. III. - La prateria fiorita - Parsifal: atto III.



Siamo tornati sulla terra santificata dal Graal. Lo indicano i tronchi degli alberi e l'aspetto generale del paesaggio. È necessaria, naturalmente, molta serenità; tuttavia le linee della montagna segnano uno sforzo verso uno scopo determinato. Infatti, Parsifal cerca ancora sempre Amfortas, per guarirlo e rendergli la pace,- ma dopo lunghi anni di errori non spera più di poter trovare l'invisibile via del tempio, la via dei cuori puri e semplici. Egli appare nel mezzo del piano più lontano. Dapprima non se ne scorge che il busto, perché la salita è pesante; poi, eccolo, tutto intero, nella sua armatura di tristezza. Gurnemanz, dalla soglia della capanna, lo guarda passare, muto per la meraviglia. La sorgente sacra scorre fra le rocce. E là che Parsifal troverà il riposo e la sicurezza della sua missione divina. A destra ci sono i rovi che al principio dell'atto riparano il sonno di Kundry.

Nella chiara luce del Venerdì Santo le campane lontane annunciano i funerali di Titurel. I tre personaggi salgono allora verso destra fra i tronchi; la foresta presto li circonda, scivola insensibilmente da destra a sinistra, e noi entriamo di nuovo nel tempio del Graal. (A. Appia)

Tav. IV. - Il picco delle Valchirie.



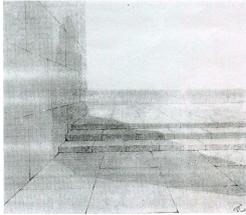
E' su questa roccia che Wotan riduce all'impotenza quella che sola conosce la sua più segreta volontà. Questa scena ritorna quattro volte nel ciclo nibelungico e riconduce così lo spettatore sempre di nuovo al punto più sensibile del dramma. Ha perciò l'importanza di un ruolo e deve esser tenuto come tale.

Solamente Wagner chiede l'impossibile. Egli vuole una cima sulla quale si eleva un secondo picco: un gran pino deve riparare il sonno di Brunilde ed una grotta riceverla con Sigfrido. Una grotta sulla cima di una montagna è cosa rara e la massa di un pino annulla l'effetto di una sommità.

Appia ha cercato, nondimeno, di conciliare l'inconciliabile e la partitura delle quattro scene (Valchirie, Sigfrido e due nel Crepuscolo) ha guidato il suo disegno. Lo studio di questa scena gli ha rivelato il ruolo dei piani in un dramma di Wagner. Eccone il riassunto: più l'espressione

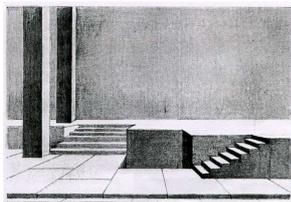
drammatica si rende interiore e, con ciò, perde contatto con le apparenze esteriori, più l'attore si deve avvicinare al primo piano e staccarsi dalla scena. Al contrario poi più l'espressione poetica-musicale si esteriorizza e dà importanza all'ambiente scenico e più l'attore vi si deve immergere. Esempio nel III atto delle Valchirie: il colloquio di Brunilde e Votan è tutto interiore; dunque primo piano. Ma quando Votan addormenta Brunilde, egli si porta nel piano di mezzo, fino a che la scena stessa (la roccia inclinata a destra) riceva la Valchiria addormentata e la immerge completamente nel paesaggio.

TAV. V. - L'ombra del cipresso



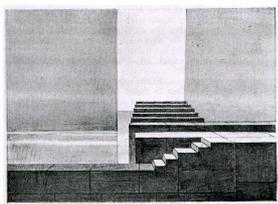
Per questo «spazio» Appia si era proposto da principio un viale di cipressi. Ha soppresso poi a poco a poco gli alberi non conservandone che le ombre. Infine questa sola ombra è rimasta: poiché essa è sufficiente ad evocare tutto un paesaggio. Si può notare che essa può esser mossa con l'illuminazione ed accordarsi così ad un ritmo musicale.

Tav. VI - Eco e Narciso.



Struttura scenica per la rappresentazione avvenuta nel 1920 nell'Istituto Jacques- Dalcroze.

Tav. VII. - Spazio ritmico.



Disegno appartenente ad una serie di progetti scenici destinati alla creazione di uno stile proprio a mettere in valore i - movimenti del corpo umano retti dai segni musicali.

1923.10.17	La Sera		Tristano e Isotta		Un'officina delle lettere e delle arti. La scuola degli attori

“Il convegno”: il nome è pieno di inviti. Anche le belle, vaste sale dove il circolo ha la sua sede, nel grande palazzo patrizio, invitano a restarvi e tornarvi una volta che ci si entra.

Chi varca la soglia per la prima volta ne ha come un senso di sorpresa. Si ha l'impressione di arrivare in mezzo ad una silenziosa moltitudine di gente. Sono i grandi affreschi del seicento che popolano le pareti della prima sala di cento figure vive e movimentate, scintillanti di colori...

In quella prima sala del grande palazzo si trova la libreria. Soffice di tappeti e di molte poltrone e di molti divani profondi. Sono, dopo di essa, altre sale ancora, anch'esse colle pareti che sembrano dilatate dagli affreschi, simili a grandi sfondi scenografici di ampi paesaggi, di prospettive colorate di cielo e di monti.

C'è sempre, in quelle sale, durante il giorno, un raccoglimento che non riesce a distrarsi per il suono di qualche conversazione discreta e al fruscio che fanno le pagine dei volumi e delle riviste che i frequentatori stanno leggendo.

Ma bisogna intendersi subito: sono vere e proprie sale di vera lettura e di vero studio, quelle. Non sono dei salotti e non tengono nemmeno a redimere il pubblico dei salotti.

Il “Convegno” non offre a signori e signore in cerca di svago programmi eclettici che sfiorano un poco di tutto. No: basta viverci anche poco ora per sentire che cosa sia veramente: una officina e un laboratorio.

Sono uomini del mestiere quelli che lo hanno creato e che lo guidano. Letterati, critici e musicisti che si sono proposti di mettersi in comunione diretta col pubblico, di farlo partecipare alla loro vita che è di squisito godimento, ma anche di rude fatica e di disciplina.

Ed è questo che costituisce la originalità, quasi direi l'unicità in Milano, se non addirittura in Italia del “Convegno”.

Molto numeroso, e anche molto rispettabili e benemeriti sono i circoli di amatori e di cultori d'ogni arte a cui si devono anche delle belle e buone iniziative. Ma questo è tutt'altro: è un gruppo di artisti che si è costruito il proprio ambiente e il proprio focolare poi, per le esigenze pratiche e anche per un bisogno profondo di comunicare ad altri la propria fede, ha invitato il pubblico che può comprenderla.

*

Da questa officina sta ora per sorgere una nuova iniziativa che certo desterà un interesse eccezionale fra il pubblico e non sarà poco commentata nel mondo del teatro. Bisogna augurarci che sia anche compresa. E' una nuova istituzione, ma che si intona del resto perfettamente collo spirito del circolo e al suo programma.

Il nome è modestissimo: “Scuola di dizione”, ma è animato da propositi tutti suoi e non avrà soltanto un indirizzo particolare per quanto concerne l'insegnamento della dizione, della lettura, della recitazione, ma sarà il germe di una vera scuola di cultura superiore.

Si tenderà, in essa, a ridare al vocabolo dizione un significato meno empirico che non le sia stato a poco a poco conferito dalle molte scuole che si occupano di questa materia.

Si legge nel programma: “Dire, secondo il significato che tutte le lingue gli attribuiscono, ha per suo fermo presupposto “interpretare”, cioè tradurre nel linguaggio individuale del dicente l’opera d’arte. La scuola tende anzitutto ad educare gli alunni alla interpretazione, ossia al ritrovamento del ritmo di un’opera nel quale consiste la vera dizione”.

Parole, queste, che se possono leggersi, più o meno, in molti programmi, vi appaiono subito contraddette dai modi e dal metodo di insegnamento. La scuola del “Convegno” vuole invece applicarle integralmente, giacché è creata, alimentata, sorvegliata da artisti che hanno già dato opera intesa a promuovere, a Milano, il gusto per la vita dell’arte.

Nei primi corsi, infatti, si insegnerà la dizione, la pronunzia, la cultura della memoria, ma vi sarà anche un corso aggiunto di storia del teatro, che sarà tenuto dal dott. Levi, il quale intraprenderà la revisione critica del teatro italiano. Il giovane, che sente in se delle qualità native che lo rendono atto alla recitazione, potrà acquistare una base solida di coltura letteraria teatrale.

A questo fine la scuola accoglierà anche gratuitamente i giovani che possano dare qualche garanzia di successo. Essi sosterranno un esame che deve comprovare se realmente abbiano delle qualità effettive.

Il tempo per iscriversi scadrà il 15 novembre.

Ma un altro aspetto non meno interessante ci pare quello, che, non mirando a scopi professionali, tende unicamente al compimento della cultura e si rivolge per questo ai giovani, a signorine come una qualsiasi scuola superiore. La dizione, la lettura, la recitazione, sono in tutti i paesi d’Europa, considerati parte notevolissima della istruzione dei giovani.

La novità che offre la scuola del “Convegno”, non è dunque o “non è soltanto” di tentare con serietà di intendimenti quello che si fa in Francia, in Germania, in Inghilterra, ma di tentarlo in modo diverso, e cioè ponendo fondamento di una scuola la lettura e comprensione critica dei poeti e dei prosatori del proprio paese, e conferendo pertanto a tali corsi un carattere di vivezza e di organicità irraggiungibile con una serie di lezioni scisse e talora contraddittorie.

Per tale via, allargandosi il numero dei corsi, la insegna originaria, “Scuola di dizione”, resterebbe a simboleggiare che tutti gli insegnamenti si intendono rivolti a un unico scopo: formare l’allievo a interpretare, tradurre in un linguaggio suo, a ricreare con le sue forze, le opere insigni a cui s’avvicina, che vorrebbe dire “Scuola di poesia”.

Potrà questa scuola aver la gioia e l’orgoglio di rivelare dei giovani che siano degli autentici valori nuovi?

Comunque si svolgono i corsi, il fatto di averli concepiti e di prepararne una seria attuazione rivela nel dott. Enzo Ferrieri, fondatore del circolo e nei suoi collaboratori la conoscenza dei valori e dei problemi nuovi che debbono essere risolti dalle nuove istituzioni culturali senza quell’eclettismo, tanto sterile quanto apparentemente gradevole, che se può essere conveniente a dei cultori, non si adatterebbe ad artisti veri e consapevoli.

1923.10.19	Il Secolo		Tristano e Isotta		Fervore d'opere alla Scala

L'immenso alveare della Scala va riprendendo in pieno la sua fervida attività. Orchestra, cori, corpo di ballo, sono... all'opera. Il maestro Toscanini ha iniziato le prove di *Tristano e Isotta*; il maestro Gui quelle di *Salomè*. Prove parziali, ancora; ma fra qualche giorno l'esercito dei professori scenderà nel "golfo mistico" per le prove d'insieme e la magnifica sala si ridesterà dal lungo riposo. Il corpo di ballo, intanto, sta preparandosi per le danze dell'*Aida*, mentre sul palcoscenico si fanno le prove di luce e di scenari pure per l'*Aida* e per la *Traviata*. Le due vecchie, gloriose opere Verdiiane saranno allestite con scenari e costumi sontuosi. Anche la *Carmen* avrà una messa in scena tutt'affatto nuova. Toscanini in persona si interessa di cieli e di colori, con quel suo fervore che durante l'intera stagione non lo fa che per la Scala. La Scala è la sua casa e il suo tempio. Egli è l'animatore infaticato di tutto e di tutti. Dal palcoscenico all'orchestra, dall'orchestra alla sala di prova, alla direzione, alla scuola di ballo, alla scenografia, dovunque nell'immenso cantiere si prepara uno di quegli elementi che egli poi sa armonizzare mirabilmente, in quell'insieme di musica, di azione e di colori, che danno agli spettacoli scaligeri il senso della perfezione.

Arrivano, in questi giorni, anche gli artisti. Qualcuno viene, come le rondini, da oltremare all'aprirsi della stagione. Gli anziani con una certa sicurezza da veterani: i nuovi con l'esitazione e l'orgoglio di esibirsi la prima volta nel più antico tempio lirico del mondo.

Anche pei vasti cantieri degli scenografi si lavora senza posa. Per la nuovissima messa in scena che Appia ha ideato nel *Tristano* si sono già fatte le prove nei "Teatrini". Sono questi vere e proprie riproduzioni del palcoscenico, nei quali in proporzioni ridottissime vengono allestite le scene e fatte le prove delle luci, modificando disposizioni e colori fino a che non si ottenga l'effetto voluto. Solo allora gli scenografi incominciano le scene definitive per lo spettacolo. Appia, soddisfattissimo degli esperimenti nel teatrino, è già partito e ritornerà per la messa in scena sul palcoscenico.

Una notizia confortante, intanto. La grande maggioranza dei vecchi abbonati ai palchi ha rinnovato l'abbonamento e le domande nuove superano di gran lunga la disponibilità. Parecchi, dunque, dovranno accontentarsi dell'abbonamento alle poltrone e poltroncine. Potranno tutt'al più chiedere che le loro domande abbiano le preferenze... per l'anno venturo.

1923.10.23	Il Secolo		Tristano e Isotta		Un viaggio alla Scala

Un viaggio in grande stile. Dal palazzo d'Erode e i *Salomone* alla Spagna di *Carmen*, dalla Spagna alle rive del Nilo, dove si stanno ricostruendo le regge e i templi di Menfi e di Tebe; dall'Egitto alla santa Russia di *Boris*, e via via all'India di *Sacuntala*, al Montmartre di *Luisa* e di *Bohème*, al Giappone di *Iris*, tutto il mondo e tutte le epoche, in una pittoresca confusione di scene arrotolate, e di tele distese, di paesaggi orizzontali, di fiumi verticali, di "spezzati" di "principali". E tutto fresco, tutto nuovo: il milleottocento di *Madame Sans Gène* contemporaneo del biblico di *Debora e Jaèle*.

Si lavora a costruire. E si prova.

Tre grandi sale, una per ciascuno dei maestri concertatori: Toscanini, Gui e Lucon. E accanto molte salette pei divi e le dive, mentre giù in orchestra si fanno le prime prove a sezione: i "fiati", i "violini", e via via per tutte le famiglie di strumenti. Quattro ore di giorno per *Salomè*, con Gui. Tre ore di sera per *Tristano*, con Toscanini.

Intorno, nel vasto cantiere altri artefici, altri artieri. Un ampio laboratorio di carpenteria. Scheletri di non si sa che, gabbie preparate evidentemente per qualche rivestitura. Che sarà domani quell'armatura di stecche piattate e lisiate? Chissà! Un mobile, un cespuglio di fiori, una roccia, un tripode, una sfinza egizia o un dio indiano dalle cento braccia. Misteri della magica fucina.

Ed ecco in fondo alla sala il teatrino. Un omino di pizzo arguto sta provando un minuscolo scenario. Il grosso Ansaldo, il mago fabbricatore di cieli sereni e di mari tempestosi è lì accanto e osserva. E il terzo atto di *Carmen*. Qui sotto, invece giocano quelle altre. Per questo sentiero ritornano il Dancario e il Ramendato. E qui avviene il duello tra Escamillo e Josè.

L'ingegner Scandiani teme che la spianata pel duello non sia abbastanza vasta. L'uomo dal pizzo, che finora ha parlato pacatamente, in un veneto lievemente italianizzato, si abbandona a tutta la foga veneziana e riesce di un'efficacia pittoresca. Il duello? Tre assalti? e sta bene. *Ma el xe un duelo a navaja, e el duelo xe quasi un corpo a corpo. El colpo va dato qua; anzi, el varda, i davaria morir tuti do in un duelo a navaja, perché intanto che uno tira el colpo cusì, st'altro, de soto, zac, e lghe sbusa la pansa.* E Pieretto Bianco, il pittore dei bozzetti, è così efficace nella voce e nella maniera, e in quel colpo *ala pansa* tirato all'ingegner Scandiani, che questi, confidando anche nell'opera disciplinatrice di Forzano, si persuade che lo spazio sia sufficiente per un duello a navaja.

Ma il circo? Lo vedremo più su, nel progetto che il pittore Marchioro sta studiando sul modello e sulle piante. Perché insomma si vuole dare una rappresentazione viva del circo. E il duello tra Carmen e Josè, non ha proprio da svolgersi nella piazza, ma all'ingresso stesso dell'arena, rimasto deserto durante lo spettacolo. La visione della folla sulla gradinata del circo, sarà veramente grandiosa.

Lasciamo la Spagna per una capatina in Egitto. Lungo la via incontriamo le sacerdotesse che eseguiranno la danza sacra nel tempio di Vulcano. Sono tutte molto giovani e - con ogni rispetto con la mistica funzione che dovranno compiere - più graziose che solenni. Vero è che sono ancora sacerdotesse in costume ridotto, e senza veli. Vestono in maglia, e sopra la maglia chi porta un giubbettino di lana - si direbbe quasi un "golf" -, chi una giacca o un soprabito, o una sciarpa tutt'altro che egiziana. Un misto, insomma di faraonico e milanese, di sacro - come può esser sacro tutto ciò che è più vicino alla nuda creazione -, e di profano, come può essere un qualsiasi riparo contro il raffreddore. E danzano così, nel ridotto, plastiche, eleganti, agilissime, guidate paternamente dal coreografo Pratesi. Il fascino sacerdotale lo assumeranno più tardi, quando si presenteranno al pubblico.

Continuiamo il nostro viaggio alla scoperta dei faraoni.

Ora ci fa da guida il pittore Grandi, che dopo aver terminato la scena per *Salomè*, sta lavorando all'*Aida*. Qualche scena è già pronta. Colonnati immensi; idoli giganteschi, scalee dallo sfondo interminabile, cieli di un azzurro tropicale. E un Nilo placido, tra macchie di palme e sfondi di serenità. Le rocce colossali di granito, non ci sono. Qui tutto spira una pace quasi idilliaca. Toscanini ha voluto così. La musica vuole così. Un arpeggio dolcissimo, uno scorrer chiaro di acque. "O verdi colli, o profumate rive", nostalgia e pianto accorato dopo l'illusione di Amneris: "Tutto il suo cuor, come il mio cuore a lui, Sacro è per sempre".

Toscanini non trascura nulla. Vuol vedere i bozzetti; vuol discutere con i pittori, vuol persuadere. L'ultimo atto di *Aida*? Grandi aveva immaginato una tetra prigione, la morte opprimente, l'angoscia, l'incubo.

Toscanini, no, ha voluto che anche la scena rispondesse alla musica e al concetto di Verdi. Verdi non ha voluto la morte tragica di Aida. A persuadere il pittore bastava la parola di Toscanini, ma Toscanini non si è contentato della sua autorità. Ha chiamato Grandi, hanno riletto insieme il carteggio di Verdi. Ecco. Tutto l'ultimo quadro Verdi l'ha voluto così. Ha suggerito egli stesso le parole a Ghislanzoni che le ha verseggiate. "Vedi...di morte l'angelo - radiante a noi s'appressa - Ne adduce eterni gaudii - Sovra i suoi vanni d'or" Parole dei "vanni" che volan poco, ma musica che va alle stelle; ma la morte dolcissima trapasso spirituale alla vita paradisiaca. E mentre Aida libera l'anima "al raggio dell'eterno dì" nel piano di sopra della carcere, in un ampio scorcio del tempio che si perde lontano lontano verso l'azzurro dorato, eteree figure danzano lievemente, sulla pietra che le forti braccia di Radames non hanno potuto scuotere.

Immaginate la morte di Aida, diretta da Toscanini? C'è da morir di invidia per una fine tanto celestiale.

Ma gli elefanti? Ci saranno o non ci saranno nel corteo trionfale gli elefanti?

Questa degli elefanti è una grossa questione. Uno lo s'è già visto più volte anche in passato. Per far le cose a modo della Scala d'oggi, ce ne vorrebbero una mandra, e non è facile trovar gli elefanti a dozzine. E poi c'è un altro pericolo. Pare che questi bestioni non abbiano un temperamento eccessivamente musicale. Si narra che una volta l'elefante abbia lanciato, nel bel mezzo della scena, un tal barrito, da soffocare nonché le trombe argentee, tutt'intera l'orchestra. Peggio capitò un'altra volta proprio alla Scala, in una rappresentazione diretta dal maestro Faccio. L'elefante fece un tale rumore, non precisamente con la bocca, accompagnato da una così copiosa emissione di gas mefitico che il re, i ministri, i sacerdoti, i capitani, i flabelliferi, Amneris, le schiave, Radames, i soldati, nonché i professori d'orchestra, dovettero turarsi il naso e fuggire. Ah, non per questo Radames aveva salvato la patria e giungeva sotto il baldacchino del vincitore!

La questione degli elefanti, perciò, è ancora allo studio, ed è questa l'ultima parola che per ora si possa dire sull'Egitto di Aida.

E il *Nerone*? Non si potrebbe vedere un po' di Roma imperiale? Nemmeno un pezzettino. Tutto è mistero sul *Nerone*. Le scene sono andati a dipingerle - nientedimeno! - a Baggio, nell'immenso hanger dei dirigibili Forlanini.

Aspettiamo, dunque, che Roma imperiale da Baggio venga in via Filodrammatici.

1923.10.30	Il Convegno Rivista di letteratura e arte	Anno IV n. 10	Tristano e Isotta	Adolfo Appia	La messa in scena e il suo avvenire (Dedicato alle alunne della Scuola Jacques- Dalcroze)

Per molti di noi la messa in scena è senza dubbio una nozione nettamente circoscritta; essa presuppone l'idea del teatro come "istituzione" ed è in questa cornice più o meno rigida che noi poniamo la nostra curiosità e i desideri della nostra immaginazione.

La questione della messa in scena consisterebbe dunque nella somma di arte, di cura, di intelligenza portate alla realizzazione scenica di un'opera drammatica; e concernerebbe il pittore scenografo, il direttore, - infine gli attori. Conosciamo tutti ormai, direttamente o per sentito dire, i tentativi che si fanno attualmente in questo campo - che noi crediamo molto speciale -, e sarebbe per illuminarci sulla loro importanza, sui precedenti e sulle possibilità d'avvenire che noi ci troveremmo qui riuniti. Dico *noi*, perché questo soggetto importa uno scambio, e se si è pertanto voluto dare a me soltanto la parola, io considero tuttavia questa dimostrazione come attinta dalle esperienze e dalle aspirazioni di ciascuno dei miei ascoltatori. Il mio ufficio è soltanto di coordinare queste molteplici impressioni e di dar loro, con ciò, il valore indispensabile per la buona valutazione dei fatti già esistenti e per orientarci verso il loro possibile sviluppo, se non addirittura verso la loro inevitabile evoluzione. E' certamente superfluo di cercar di definire la messa in scena; le parole non aggiungerebbero nulla a quello che noi ne sappiamo già, o almeno, nulla di utile, e neppure, poi, di suggestivo. Ma mi si permetta soltanto di far precedere questa conversazione da una specie di avvertimento.

Come a teatro noi scegliamo il nostro posto, così, qui, io debbo anzitutto insistere sopra l'attitudine che ci conviene di prendere.

Di solito, e quando si tratta di un fenomeno assai noto, come è quello del teatro, si comincia con l'espone e analizzare gli elementi così come essi ci si presentano già pronti a trasformarli, poi, secondo ci aggrada. Qui io devo invece seguire la via opposta, altrimenti la forza delle nostre abitudini darebbe alle parole un significato che esse non hanno, o che non devono aver più, e noi ci perderemmo in un inestricabile malinteso.

Eccoci dunque:

Mi vedo obbligato a pregarvi di cancellare dal vostro ricordo e quindi dalla vostra immaginazione, tutto quello che di teatro sapete ed avete visto; di dimenticare tutto fino al godimento provato a trovarvi seduto comodamente in una poltrona di platea davanti al sipario che sta per alzarsi!... Vado ancora più in là e vi prego di volermi sempre seguire: Noi dobbiamo far piazza pulita; non rappresentarci più né la sala, né la scena, né l'edificio che ci riunisce. Il titolo di questa conversazione non deve dunque più suggerirci nulla di preciso. Ripeto: abbiamo fatto "tabula rasa"! A questa condizione soltanto noi potremo prendere ognuno degli elementi della messa in scena, all'infuori della scena stessa e semplicemente come tali; poi, riunendoli, all'infuori di qualsiasi cornice precisa o convenzionale, noi studieremo in quali rapporti questa unione può aver luogo. Si tratta qui di una vera creazione nel senso proprio, e senza alcuna irriverenza noi cominceremo con queste parole: "la terra era senza forma e vuota; e l'abisso era colmo di tenebre". Il benevolo ascoltatore non tema le vertigini ed abbia fiducia in me: io tengo, la corda!

Quando un autore drammatico ha finito la sua opera, qual è l'elemento essenziale che gli si presenta per la sua realizzazione? L'attore, senza dubbio. Senza l'attore non vi è azione quindi non vi è l'opera, tranne che negli scaffali della nostra biblioteca. Il primo gradino per la sua estrinsecazione

sarà dunque l'attore. Nello spazio "senza forma e vuoto" l'attore rappresenta le tre dimensioni; è plastico ed occupa così già una parte dello spazio imponendole la propria forma. Ma l'attore non è una statua; se è plastico è anche vivo e la sua vitalità si esprime attraverso il *movimento*; non occupa dunque solamente lo spazio col suo volume ma anche col suo movimento. Il suo corpo, solo nello spazio illimitato, misura questo spazio coi suoi gesti e i suoi movimenti; ovvero, più precisamente, egli si appropria così una parte dello spazio, la limita, ne è la condizione. Senza di lui lo spazio ritorna infinito e ci sfugge. In tal senso questo corpo crea lo spazio. Ci rimane da possedere in modo analogo, il tempo. I movimenti del corpo hanno una durata; si dice: "camminare presto o adagio". La misura dello spazio importa così quella del tempo. L'essere vivente è entrato in possesso della cosa reale. Ma tutto ciò è ancora arbitrario; i movimenti non sono ancora ordinati, e la loro durata rimane incerta: una volontà deve sottometterli e a sua volta misurarli. Da quel punto di vista che è il nostro questa volontà emana dall'autore drammatico; egli è l'evocatore; l'attore è nelle sue mani un compasso per lo spazio, un orologio per il tempo. L'autore è l'ordinatore del tempo e dello spazio; è questa la sua potenza *formale* (nel senso della forma esteriore). Una gerarchia organica risulta da questi fatti e può già stabilirsi: *l'autore, l'attore, lo spazio* (scenico). Si osserva che il tempo non è ricordato. Infatti, se la presenza dell'attore concerne lo spazio, che l'autore non potrebbe misurare senza il suo intermediario, il tempo rimane nelle mani dell'autore; vale a dire che l'autore impone direttamente all'attore la durata del suo ruolo ma deve passare attraverso l'attore per realizzare questa durata nello spazio. Sembrerebbe tutto questo cosa semplice e naturale; vedremo invece al contrario che l'anarchia scenica nella quale ci troviamo oggi risulta dalla nostra ignoranza a questo riguardo.

In che modo potrà effettuarsi questa trasfusione del tempo e la sua proiezione nello spazio?

Consideriamo la nostra gerarchia alla sua base, vale a dire dall'autore e dal testo scritto. Questo testo; ha una certa durata e si divide in frammenti che hanno ciascuno una durata propria. Possiede l'autore il mezzo per fissare la *durata* del suo testo in modo abbastanza definito per poterla imporre all'attore? No! La durata delle parole è indeterminata; si può parlare presto o adagio, interrompersi ecc.; è certo che queste variazioni son contenute in un lasso di tempo difficile ad oltrepassare: un'eccessiva lentezza distruggerebbe; la concatenazione delle idee; una rapidità eccessiva le renderebbe inintelligibili ma, fra questi due estremi, il margine è pur grande. L'autore può segnare a fianco del testo il modo col quale desidera che questo venga recitato; potrebbe per questo servirsi anche del metronomo; ma queste sue note non sono contenute nel testo stesso, non ne fanno parte integrale e il metronomo non lo si trasporta sulla scena, grazie al cielo! Inoltre l'attore può non tener conto né dell'uno né dell'altro. In breve, l'autore che dovrebbe dominare il tempo non lo domina affatto; la parola non gliene dà il mezzo.

Mi si permetta di ricordare qui che oggi noi trattiamo una questione di forma, un problema esclusivamente tecnico, che concerne non il modo di comporre un'opera, ma unicamente la materia prima ch'è nelle mani dell'autore; non già dunque la scelta di una situazione e delle parole per esprimerla, ma semplicemente il fatto della parola in generale, qualunque ne sia il significato, nel modo stesso come parleremmo delle note musicali all'infuori di qualsiasi composizione musicale. Spero che questo sia ben compreso. La parola scritta non contiene in sé sola, la durata del tempo che ci vuole per recitarla; la sua durata è approssimativa e concessa al buon volere dell'attore. Donde risulta che l'attore, al quale sono affidate durate imprecise, non proietta sulla scena che uno spazio indeterminato. Questo regno della bella libertà è, per eccellenza, quello della nostra scena moderna; il direttore, lo scenografo, l'elettricista, il macchinista eccetera, tutti lavorano con un *press'a poco* che nessuna altra forma d'arte potrebbe tollerare. La volontà dell'autore dovrebbe essere la legge, eppure si sa ch'egli non tiene neppure in mano tutti i fili. Ben lungi da ciò! Egli è presente, troppo spesso, solo per evitare che quelli si confondano del tutto. Si farà presente l'enorme complessità del problema dell'arte teatrale. Senza dubbio. E a questo proposito, facciamo un paragone e prendiamo per esempio il musicista compositore di un poema sinfonico a cori e a soli. Egli non ha, per la sua esecuzione, l'incomodo della scena; ma ha la terribile complessità dell'orchestra e delle voci. La sua composizione è scritta; egli riunisce i cantanti, e i tanto diversi strumenti dell'orchestra; mette la

partitura sul leggio; l'apre alla prima pagina; alza la sua bacchetta... e la prova integrale dell'opera comincia. Già prima i cantanti hanno preso una esatta conoscenza della propria parte e l'hanno studiata in prove più o meno private; lo stesso ha fatto l'orchestra, il che equivale a quello che fanno gli attori per la loro parte, gli scenografi per la messa in scena. Il compositore, le due mani alzate, scorre con gli occhi tutti i partecipanti per assicurarsi che tutti lo guardano... *Effettivamente tutti lo guardano!* Allora, e solo allora, incomincia a battere il tempo e tutti cominciano a suonare il proprio strumento, a cantare la propria parte, in un assieme che, ripeto, è integrale. Perché li interrompe egli spesso? Perché non suonano e non cantano esattamente come egli ha scritto e fissato prima; oppure non hanno bene afferrato il significato formale di questo o di quel segno grafico del quale egli si è servito; oppure forse questi segni, non hanno ancora suscitato in loro il sentimento della forma o dell'espressione che contengono già implicitamente. Alle volte egli si precipita, con la matita in mano, verso il leggio di un strumento e aggiunge un nuovo segno convenzionale che faciliterà e preciserà meglio l'esecuzione.

Questa è la prova per il compositore di musica. Constateste, neppure, che la gerarchia non soffre qui di alcuna lacuna o inversione. Non saranno mai i tenori che dirigeranno l'orchestra o si rivolgeranno al direttore, né l'arpa si immischerà della parte del soprano solo. Il compositore è il solo padrone; se non è lui solo a essere obbedito l'opera non sarà eseguita e se lo sarà si è che l'autore solo l'ha decretato e lui solo ha vegliato perché la sua legge vigesse: la sua tirannia è assoluta; tutti gli esecutori lo sentono; bisogna o accettarlo o lasciarlo. Perché? La partitura è fissata sulla carta tanto quanto il manoscritto del drammaturgo; i segni convenzionali della musica equivalgono ai segni convenzionali che sono le lettere dell'alfabeto; e la presenza del compositore è la stessa umana presenza di quella dell'autore drammatico. Dove è la differenza? Voglio andare più in là: e supporre che il compositore sia morto e che il direttore non abbia dunque che la partitura per fare eseguire la volontà dello scomparso che cosa è che lo differenzia così definitivamente dal direttore di scena che allestisce l'opera drammatica un autore egualmente morto, se, dopo tutto il testo di un'opera e la partitura di una sinfonia non sono entrambe che una scrittura convenzionale?

La risposta qui è capitale; e voi mi permetterete di fermare la vostra attenzione. Poiché si tratta di segni convenzionali saranno dunque questi stessi segni che tanto differiranno. Abbiamo parlato della natura approssimativa e spesso indeterminata della durata di un testo; le lettere dell'alfabeto e l'assieme delle parole che ne risultano non hanno dunque da sé soli, e in sé soli, il potere di fissare definitivamente la durata della parola. I segni convenzionali delle note musicali hanno questo potere; è anzi la loro ragion d'essere; se non l'avessero non rappresenterebbero della musica perché la musica è un'arte precisa. Il direttore d'orchestra possiede nella partitura, e all'infuori della sua volontà, il necessario per proiettare questi segni nel tempo dell'esecuzione con una durata - un seguito di durate - già perfettamente e definitivamente fissato prima; e se gli esecutori non obbediscano, cessano di eseguire la partitura!

Dove è la bacchetta sovrana del drammaturgo? E se l'avesse; chi la legalizzerebbe? Il suo testo? Ma questo testo contiene alquanto che supponga una possibile direzione con la bacchetta...?! E se gli attori, il direttore ecc... sono distratti o recalcitranti, quel testo ha il potere di ricondurli all'ordine, e l'opera è essa diminuita per l'inabilità di un attore giovane o dello scenografo? Ahimè? Qui è il regno della bella libertà! Un accordo falso, una entrata mancata e la musica cessa di essere quello che deve essere. Succede forse questo per le innumerevoli sciocchezze di una prova scenica? Cos'è dunque che dà alla partitura questo ascendente tirannico, specie di imperativo categorico dal quale ognuno sente che si tratta di essere o di non essere? Il tempo! Sì; esso è fissato nella partitura; non lo è nell'opera scritta. La bacchetta trasmette agli esecutori i ritmi del tempo; come potrebbe farlo per un testo parlato? Per la partitura scritta questi ritmi sono al sicuro da qualunque attentato. Converrete che fra l'opera scritta dell'autore drammatico e l'opera *scritta* del musicista, la differenza è grande; tanto grande davvero che non sembrano neppure appartenere allo stesso ordine di fatti. Eppure, tanto l'una che l'altra pretendono al titolo di opera d'arte. E' essa giustificata questa pretesa? L'opera d'arte è il risultato di un insieme di mezzi tecnici comandati da un unico artista. L'artista deve tenere nella sua sola mano e sotto la sua sola volontà i mezzi tecnici ch'egli considera

come convenienti a questo proposito; il valore della sua opera dipende da essi. Essere artisti, dopo tutto, non è altro che concepire e portare a compimento un'opera d'arte. Se esiste una divisione del lavoro, questa non è che apparente: l'artista sarà sempre e dovunque un dominatore; l'opera ch'egli offre al pubblico è la *sua* opera, altrimenti, essa cessa di appartenere al dominio dell'arte. Il musicista domina la sua composizione fino nella sua esecuzione. L'artista sarà sempre e dovunque un dominatore; l'opera ch'egli presenta al pubblico non è interamente sua; egli non domina dunque la sua opera e non potrà quindi essere un artista. Quali che siano la sua influenza e la sua autorità esse non sono implicitamente contenute nel suo testo. Diciamolo un'ultima volta: il musicista domina il tempo, il drammaturgo si limita a porre la sua opera *nel* tempo ed è in ciò il carattere arbitrario della sua opera. La scena gli offre uno spazio ch'egli non ha misurato; essa rimane estranea al suo manoscritto. Durante la rappresentazione l'autore sente bene la sua impotenza; egli la sente ancora più crudamente sé parla a un pittore o a un musicista fra un atto e l'altro...

Eccoci giunti, non al nodo della questione ma al suo vero cominciamento. Sarebbe ozioso di occuparsi della messa in scena, se essa non dovesse concorrere all'opera d'arte. L'interesse che essa esercita nasce appunto da questo desiderio. La scena - noi lo sentiamo bene - dovrebbe fare appello alle facoltà ricettive, di un ordine simile a quello che risveglia in noi un'opera di arte. Noi vi abbiamo forse rinunciato; ciò non toglie che il desiderio non ne rimanga vivo; e noi siamo commossi fino nel profondo dell'animo - rispetto a noi e per nostro proprio conto - quando una volta, non fosse che per un attimo, ci si offre uno spettacolo vivente che possa pretendere alla bellezza. Io mi appello a quanti hanno provato questa emozione e questo ritorno doloroso su se stessi. Ci privano (siamo giusti: siamo noi che ci priviamo) della prima delle arti, l'arte della vita; tanto bene che dire "opera d'arte" ha finito per significare delle opere immobili... Pure il movimento è un elemento così essenziale nella nostra esistenza che esso non deve essere escluso dall'arte.

Ora, noi lo escludiamo. Esso è bello talora, per esempio, in un ginnasta; ma l'occasione fortuita che lo ha fatto nascere non ha per scopo l'arte. Sulla scena noi ne abbiamo degli esempi, molto rari senza dubbio, ma tali che, essi possono farci sperare in un avvenire di bellezza; a condizione, però, che si voglia trarli dal loro isolamento.

La questione della messa in scena si pone così categoricamente ed è questa: in che modo l'autore drammatico può diventare un artista; e chi può fornirgliene i mezzi poiché egli non ha saputo giungervi da solo?

Noi non potremo rispondere che non considerando più l'opera drammatica come scissa in due parti: da una parte il suo manoscritto e dall'altro la scena. Lo sforzo è per noi difficile; ci arriveremo pertanto se noi pensiamo all'opera del musicista e alla sua esecuzione in un concerto. Lo stesso dovrebbe accadere per l'autore drammatico.

Ascoltando un poema sinfonico noi sentiamo che la direzione e l'esecuzione vi mescolano un elemento di vita personale inalienabile e che è completamente assente dalle opere immobili dell'arte. Al drammaturgo noi dobbiamo dare una tavolozza; questa tavolozza è vivente, senza dubbio, e la sua vita pare inafferrabile; eppure il drammaturgo deve tenerla in mano, riempirla e attingervi a suo piacimento, *lui* solo. Si tratterebbe dunque di imprigionare in suo favore la mobilità della vita; Lo spazio solo equivarrebbe a una tela vicino a una tavolozza vuota; i colori devono posarvisi e, per la vita, il colore è il movimento, in altre parole, il tempo. Il nostro futuro artista deve potere scegliere col suo pennello secondo il suo desiderio le durate del movimento e proiettarle sulla sua tela, lo spazio.

Abbiamo visto che il metronomo è un mezzo artificiale; non fa parte integrante del testo. Attualmente il solo testo noto a noi che contenga implicitamente; queste durate è il testo musicale. Per ora non ne abbiamo altri. Diamolo dunque al drammaturgo; nulla potrebbe essergli più prezioso. Con esso egli si è assicurato lo spazio. Ciò che egli non possiede ancora è un procedimento che unisca questi due elementi. La rappresentazione del suo dramma deve generare questa unione. Poiché è la musica che ha liberato il drammaturgo, che cosa rappresenta essa rispetto alla messa in scena? Il movimento, abbiamo detto. Le durate e proporzioni di quelle corrispondono esse ai movimenti abituali dell'attore? *In nessun modo - ed il problema è tutto qui.* - Una convenzione,

reciprocamente accettata, deve unirli. I movimenti dell'attore *indicano* i moti del suo animo; non li *esprimono*. Il nostro indice abbassato in modo imperativo non esprime da sé solo la sete dell'ambizione; né l'aggrattare di un sopraciglio lunghe e mute sofferenze. L'attore sorprende in se stesso e negli altri questi indizi e li applica del suo meglio al personaggio che deve rappresentare; questa è la creazione del suo personaggio. Le parole formano egualmente delle indicazioni, dei sintomi: la parola amare non ha mai rappresentato quello che noi proviamo amando. Noi possiamo avere amato durante tutta la nostra vita senza averne mai parlato; essere stati amati, anche, senza averlo mai saputo (almeno Arvers così ci assicura!) Tale è la durata delle parole! Senza alcuna relazione con quella dei nostri sentimenti. I nostri gesti sono più profondi, ma, come le parole, la durata non è necessariamente quella dei nostri sentimenti: un colpo di pugnale non esprime il lungo odio che ha portato a questo gesto; lo rappresenta soltanto. Con la nostra vita esteriore noi non possediamo un mezzo d'espressione *diretta*, ed è per via di un lungo giro che noi arriviamo ai sentimenti di cui essa è solamente l'indizio. L'attore senza la musica è dunque un portatore di indicazioni; e nulla più. Tutta l'arte di un Racine e di un Bartet non bastano a esprimere il carattere e la situazione di Berenice. L'uno e l'altro oltrepassano senza dubbio, quello che noi vedremmo e sentiremmo nella vita reale; ma non è che un aumento di quantità. Si potrebbe perfino dire che Racine ha forzato gli eventi a prendere una forma che gli permettesse di aumentare il numero delle indicazioni; da ciò la nostra emozione e anche il godimento che deve provare colei che rappresenta Berenice: essa ha tutto il tempo di testimoniare i propri sentimenti! E' molto, forse. Ma qualitativamente è molto poco. Il tempo per l'autore di un'opera parlata, è tutto in questo aumento di sintomi; in questo senso egli può un poco disporre, e quanto più in alto egli metterà la sua opera tanto più grande sarà la sua libertà...

Se la musica comanda al tempo essa deve avere per questo delle buone ragioni e una giustificazione bastante; altrimenti come oserebbe violare un elemento penetrante quale è il tempo? Ora, questa giustificazione, siamo *noi*. Accuseremo noi di violenza un'arte che abbiamo noi stessi inventata e sviluppata? Questa, violenza della musica, siamo stati noi a crearla e vi siamo irresistibilmente stati portati dal desiderio indistruttibile: di esprimerci a noi stessi. Noi accettiamo con gioia che la musica esprima quello di cui le nostre parole e i nostri gesti non sono capaci e noi le concediamo a questo scopo anticipatamente ogni libertà. Quale uso fa essa del tempo rispetto a noi? Il drammaturgo allunga le sue durate per mettervi le indicazioni necessarie alla sua comunicazione. La musica invece non ha nulla da allargare, nulla da prolungare: essa *esprime* solamente, e la sua espressione prenderà senza alcuna intenzione preliminare la forma e la durata che le convengono. L'anima del musicista si apre in essa: ecco la sua guida; *ma, a partire dal momento in cui questa confidenza è stata fissata sulla carta, è la musica che comanda*; il musicista l'ha liberata. La musica rivela all'ascoltatore la forma e l'intensità della sua vita interiore nelle proporzioni che egli accetta perché ne conosce l'origine (e sappiamo la noia mortale che proviamo quando non le accettiamo!) Essa sarebbe un medium straordinario fra il manoscritto del drammaturgo e la scena. Più ancora: ordinando il seguito delle durate essa ne fissa egualmente le intensità relative, vale a dire il loro valore drammatico. L'attore che canta il suo personaggio non ha più da interpretarlo; è la musica che lo fa per lui, è la musica che gli impone la sua eloquenza; l'attore non deve più cercare il suo tono, la musica gli impone il suo; egli non ha più da mettere in valore da sé questo o quel passaggio, la musica se ne incarica. I silenzi dell'attore è la musica che glieli segna e sa riempirli. In una parola la musica s'impadronisce del dramma intero e non ne proietta che quello che è indispensabile per motivare e sostenere la sua espressione. Essa diviene così il regolatore supremo dell'opera drammatica integrale; è essa che tiene l'equilibrio. La gerarchia di poco fa non ha posto che tre termini: l'autore, l'attore e lo spazio della scena. Con la musica ne abbiamo un quarto. Infatti la musica, impadronendosi del tempo, trova il suo posto nella gerarchia fra *l'autore* e *l'attore*.

Grazie alla nostra piazza pulita - terreno arido; ne convengo anch'io con voi - noi abbiamo potuto afferrare gli elementi essenziali dell'arte drammatica e metterla isolata sotto ai nostri occhi. Possiamo ora abordar il teatro moderno senza timore di malintesi.

L'emancipazione della messa in scena è di data recente, così recente che i vecchi sistemi vanno di pari passo con i tentativi più avanzati. Si vede spesso sopra una stessa scena agli scenari delle più vecchie opere succedere le semplificazioni degli scenari più moderni. La nostra epoca è dunque di transizione; noi viviamo dell'arte del passato come di quella dell'avvenire e il presente ondeggia fra i due e spesso... nel vuoto! Si osserverà tuttavia che le riforme si applicano soprattutto alle opere parlate e che il dramma musicale ha conservato più o meno intatte le tradizioni decorative dell'opera. Il fatto è singolare, ma noi ne conosciamo ora le ragioni. L'autore dell'opera parlata diventa cosciente della situazione sfavorevole e del carattere arbitrario della sua messa in scena, e cerca di riabilitarsi nel passato come nell'avvenire; ha scosso via da sé il giogo delle tradizioni letterarie e vuol liberarsi egualmente dal vincolo dello scenario e sostituire, rifare così quell'ordine prestabilito che il testo non gli consente... Al contrario l'uso della musica a teatro ci sembra una continuazione dell'opera, e non vediamo la necessità di mutare per essa una messa in scena che dopo tutto essa stessa si è imposta. Cantare un'azione drammatica ci pare ancora cosa troppo convenzionale per meritare una forma scenica diversa. Wagner, per esempio, si è servito della musica, per conseguenza i suoi drammi sono delle opere e noi diamo a loro lo stesso scenario che diamo a quelle di Meyerbeer. Noi vi sovrapponiamo una messa in scena senza relazioni organiche possibili con la loro partitura. Così facendo noi tagliamo il corso all'espressione musicale e le impediamo di proiettarsi nello spazio; da una parte abbiamo l'orchestra e i cantanti, dall'altra lo scenario dipinto. In questo stato di cose il poeta musicista è un sovrano detronizzato, privato della sua autorità e al quale si continuerà a tributare omaggio; la sua posizione è crudelmente; anormale, e le nostre ricche orchestre, i nostri solisti magnifici ne sottolineano l'ironia. Tutto è dato alla partitura, nulla alla scena. Le nostre rappresentazioni wagneriane sono dei concerti dove i cantanti si agitano senza motivo, mentre si presentano ai nostri occhi dei diorama variati. L'orchestra tace, le voci tacciono, il concerto è finito; il sipario cade, il diorama si spegne: questa è la fine di una di queste malaugurate esibizioni. Parrebbe alle volte che la partitura si eseguisse in una sala e la rappresentazione scenica in un'altra. La musica è per noi un'arte da concerto, un'arte di pura audizione. Platone voleva fondare lo stato sulla musica! Come, esclamerà taluno, si potrà mai stabilire le condizioni della vita sociale sull'esecuzione di qualche sinfonia, e perfino di un'opera! Il pianoforte non è forse una piaga sociale e i nostri conservatori di musica delle istituzioni stanche?... Ecco quello che la parola *musica* esprime per noi! Nulla di strano se l'opera ha generato per i nostri occhi un'arte scenica bastarda, e ridicola, e se quest'arte ha, da parte sua, posto per così lungo tempo la musica d'opera sopra un piede d'inferiorità. *Noi non sappiamo cosa è la musica*. Sfortunatamente essa ce lo contraccambia! Poiché essa ha disertato da tempo il nostro organismo per non rivolgersi che alle nostre orecchie, - e sappiamo con quale insolenza! - Non l'abbiamo più voluta nella nostra vita integrale; essa non ha più voluto i nostri corpi indeboliti. Come, allora, l'attore potrebbe servirle da interprete? La musica non va neppur più fino a lui! Eppure non saran mai le corde vocali che coordineranno uno spettacolo, immagino! Le più elementari nozioni fanno dunque difetto ai nostri direttori di scena per il dramma lirico. Ivi tutto è da rifare. Abbiamo la grammatica e non ne usiamo; così parliamo arabo.

Torniamo per un momento all'opera letteraria. Essa cerca di sostituire quello che la musica soltanto potrebbe accordarle, e, per un giusto istinto, essa dà all'autore la sovranità. Lo scenario dipinto ha finito di vivere; il materiale decorativo tutto intero è infine stato messo ai piedi del corpo vivente. Era tempo! Ora, cosa singolare, la musica ha fatto la sua entrata nel dramma parlato! Rendendo sovrana la presenza plastica dell'attore, si spoglia nello stesso tempo lo scenario. Un vuoto si opera e si è ricorso alla musica per colmarlo. La musica ritorna all'attore per una porticina nascosta. La loro stretta parentela tecnica non può più sfuggire all'autore, al direttore di scena, ma essi rovesciano la gerarchia prendendo la parola come punto di partenza.

In questo modo la musica assume una parte secondaria; ella sostiene e definisce. Chi di noi non ha provato la scossa, unica nel genere, che si prova nel corso di un'opera quando i suoni musicali si risvegliano? Pare allora che la verità appaia dolcemente, pura e senza veli, per spogliare l'attore degli orpelli che lo ricoprono, delle condizioni che lo soffocano. Pare ch'essa mormori: "Voi mi

permettete questa breve rivelazione; ebbene: io potrei dire ben altro! E se la parola vi si sovrappone, proviamo quanto le parole sono impotenti. La musica dice sempre la verità; quando mente lo dice; ma le parole!... Infatti qualsiasi scena è nobilitata per l'entrata della musica. Noi ce ne serviamo, per fortuna, con un certo pudore e dei melodrammi indiscreti come l'Arlesienne o Manfredi ci sono venuti a noia. Non è immunemente che si fa entrare una dea in una dimora comune! Questo impiego un poco subdolo della musica rimane non meno caratteristico per la necessità che esso rivela; sazi della musica ininterrotta del dramma lirico noi ne desideriamo pertanto la presenza; noi sentiamo quanto la sua espressione riavvicini l'anima dell'attore alla nostra. Noi non conosciamo ancora la sua potenza stilizzatrice nello spazio, ma la sospettiamo già un poco; e anche l'attore del resto; durante il breve istante in cui la musica di scena si fa sentire egli modifica i suoi gesti, sente l'elemento divino penetrargli nel corpo e troverebbe volgare di non testimoniare. E' un passo fatto nella direzione giusta; la musica vi ha messo piede. Se, per esempio, una scena nella quale la musica mantiene la sua parte invisibile è stata provata senza musica, ci si accorgerà, alla prima prova con la musica, che tutta la scena deve essere corretta per un nuovo punto di mira; il carattere arbitrario delle prove precedenti avrà trovato il suo dominatore.

L'opera senza musica vivrà ancora a lungo, forse anche sempre, e la sua messa in scena, intralciata di tradizioni morte, si ravviverà al contatto di un'arte drammatica meno specializzata e ne adotterà a torto o a ragione i nuovi elementi. Ma l'arte della messa in scena non può essere un'arte che quando prende il suo punto di partenza dalla musica. Ciò non toglie che un dramma parlato non possa essere all'occasione eccellentemente rappresentato, ma questo grado di eccellenza è semplicemente fortuito.

Eccoci giunti così a due conclusioni: la prima concerne l'origine dell'opera, quindi l'attore. Se l'autore vuol possedere la sua arte, come ogni altro artista la possiede, deve essere musicista. Se l'attore vuole possedere lo spazio e trovarlo docile al suo corpo mobile e plastico, deve per primo ricevere la musica dall'autore. Si può aggiungere a ciò che le forme dello spazio, (la luce compresa) non otterranno un'espressione, vale a dire per esse la vita, che sottomettendosi all'attore (e non direttamente all'autore, noi lo sappiamo già). Ciascuno di noi può meditare su ciò secondo le sue disposizioni particolari. Non è più una questione di gusto, ma una constatazione di fatto. Quelli per i quali la musica è un'arte da concerto troveranno forse la cosa non appropriata; gli altri, per i quali la musica è l'arte dell'euritmia, dell'ordine e dell'armonia generale dell'Universo, troveranno in questi fatti tecnici la conferma delle loro previsioni. La tecnica non potrebbe errare; le sue leggi e la loro concatenazione essendo oltre il nostro intelletto; se noi sprezziamo queste leggi, siamo noi che ci inganniamo. Nell'arte drammatica erriamo da un pezzo; noi l'abbiamo scissa e ci siamo attaccati alla parte che può a rigore esistere anche senza la scena. Infatti per molti, un certo scaffale della biblioteca contiene l'arte drammatica. Non ho bisogno di aggiungere che allora è superfluo di costruire dei teatri, di riempirne le colonne dei nostri giornali e i cartelloni dei teatri. Leggiamo delle opere teatrali, poi chiudiamo il libro e pensiamo ad altro.

Permettetemi ancora qualche riflessione sull'autore drammatico ormai musicista e qualche riflessione circa le relazioni dell'attore con la scena. Questo ci permetterà di costruire ciascuno a nostro modo una rappresentazione fondata sulla nuova economia. Ho notato prima che per accettare la musica non c'è bisogno di essere un musicista, ma semplicemente di convenire della sua potenza formale, ciò che nessuno potrà ormai più contestare. Del resto, senza che noi ce ne accorgiamo, la nostra vita moderna tende verso un'euritmia del corpo che non manca di influire fortemente sulle forme del nostro pensiero, sul modo del nostro sentire.

Attingere la propria sorgente nella musica non vuol dire che i suoni musicali stessi debbano essere al principio di una idea drammatica; bensì che l'oggetto della musica sia anche l'oggetto di questa idea. E' una interiorizzazione del sentimento, drammatico, con la sicurezza di avere nella musica il mezzo di *esprimere* tutta questa vita nascosta, senza riserve e senza nulla lasciare a quei procedimenti che non farebbero che darne l'indizio. Questa sicurezza deve essere alla base di una

azione drammatica integrale. Uno scultore posto davanti al più bel blocco di marmo non sa cosa farne se gli mancano il martello e lo scalpello. In arte, il procedimento è il primo ispiratore dell'artista. Se non ha il mezzo di esprimere la sua visione in tre dimensioni sarà pittore o incisore e non saranno le tre dimensioni ad avergli dato l'ispirazione. Se l'artista drammatico sa di poter esprimere i conflitti della nostra anima (dico bene *esprimere* e non più soltanto indicare) questa sicurezza gli ispirerà un'azione molto diversa da quella che le parole sole gli suggerivano. E se, oltre a ciò, egli può contare, come abbiamo veduto, sopra l'esteriorizzazione nello spazio corrispondente, tutta la visione drammatica ne sarà trasformata. Ora la musica non esprime il fenomeno ma solamente l'essenza intima del fenomeno (Schopenhauer) nulla dunque di storico, di geografico, di sociale, di convenzionale, nessun oggetto reale; di tutto questo essa non esprime che l'Idea. Le passioni umane sono eterne e eternamente le stesse: la musica lo proclama.

Quanto più le passioni che il drammaturgo vuole esprimere saranno spogliate delle contingenze arbitrarie della nostra esistenza, tanto più questi troverà nella musica la sua benevola alleata; e non si può contestare che non sia il segno di un'arte superiore.

E passiamo all'attore. Abbiamo veduto che l'espressione musicale modifica profondamente la forma esteriore dei nostri gesti, ossia le loro durate successive e che così l'attore non ha più da interpretare la sua parte, ma da rappresentarla chiaramente così come gli è stata confidata; il valore dell'attore sarà dunque nella sua docilità; la musica lo trasfigura; egli non saprebbe formalizzarsene. Chi esprime un'azione interiore riveste evidentemente un aspetto diverso dall'interprete di una azione che è sotto il dominio di contingenze esterne; egli subisce dapprima poi accetta le modificazioni che sono la condizione dell'arte e vi scopre il segreto della propria bellezza. Convinto della sua metamorfosi mirabile, egli cerca nello spazio tutto quello che potrà aiutarlo a mettere in valore questo modo superiore di vita; ed è così che *l'attore comanda alla scena!* Al di là di questo arriviamo alla tecnica decorativa stessa, le cui conclusioni vi recheranno una certa sorpresa; possa questa essere piacevole! Lo spero! Noi non abbiamo più bisogno, ora, di rifarci al diluvio; è il nostro ultimo problema è quello dell'animazione dello spazio attraverso la musica per mezzo dell'attore, trasformato, trasfigurato dalle proporzioni musicali.

All'inizio abbiamo dovuto cominciare con l'annullare tutto. Ora prenderemo la strada inversa e cominceremo dalla scena quale la troviamo sui nostri teatri di repertorio, senza perdere di vista, tuttavia, lo scopo di questo studio, né ingombrare la nostra esposizione con dettagli tecnici superflui. Il pavimento delle nostre scene assomiglia a uno degli scaffali trasportabili e trasformabili di una biblioteca; l'apertura della scena, diretta verso lo spettatore, è posta circa alla metà dell'altezza totale che occupa l'insieme del materiale scenico, di modo che il pavimento è una superficie piana che sta fra due spazi più o meno vuoti. Si dice che le assi (le assi della scena) rappresentano il "mondo"; sarebbe più giusto di applicare questo appellativo alla scena, dal soffitto al sottosuolo; la scena così come la vede lo spettatore non ne è che un frammento. Il fattore essenziale della nostra messa in scena è, lo sappiamo, lo scenario dipinto, tagliato e disposto in una successione di liste che formano prospettiva; e, poiché le parti di questo scenario devono continuamente succedersi le une alle altre, queste tele rimangono sospese al soffitto o immobilizzate nel sottosuolo in modo da poter essere facilmente calate o issate sulla scena. Questa posizione intermedia del pavimento corrisponde alla sua mobilità. Pure molte scene possiedono ancora una armatura fissa alla quale solo le aperture per le scene e i trabocchetti spesso molto vasti, danno qualche elasticità. Ma le costruzioni recenti hanno dato a questa superficie il meno di fissità possibile, per poterle facilmente abbassare od alzare; si alza al contrario il suolo senza per questo caricarlo di quello che si chiamano i "praticabili". Certe scene hanno perfino all'altezza del suolo un pavimento girevole, di cui il diametro oltrepassa di un poco la cornice scenica e sul quale alcune scene sono fissate e occupano lo spazio della scena per turno spiegandosi e ripiegandosi le une sopra le altre. Per questo fatto un'opera a scenari diversi può già essere tutta fissata prima della rappresentazione e si sfoglia sotto gli occhi del pubblico come un libro illustrato. Nel regime dello scenario dipinto la più grande elasticità del pavimento reca un vantaggio apprezzabile e ricercato. Il fondo della scena è chiuso con una tela fissa e dipinta; inoltre l'alto può essere chiuso da una tela che forma soffitto a angolo più o

meno retto con le tele verticali delle quinte; lo stesso avviene per i lati e per la profondità; la scena rassomiglia allora a una scatola. I praticabili sono tutte quelle costruzioni a *tre dimensioni* che si pongono davanti e fra le tele verticali per l'uso degli attori; e si dà questo nome a tutto quello che è plastico e che corrisponde per questo alla plasticità del corpo umano. Ciò che nei praticabili resta, ahimè, non praticabile, è di accordarli con la pittura nella finzione della scena; nessun procedimento può mascherare questa contraddizione!

Rimane l'illuminazione. Lo spazio delle scene essendo oscuro è necessario di illuminare e di bene illuminare il dipinto delle tele. Questa pittura presenta ombre e luci che simulano un rilievo qualsiasi; le ombre come le luci devono essere visibili, quindi illuminate! Ci sono dunque due generi di luci sulle scene dipinte; l'uno fissato per finta sulla tela stessa, l'altro posto in modo da illuminare quella. La luce del dipinto non colpisce l'attore mentre lo concerne; la luce vera colpisce l'attore benché non concerna che la pittura! E' in un simile ambiente che si pone allora il corpo vivente plastico e mobile dell'attore, egli è colpito da una illuminazione che non gli è destinata e si muove davanti a luci che sono dipinte. E' visibile e null'altro.

Rimane da illuminare il basso della scena altrimenti il dipinto resterebbe inegualmente visibile; per questo ci sono i lumi della ribalta, ma essi colpiscono anche l'attore. Tutta questa bella illuminazione corrisponde al meccanismo di un pianoforte o di un organo dal quale si può dirigerla e variarla in tutto o in parte. Alle volte si può anche illuminare il dipinto per trasparenza; bisogna allora che la tela sia preparata e dipinta per questo scopo. (A Bayreuth, al 3° atto del Siegfried nella 1ª scena il fuoco che scende dalle rocce delle Walkirie e diventa sempre più minaccioso vien reso scoprendo da dietro, progressivamente, le parti di montagna che rappresentano delle discese di fuoco dipinte per trasparenza). Dopo l'illuminazione eccoci al colore; La pittura è libera di fare ciò che vuole; al contrario i teatri meglio forniti non dispongono che di 3 o 4 colori sopra dei vetri colorati fissati alle rispettive lampade; tutto il resto è vago.

Questo è il materiale decorativo delle nostre scene di repertorio. Sarebbe difficile immaginare un insieme più perfettamente contraddittorio, ed è un miracolo che si possa con questo ottenere le apparenze alle quali siamo abituati. Pure se il sipario s'alza sopra una scena senza attori, o se la scena rimane per qualche momento vuota, l'effetto generale è sopportabile; il dipinto bene illuminato dà in pieno; i rilievi e le prospettive fittizie danno un'illusione, e i ritagli di tela combinati con arte si uniscono vantaggiosamente; e poiché l'attore richiama il nostro sguardo al basso della tela, quando egli manca siamo disposti a molta indulgenza verso l'inevitabile e grossolano contatto del dipinto perpendicolare col pavimento orizzontale; i nostri occhi vagano preferibilmente altrove. Se dopo averci fatto ammirare dei begli affreschi e dei meravigliosi gobelins una riunione di gente si movesse e venisse a installarsi davanti a questi parlando e cantando, e ci obbligasse a considerare i soggetti rappresentati dalla pittura o dal ricamo come parte integrante di loro, noi dubiteremmo del buon senso di chi ci mostrasse tutto ciò; e pure chi oserebbe di tacciare di pazzia i nostri direttori di scena?

E' a questa contraddizione irrimediabile che si attaccarono i primi tentativi di riforma; e, ci si accorse allora che toccando uno degli elementi della messa in scena si mettevano in evidenza i difetti di tutti gli altri. Se si destinava l'illuminazione al solo attore, la pittura ne soffriva a tal punto che tanto valeva sopprimerla; lo stesso succedeva per il pavimento e per i praticabili. Il minimo tentativo a favore dell'attore tendeva, dappertutto, a soppiantare la pittura. Ora non si può sopprimere l'attore! Come togliersi da un simile dilemma?

Tutta la questione è lì o *l'attore* o *la scena*; e la riforma attuale concerne essenzialmente il tono dell'ambiente e il numero degli oggetti ch'essa può rappresentare senza troppo nuocere all'attore; perché bisogna pur rappresentare qualche cosa e qualche luogo. Quelli fra i miei ascoltatori che conservano del teatro solamente il ricordo delle rappresentazioni di commedie di genere saranno probabilmente assai meravigliati. Salvo qualche eccezione le camere dove si svolge l'azione si accordano al loro mobilio e alla presenza dell'attore; e poiché in questo genere di commedie il gioco delle fisionomie ha importanza capitale, la luce ribalta non disturba. Forse; ma si vuol asserire con ciò che ogni azione drammatica debba svolgersi in un ambiente chiuso, bucato solamente dalle porte

e dalle finestre? E se una di queste opere si svolgesse in un giardino? Ebbene, si dirà, si sa che gli alberi non si trasportano sulla scena e, dopo tutto, è l'attore che importa. Va bene. Il teatro è allora un luogo di conversazione e poco importa dove si trovi la gente che parla pur che la si veda e senta bene. Allora perché volete la scena e i suoi trucchi, la sala e la lontananza? Allora perché non basta un semplice locale, bene illuminato e con una buona acustica? Le spese sarebbero di con ciò così ridotte che si potrebbe costruire simili teatri in tutti i punti della città; sarebbe l'ultima sala dove si chiacchiera. Non c'è nulla a ridire; ciò significa scegliere deliberatamente una delle forme dell'arte drammatica e adottarla ad esclusione di tutte le altre. Potrebbe darsi che in avvenire ciò accadesse e questa divisione netta del lavoro sarebbe giustificata; soltanto per la maggior parte del pubblico essa sarebbe insufficiente; a torto o a ragione come tutte le maggioranze; essa considererà l'insieme delle nostre passioni troppo complesso per trovare il suo svolgimento e la sua espressione in semplici conversazioni; poiché essa considera lo spazio come una cosa a sé la cui influenza non si può negare, ancor meno sprezzare; essa considera pure che per l'espressione della nostra vita interiore noi possediamo anche altri mezzi più potenti, perché le manifestazioni della vita non sono tutte contenute nelle sole parole; e perché infine l'arte drammatica deve rappresentarle tutte integralmente. Ammettiamo dunque che la commedia di genere non ponga alcun problema alla scena e consideriamo le cose un poco più dall'alto.

La riforma si è limitata dapprima all'illuminazione conservando intatto tutto il resto e la ribalta è diventata il capro espiatorio. Ora essa concerne solo il basso della scena dove appunto si trovano gli attori; così la ribalta li rende perfettamente visibili; non c'è un gioco della fisionomia che ci sfugga! Noi questo lo chiamiamo: *veder bene*. Un gioco di fisionomia non è una cosa isolata ma, al contrario è in relazione col portamento del capo e con ogni nostro gesto, ogni nostro movimento. Questa mobilità generale non deve esser visibile soltanto, ma deve presentarsi sotto l'aspetto più espressivo. Il rilievo ne è dunque una condizione essenziale e il rilievo risulta, sempre e in ogni cosa, per l'opposizione delle ombre e delle luci, salvo che per il tatto, naturalmente; ma, sfortunatamente, noi non tocchiamo gli attori! L'attore, già avvolto in un'illuminazione generale che sopprime le ombre si vede ancora colpito da una luce che gli vien dal basso, che finisce col distruggere quel poco d'ombra che poteva restargli. E' un salone gremito di lampadari e di attacchi, col suolo violentemente luminoso. Una riunione di gente vi farebbe una magra figura e sembrerebbe sospesa fra cielo e terra. Così è dell'attore sulla ribalta. Mancando il rilievo a tutto il suo corpo egli si riavvicina alla pittura; con ciò avremo fatto di tutto per ridurlo a due dimensioni! Ora la mobilità dei tratti ha anch'essa tre dimensioni; se voi ne sopprimete il rilievo bisognerà per forza sostituirlo con altra cosa; come il fotografo il quale mette il suo obiettivo all'altezza degli occhi, pronto a dover poi momentaneamente ritoccare il dettaglio troppo esagerato dei tratti.

Così ci si impiasticcherà il viso secondo lo stato d'animo del personaggio; e sarà questa maschera che si muoverà! Gli occhi pertanto non potrebbero essere colorati altrettanto. Avremo così dei tratti dipinti che circondano degli occhi i quali conservano la loro espressione naturale benché accecati dalla luce troppo viva.

Ecco, ripetiamolo dunque, quello che noi chiamiamo: *vedere!* e noi osiamo invocare la prospettiva teatrale a scusa di un simile delitto di lesa umanità!

Volendo aver tutto dell'attore finiamo a non conservarne che ben poca cosa. L'esempio della ribalta conferma il fatto che ciò che noi chiamiamo *vedere* è una fanciullaggine; come i bambini noi desideriamo tenere l'oggetto invece di guardarlo, e una volta in nostre mani non lo vediamo più! Si è assai ridotto a poco a poco l'uso della ribalta; ma il pubblico ha protestato: si osava per mano a care abitudini ch'egli intendeva di conservare; non "si vedeva più bene", pareva; lo scenografo si accorse allora ch'egli poteva facilmente trascurare un po' il suo lavoro senza che si potesse accorgersene; infatti la sua tradizionale virtuosità aveva la peggio. Oggi il colore resta la sua unica risorsa, se si eccettua la linea dovunque questa può accordarsi col suolo finalmente diventato realmente praticabile. Lo scenografo, nel significato ordinario della parola, non è più che il virtuoso di un istrumento relegato fra i ferri vecchi; potrà sopravvivere ancora, per inerzia, poi sparirà come il pittore di storia e di aneddoti.

Ripetiamolo: è l'illuminazione che ha determinato tutta la riforma scenica, e ciò in favore dell'attore; dunque, dopo tutto, si era ben obbligati a considerarlo come il primissimo fattore nella gerarchia rappresentativa; dinanzi al quale la fragile e vacillante impalcatura delle scene così come ve la ho descritta, non poteva più resistere.

La responsabilità dell'attore ha fondato l'era di una gerarchia normale. Noi cerchiamo ancora senza dubbio ma ora sopra un terreno solido; la tecnica ci manca ancora, ma il principio c'è. Gli eroici sforzi che son quelli di un Pitoëf, di un Gordon Craig, di un Stanislawsky, di un Copeau sono ben fatti per provarcelo, ognuno nel proprio modo. Per tutti questi, la persona vivente è la cosa più importante.

Il terreno è solido, pure è anche vasto, ed è per questo che i nostri direttori di scena si trovano alle volte in difficoltà. Hanno "versato il bambino con l'acqua del bagno", come dicono così bene i tedeschi e spesso non ci resta più gran che. Non è un male. Val meglio aggiungere con prudenza che essere soffocati dal superfluo. Cosa singolare: sono i teatri parlati e le scene di danze e di pantomime che hanno cominciato la riforma. Da una parte, dunque, il corpo umano come mezzo di espressione senza parole e con la musica; dall'altra l'interprete di un'azione parlata senza la musica; da una parte la musica sovrana, dall'altra l'azione drammatica visiva che si porta all'altezza della parola. Questi due estremi hanno accettato la gerarchia. Al contrario tutto quello che sta fra i due è rimasto più o meno nella tradizione prescritta. Se noi usciamo da uno spettacolo di Pitoëf per andare a sentire la Walkiria noi caschiamo dalla più spinta modernità nella più vieta abitudine. Là dove dovrebbe dominare l'elemento ordinatore noi gli rifiutiamo ogni autorità, salvo che... *osservatelo bene* là dove l'azione drammatica è subordinata all'espressione *del corpo*. Nulla è più istruttivo. La conclusione è questa; e permettetemi di sottolinearla. La musica non è ancora riconosciuta come l'elemento regolatore primordiale e solo della sua specie e della sua potenza. Mentre l'autore ha raggiunto una supremazia che la parola da sola non basterebbe a giustificare poiché essa non può reggerla. Se dunque, istintivamente, è all'*espressione del corpo* che si applica normalmente la gerarchia ritrovata, si è che questa gerarchia deve probabilmente partire dal nostro corpo vivente, pura e semplice per erigersi in legge definitiva.

Insomma malgrado Wagner e i suoi imitatori, il dramma lirico non ci fornisce il fondamento che ne attendevamo, e la musica non trionferà a teatro che per mezzo del sentimento del corpo senza mescolarvi, almeno per il momento, l'elemento drammatico che noi prendevamo innanzi tutto per la sorgente indispensabile dell'ispirazione.

Il sentimento del corpo puro e semplice sono gli sports e la ginnastica; per dargli il carattere dell'arte bisogna *modificarlo*; noi sappiamo che soltanto la musica è capace di ottenerlo; in modo che alla fine dei conti eccoci di nuovo al cospetto della musica e del corpo vivente, ma questa volta con piena conoscenza di causa e senza altra preoccupazione se non quella di riunirli indissolubilmente in una armonia di cui indoviniamo già tutta la portata e il felice avvenire...

Il problema della musica, in quanto musica, studiata nei suoi rapporti con l'arte del corpo, è *dei più gravi* (mi richiamo ai vostri maestri!) poiché è evidente che una subordinazione reciproca richiede dei sacrifici... Io non posso trattarne ora, ma mi riservo di farlo in un'altra conversazione a questo dedicata. Così come il problema scottante di un organismo abbastanza saturo di musica per potersi liberare dalla sua tutela!

L'unione del corpo con la musica è a tutta prima una questione di procedimento; vedremo in seguito se non svolge considerevolmente l'idea stessa di teatro. Noi conosciamo qui - non è vero? - il valore del metodo Jacques-Dalcroze! No; non diciamo *metodo*! E' una brutta parola per una cosa così bella! Contentiamoci di dire *ritmica*, vi pare? La ritmica ha questo vantaggio sopra tutti gli altri procedimenti, ch'essa non ricerca la bellezza ma ne è il principio. Non è dunque, a considerarla, un insegnamento professionale (che i nostri cari maestri non ci serbino rancore!) è una disciplina umana che instaura in noi per mezzo del nostro organismo un equilibrio armonico; la sua influenza investe tutto il nostro organismo e risponde così all'arte della musica che afferma l'unità correlativa dell'anima e del corpo attraverso l'armonia e il ritmo, la espressione della nostra anima e la sua esistenza formale. Ecco dunque, parrebbe, il procedimento per eccellenza per preparare il nostro

corpo a rappresentare la musica sulla scena e a immettervi senza violenza gli elementi di un'arte teatrale rinnovata. *Ma... perché, il teatro?* I suoi progressi sono così lenti, esposti a tanti ostacoli estranei all'arte; e la scena separa così tristemente gli esecutori dello spettacolo! Le grandi idee hanno sempre un'origine privata e, al loro inizio, un piccolo nucleo di persone coraggiose! La massa non possiede volontà propria; bisogna suggerirgliela; la foresta non sostituisce ora il cartello indicatore. *Siate voi questo cartello! Lo volete?*

Per tornare al nostro soggetto, perché la messa in scena sarebbe essa l'esclusivo appannaggio del teatro? Il nostro corpo ha dunque tanto bisogno di salire sopra delle assi? Deve necessariamente esporsi? Senza escludere lo spettatore benevolo e desideroso di istruirsi, non consideriamolo come la condizione di un'arte viva di cui noi siamo, dopo tutto, i soli responsabili. Noi crediam sempre di "fare il teatro" preparando uno spazio proprio alle nostre evoluzioni plastiche. E' falso! "Fare il teatro" è ben altro! Devo dirvelo? Voi lo sentite bene; ma forse non lo sapete ancora. Per voi "fare il teatro" è aggiungere al vostro corpo e per il vostro corpo nello spazio degli elementi artificiali e arbitrari che gli sono estranei e spesso lo degradano. Siete alla buona scuola per evitarli! Voi imparate qui. Giustamente a "non fare del teatro". Al contrario nulla vi impedisce, certamente, di impadronirvi dello spazio e di sottometterlo alle proporzioni e all'armonia che voi avete stabilito in voi stesse; e, se voi otterrete dei risultati soddisfacenti o notabili, è naturale di non volerne privare quelli che non godono di così grandi privilegi. Non sarà affatto del teatro; al contrario! Ne sarà la negazione definitiva, perché volendo far partecipare gli altri del vostro godimento, voi aprite tutto il sipario, oltrepassate per sempre la ribalta!

A che serve ora continuare a svolgere un soggetto che voi conoscete meglio di me? Voi siete i primi conoscere le vostre libertà e i vostri giusti limiti; i primi, soprattutto, a volerli conservare! Lasciatemi finire - con commozione, certo - con queste parole:

L'avvenire di ciò che noi chiamiamo teatro è nell'arte vivente. Voi siete i rappresentanti fortunati di quest'arte. Il suo avvenire è nelle vostre mani. La rinascenza meravigliosa dell'arte drammatica dipende dai vostri sforzi e dalla vostra coscienza!

Dicembre 1921

1923.11.03	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	La scala e l'allestimento scenico

La questione è grossa e sempre più si complica, man mano che si discute. Ci sono i tradizionalisti, attaccati per il codino al verismo ad ogni costo; e ci sono i futuristi che - vivaci ragazzi anche quando hanno sessant'anni - vorrebbero portare anche qui la loro mania di fare ogni cosa a rovescio di quel che s'è fatto fin qui. In mezzo, secondo me, la virtù.

In mezzo, perché bisogna distinguere il teatro lirico da quello di prosa; il teatro storico e verista da quello di fantasia o, più ancora, di simbolo; soprattutto il teatro grande dal teatro piccolo; perché è provato come gli effetti che puoi ottenere, suggestivi ed efficaci, in un palcoscenico di sei metri in quadrato, invano li cerchi in uno vasto come una piazza, alto come una cattedrale: quello, prima di tutti e sopra tutti, della Scala.

Tutte cose, queste, che se occorresse dimostrarle, richiederebbero ciascuna un grosso articolo, più da rivista tecnica che da quotidiano. Ma non occorre: ognuno le vede da sé col lume proverbiale e più che sufficiente del proprio naso.

Sulla questione della messa in scena, la "Reveu Critique" ha fatto, ora di corto, un'inchiesta con referendum; ed a spremere il succo, ecco impostati i tre tentativi ai quali si riallaccia il modo di decorare la scena.

Un partito preso realistico tende a fare della scena l'imitazione più scrupolosa della vita vissuta: un altro, di decorazione simbolica, vuol rafforzare nello spettatore il significato dell'opera rappresentata, creando nel quadro un'atmosfera che a questa corrisponda e quasi sia capace di commentarla: e infine, un partito preso di sobrietà fatto di rinunce, intende a ridurre la scena ai suoi schemi essenziali.

Ma è certo, anche trascurando ogni possibile interferenza fra l'uno e l'altro di questi "partiti presi", che il problema non può essere ricondotto a un denominatore comune. Gaston Baty e Denis Amiel osservano giustamente che la scelta della decorazione è imposta dall'opera: a un lavoro realistico (si cita "Teresa Raquin") deve corrispondere una messa in scena che riproduca tutti i particolari della realtà: tutt'altro principio deve informare l'allestimento scenico di "Andromaca". E' naturale; è logico; noi che pensiamo in questo momento alla Scala, non possiamo immaginarci la "Traviata" entro un quadro scenico stilizzato; e ci pare assurdo incominciare "Pelléas et Mélisande" nei confini della piccola realtà quotidiana.

*

Alla Scala vedremo applicato fin dai primi spettacoli questo principio. Già sentimmo Adolfo Appia enunciare i suoi concetti a proposito della messa in scena del "Tristano e Isotta": è molti anni che egli studia il magnifico problema, e il volume che ha stampato - con bellissime tavole illustrative - mostra il suo amore per esso e la profonda bellezza delle sue intenzioni. Vedremo alla prova il suo tentativo, vedremo dissolversi in una grande ombra gli spiriti di Tristano e di Isotta nell'atto della morte: tutto il poema - il grande poema dell'amore e della morte - vuol apparire all'occhio dello spettatore per via di questo discendere dell'ombra mortale in un quadro appena discernibile per la sua cupezza di qua, forato da una grande feritoia luminosa di là, sul mare.

La prova che l'Appia tenterà in una scena vastissima come quella della Scala è ardua ma è piena di nobiltà. Già l'ideatore vi si sta affannando attorno, mentre Caramba studia con amore il problema essenziale di questa grande ombra.

Intanto, è di tutt'altro genere l'allestimento scenico che occorre e si prepara per l'"Aida". Qui non è ammissibile mettere lo spettatore "nell'anima dell'eroe" in modo che egli veda quello che l'eroe, nel tormento solo della sua passione, vede: non è possibile qui di adottare, quasi a limitazione spirituale, delle tende di colore neutro che tutta l'attenzione dello spettatore concentrino sul dramma

e sull'estasi nella quale il dramma solleva il personaggio. E neppure è possibile circondare gli attori di un arredo di cose tanto studiatamente secondarie - eppure esteticamente belle e adatte, da esser ciascuna un piccolo elegante capolavoro di proprietà - da far sì che l'attenzione del pubblico vi scivoli sopra, accarezzata sì ma non distratta. "penserò d'essere riuscito nel mio intento - dice Drésa, inscenatore parigino - se lo spettatore al quale domanderemo: - Che cosa vi è parso della messa in scena? - risponderà tutto pervaso dal dramma ascoltato e non distratto mai dai particolari scenici: - la messa in scena?... non so... mi sembra buona... Non ci ho badato."

*

Anche questo è un principio che può avere le sue buone applicazioni in qualche caso: non qui, nell'allestimento di un'opera come l'"Aida".

Qui ci vuole - non se n'esce - la verità. Verità e non verismo che è l'exasperazione del vero. E la verità, per l'Egitto, per la sua civiltà tante volte millenaria e piena di grandezza, è data da quei monumenti colossali e severi dove i muri compatti misurano a far poco cinquanta metri di altezza e le porte, pure immense, ci paiono dentro come pertugi.

L'Egitto - dice Caramba - è colossale in questo modo, e in questo modo bisogna che cerchiamo di riprodurlo noi. Le linee hanno da essere semplici, ma grandiose, per modo che, quando una folla riempirà il campo della scena, salti subito agli occhi quanto piccolo insetto sia l'uomo a paragone del monumento entro il quale si muove.

Nel quarto quadro, per esempio, nel fondo si vedrà soltanto un'immensa muraglia, un tratto dei "moenia" ciclopici che circondano Tebe. Nulla spezzerà l'uguaglianza di questo gran muro: soltanto una porta, giù in fondo, aprirà il varco ai personaggi. Ma quando la grande schiera apparirà, la immensità delle cose sarà palese per il divario fra la meschina piccolezza dell'uomo in confronto dell'edificio: e la suggestione delle cose si manifesterà mano mano che gli esseri umani, uscendo piccoli piccoli dall'enorme porta, profilandosi sull'altissima parete nuda, procedendo a schierarsi accanto alle statue dei Faraoni (due metri di lunghezza... soltanto i piedi) parranno... quel che sembriamo noi in realtà, quando si va laggiù e ci si mette accanto ai resti diruti di quella civiltà sommersa da settanta secoli...

- Ma le tradizioni?

- Le tradizioni, sì, vanno rispettate - dice Caramba che è incessantemente immerso nello studio di documenti storici, nell'esame delle più recenti tavole d'egittologia, nella visione delle ultime scoperte di Lord Carnarvon già riprodotte in ricche pubblicazioni inglesi. Le tradizioni vanno sì rispettate secondo le idee dell'autore: ma mi dica, se Verdi - che diventava sempre più giovane via via che invecchiava - vedesse oggi questa roba che lo farebbe esultare tanto è mirabile, mi dica che cosa direbbe, che cosa farebbe?

Caramba ha tratto queste nuove fonti tutti i motivi anche per i costumi dei personaggi. Sacerdoti e guerrieri, danzatrici e corifei, dignitari e servi, tutti porteranno vestimenti dei quali il "motivo" è ispirato alle novissime scoperte di Luxor. La fedeltà storica ravvivata, s'intende dal senso della teatralità. E sfilano davanti a me costumi alati, policromi, finiti nel particolare, corredati da ogni accessorio, dalle parrucche ai calzari.

D'altronde l'ideatore dei bozzetti, il pittore Grandi, ha lavorato d'accordo con lui e con Forzano - anch'egli diventato egittologo sapiente - a cui spetterà anche di muovere nella grande cornice tutta la folla di Tebe. Toscanini naturalmente vede ogni cosa, discute tutto, in tutto portando l'ausilio del suo grande valore fatto di senno, di sensibilità artistica, di esperienza e soprattutto di amore. Lo spettacolo che aprirà la stagione sarà certamente preparato con una cura e con una proprietà che altrove non sarà facile ritrovare.

*

Il primo quadro rappresenterà l'interno del Ramesséo a Tebe. Una parete istoriata con le vittorie di Ramesse e una porta dalla quale uscirà il Re. Null'altro. Il tempio del secondo atto sarà una selva d'idoli: non roba dipinta, ma vere statue in "plastica"; e ogni cosa sarà soffusa di un mistico effetto di luce. Il terzo quadro offrirà un giardino pensile del palazzo dei Faraoni: un gran cielo, una semplice tenda sul letto di Amnèris. Il quarto è quello dal quale abbiamo cominciato il discorso: la

porta di Tebe - su per giù dieci metri per cinque - e una fila di enormi colossi faraonici. Il Nilo (quinto quadro) ha particolare importanza: dev'essere il sustrato scenico di una musica eminentemente descrittiva che vuole essere, più che integrata, secondata da tutti gli elementi esteriori. Il maestro vi ha posto speciale attenzione e lo scenario sarà semplicissimo: il fiume che affiora sulla pianura e, fattore importante particolarmente curato, la chiarezza notturna. Sesto verrà l'interno del tempio; lo scenografo ha immaginato una scala lunghissima e stretta, quasi un'intercapedine dalla quale scende la schiera misteriosa dei sacerdoti: par che non se ne scorga la fine. Per ultimo, il tempio col sotterraneo, combinato in modo che i personaggi morenti (e qui è il caso di adottare un sistema che li metta in preminente valore) emergano sugli accessori e sulle decorazioni. Ma anche questo vuol essere fatto con mezzi prudenti perché la diversità dei fini non comprometta l'unità dello stile.

Anche l'allestimento della "Salomè è ormai pronto. Qui hanno prevalso i concetti dell'inscenatore Laert, secondo i quali l'esattezza storica ha bisogno di essere impregnata di decadenza per intonarsi alla poesia malaticcia di Oscar Wilde. Il quadro, che è unico, presenterà il Palazzo di Erode da un lato, dall'altro una lunga fila di cipressi: in mezzo una grande terrazza con un'enorme ara fumigante e, a tratti, fiammeggiante per i profumi che vi ardono. Qua e là, dal piano della terrazza, le mense tricliniarie.

1923.11.07	La Sera		Tristano e Isotta		I disegni teatrali di Appia alla "Bottega di Poesia"

Nelle sale di "Bottega di Poesia" Adolfo Appia ha oggi inaugurato una sua mostra di disegni per allestimenti scenici che ha richiamato gran pubblico di artisti e di curiosi.

Adolfo Appia che disegnò e curò le scene del "Parsifal", ammirate l'anno scorso alla Scala sta ora allestendo quelle del "Tristano ed Isotta".

E' interessante seguire questo artista attraverso i suoi cinquantasei disegni i quali servono già egregiamente a rendere l'idea dell'effetto che la scena darà nelle varie fasi dell'azione drammatica, quando sarà animato dalla luce.

Le nuove teorie dell'arte scenica dell'Appia già espresse con favore fra noi e che vedremo riaffermate più ampiamente nella prossima stagione scaligera, l'artista espone nelle sue opere e spiega in una sua prefazione al catalogo, presentando il quesito: "Arte viva, o natura morta?".

La sua arte difatti tenta a sviluppare ed affermare l'arte vita e nulla - dice - impedisce che il gusto del pubblico sia allontanato dalla vecchia impacciata ed erronea tradizione teatrale.

Questa esposizione teatrale prende così il carattere di uno sforzo di avanguardia, mirante a libertà ed a nuovi orizzonti dell'arte scenica prima oppressa e falsata da convenzioni ingiustificate.

Servirà allora lo spettacolo - egli pensa - a far vivere l'arte. E' un periodo di transizione questo, che bisogna per dominarlo, comprenderlo bene. Si vuole dimostrare la supremazia del corpo vivente dell'attore sulla natura morta che è la decorazione inanimata.

Resta da vedere se i mezzi impiegati sono sufficientemente dimostrativi.

Ed i disegni dell'Appia presentano una diversa anima a seconda che l'effetto di plasticità si muta nella stessa scena per effetto di una diversa illuminazione. Essi interessano appunto e specialmente per ciò, oltre che egli fa traendo gli elementi da fonti precise e servendosene con sensibilità e discernimento suo personale che fanno di lui oggi uno scenografo eccezionale per le opere di Wagner.

1923.11.09	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	L'indirizzo della Scala

L'Agenzia Stefani comunicava ieri a tarda notte: "Stasera il Presidente del Consiglio ha ricevuto il maestro Toscanini e il comm. Senatore Borletti, i quali hanno intrattenuto l'on. Mussolini sulla situazione creatasi alla Scala in seguito alle ultime polemiche. Il Presidente ha ascoltato attentamente l'esposizione del maestro Toscanini e del comm. Borletti e a conclusione del colloquio ha dichiarato la sua immutabile simpatia e ammirazione per Arturo Toscanini e la sua approvazione per l'opera dell'Amministrazione dell'Ente autonomo della Scala.

"Il Presidente ha ancora espresso l'augurio che le polemiche cessino, visto e considerato che la riapertura della Scala è imminente e la stagione si apre sotto ottimi auspici.

Dietro l'invito del maestro Toscanini, il Presidente ha accettato quindi di assistere alla prima del *Nerone* che si darà alla Scala nel prossimo mese di marzo".

Giova sperare che il consiglio del Presidente sia accolto e seguito immediatamente e incondizionatamente. Siamo alla vigilia dell'apertura del massimo teatro italiano e le asprezze di una polemica che ingrossandosi si è deformata ed è dilagata fuori di quel campo artistico nel quale avrebbe dovuto rimaner circoscritta, non giovano all'arte, non giovano alla Scala, non giovano a Milano.

La Scala è al terzo anno della sua vita rinnovata: è all'inizio di quell'esperimento novennale al termine del quale si imporrà la gravissima questione del riscatto dei palchi. Questo punto, nelle ardenti polemiche, è stato dimenticato, eppure ha un peso gravissimo, decisivo sulla compilazione dei programmi, specialmente di quelli dei primissimi anni, nei quali gli esperimenti rischiosi sono più da temere che da incoraggiare: basta voltarsi indietro, tre, quattro, dieci anni per vedere quante speranze della scena lirica siano diventate realtà, e quante invece abbia travolte il naufragio. Se alla Scala si dovesse prendere l'indirizzo di tenere a battesimo tutti gl'infanti di dubbia vitalità che vengono alla luce, come si potrebbe assicurare al teatro la via che ha tuttora bisogno di consolidare? E si è dimenticato, nel fervore del dibattito, che Milano ha dato parecchi milioni perché la Scala fosse ricostruita e ricostituita per divenire un teatro *a repertorio*; perché avesse locali, magazzini, archivi tali da consentire una stagione "ideale" di settanta rappresentazioni cambiando spettacolo ogni sera. Ora un repertorio non si forma in tre anni; un repertorio non si costituisce se non si chiamano a farne parte le Aide, le Traviate, i Tristani, i Pelléas, le Norme, i Rigoletti, le Carmen che sono, grazie al cielo, opere che piacciono; e piacendo forniscono alla Scala il modo di... andare avanti: perché, se no, andrebbe in malora, anche con tutto il due per cento che - sarà giusto o non sarà giusto - le è versato dagli altri teatri.

Lasciamo dunque che questo glorioso istituto che tutti amiamo con tanto amore faccia le ossa e le rassodi. Si discuta pure il cartellone per far noti i desideri del pubblico - che è quello che paga, che è quello che paga, che è quello che tiene in piedi il teatro - perché i difetti che si riscontrarono l'anno passato non si ripetano in questo, e quelli di questo non tornino a galla l'anno venturo. E alle opere nuove si conceda uno spazio che, più ristretto in questi primissimi anni, si allarghi via via nelle stagioni prossime. Che - è inutile appena di dirlo - se si potesse davvero arrivare a poter dare ogni anno dieci opere nuove su venti, e buone, non c'è chi non ne sarebbe infinitamente lieto.

E' stato bene che Toscanini sia uscito dal suo riserbo ed abbia parlato franco e chiaro al presidente del Consiglio mostrandogli che anche in arte bisogna combattere con la realtà e non con le teorie. Ed è stato bene che l'on. Mussolini gli abbia dato solennemente la sua approvazione.

E ora, come ha suggerito lui, *silentium*: attendiamo la Scala alla sua terza prova: con l'amore infinito che Milano ha per essa, con la fede che diventerà sempre più bella e grande nell'ammirazione del mondo, con la certezza che saprà anche cogliere con mani materne i fiori - e Dio voglia che molti ne sboccino e belli - della novissima arte nostrana. Io credo e spero che i

consigli, se non saggi, le critiche, se non serene e sagaci, le censure, se non fondate, né l'Ente Autonomo, né lo stesso Toscanini - che, per chi non lo sapesse, è un umile, davanti all'arte - potranno sdegnare o respingere.

1923.12.13	La Sera			G. M. C.	Preparazione al Tristano

Si avvicina il giorno nel quale riudremo alla Scala Tristano e Isotta di Wagner. Solo a pensarlo, l'anima nostra si inabissa in un tumulto di sentimenti che tumulto di sentimenti che tutta la sommuovono e la commuovono.

Ci prepariamo all'avvenimento come se ci apprestassimo a un rito: ed è questa preparazione, necessaria, anche se del mirabile poema musicale conosciamo già per istudio o per ricordo di esecuzioni degnissime la maggior parte degli elementi. Ma questa edizione dell'opera più sentita del grande di Lipsia, curata dall'inquieta anima indagatrice di Arturo Toscanini che se stessa tormenta in una diuturna smania di perfezione, ci rivelerà ancora chi sa quali e quanti misteri; poiché l'interprete che non sa il riposo sa invece come su queste grandi creazioni del genio nessuno può illudersi di pronunziare la parola definitiva.

Raccogliersi dunque in una profonda meditazione, ripercorrere la leggenda e le sue fonti, la storia esterna del dramma, le rielaborazioni medievali e moderne di quella e gli studi che questo suscitò abbondantissime nel suo aspetto letterario e nella forma musicale che Wagner vi impresse, sarebbe quell'adeguata preparazione per la quale potremmo accostarci con dignità compiuta alla festa che si promette al nostro spirito. Ma ciò non è possibile se non a pochissimi, poiché la letteratura che si riferisce alla dolce e terribile leggenda, prima ancora che il Wagner la prendesse fra le mani miracolose e la riforgiasse nell'immenso poema musicale, è così vasta e varia che nessuno può darsene pieno ed assoluto signore. Più vasta e più varia ne diventa l'esegesi dopo che Wagner l'ebbe, come dire?, transustanziata in quel suo dramma musicale in cui egli rivisse lo "smisurato suo amore per Matilde Wesendonk e lo smisurato dolore per la separazione ineluttabile". Ed allora, poiché uno studio compiuto e perfetto non è possibile, io credo che almeno si debba, da chi non voglia avvicinarsi digiuno alla prossima esecuzione di quest'opera grandissima, leggere qualcuno di quei commenti che in essa hanno preso radice.

Nel settembre del 1921 Guido Manacorda finiva di compilare - e il libro fu stampato l'anno successivo nella "Biblioteca sansoniana straniera" ch'egli dirige (G. C. Sansoni, Firenze) - il suo volume su *Tristano ed Isolda*. Il Manacorda non presiede soltanto all'opera, importantissima per la coltura - alta coltura veramente - che è lo scopo della collezione: egli si è presa una parte gravissima del lavoro: tutte le opere di Wagner, e non quelle soltanto, sono da lui esaminate nel poema e nella musica con lucida visione e con metodo severo, per modo che tutto quanto si conosce che ad esse si riferisca è annotato e partito sagacemente nel piccolo volume dedicato a ciascuna, sì che nessuna pubblicazione può vantarsi di avere, come la sua, esaurito la materia. *Rienzi e Il Vascello Fantasma, Tannhauser e Lohengrin, Tristano* e - recentissimamente - *I Maestri Cantori* sono le opere che finora il Manacorda ha licenziato alla stampa: e verranno poi le altre, che - com'egli ridice chiudendo una delle prefazioni con le quali prelude ad ognuno di questi suoi preziosissimi libri - "la via lunga ne sospigne!"

Se percorriamo rapidamente il volume *Tristano ed Isolda*, possiamo veder subito qual è il metodo geniale che il Manacorda ha seguito in questo suo lavoro, uno e plurissimo al tempo stesso. Ecco: il nocciolo è costituito dalla versione letterale del poema: poiché Wagner era il poeta di se medesimo musicista, poiché (sarebbe ozioso ricordarlo) egli attribuiva importanza *sostanziale* al criterio di allitterazione pel quale ad ogni frase, ad ogni parola, meglio, ad ogni sillaba, sta in rapporto di inscindibile corrispondenza la frase, la parola, la nota musicale, è ben chiara l'importanza di questa versione. Così a sinistra noi abbiamo il testo originale del poema, con la numerazione dei versi cinque per cinque, a destra leggiamo la versione italiana. E come accurata, come diligente, come - direi quasi - tormentata in uno spasimo di proprietà che pur del tormento qua e là ci mostra la nobile tracia!

Quante rivelazioni ci offra questa traduzione, per la quale molti misteri melodici ed armonici appaiono ormai limpidi e chiari, comprenderà chi voglia seguirla. Purtroppo non è adattabile al ritmo della frase musicale, e per conservare questo è stato necessario nelle versioni straniere per teatro sacrificar crudelmente la forma e non di rado travisar la sostanza. Per *Tristano* nella versione teatrale italiana noi abbiamo la traduzione del Floridia: nobilissima fatica piena di intenzioni di proprietà, sì che non saprei come meglio si fosse potuto o si potesse fare; ma tale, che troppo spesso il senso poetico è alterato e qualche volta addirittura perduto. Leggendo la versione del Manacorda potremo comprendere molte cose che all'audizione dell'opera musicale ci sarebbero interamente sfuggite. Un esempio? Eccolo. Quando Brangania mostra a Isolda i *potenti magici filtri*, il poeta enumera: Für Weh und Wunden Balsam hier. Il Floridia traduce: Per piaga o duol - quest'è il licor. Il Manacorda, esattamente: *Per fiere ferite - qui balsamo*. La versione del Floridia si può cantare, quella del Manacorda no: ma egli stesso ci dice che tra Weh e Wunde corre una di quelle magiche parentele verbali che Wagner scopre con l'allitterazione e che, tradotte, non si sentono più... Può parer sottigliezza, ma è invece chiarimento essenziale!

Ma una miniera veramente preziosa che lo arricchirà di nozioni spesso rivelatrici, moverà il lettore nelle amplissime note. Qui le origini, la composizione, la fortuna dell'opera vedrà storicamente riassunte: qui le fonti, leggendarie e storiche, troverà citate una per una con una bibliografia ricchissima: qui ogni passo del poema pel quale possa sorgere dubbio ed oscurità gli apparrà discusso e chiarito. La musica potrà seguire scena per scena, col richiamo dei motivi conduttori, del quale l'acume, tuttavia chiarissimo, gli sarà guida perspicua se novizio e contributo prezioso se già l'opera conosce.

La prefazione poi - non ne parlo per ultimo a caso - è un esame filosofico e storico dell'opera, un'indagine acuta dell'anima del suo autore, una sintesi chiara ed evidente dei suoi vari elementi, per la quale anche chi s'illudeva di una assai profondità la meta dell'indagine non è mai toccata.

Questo tesoro di libro io vorrei che ciascuno leggesse prima di avvicinarsi al sacro convito pel quale la Scala si schiuderà fra poco. Ma se anche questa lettura potesse apparir troppo grave a chi il turbine della vita travolge in quasi diuturna fatica, io lo prego di togliere dalla sua libreria un romanzo di Gabriele D'annunzio, *Il trionfo della morte*. Ricerchi le mirabili pagine nelle quali l'opera wagneriana è seguita passo passo dal primo sospiro, dal primo gemito del preludio all'ultima ebbrezza della morte di Isotta.

Queste pagine, sono - lo stesso Manacorda ce lo dice - "la guida, o meglio la interpretazione più suggestiva" del dramma musicale wagneriano.

- Questa sera (23^a recita - serie B) si dà la settima rappresentazione di *Aida*.

1923.12.14	Il Secolo		Tristano e Isotta		Le scene di Appia per la Scala

Ieri sera al Convegno ha voluto illustrare con una conferenza, redatta sulla base dei principi esposti da Appia nei suoi numerosi scritti illustranti la riforma scenica da lui immaginata e attuata, l'opera di questo geniale innovatore, e in particolar modo i concetti fondamentali che lo hanno ispirato nel preparare la messainscena del *Tristano* alla Scala. La conferenza era accompagnata da interessanti proiezioni. Come è noto Appia vuole ambientare l'attore alla scena e armonizzare questa al significato ideale, diremmo quasi simbolico, che la parola o la musica acquistano intorno a lui. Egli tende insomma a creare un quadro aderente all'opera, che ne sia un'integrazione in senso spirituale. Il valore di questa teoria e i risultati ottenuti sono apparsi tanto più notevoli ed evidenti dal confronto fra le scene composte da Appia per il *Tristano* e per altre opere wagneriane, e quelle di un volgare di un realismo romantico in uso nel famoso teatro di Bayreuth, il pubblico numerosissimo seguì con molto interesse conferenza e proiezioni, e applaudì alla fine Appia, che era presente.

1923.12.15	Comoedia	Anno V n. XXIV	Tristano e Isotta	Raffaele Calzini	Dove un teatro si chiude mentre si aprono gli altri

-Animo animo, fatevi coraggio: a vedervi in frack con un aspetto così annoiato e quasi funebre si direbbe che vi sia capitata una disgrazia.

-Dite bene, signore; poiché mi vedete nel ridotto della Scala il giorno dell'inaugurazione, pensate che io debba essere allegro...?

-Non è questo un divertimento per voi? Signor Poeta, non è il più bel teatro del mondo?

-Il mio teatro non è questo; il teatro dei poeti si è chiuso.

-Che dite? Che Cosa dite? Esiste un teatro dei poeti, soltanto dei poeti?

-Esiste: e ha chiuso i battenti fino alla primavera.

-Sì, a primavera. Ciò che piace a voi, scusate, al pubblico: «l'arte» è appunto ciò che mi fa preferire la realtà. La realtà mi dà un'emozione che non saprò descrivere appunto perché è immensa: il mio teatro è in un parco, in un giardino, in un bosco, in una campagna.

Ha le sue belle quinte di conifere e di acacie, di pioppi o di platani, e i suoi giuochi di luce e gli sfondi che mutano in silenzio senza intermezzi, senza cigolii di carrucole, e i suoi attori e i suoi cori e i suoi maestri e i suoi mimi: il palcoscenico oggi è così grande che vi si rappresenta *Una battaglia nuvole* in mattinata, e questa sera *Il fidanzamento della luna* o *La danza delle nebbie sulle montagne* o *I dialoghi delle stelle*. Domani il palcoscenico sarà così piccolo da misurare due palmi, e sarà tappezzato di borracina e di muschio al primo atto, di foglie secche al secondo, di piume al terzo.

Gli attori del primo giorno erano incommensurabili e parlavano con voci corali: quelli del secondo giorno rumorosissimi, con certi minuscoli istrumentini benissimo intonati e pazzamente accordati; in modo che l'opera comica del *Grillo avventurato* o della *Cicala vagabonda* potevano avere intermezzi di musica, accompagnamenti di trilli; e la pantomina della *Mantide religiosa* avere uno sfondo di serenata in sordina.

Il terzo giorno mi allungo su un mucchio di fieno in una posizione che, nei nostri teatri sarebbe classificata ineducatissima se pure non indecente...

-Per esempio?

-Per esempio, completamente disteso, il capo appoggiato a un cuscino selvatico, un solo piede appoggiato e l'altro ciondoloni. Il mio palcoscenico non è questa volta davanti agli occhi, verticalmente, come qui alla Scala e all'Opera di Parigi. Il mio palcoscenico è in aria.

-Spiegatevi.

-Niente è più convenzionale e orrendamente tradizionale della solita costruzione architettonica dei nostri teatri: non offre possibilità di scorci nuovi di proiezioni nuove. In uno dei miei teatri campestri io ho risolto il problema originalmente. Vi parrebbe possibile di situare il palcoscenico dove è ora il soffitto e obbligare gli spettatori ad adagiarsi in platea?

-Prima di tutto si addormenterebbero.

-E gli scenari? Senza l'aiuto di Max Reinhardt, senza i consigli di Gordon Craig e i suggerimenti di APPIA io realizzo anche questo prodigio. Limito la mia attenzione e il mio campo visivo a un intreccio di rami, così fitto che il cielo ne rimane nascosto.

Se sto silenzioso un momento, proprio come l'educato e perfetto spettatore, se non mi agito, se non mi addormento, se non parlo col mio vicino, gli attori vengono alla ribalta.

Notate che non s'incomincia senza questa preparazione mistica dell'animo dello spettatore.

Ottenuto il perfetto silenzio gli attori si fanno avanti.

Forse due capinere una col capino azzurrognolo e l'altra col capino rossiccio, forse un lui verde curioso, ciarliero e pauroso che ha compagno uno scricciolo: come nella commedia italiana arlecchino e brighella. Generalmente queste sono compagnie d'improvvisatori; cerchereste invano un intreccio, come dire? Un filo sentimentale o romantico nello svolgimento della loro produzione. Se li dovessi classificare nei limiti di una scuola li definirei «frammentisti»!! Non è possibile dare un titolo alle loro produzioni: bisogna attenersi al generico: *Baruffe, Amore e gelosia, Disputa sulla soglia di casa, Dell'immoralità e della tristezza di fare le uova nel nido altrui...*

-Qui ci vorrebbe anche una morale.

-Una morale per gli uomini... che sono immorali; ma nel regno degli uccelli l'immoralità non esiste. Ogni giorno, anche su questo palcoscenico, nuovo programma.

Gli attori sono uguali a tutte le modificazioni sceniche si limitano a qualche giuoco di luci e a qualche tocco di colore; pure la freschezza della loro improvvisazione supplisce alla povertà dell'invenzione per la quale vanno vanno celebri i Dumas, i Sardou, i... Niente importazioni straniere.

-Credo bene.

-Niente autori: gli attori sono autori al tempo stesso, come Molière! E se i cantori si rifiutano e sono in *tournèe* all'estero, si supplisce, certo a malincuore, con i giuochi, i lazzi, i salti e i capitomboli funamboleschi di una banda zingaresca di scoiattoli.

Fanno, poverini, come possono; sconclusionati e bizzarri come gli indipendenti, suppliscono alla loro povertà intellettuale con una certa eleganza e con una invidiabile sveltezza di acrobazia; ma questo è uno spettacolo piuttosto da ragazzi...

-Certo la moralità è sempre salva...

-Vi preoccupa tanto? Vi assicuro però che alcune volte questi attori; tutti gli attori dei miei teatri, fanno in pubblico quello che altrove non è nemmeno permesso nei camerini!

Ma lo fanno così bene. I miei teatri sono chiusi ora, i miei teatri naturali e devo accontentarmi di quelli artificiali degli uomini.

-Capisco. I miei teatri chiudono con l'autunno: ma so già, che alla riapertura, vi saranno alcune riprese di concerti mirabili. Tutti gli anni all'aprirsi della stagione. Un cantante che nemmeno l'America può contendermi.

-Sì?

Per darsi importanza, come tutti i tenori, vuole che nei programmi e nei libri il suo nome sia indicato con un pseudonimo *Luscinia*; ma si chiama: usignolo...

1923.12.19	Corriere della sera		Tristano e Isotta		

Per domani sera è fissata la prima rappresentazione del *Tristano e Isotta*. Dirigerà il maestro Toscanini e saranno interpreti principali la Signora Larsen e Capuana e i signori Bielina, Franci e Pinza. La recita è in abbonamento (serie A).

1923.12.19	Il Piccolo		Tristano e Isotta	Gino Gori	Scenografi e scenografia
------------	------------	--	----------------------	-----------	-----------------------------

Si lamenta che in Italia manchi una scenografia quale posseggono i maggiori teatri del mondo, e, in ispecie, di Francia, di Russia, di Germania.

Altri è venuto a dire, nel contempo, che qualche cosa si è tentato e si è realizzato; come per esempio, il teatro del colore del Ricciardi, il *dinamismo* del Prampolini, l'*architettonismo* del Marchi, e le belle costruzioni del Bragaglia.

Per me, si ha ragione dell'uno e dell'altro campo.

L'arte della scena ebbe il suo primo maestro nei tempi moderni in Gordon Craig. Fu egli che insegnò anzitutto la *semplificazione*.

In luogo delle complicate tele, dei quadri di carattere realistico, egli propose l'uso delle *tende*.

Dopo il Craig, in ordine di tempo, abbiamo Max Reinhardt, che vuole siano lasciati alla scena i particolari, di cui i Tedeschi furono sempre ammiratori.

Ma codesti particolari, bisogna correggerli, modificarli con le luci. Si deve al Reinhardt l'uso delle luci variopinte sulla scena, per la prima volta.

Fu egli che mise in vigore il palcoscenico girante e a *luoghi deputati*, per dirla in linguaggio di teatro medioevale. Si tratta di sezioni del palcoscenico predisposte con arte, che vengono al proscenio, al momento opportuno, per mezzo di un perno girante sotto di esse. Sicché sono aboliti gli *entr'actes* e il dramma si svolge con maggiore sollecitudine. Le tre ore sacramentali della rappresentazione si possono ridurre.

Le due tendenze del *semplicismo* del Craig e del *barocchismo* del Reinhardt, furono modificate e corrette da Adolfo Appia, svizzero di nascita, ma scenografo in Germania. Devesi all'Appia una semplificazione di genere nuovo. Invece delle tende egli usa dei piani e un colore come fondali e, invece di oggetti o mobili che ingombrano la scena, la gradinata o i rilievi in forma di gradini.

Effettivamente egli sostiene che la gradinata è quella che dà risalto meglio alla forma del corpo umano in movimento.

Fra i tre maggiori rappresentanti ora detti c'è una falange di rinnovatori. C'è il Gontcharova e Lairinoff, due russi a cui si è debitori di risorse di incalcolabile valore. Il primo introdusse sul teatro il *cubismo*, il secondo il *futurismo*. Ma non per questo essi meritano di essere presi in considerazione. Essi invece di abolire i colori, infatti, come il Craig e l'Appia ne fecero un uso quale solo Picasso e chi conosce l'opera di Picasso (altro grande scenografo) può dire. Per di più, dando in qualche modo ragione al Craig, si servirono spesso volte della *marionetta* invece dell'attore; o travestirono l'attore da marionetta, in modo da fargli rappresentare una parte che arieggia l'antica *prosopopea*, maschera del teatro greco-latino.

Ci sono per di più, tutti i tentativi fatti in Francia, dall'Antoine, dal Josnei, dal Fort, dal Redon, dal Roussel, dal Ranson, e quelli del *Theatre d'Art*, dell'*Oeuvre*, del *Vieux Colombier*...

In Italia non mancano certo grandi artisti, che si sono occupati di scenografia.

Basterebbe soltanto ricordare il Prampolini, il Marchi, il Bragaglia, il Ricciardi. Ma essi, per il nostro misoneismo o per mancanza di coraggio dei direttivi amministrativi, o per altro, che dirò in seguito, poco o nulla poterono attuare in Italia, e, solo se si recarono all'estero, riuscirono ad affermare il loro valore: all'estero, dove gettarono liberalmente i semi della loro genialità, salvo a scomparire spesso, per la loro modestia, dietro persone e nomi stranieri.

Ma io cerco il tentativo allo stato iniziale e non il rivoluzionarismo artistico come s'è avverato in codesti pittori. Orbene, basta essere andati nei maggiori teatri di Milano, di Roma, di Torino, di Venezia, in questi ultimi tempi, per constatare che la scenografia s'è cominciata a spigrire e tende a un avvenire certo. Per esempio, la Scala ha già messo in attività la cupola di Fortuny, il che è tutto un programma promesso e attuato. Alcuni teatri di Roma non usano più tele dipinte, ma tendaggi.

La Fenice si dispone a fornirsi di un palcoscenico mobile. A Torino si parla di abolire la rampa dei lumi, per valersi di luci mobili. Non manca dunque la buona volontà. Però noi non potremo mai aver nulla che abbia a che fare col Teatro d'arte di Mosca o col *Vieux Colombier*. Intendo dire che certe riforme condotte all'estremo limite non potremo mai farle nostre.

E la ragione è questa: che la nostra plasticità latina si ribella sostanzialmente alla distruzione e all'abolizione di certe caratteristiche sceniche, dovute al colore e alla prospettiva. Mentre è possibile (per esempio, in altro campo) in Germania il tempio protestante, nudo: in Italia non si ammette che la chiesa sfarzosa cattolica. Anche nel rito, nella musica, nella costruzione. E non solo del tempio, ma dei palazzi, delle vie, delle piazze. C'è una differenza di gusto che non può trascurarsi. Se si lamenta una scenografia ancor bambina, da noi, si passa sopra il fatto della differenza di gusto. Non è bambina, ma ribelle a trasformarsi altrimenti. Fino all'uso delle tende ci si può arrivare; ma alla scala di Appia non mi pare possibile. E dove andrebbe l'esigenza dell'occhio, abituato alla iridescente e variopinta nostra natura? Anche la marionettizzazione craighiana, come sarebbe possibile, se noi abbiamo bisogno d'un attore che riproduca la nostra vitalità, le nostre emotività latina? Ma i drammi stessi, bisogna tenerne conto, esigono altre forme sceniche. Il dramma odierno tedesco è simbolico, in maggior parte. Quello francese ha caratteri decadentistici rilevanti. Non parlo di quello russo. Ma l'italiano volere o no, è sempre passionale, per un motivo trascendente ad etnico. Or bene, se la scenografia del Craig, dell'Appia, del Reinhardt, del Larionoff si adatta alle *pièces* del loro paese, come non si capisce che contrasterebbe alle *pièces* radicalmente italiane?

Piuttosto io credo che noi potremo svolgere i principi del Ricciardi, continuando a valerci della semplificazione delle tende. Le luci sono la risorsa del teatro italiano.

Le luci specialmente vaghe e destinate a creare un'aura attorno a certi personaggi in certe scene caratteristiche, acquisterebbero un valore di prim'ordine e il dramma sarebbe commentato, facilitato anche allo scrittore, che avrebbe un mezzo di espressione di più.

1923.12.20	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala

Questa sera (29^a recita, serie A), alle ore 20.30 precise, si dà la prima rappresentazione del dramma musicale di Riccardo Wagner *Tristano e Isotta*. Maestro concertatore e direttore, Arturo Toscanini, Messa in scena di Adolfo Appia, curata da Ernesto Lert e da Caramba. Le parti sono così distribuite: “Tristano”, tenore Bielina; “Isotta” Nanni Larsen, “Re Marke”, basso Pinza; “Kurnevaldo”, baritono Franci, “Melon”, baritono Baracchi; “Brangania”, Maria Capuana; “Un pastore” tenore Nessi; “Un marinaio” tenore Tedeschi; “Un pilota” basso Menni.

1923.12.20	La Sera		Tristano e Isotta	Fossati	Il Tristano e Isotta di stasera

Alle venti e mezzo precise, stasera, Toscanini attaccherà il magico preludio del *Tristano e Isotta*. Il pubblico già conosce quest'opera che tanta parte dell'anima di Wagner rispecchia per essere così aderente ad una sua grande passione: conosce *Tristano e Isotta* attraverso a degnissime esecuzioni fra le quali primeggiano quelle dirette ancora da Toscanini: questa volta poi un elemento assolutamente nuovo si aggiunge per acuire l'interesse e stimolare la curiosità: la messa in scena di Adolfo Appia la quale - se deve dedursi da quanto avvenne la sera della prova generale, nei conversari del piccolo pubblico che vi è ammesso - susciterà grandi discussioni.

Del resto sui concetti che l'Appia vuole applicare a questa creazione wagneriana c'è una vasta pubblicazione di lui, c'è il catalogo dei bozzetti, recentemente esposti alla "bottega di poesia", c'è la illustrazione che se ne fece di questi giorni in un conferenza al "Convegno" e ci sono infine le dichiarazioni fatte dall'Appia stesso a un giornale cittadino. Secondo lui, la scena dev'essere un assieme di *piani ritmici*, senza tele dipinte, limitati da pilastri, da strutture rigide e da tende, entro i quali l'attore si muova liberamente nella plastica armonia del suo corpo, nella supremazia che l'attore deve incomparabilmente conservare di fronte agli elementi scenici a lui tanto inferiori entro i quali si muove.

L'applicazione di questi principii non si vedrà forse, nel *Tristano* della Scala, realizzata in tutto il suo rigore: chè qualcosa della realtà rappresentativa è rimasto in ciascuna delle tre scene. Ad ogni modo quanto si vedrà nei tre quadri del vascello, della foresta e del Kareòl darà un'idea più che sufficiente del punto al quale l'Appia e i suoi sodali ci vogliono condurre. E il pubblico, che è quello che conta, deciderà.

Interpreti dell'opera sono Nanny Larsen (*Isotta*), Maria Capuana (*Brangania*), il tenore Bielina (*Tristano*), il baritono Franci (*Kurnevaldo*), il basso Menni (*un pilota*), il tenore Tedeschi (*un marinaio*).

La concertazione è di Toscanini e la direzione della messa-in-scena secondo i concetti dell'Appia è affidata al dott. Lert che curò quella della *Sàlome*.

1923.12.20	Il Sole		Tristano e Isotta		Scala

Stasera ha luogo l'attesa prima rappresentazione di "Tristano e Isotta" di Wagner, che avrà ad interpreti principali le signore Larsen (Isotta) e Capuana (Brangania), il tenore Bielina (Tristano), il baritono Franci (Kurnewaldo) e il basso Pinza (Market).

L'opera è stata concertata e diretta da Arturo Toscanini. Lo spettacolo avrà inizio alle 20.15 precise.

1923.12.21	Corriere della sera		Tristano e Isotta	Carlo Gatti	La prima di Tristano e Isotta

Sono ormai lontano i tempi in cui poteva sembrar lecito dileggiare *Tristano*, come accadde allorché fu dato la prima volta, nel 1901, alla Scala da parte di certi antiwagneriani; o che era permesso ad un musicografo francese relegare *Tristano* fra le opere nate per essere eseguite nelle sale da concerto, senza bisogno di cantanti né di scene. *Tristano e Isotta*, il più profondo e vorremmo dire sentito fra i drammi musicali wagneriani, si afferma oggi quale realmente è: un capolavoro che non altrimenti può essere rappresentato né intensamente goduto senza quel concorso perfetto delle diverse arti sul quale Wagner tanto contava. Concorso complesso che, in ultima analisi, vuol dire *esecuzione* sia musicale che scenica.

Ora, nel *Tristano* udito ieri alla Scala, l'elemento sinfonico, quale al musicografo francese Marnold parve costituire l'essenza unica del capolavoro wagneriano, riuscì davvero a primeggiare, grazie alla bacchetta meravigliosa del Toscanini. Nei valori estetici esecutivi di questo *Tristano*, l'orchestra, espressiva potente elastica, si prese quella che comunemente si dice la parte del leone. Dal *Preludio* alla *Morte di Isotta*, riversandosi nei due magnifici duetti del primo e secondo atto e nella tragica intensità di passione di *Tristano* morente nel terzo, il torrente della melodia infinita scorre come una inesausta corrente di suoni, dolce o impetuosa, penetrante o affascinante, limpida sempre e sempre scandagliata da Toscanini in tutti i più tenui riflessi voluti dal raggio creatore del pensiero musicale wagneriano.

Chi accusava un giorno Wagner di mancanza di forma, solo perché nel *Tristano* non si potevano più ravvisare la solita architettura, i soliti disegni musicali del melodramma tradizionale, si ricrederebbe facilmente oggi, perché grazie alla facoltà sintetica che è propria dell'interprete Toscanini, di colorire cioè il discorso del musicista senza nulla lasciar disperdere della logica di questo discorso, scorgerebbe nel *Tristano* forme libere, ampie, nuove, eppure sempre forme. Ma il *Tristano*, checché ne abbia pensato un giorno la critica di Oltr'alpe, è un dramma musicale che divide con altre opere di più antico stampo l'inconveniente di essere imperniato intorno a' suoi protagonisti. La voce, la figura, il gesto, vi hanno una parte reale e intrinseca. Ciò che la *melodia-parlata* rappresentata nel dramma wagneriano può essere assai più chiaro e quindi persuasivo nell'idioma originale tedesco; però anche nella lingua nostra musicale, dalle vocali, abbondanti e sonore, una tale forma recitativa conserva il suo valore logico e resta immagine d'un pensiero anche dove l'impeto o la profonda intensità dell'espressione lirica interiore trovano le loro fonti precipuamente nel suono. Se così non fosse, due cantanti sia pure mediocri potrebbero bastare; due attori mediocri sarebbero sufficienti a riprodurre i tratti esteriori delle due figure di Tristano e di Isotta.

Ma chi non ricorda il contributo di successo portato da buoni cantanti alle esecuzioni del *Tristano*, diretto dal Toscanini alla Scala nelle riproduzioni del 1901 e del 1907? Come potrebbe un pubblico italiano, sia pure posto di fronte ad un dramma musicale wagneriano, rinunciare alla bellezza dell'elemento che predilige, pel quale egli possiede una rara immediatezza di appercezione, e senza il quale difficilmente si commuove e s'accende?

Ora Nanni Larsen, l'Isotta udita ieri, possiede una figura assai adatta a rappresentare l'eroina wagneriana. La sua voce è simpatica di timbro, sale senza sforzo e, spiegandosi squillante allorché tocca il registro acuto, possiede l'intensità necessaria. Negli altri registri invece la Larsen canta sì, ma senza scolpire la parola. Certe emissioni piuttosto dure, alcune angolosità nel passare dall'una all'altra nota quando gli intervalli sono piuttosto ampi, qualche inesattezza e mancanza di chiarezza nella pronuncia palesano la cantatrice straniera alle prese col nostro dolce idioma. Come attrice, il gesto della Larsen corrisponde, non senza proprietà wagneriana, all'idea del primitivo e del simbolico generalmente eseguita nella plasmazione scenica dei personaggi delle saghe. Nelle sue

movenze e negli atteggiamenti si scorge la guida del *regisseur* Lert, fedele alla tradizione germanica.

Il colore della voce del Bielina è quello del tenore cosiddetto eroico. Ma gutturale, com'essa è, questa voce vibra difficilmente, ed ancora più difficilmente serve a trasfondere nell'uditore quel calore interno che il canto di Tristano richiederebbe. Buona assai è invece la Capuana, anche perché, nel primo atto, trova delle parlanti espressioni del volto, senza le quali l'osservazione difficilmente si concentrerebbe sui particolari della scena del primo atto, ove il filtro della morte vien sostituito con quello dell'amore. Franci, il baritono dalla robusta voce è perfettamente a posto come Kurnevaldo, mentre il basso Pinza sa esprimere con rara dolcezza la partecina di Re Marke. Anche tutti gli altri, cioè il Baracchi, il Nessi, il Tedeschi e il Menni nulla hanno lasciato a desiderare.

Una cosa nuova era stata annunciata la messa in scena. E' nuova infatti, ma fin troppo, riuscì all'occhio ed al gusto di chiunque cerchi nell'arte le ragioni delle sue forme.

Appia, che questa messa in scena ha ideata seguendo un suo concetto personale perseguito da anni e senza finora alcuna applicazione in teatro, è uno studioso, un idealista in senso metafisico ed è anche se vogliamo un po' poeta. Finché Appia scrive libri - ne scrisse uno fino dal 1895: *Le mise en scene du drame wagnérien*, ed alla interpretazione scenica del Tristano dedicò le pagine più convincenti dello scritto intitolato *L'oeuvre d'art vivant*, - egli può fino ad un certo punto aver ragione. La scena non deve essere una esposizione di cartoni colorati; ha bisogno di calcolare nella terza dimensione, mettersi in rapporto col personaggio vivente, intonarsi con lo stato d'animo dei personaggi, fino ad esteriorizzarlo, come fa co' suoi mezzi la musica. Ma, a proposito del *Tristano* e degli altri drammi musicali del maestro di Bayreuth, Appia vuol essere più wagneriano di Wagner. Secondo la sua teoria, lo scenografo dovrebbe tener conto soltanto delle condizioni astratte del dramma wagneriano, perché in esse, Wagner "fixait tacitement les conditions représentatives", ed è colpa di Wagner stesso se, nell'applicazione che questi ha fatto di tali idee alla scena, "il a négligé d'en poursuivre rigoureusement la conséquence". Le didascalie, dunque, apposte da Wagner nella partitura a chiarimento dei luoghi e del modo di rappresentazione; la visione scenica fissata da Wagner nel teatro modello di Bayreuth, non conterebbero più nulla. Volete sapere come il dramma di *Tristano e Isotta* debba essere rappresentato, chiedetelo alle anime dei due protagonisti.

Il loro pessimismo, l'eroismo della rinuncia, la voluttà dolorosa e la negazione finale della vita, Schopenhauer e il contenuto filosofico del meraviglioso *opus metaphysicum* si tradurranno in una specie di metafisica della scena.

Ora in pratica, che avviene? Il pubblico non s'accorge del senso simbolico cercato nei contrasti di luce e di oscurità, nella persistenza delle oscurità e di altri particolari scenici. Scorge innanzi a sé il fatto reale; e poiché di questo e soltanto di questo, subisce l'impressione, anzi che ambientarsi finisce a trovarsi disorientato. Nel primo atto gli riesce difficile capire che Tristano e Isotta filano i loro primi amori sulla tolda di un vascello, innanzi alla poetica immensità del mare; perché una tenda immensa, forse agganciata a qualche costellazione celeste, gli dà l'impressione che non vi sia unità di luogo fra la scena ove Isotta prova sopra Tristano gli effetti della sua farmacopea ed il vascello che si vedrà poi, nella profondità, come una apparizione e senza sfondo di mare. Nel second'atto alcune cortine funebri insieme al grigiore cupo del fondale sostituiscono il giardino: il giardino dalle poetiche notturne ombre, "in una chiara e magnifica notte estiva", come Wagner concepì, scrisse e volle. L'inno alla notte, sussurrato da due anime in pena, romanticamente, si materializza sulla scena in una negazione della luce. Nel terzo atto il sacrificato è stato il mare, che non si vede anche qui come nel primo atto. Il taglio sotto cui Tristano dorme, prende forme tanto inverosimili da sembrare l'avanzo di un tubo idrico superstite al disastro del Gleno. Invero, certi tendaggi sospesi nell'aria non si sa che ci stiano a fare in un giardino.

Insomma con tutta la buona volontà di progredire e di innovare, la scenografia di Wagner, realistica fin che si vuole, è, con tutto il suo cartone, più sopportabile ed artistica di questa, vista metafisicamente dall'Appia. Del sintetismo, bene applicato all'opera musicale ed anche bene immaginato ed artisticamente eseguito, ci eravamo formati un concetto diverso, quando ne abbiamo

viste alcune prove alla Scala stessa, nel *Mefistofele* e financo nella stessa *Aida*. Così che i libri e le teorie dell'Appia attraenti per sé e dettati da uno spirito mirante ad un'arte più del solito profonda non danno in pratica, i risultati promessi. Fortunatamente per le sorti dello spettacolo, la musica ieri soggiogò il pubblico come al solito magnifico delle premiées; e la superba esecuzione orchestrale ebbe la potenza di richiamare sopra di sé l'intensa attenzione dell'uditorio, scuoterlo, commuoverlo anche ogni volta che da una pagina divina sgorgava, come una rivelazione, l'onda dei suoni dell'orchestra diretta da Toscanini; le maggiori acclamazioni della serata furono quindi dirette a lui. Dopo le due chiamate ai cantanti, che seguirono la chiusa del primo atto, se ne ebbero altre due fragorose all'apparizione di Toscanini; alla chiusa de secondo atto le chiamate salirono a cinque, grazie alla presenza del direttore alla ribalta. Ed anche in fine dell'opera il consenso del pubblico plaudente ha servito di riconferma al successo complessivo dell'opera.

La seconda rappresentazione di *Tristano e Isotta* si darà domani sera, come 3^a recita in serie B. La 30^a recita e per la medesima serie, si dà questa sera con la quinta rappresentazione di *Traviata*, nella quale la parte di "Alfredo"avrà ad interpretare il tenore Pertile.

1923.12.21	L'Avanti		Tristano e Isotta		Tristano e Isotta alla Scala

Tristan und Isolde Oh numi indigeti, dei patrii, divinità tutelari, proteggetemi! Come resistere? Il Tedesco prepotente, il dannato Germano, mi trascina a perdizione! Ho un bel richiamarmi alle pure fonti del melodramma nostrano: invocare i patriarchi dell'italianissimo genio della musica: attaccarmi disperatamente ai Respighi ed ai Riccitelli: ai Puccini, Mascagni e Leoncavalli; il perfido ostrogotico è più forte di tutti loro e m'induce al tradimento! Potessi, come i compagni di Ulisse, turarmi le orecchie per non sentir la voce delle Sirene: Ahimè! il canto di Loreley s'effonde impetuoso e travolgente... Misero chi l'ascolta!

er schont nicht die Feleonriffe,
er schaut nur hinauf in die Hoh!....

“non vede più scogli, -non guarda che lassù...”

Così è, amici miei! Se la magica bacchetta di toscanini suscita dal profondo i suoni incantatori, sveglia all'amore i prodigiosi amanti come non sentire - io ve lo chieggiò: - come non sentire lo spasimo di quella passione indomabile che orgoglio e lealtà costringono al silenzio: come non fremere ad accenti d'odio che sono gridi d'amore; come non esaltarci presso le divine anime che, credendo d'aver bevuta la morte, osano rivelarsi il lacerante segreto?! Perché voi lo avrete ben compreso; questa di un magico filtro che spinge Isotta verso Tristano, che avvince Tristano ad Isotta, è l'ingenua fede della crèdula Brangania che non capisce niente; è la generosa concessione del buon re Marke impaziente d'assolvere i diletti adulteri; ma, occorreva forse ad Isotta, occorreva forse a Tristano, già arsi dalla fiammeggiante passione, già resi dall'instinguibile desiderio, il magico filtro afrodisiaco, per sentirsi presi, avvolti, travolti dalle furie dell'amore?!

No: è il Todestrank, il supposto bevaggio di morte, a dissuggellar loro le labbra, è la certezza dell'imminente morire e schiudere loro le braccia, a precipitarli nell'ebbrezza senza fine! Perché tacere l'ansia tormentosa e il lungo strazio, ora che la vita sfugge: perché fingere ancora, sulle soglie dell'eternità?! Come l'abbesse de Jouarre ai piedi della ghigliottina, ogni falso pudore cede davanti alla morte; innanzi all'infinito, la passione invincibile libera il suo inno trionfale!...

Ma la morte era un inganno, e i desiosi amanti sospirano la notte che li ricongiunga; nell'onda armoniosa dei suoni, vibra la inquieta febbre dell'attesa l'impeto del desiderio impaziente, il grido d'esultanza dei cuori che si ritrovano!... Infine, gemma fra le gemme, ci afferra lo spasimo di bocche che si cercano, d'anime che si confondono e insieme,- struggimento instinguibile - l'ansia di protendersi verso la meta ideale: la morte, l'eternità!...

E la morte pietosa, la morte che è luce e rinascita, li accoglie. La nenia del pastore vigila il mare senza vele, mentre l'eroe delirante rivive la triste esistenza, la fulgida, invitta passione, l'agognato dissolversi nell'infinito! Ecco: giunge l'amante sovrumana; giunge l'amore; la morte, finalmente, li accoglie; sulla spoglia dell'eroe. L'estremo canto d'Isotta irradia di mistica luce il poema immortale!

Poema immortale, ancora e sempre nella mirabile evocazione di Arturo Toscanini; ma a lui, a lui soltanto a Toscanini, alla sua agile, poderosa, evanescente, sensibilissima orchestra, fu rivolto ieri sera, l'applauso incondizionato della folla esaltata e commossa.

Gli artisti - ahimè: - appagarono meno; e la messa in scena - ah! la messa in scena: - goffa, ignobile, pretenziosa, oppresse la vista, avvelenò l'incanto, s'affaticò a disperdere ogni suggestione!

Passi ancora il primo quadro; meschino, e nulla più; ma chi poteva concepire scenario - ma che sintetico! - più antiestetico, disgustoso, inverecondo, di quello del secondo atto? Chi? ma l'autore del terzo quadro! quegli che ideò l'ultimo scenario, l'abominio scenografico che vorrebbe darci i estratto *Liebig* il castello Tristano di Kareol, col giardino, il basso parapetto, la torre di vedetta, il castello dominante dall'alto di una roccia un ampio orizzonte di mare, col gran taglio sotto cui giace il morente Tristano! E' Wagner, autore della musica, autore del libretto, è Wagner che scrive le didascalie e compone lo scenario del suo Tristano; è lui che precisa "albero di tiglio" piuttosto che un baobab, un pero o un castagno; che vuole erbe selvagge, ruderi e rovine! Perché un signor Appia pretende regalarci - in luogo di un quadro definito, che, nella mente del Maestro, aveva rapporti e rispondenze con l'azione scenica - questa specie di collettore da cloaca massima, questo immenso budello, quel fondo di pozzo... nero, che vorrebbe essere lo spiazzo del castello di Kareol?! Se ne stacca un gran fungo color cacao; ed è lì sotto che Tristano, ha da morire; nero su bigio, bigio sul nero con un quadrataccio luminoso, aperto su un cielo rosso giallastro.

Anche il "giardino" del secondo atto "con alti alberi davanti alla camera d'Isotta" in una "chiara deliziosa notte d'estate" è tradotto dal signor Appia con una squallida muraglia tagliata da un'angusta porticina d'apparenza sospetta fra tendaggi di color sporco, che nel tenebrore non riesci a distinguere se sono dighe, piloni o palizzate, e bigio, grigio, foscaggine, coi soliti proiettori in funzione, e niente del folto parco, niente della "chiara, deliziosa notte d'estate" che Wagner vede, che Wagner vuole, che nel pensiero di Wagner dovrebbe concorrere ad infondere dolcezza, languore, voluttuoso incanto al duetto d'amore! Ma il signor Appia sente così: il signor Appia non vuol distrarre lo spettatore dalla figura fisica dei protagonisti, dal "corpo vivente" come egli dice, da questo "corpo troppo a lungo dimenticato" che "ci si impone come strumento incomparabile ed onnipotente d'espressione". (Anche se è secco come una sardella, o adiposo, naticuto e ventruto come un Budda?). Per cominciare, il signor Appia ficca questo "corpo vivente, al quale ogni sacrificio è ben dovuto", in un'atmosfera informe, incongrua, imprecisabile, dove oggetti inanimati, ma ben definiti: la coppa, la spada, lo scrigno, la fiaccola, porte, scale, finestre ed armature, si associano a tendaggi simbolici, ghiribizzosamente danneggiati, che vorrebbero significare - indifferentemente - alberi fronzuti, giardini, muraglie, fontane o vulcani in eruzione! Come se un quadro, un paesaggio: cielo, mare, montagne, prospettati con arte, non avessero, pur nella loro fissità, elementi squisiti di suggestione! Goffe e mostruose rigatterie simili, per non distrarre il nostro comprendonio! Accipicchio! Ma nessuno mai, nemmeno la caravella ballonzolante del *Cristoforo Colombo*, ci ha disturbati, sconvolti, depressi quanto queste diavolerie supertrascendentali del signor Adolfo Appia! Il duetto d'amore su un terrapieno di cemento armato! La morte di Isotta e di Tristano in fondo a un imbuto! Ma poi, perché tanto squallore, tanto grigiore, tanta desolazione di tinte opache, buie, uniformi che s'accentuano d'atto in atto in questo *Tristano e Isotta*?! Ma il *Tristano e Isotta* non è una tregenda, non è un incubo; è piuttosto un'apoteosi; sarebbe se mai, una tragedia rovesciata... Angosciosa e lacerante alle prime scene, si fa, poco a poco, più pacata, serena fin gaudiosa, man mano che gli incomparabili amanti tendono a spiritualizzarsi nella morte!... Nell'ultimo canto di Isotta, non tripudia, forse, una soave gioia sovrumana? Un divino rapimento?! "Odo io soltanto - mormora Isotta - odo io soltanto questa melodia che così meravigliosa e sommessa esprime una dolcissima voluttà che mi penetra tutta?..." *Hochste Lust*: "Suprema letizia!... Nell'ondeggiante oceano, nell'armonia sonora, nell'alitante Tutto, naufragare, affondare incosapevolmente...". Non è questo un inno di beatitudine? E l'arrivo di Isotta, non è forse gioia, festa, limpida chiarezza, luce abbagliante! Via coi palli disadorni; non fosche tende e luttuose immagini! Grida Tristano: "Oh, questo sole! Ah, questo giorno! Ah di voluttà radiosissimo giorno!..".

No, non ci seduce il superintellettualismo dei scenari sintetici di Adolfo Appia. Ridateci i nostri fondali ampi, luminosi con boschi, prati e giardini; piante fronde e foglioline così che non sembri assurdo che Isotta mormori lieta a Brangania: "T'illude del fogliame la sussurrante canzone, che ridendo agita il vento". Sussurrante fogliame? e chi ne vede nei giardini di Cornovaglia? a noi offerti dal signor Appia?...

Ma se gli scenari di questo *Tristano* ci indispongono gli interpreti principali; la signora Nanni Larsen e il tenore Stefano Bielina, ci soddisfano troppo. Non mancano di buone intenzioni; hanno voci sufficienti; non dico, un po' ingrata, un po' opaca, talvolta, ma sufficiente; difettano però entrambi d'espressione, e sono traditi dall'accento esotico che rende troppo spesso strane e incomprensibili parole che in Wagner bisognerebbe sempre sentire... Ne abbondano in finezze interpretative; sono monotoni e grigi anch'essi come gli scenari: sordi alle sfumature del pensiero e del sentimento musicale: troppo freddi o stilizzati nel gesto. Non è necessario aver sofferto con Borgatti il delirio del *Tristano*, per avvertire che il tenore Bielina geme la sua angoscia con molta pacatezza. Immobilizzato dalla lombaggine piuttosto che arsa e corrosa dalla punta avvelenata di Melot; Nel primo atto, quando tende la spada ad Isotta, lo fa cautamente, non mollando l'impugnatura, come chi teme la donna abbia a prenderlo in parola... Borgatti tendeva l'elsa con gesto di disperata calma, drizzando la punta liberatrice contro il suo cuore... Ma ancor più povera è l'espressione del canto insieme alla voce aspra, disuguale ed alla intonazione non sempre felice e perfetta: sono quelle inflessioni di voci febbrili, ardenti, soavi o tempestose che noi vorremmo sorprendere nel canto di *Tristano* da quando solleva la tenda d'Isotta a quando le spira fra le braccia. Così è d'Isotta; la signora Nanni Larsen. Non manca certo di mezzi: ha pure qualche buono atteggiamento, specie nel primo atto; una linea di nobiltà e di tenerezza che si addice al personaggio e alla sua prestante figura; ma se mentre crede di odiare *Tristano* ha gesti e movenze d'una insistente ed eccessiva nervosità, ci sembra troppo frigida ed uguale quando potrebbe abbandonarsi con appassionato ardore a *Tristano* ed il suo ultimo canto difetta, ci sembra, di quel mistico lirismo, di quella pura soavità che ne è la significativa bellezza.

Il Franci, invece, fu con franca disinvoltura il rozzo e buon "Kurnevaldo" fraseggiò con chiarezza; cantò con impeto baldanzoso, aggressivo la "serventese" di sir Morold; ebbe gioconda espressione di scherno nell'irridere ad Isotta; amara commozione nell'assistere l'eroe morente; rese insomma, con molto sentimento la sua parte di scudiero, compagno, devoto esaltatore delle virtù di *Tristano*; mentre la Capuana è stata una eccellente "Brangania", angosciata, commossa, nel primo atto, e nel secondo seppe piegare a rara dolcezza il suo canto di vigile scolta, rompendo i silenzi del duetto con la sua calda voce ammonitrice. Né minori lodi spettano al Pinza, grave e solenne "re Marke"; al Baracchi, al Nessi, al Tedeschi ed al Menni.

Caldissime ovazioni a Toscanini: buone accoglienze agli esecutori tutti: alla Larsen, alla Capuana, al Bielina, al Franci, al Pinza... Quanto alla messa in scena di Adolfo Appia, per quanto curata da Ernesto Lert e da Caramba - ahimè! - son dolori...

Stasera *Traviata* con la Dalla Rizza ed il Pertile. Dirige Arturo Toscanini.

1923.12.21	L'Ambrosiano		Tristano e Isotta	G. C. Paribeni	Tristano

Un'attesa fatta più di commossa ansia che di curiosità estetica, è stata la mia, nei giorni che hanno preceduto l'andata in scena del *Tristano*.

Che cosa diverrà questo ribollente oceano di passione in mano a Toscanini? L'antica predilezione del maestro per il gigantesco canto d'amore e di morte di quale nuovo ardore sarà per accendersi? E l'animo mio, schiantato da recente e tremenda percossa, come sopporterà la voce dell'eroe morente e l'eco ultraumana delle sue ultime parole? Non si confonderanno questo col ricordo, troppo vivo e troppo sanguinante, di un'altra voce che, pur essa, nulla più aveva di terrestre?

Come l'abisso del cielo tocca l'abisso del mare sulla linea luminosa dell'orizzonte, così l'abisso della morte si confonde con quello dell'amore sull'orizzonte splendente dell'arte.

E quanto spesso la vita ritrova in quel segno di luce il suo proprio riflesso e vede tradotto in linguaggio universale il solitario grido delle sue pene!

Tutto questo aspettavo - in un misto di timore e di desiderio - che mi si palesasse per intero, e già m'abbandonavo con acre brama alla possibilità di rinnovata e purificatrice sofferenza.

Ma la fantasia e il sentimento sono, ahimè, una coppia di cavalli indomiti, che di troppo precorrono il segno più modesto, che la realtà delle condizioni sceniche può attingere.

La voce profonda del poema, più che per bocche umane, ci è giunta per impersonale vibrare - di suoni, attraverso l'anima degli strumenti. E quella debole, espressione del sogno artistico, che suole essere un palcoscenico, ci è apparsa questa volta, anche oltre l'usato, impotente.

Se v'accadesse di assistere allo spettacolo di una natura più degli uomini commossa per le umane sventure; se vedeste i cipressi piegarsi e piangere sulle tombe, o le stelle di una notte di mezzo agosto oscurarsi alla vista di un delitto, o le rocce impassibili di avere moti di sdegno davanti a un'ingiustizia; e se con questa strana sensibilità della serena anima del mondo dovesse paragonare l'indifferenza di quella dei vostri simili, non direste forse che un meraviglioso, ma non desiderabile, destino abbia capovolto l'ordine naturale delle cose terrene?

Ebbene a un fatto, certamente meno miracoloso, ma non meno inaspettato, abbiamo assistito ieri sera alla Scala. La partitura orchestrale del *Tristano* ci ha parlato con voce di tanto più espressiva e commossa dei personaggi e della visione scenica, da non potersi nascondere la scarsezza di omogeneità in uno spettacolo, che - se fosse stato alla stessa altezza in ogni sua parte - avrebbe dovuto chiamarsi senz'altro perfetto.

Mi piace a questo proposito, ricordare ciò che Wagner lasciò scritto della interpretazione, che il grande cantante Luigi Schnorr dava della parte di Tristano, specie nel terzo atto: "...Mi permetto di invocare la testimonianza di qualunque spettatore di quella rappresentazione (Monaco, marzo 1865), per affermare che dalla prima all'ultima battuta, tutta l'attenzione, tutto l'interesse, si concentravano esclusivamente sull'attore, sul cantante, come fossero incatenati alla sua persona; che non si ebbe un solo istante di distrazione per una semplice parola del testo; anzi che *l'orchestra scompariva completamente davanti al cantante*, o piuttosto l'una o l'altra, sembravano avviluppati dalla stessa esecuzione".

Non so, in coscienza, chi potrebbe dire altrettanto dei protagonisti di ieri sera.

Quante volte anzi non abbiamo sorpreso in noi il desiderio che canto e azione scenica cessassero per poter concentrare tutta la nostra appassionata attenzione sul discorso orchestrale?

E se ricordassi che in tutto il dramma - secondo le intenzioni notissime dell'autore - due sole persone devono trovarsi in primo piano, Isotta e Tristano, solo un sentimento deve emergere, l'amore identificato col desiderio della morte; e se aggiungessi invece che le figure secondarie (i due simboli della fedeltà, Brangania e Kurvenaldo e quello della pietà, Re Marke) sono apparse iersera più espressive e più a posto delle principali, e che se tutto ha dominato la possente ondata

melodica dell'orchestra e il suo pilota Toscanini; non farei altro che riconoscere il raggiungimento di un risultato opposto a quello che Wagner vagheggiava.

Il violento e automatico gestire della signora Larsen, il timbro rigido e poco espressivo della sua voce, allontanano dalla odierna raffigurazione d'Isotta tutta quella appassionata femminilità che da altre interpreti vedemmo con successo cercata. Furibonda drammaticità la sua, che potrebbe convenire forse a un'Elettra, ma non all'eroina dell'amore, o che tutt'al più le si addice solo nelle scene iniziali dell'opera. E' doveroso peraltro riconoscere che la signora Larsen dispone di robusti e limpidi acuti e che è padrona di una mezza voce a cui manca solo una morbida dolcezza, per potersi dir bella.

Per fatale contrasto, il colore un po' *ovino* della sua gamma centrale e la troppo frequente mancanza d'appoggio vietano al tenore Bielina di rendere musicalmente il carattere eroico di Tristano. Sforzo più volenteroso del suo, soprattutto nel terzo atto, è difficile possa compiersi; ma Wagner dice altresì, sempre riguardo allo Schnorr, che "l'estremo sforzo fisico cessa d'essere penoso, quando il cantante abbia il sentimento della giusta espressione: l'intelligenza allora comunica all'artista la forza necessaria per superare le difficoltà materiali".

Per chi come noi è convinto che nel *Tristano* i compiti musicali dei personaggi non si limitano a una declamazione appiccicata alla trama orchestrale, ma sono, più che in qualunque altra opera di Wagner, vera e propria espressione cantata, sembrarono deliziose oasi vocali le larghe frasi di Brangania che veglia sugl'immemori amanti. La voce della signora Capuana - una vera voce - si librava dolce sull'ampio alitare sinfonico, e l'equilibrio d'interesse tra gli strumenti e il palcoscenico si stabiliva spontaneo, grazie alla proporzionata bontà dei mezzi.

La stessa impressione riconfortante ci è venuta dal canto del baritono Franci (Kurvenaldo) e del basso Pinza (Re Marke), le cui belle voci e la cui intelligenza scenica sono ormai troppo note a frequentatori della Scala per ripeterne ancora l'elogio. Soltanto ci pare che la primitiva e rude franchezza di Kurvenaldo, anche se si vuol congiungere a una certa spavalderia soldatesca (vedi atto primo), non dovrebbe mai rasentare la sguaiataggine.

E la tanto attesa messa in scena dell'Appia? Dovremo ringoiarci in silenzio la predilezione per il sintetismo, tante volte da noi propugnato? Non lo credo; sebbene questa sua applicazione non abbia incontrato l'intero favore del pubblico.

Noi riteniamo che la concezione sintetica della scena esiga un preciso richiamo ad immagini note all'esperienza visiva, e non cerchi i suoi elementi fuori della realtà. Essa non deve ricorrere al pudore della luce per celare ciò che gli occhi di tutti si rifiuterebbero di riconoscere sotto un nome usurpato. La stoffa non è fogliame, lo spalto di una prigione non è la facciata di un castello regale, il drappoggio posto sulla tolda d'un vascello non può essere più alto dell'albero maestro, tranne che non ne tengano il lembo i gabbiani col becco.

E soprattutto ci domandiamo se un giuoco arbitrario di fantasia interpretativa sia lecito verso un autore, come Wagner, che ha lasciato minutamente descritto quanto si riferisce alla messa in scena delle sue opere.

Ma questa volta si trattava di esperimenti, e naturalmente noi - tanto circospetti a farne con italiani - abbiamo cominciato da uno svizzero.

1923.12.21	Il Messaggero		Tristano e Isotta		La prima del Tristano alla Scala

Milano, 20

Questa sera Arturo Toscanini ha diretto la prima di *Tristano e Isotta*. Il pubblico già conosce quest'opera, che tanta parte dell'anima di Wagner rispecchia, attraverso a degnissime esecuzioni, fra le quali primeggiano quelle dirette ancora da Toscanini.

Questa volta poi un elemento assolutamente nuovo si è aggiunto ed ha acuiti l'interesse e la curiosità: la messa in scena di Adolfo Appia, che ha suscitato subito non poche discussioni.

Infatti, secondo l'Appia la scena deve risultare da piani ritmici senza tele, limitati da pilastri, da strutture rigide e da tende, entro i quali l'attore si muove liberamente nella plastica armonia del suo corpo, nella supremazia che l'attore deve incomparabilmente conservare di fronte agli elementi scenici a lui tanto inferiori e dentro i quali si muove.

L'applicazione di questi principi non è stata realizzata in tutto il suo rigore.

Qualcosa del vecchio è rimasto. Ad ogni modo i tre quadri del Vascello, della foresta e di Kareol hanno dato un'idea più che sufficiente della concezione scenica dell'Appia.

Applauditi interpreti furono Nanny Larsen (Isotta), Maria Capuana (Brangania), il tenore Bielina (Tristano). Molto bene gli altri artisti.

La concertazione fu meravigliosa da parte di Toscanini.

1923.12.21	Il Popolo d'Italia		Tristano e Isotta	A.T. (Alceo Toni)	Tristano e Isotta alla Scala

Questo Tristano e Isotta ha scandalizzato più di uno spettatore: il vecchio scaligero sapiente di ogni tradizione e come fossilizzato in esse, quanto il nuovo non ancora o solo in parte iniziato ai riti e alle celebrazioni del teatro melodrammatico. Si è gridato all'arbitrio stolido, se non proprio al sacrilegio, perché il quadro scenico in cui apparve è concepito ed espresso appostamente a quello originale e consuetudinario, non solo; ma non ha in sé, d'altra parte, nessuna bellezza e giustificazione pittorica.

Il melodramma wagneriano, che fu ideato e risolto come una concomitante fusione di effetti, plastici, figurativi e sonori, non si rappresenta perfettamente ove manchi la precisa, richiesta concordanza di tali elementi. Il suo autore, esteta dottrinario e riformatore consapevole e teorico, prima, forse, e oltre che istintivo poeta e musicista, fissò esattamente ed inequivocabilmente i termini delle sue modalità rappresentative. Tutto, per esse, dev'essere concreto e tangibile. Persino la musica, la più astratta e la più immateriali delle arti, doveva raggiungere attraverso al simbolo del *leit-motiv*, l'evidenza materiale di qualsiasi determinato atto o fatto. A bene osservarlo il melodramma wagneriano segue nel suo processo creativo gli andamenti della oggettivazione verista. Ha il mormorio dell'onda se accenna allo scorrere lieve del ruscello; lo squillo degli oricalchi se appare il guerriero; i ritmi appropriati per ogni gesto e movimento umano e naturale: l'onomatopea come mezzo, insomma, e la descrizione come fine.

La scenografia di questa edizione del "Tristano" risponde al concetto estetico che ne informa tutta l'opera? Permette ad essa di fissarsi in quell'armonica concomitanza di elementi onde il suo autore ne escogitò la creazione? Le scene dell'Appia sono figurazioni sintetiche: svolgono cioè un tema pittorico condensando e parafrasando in modi e forme soggettive quasi sempre irreali la realtà visiva. Una tenda come fondale, ed ecco la cabina di Isotta nella nave del primo atto, vari drappeggiamenti a guisa di quinte ed ecco il bosco notturno del secondo. La concezione wagneriana può ammettere e sostenere questo modo di oggettivazione scenografica? Bisognerebbe dire a essa è possibile non di una sola soluzione e qual è quell'arte che ha più modi di essere? Che si può esplicitare fuori dell'ambito concettuale nel quale fu creata? Perché, allora, con questo criterio non si dovrebbero introdurre nuovi strumenti nella partitura musicale, diversi da quelli indicati dall'autore? E che cos'è questo sintetismo - per affrontare la questione in sé per sé - che crea e scompone la realtà al di fuori assolutamente della loro essenza e consistenza positiva? Sintetizzare non è snaturare; parafrasare non è distruggere idealizzare non è invertire o pervertire i termini donde la idealizzazione avviene. Non si vuole né in teatro né in qualsiasi altro mezzo di espressione artistica la verità fotografica. L'arte è per sua natura propria poesia: l'apparenza idealizzata delle cose: la loro sostanza eterna o immateriale se così vi piace, ma non un'operazione esoterica. Se la fantasia deve essere allontanata quanto è più possibile dalla realtà, perché non servirsi delle indicazioni verbali del tempo shakespiriano? E da che sincerità o consequenzialità estetica è stato guidato l'Appia nell'apprestarci questo nuovo scenario di "Tristano?" Perché ci ha dato lo sfondo azzurro del cielo marino con ariosi fondali di questo colore, la nave ricostruita con meticolosità particolaristica, mentre per fingere il cupo rameggiare di un parco si è servito di tendaggi più o meno artisticamente drappeggiati? E di fronte a questi non vi è un'ala di castello con una porta - l'una e l'altra assai meschine, invero - perfettamente e plasticamente sagomate? E perché quel colore di topo bigio diffuso in tutta questa scena? Se si dovesse esprimere con un colore l'espressione generale dal languido e parossistico atto d'amore del "Tristano" non si ricorrerebbe ai toni afrodisiaci del verde di un giardino sommerso nella luce lunare? Con ciò, è evidente, ma giova precisarlo, non si contrasta il principio che ispira i nuovi criteri scenografici dall'Appia seguiti. S'è

chiesto qui, da chi scrive, e con maggiore autorità e competenza da Margherita Sarfatti pare, che alla Scala fosse fatto luogo ad un principio di ideazione scenica diverso da quello piatto e barocco che praticano i fotografi manierati della pittura. Non abbiamo ragione di contraddirci. Se l'Appia non è riuscito - secondo me - a realizzare nulla che in sé sia totalmente accettabile - per l'ibridismo ed il compromesso stilistico di cui s'è detto, ma più ancora per la freddezza, la meschinità e la mancanza di fantasia della sua pittura - non è detto che l'idea da cui è partito sia da abbandonarsi e da rigettarsi.

Si ha da condannare un principio solo perché chi lo professa ne svia e ne diminuisce la portata?

Anche per l'opera wagneriana la deficienza numerica e qualitativa degli interpreti canori si fa sentire sensibilmente. Non solo il bel canto del nostro morbido melodizzare e capriccioso gorgheggiare trova sempre più scarsi e più modesti cultori, ma pure l'ariosa ed incisiva melopea del grande lipsiense - presa a torto come un comodo elemento per ugole avariate - non è gran che diversamente servita. Almeno a giudicare dalle esibizioni della Scala, la quale, col nuovo spettacolo di ieri sera, aggiunge, al riguardo, un'altra significativa testimonianza.

Se i due interpreti chiamati a rivivere lo spasimo amoroso dei tragici amanti, cui galeotto fu un filtro magico, hanno posto ogni buona intenzione e qualche valevole virtù espressiva nel dar rilievo alla figurazione artistica d'essi, non certo, però, ricevette questa tutta l'animazione possibile e necessaria. Trascuriamo pure di parlare del fatto vocale in sé, sia sonoro che artistico, ma dove fu la superba e regale fierezza d'Isotta, l'accento direi quasi affannoso come presentimento tragico del suo palpitare amoroso? Dove l'impeto travolgente di Tristano e dove la lancinante frenesia erotica d'entrambi e il loro sublime trasumanare, si può dire, nella catarsi dell'ora mortale? Alla signora Larsen, che ha voce resistente e forte, seppur grassa e oscillante alquanto, manca il temperamento istintivamente drammatiche la calda comunicativa, mentre al tenore Bielina fa difetto non solo la voce, priva di timbro, di colore e di estensione, ma anche, e, si potrebbe dire quasi soprattutto, lo spirito artistico capace di animare col maschio accento necessario e la forza passionale l'anima canora di Tristano. Una buona *Brangania*, invece, fu la Capuana, sia come artista che cantante: per la quadratura espressiva e per la non meno espressiva azione scenica. Il declamato wagneriano, nella parte veemente di *Kurnevaldo*, non è certo lo stile più confacente ai mezzi ed alla sensibilità del baritono Franci, ma tuttavia anche rappresentando questo personaggio la voce poderosa di questi seppe farsi valere in più di un punto. Ottima la pacata ed addolorata dizione del basso Pinza la cui gamma vocale va sempre più acquistando omogeneità di registri e splendore di suoni. Benissimo il Tedeschi, il Baracchi ed il Nessi nelle parti di fianco. La concertazione del Maestro Toscanini ha procurato un'altra delle sue magnifiche esecuzioni. Magnifica, naturalmente per affiatamento, ma anche per misura coloristica e dinamica, la quale non esclude né l'impeto né la calda, avvampante, anzi, passione propria di questa partitura wagneriana...

Il dottor Lert, che curò e diresse l'esecuzione scenica, parve aver animato gli attori più di enfasi che di genuina forza espressiva. Il gestire di taluni di essi, della Larsen, in ispecie, in qualche punto sarebbe stato più appropriato ad una Santuzza o ad una Tosca disperate d'amor tradito, che ad una regina, sia pure la bionda e tragica Isotta, quale doveva apparire. Un pubblico da prima, elegante, cioè, ed affollato. Un successo, ancora, particolare di Toscanini, ma applausi a tutti gli interpreti e chiamate ad ogni fine d'atto.

1923.12.21	Il Secolo		Tristano e Isotta	Adriano Lualdi	Tristano e Isotta alla Scala

Cinque chiamate dopo il primo atto delle quali due, abbastanza calorose, agli artisti e tre unanimi ed entusiastiche all'apparire del maestro Toscanini; altre cinque chiamate dopo l'atto secondo, delle quali due abbastanza fiacche agli artisti e tre unanimi ed entusiastiche all'apparire del maestro Toscanini; altre tre chiamate dopo l'ultimo atto, con i medesimi sbalzi di temperatura.

Questa la cronaca della serata di ieri; ed è di una sufficiente eloquenza perché si parli innanzitutto - brevemente come si può; e non con quell'ampiezza che sarebbe opportuno e necessaria ed utile a fissare un grande ricordo - della interpretazione meravigliosa di Arturo Toscanini, per trovare in essa le ragioni del successo ottenuto da questa nuova edizione di *Tristano e Isotta*.

Dal languidissimo attacco del Preludio, coi suoi lunghi silenziosi interrogativi e dolorosi, all'ultima pagina del Dramma, dove l'arpa accompagna l'anima di Isotta verso i mondi dell'eterno riposo, tutta la partitura potente ha avuto in Toscanini un potente interprete.

C'è stato, nell'esecuzione della orchestra scaligera, - veramente degna del suo Maestro - qualche cosa di monumentale. E non parlo della estrema chiarezza con la quale è apparso sempre individuato e messo in piena evidenza il *melos* wagneriano perché questa di "liberare" il *melos* è la base stessa dell'arte toscana: è il semplice e grande segreto che permette al Maestro di imprimere una vivezza e varietà di carattere nelle sue interpretazioni -; e non parlo neppure della perfezione tecnica raggiunta, perché anche questa sparisce dinanzi a tanto prevalere di forze spirituali e di abbandoni passionali; ma voglio dire del profondo senso di poesia e d'amore che ha avvolto ieri sera tutta la tragedia di Isotta e Tristano, e della forza con la quale è stata espressa la tormentata vita interiore dei due eroi e dell'arte con cui Toscanini ha alleggerito il peso e dato scioltezza di andamento e ricchezza di colori alle scene più lunghe del poderoso e ponderoso spartito.

Degli interpreti scenici, i due principali - la signora Larsen, *Isotta* e il signor Bielina, *Tristano* - non sono stati da soddisfare completamente.

Certo non mancano alla signora Larsen una bella ricchezza di mezzi vocali, ed una notevole sicurezza di mezzi sia musicale che scenica. Ma c'è nella sua interpretazione, anche vocale, qualche cosa di molto esteriore e scomposto ed esagerato - stavo per scrivere esasperato - che contrasta fortemente con la larghezza di modellazione, e la vita tutta interiore, e il carattere statico dell'eroina wagneriana.

E' vero che Wagner si è notevolmente allontanato, nel ricreare Isotta, dalle tradizioni medioevali del troviero Thomas e di Béroul e di Goffredo di Strasburgo, che davano ad Isotta la Bionda un'anima non solo capace di immenso amore e di grande ira, ma aperta, anche, ad ogni più squisita leggiadria e ad ogni astuzia femminile; è vero che Wagner ha voluto togliere, alla sua eroina, quelle grazie e quei profumi e quella levità d'animo di cui l'avevano adorna i trovatori e i trovieri provenzali e fiamminghi.

Ma è anche vero che, nello stesso momento in cui Wagner immaginava e creava una Isotta teutonicamente energica e fiera, pur nella sua passionalità, pensava al Teatro italiano di Rio de Janeiro e a cantanti italiani per l'esecuzione. Dolcezza di voce anche nei momenti di forza, dunque; e varietà grande, soavità di espressioni e di colori; e femminilità niente affatto priva di grazia e di sensualità. Come in gran parte della musica, insomma. E, sotto questo riguardo, mi pare che la Signora Larsen sia lontana dall'essere quello che dovrebbe essere.

Del tenore Bielina c'è assai meno da parlare perché - se si toglie una evidente serietà di studio e una grande buona volontà - non mi sembra avere le qualità necessarie ad essere Tristano.

Assai meglio la Capuana che vocalmente è a posto, e che ha espresso molto bene la parte musicale del personaggio di Brangania. Ma questa artista avrebbe bisogno di arricchire un po' il repertorio dei suoi gesti e delle sue risorse sceniche che si ripetono, da un'opera all'altra sempre uguali.

Franci è stato un buon Kurvenaldo; eccessivo talvolta nel dedicar note al loggione - che, alla Scala, non apprezza queste buone intenzioni - ma lodevole per quel carattere pesante e quadrato da scultura bizantina ha saputo dare al suo personaggio. Ezio Pinza il *Re*, l'ultimo dell'elenco meriterebbe di essere il primo, perché anche ieri sera ha dato brillantissime prove delle sue ottime qualità vocali - cantando e pronunciando in modo eccellente - è della sua molta intelligenza d'artista.

Tedeschi il *marinaio*; Baracchi *Melot*; Nessi il *Pastore*; Menni il *pilota*, tutti molto bene.

Quanto alla messa in scena di Adolfo Appia, si sono udite gravi parole, ieri sera, nella platea e nel Ridotto della Scala. Si sono visti divampare sacri sdegni; si è sentito - nientemeno - parlare di profanazione.

Ma io non riesco a convincermi - ogni volta che mi trovo dinanzi a casi simili - che sotto a tali furori religiosi (esplosivi generalmente in uomini che all'arte non hanno mai sacrificato nulla) non vi sia un buon substrato di misoneismo e di avversione al nuovo, solo perché ciò che è nuovo non è vecchio.

Ed io sono convintissimo che nessuno di coloro che ieri sera si facevano eroici paladini di Riccardo Wagner - offeso e profanato da Adolfo Appia - avrebbe dato potendole, - sessantacinque anni or sono, a Venezia - neppure un centesimo ad un giovane compositore quarantacinquenne che si chiamava Riccardo Wagner; e che, per ristorarsi dalle fatiche che gli costava il grande duetto del II atto di *Tristano e Isotta*, faceva delle igieniche ascensioni al Monte di Pietà, e vi lasciava in pegno alcuni doni ricevuti da principi e granduchi, e il suo orologio.

Lasciamo da parte, dunque, le pose tragiche; non parliamo di profanazione, che proprio non è il caso. La messa in scena di Appia - che si riallaccia per quel che è visione, agli ormai annosi criteri del Reinhardt e di Gordon Craig - può e deve essere discussa pacatamente e la Scala ha fatto benissimo a compiere questo esperimento che ha sapor di battaglia e, perciò, di antiaccademia e di vita.

Non discuto di teorie di Adolfo Appia le quali, come tutte le teorie, non mi interessano; e poi, sarebbe affar lungo. Guardo i risultati artistici. E mi pare che non abbiano alcuna importanza i fatti tutti esteriori che ieri sera sentivo più deplorare e deprecare: la tenda del primo atto, troppo grande per un vascello così piccolo, i panneggiamenti di fondo del II atto che non la danno ad intendere a nessuno, perché neanche il più fantastico e suggestionabile spettatore potrà mai vedere in essi né un giardino, né un bosco; l'albero cresciuto in casa, e il mare che non si vede all'atto terzo.

Nessuna osservanza delle didascalie di Wagner dunque; ma pazienza Adolfo Appia ha voluto "interpretare"; e il fatto di interpreti che ne sappiano più degli autori è cosa vecchia, Dio mio; vecchissima e sempre più di moda.

Si potrebbe bensì osservare - sempre rimanendo nell'orbita delle intenzioni dell'Appia - alcune strane disarmonie della sua stessa realizzazione scenica: per esempio la coraggiosa iperbole della tenda contrapposta alla timidissima esecuzione del vascello, che non è né vero, né falso; né analisi, né sintesi; un tronco d'albero plastico, e non molto dissimile da quelli veristi delle solite messe in scena, contrapposto a tendaggi assai ben disposti, riuscitissima sintesi del frondeggio. Ma anche queste cose hanno un'importanza relativa, ed appartengono ai fatti esteriori. D'altra parte, guardando il palcoscenico con occhio sensibile ai bei contrasti o alle belle armonie di toni e di colori si deve riconoscere che vi sono momenti nei quali gli effetti raggiunti sono dei più felici: il forte e grandioso rilievo della "Bella dai capelli d'oro" e dall'ampia veste azzurra sul fondo rosso della tenda; l'istante in cui nel second'atto, Isotta spegne la falce - e allora scena e persone sono tutta una sinfonia delicatissima di grigio argento e di azzurri; il potente disegnarsi dell'ombra di Kurvenaldo, nel terz'atto, sul muraglione della torre, quando il fedele di Tristano avvista e annuncia la nave d'Isotta.

Ma l'errore grave e decisivo della interpretazione scenica di Adolfo Appia - che egli vuol farci considerare come *esclusiva* del Tristano e Isotta ed ispirata al principio del rispetto estetico al corpo umano vivente - sta, per me, nel profondo insanabile dissidio che esiste fra lo spirito e lo stile del capolavoro wagneriano e della umanità in esso rappresentata, e lo spirito e lo stile della messa in scena che ieri sera abbiamo veduta.

Wagner ha dato al mondo, con *Tristano e Isotta*, l'opera d'arte forse più rappresentativa e completa del Romanticismo tedesco.

Sembra di trovare in ogni verso, in ogni pagina di musica, in ogni didascalia, l'eco moltiplicata e fervida e commossa del credo romantico dettato da Friederich Schlegel. Tutto, nel *Tristano*, è fermento ed esuberanza ed ardenza interiore, tutto è ricchezza e gagliardia di espressione e di colore. Nella costruzione del dramma, come nelle risonanze autobiografiche che danno alla passione dei due eroi una così travolgente forza di vissuta umanità, come nella sostanza e nella straricca forma musicale, tutto appartiene al più alto spirito romantico.

Ma davanti a quest'opera d'arte vertiginosa e grande, sensuale e voluttuosa, pletorica anche, ma sempre illuminata e riscaldata da una grandissima fiamma, Adolfo Appia non ha sentito la necessità delle armonie profonde e delle profonde affinità; e al colore ha contrapposto l'assenza di colore; all'esuberante ricchezza, la più striminzita sintesi; al focoso romanticismo del passato la più gelida celebrità moderna.

Riccardo Wagner col suo gran cuore romantico aspirante al Medioevo, si è impossessato di alcune figure medioevali e con esse ha istoriato una meravigliosa vetrata portentosamente ricca e sfolgorante di colori e di luci preziose. Ma Adolfo Appia con le sue tende e i suoi panneggi, ha tolto quasi completamente, a questa vetrata, la sua forza maggiore, il suo necessario mezzo di vita: la luce del sole.

1923.12.21	La Sera		Tristano e Isotta	G. M. C.	Tristano e Isotta alla Scala

Nulla, in Wagner, è più schiettamente tedesco de *I Maestri Cantori*: nulla è meno tedesco di *Tristano e Isotta*: anzi quest'opera spremuta a Riccardo dallo strazio inconsolato per la inesorabile separazione da Matilde, parve quasi, in un momento, orientarsi verso il tipo del melodramma italiano. E qualche segno di questo orientamento e, ad ogni modo, dell'influsso italiano sulla creazione superba l'abbiamo - ben più che nel fatto contingente che Wagner avea pensato a cantanti italiani per eseguire l'opera sua - in quello essenziale dello slancio lirico e dell'ampiezza canora delle parti melodiche: che cosa è più italiano, direi quasi più impetuosamente verdiano dell'attacco del duo d'amore nel second'atto? E più patetico, al modo che fu "sentito" dai nostri operisti dell'ottocento, dell'invito di Tristano, dopo la scoperta di re Marke: "Tristano va in esilio... vuoi tu seguirlo, Isotta?" Persino il sistema del motivo conduttore che nell'*Anello* e ne *I Maestri* è prevalentemente fondato sugli strumenti, qui trova la sua radice in frammenti del canto umano.

Comunque sia, *Tristano e Isotta* è fra tutte le creazioni wagneriane quella che più compiutamente aderisce al nostro spirito latino, meglio dirò, al nostro sentimento. Certamente è quella più fastosamente ricca di musica: di tanta fluente onda di musica, da far vivere di vita "imperitura per annos" un'opera teatrale che è assolutamente priva di dinamica. C'è chi chiamò *Tristano e Isotta* "grido in tre atti": il dramma non è che lamento, sospiro, urlo e fremito di passione, prima sul vascello, in conspetto del mare infinito, poi nella chiarezza stellare della notte, infine fra i ruderi gloriosi del Kareòl. Tutto è fermo, in quest'opera, sulla scena: ma c'è un mare profondissimo di sentimento nel quale chi voglia farsene degno può immergersi in una delizia incomparabile che susciterà nell'anima sua sensazioni non computabili con la valutazione consueta.

Oggi non è più necessario iniziare il pubblico ai... misteri musicali di Wagner che non esistono più, almeno come misteri. E' piuttosto da insistere sulla necessità di una compiuta intelligenza del poema, per la quale la musica parrà infinitamente limpida e chiara se si porrà con le parole del poema - si potrebbe dire con le sillabe fors'anche con le lettere - nel rapporto strettissimo che volle l'autore: che l'allitterazione (non mi stanco mai di ripeterlo) è fondamentale elemento costitutivo dei poemi musicali di Wagner.

*

Ora in questo strettissimo rapporto di proporzione debbono rimanere tutti gli elementi del dramma: elementi musicali ed elementi scenici: quadro e personaggi, armonia di suoni in orchestra, disciplina di canto ed espressione di atteggiamenti negli attori, proprietà nei colori sulla scena. E' essenziale. L'attore si preoccupava giustamente di questo rapporto e sognava di vederlo interamente avverato nel suo teatro ideale (non riuscì a vederlo: Tristano comparve sulla scena di Bayreuth soltanto nel luglio dell' 86, cioè dopo tre anni e più dalla morte di Wagner): e nelle minuziose didascalie spiegava ogni punto oscuro, e ne illuminava alcuno che pure era evidente, e insisteva perché ogni cosa fosse intesa come egli l'avea concepita e voluta.

Ora, se è vero che la scena ha un'importanza sostanziale nella rappresentazione di un dramma, possiamo noi dire che lo scenario di Adolfo Appia risponda alle necessità del dramma "Tristano e Isotta" e alle vedute dell'autore?

Per il rispetto che si deve ad un artista dignitoso e severo, per quanta condiscendenza possa accordarsi ad un nobile tentativo, dobbiamo dire di no. No, per la scena del prim'atto, per il contrasto intollerabile fra il "neutro" della tenda eccessivamente ampia e la realtà - sia pure stilizzata - della nave: no, nella scena del secondo atto. Il bosco... non c'è. Isotta agita il suo velo davanti a un impenetrabile tenda di velluto, attraverso la quale Tristano ha veduto (come?) spegnersi "la face crudele": il sedile fiorito, che Wagner due volte ricorda nelle didascalie non è fiorito: il frammento

di castello - un'ala di assai umile architettura per un palagio dugentesco di re - non è bello: nel terzo nemmeno, dove per ottenere un effetto indubbiamente suggestivo di luci irrompenti da un finestrone, si è dovuto collocare un albero - l'albero al piede del quale Tristano deve giacere - in un luogo chiuso che non è ben chiaro sia un cortile. Come? Perché?

Il gioco delle luci, che Caramba ha meravigliosamente regolato secondo le vedute dell'Appia è sommamente arbitrario, e la suggestione che l'inscenatore se ne ripromette è soggettiva: il pubblico non la sente: per mio conto io non la sentii, tanto da essere costretto a chiudere gli occhi per godere, nella raccolta immaginazione di un quadro più adatto, la scena indimenticabile d'amore.

Secondo il mio parere, il tentativo dell'Appia - forse applicabile ad altre concezioni drammatiche, forse incompatibile con l'ampiezza eccezionale della scena scaligera, certo troppo greve per un dramma così statico com'è *Tristano e Isotta* - non è riuscito.

Magnifici invece i costumi, specialmente quelli di Isotta che la regale figura della signora Larsen pose squisitamente in valore. Lodevolissima la cura del dottor Lert, che presiede all'applicazione dei principii dell'Appia.

*

Il successo, incontestabile per la meravigliosa concertazione di Toscanini che ha ottenuto dall'orchestra i più magici effetti di espressione e di nettezza, di incisiva proprietà e di colorito - ha fatto sì che numerose chiamate (cinque ad ogni atto) evocassero gl'interpreti al proscenio. Ed egli, l'animatore insaziabile nell'austera ricerca della perfezione, ha diviso volentieri con gli altri l'onore del plauso. Ottimi la Capuana (*Brangania*) efficacissima nell'azione e misurata nell'emissione; il Franci (*Kurvenaldo*) imponente per la vigoria della voce e impetuoso nella configurazione del suo personaggio fortissimo e fedelissimo: Il Pinza (*re Marke*) il quale con la bellissima pasta delle sue note basse, che sa addolcire in suoni tenuissimi e modulare come pochi sono in grado di fare, fece apparir meno lungo il suo lungo lamento. Buoni nelle loro brevi, ma tutte interessanti parti, il Baracchi, il Nessi, il Tedeschi ed il Menni.

Quando ai due protagonisti, qualche riserva bisogna pur fare: e un po' meno per la Larsen, e un po' più per il Bielina. Il quale nel secondo atto specialmente non giunse mai a quella efficacia vocale - forse principalmente per la natura baritonale della voce, forse per la poca lucidità dello smalto - che può comunicare al pubblico il fremito dell'entusiasmo. Negli altri due atti parve più espressivo.

La signora Larsen ha estensione quanta occorre e vigoria quasi uniforme (tranne in pochi suoni medii) per tutto l'aspro registro. Qualche oscillazione nelle note tenute e una certa opacità di timbri che non parvero dovunque spontanei, forse per la difficoltà dell'idioma nostro che non è il suo, furono constatate qua e là: e la fusione fra le due voci non sempre raggiunta.

Ad ogni modo, due artisti intelligenti che avevano ben penetrata la loro parte e che conservarono sempre - se ne toglie forse qualche eccesso nella donna al primo atto, in cui pur dev'essere eccessiva - la linea dei loro personaggi in una compiuta austerità. Ma se ciò doveva essere detto per coscienza di critico, bisogna anche dire che ciò non nocque alla bellezza complessiva dello spettacolo - uno spettacolo di ordine superiore - né al calore del successo.

1923.12.21	Il Sole		Tristano e Isotta	C.F.	Tristano e Isotta alla Scala

Un buon “Tristano” è sempre ben accetto.

Le non poche differenze che sussistono nel considerarlo come opera teatrale – fisso restando e indiscutibile il sommo suo valore di poema musicale – si riducono ormai a questo : gli entusiasmi se lo gustano per intero e per tutte le repliche; i semplici buongustai preferiscono centellinarlo, magari a un solo atto per sera. E’ una forma di godimento che si adotta volentieri anche per parecchie altre opere Wagneriane. Ciò non tocca per nulla la concordia nella più vasta e convinta ammirazione del capolavoro, in cui – pur nel groviglio tematico assillante – abbondano pagine sovrane, immortali, come, per dire le più universalmente note, la scena del filtro al primo atto, il gran duetto del secondo e la morte di Isotta al terzo. Una simile opera, spasmodica di passione, d’amore e di dolore, che si rivolge alle superiori sensibilità con dirette suggestioni di ardore e di languore, di estasi e di rapimento, esige dall’artista che si assuma di rivelarla compiutamente, una genialità affine a quella del suo creatore. Tale è quella di Arturo Toscanini, sinceramente insuperabile nell’armonizzare tutti i grandi mezzi di cui dispone alla Scala, conferendo ai magnifici risultati i caratteri della propria perfezione. Per questo il pubblico, ieri sera, applaudì sopra ogni altro l’illustre Maestro, evocandolo molte e molte volte al proscenio cogli interpreti. Dei quali va detto degnamente. La signora Nanny Larsen è certo una “Isotta” di molti e diversi pregi. Il personaggio riceve da lei oltre che una figura plastica slanciata e di armoniosissime linee, una voce di buon timbro, vigorosa e sostenuta, capace di non tradire alcuna debolezza nemmeno battendosi coll’impervio declamato Wagneriano, facile a riprendersi dopo gli sfoghi impetuosi, quasi sempre sicura negli acuti e di una simpatica morbidezza nelle legature melodiche. Codesta voce è al servizio di una evidentissima intelligenza che permette alla gentile artista nordica – espertissima dello stile e della nostra pronuncia – di dare un’impronta personale alla figura di “Isotta”, dapprima forse di una veemenza un po’ eccessiva ma poi di nobile e accorata dolcezza. Il tenore Bielina – che ha una voce di timbro maschio e metallico, canta con sufficiente espressione e dice con molta chiarezza – resse bene alle gravi esigenze del suo ruolo. Non è il caso di istituire invincibili e non lontani confronti con questo “ Tristano”. Senza essere impeccabile egli è artista degno ed anche attore assai accurato. Da questi due validi artisti il pubblico si attendeva, forse, una più sicura e più fine e calda esecuzione del celebre gran duetto del secondo atto. specie alla travolgente perorazione: tuttavia non si notarono squilibri molto rilevanti. – Benvenuto Franci si è fatto molto onore. Ci ha dato un “Kurvena” dal largo petto sgorgante una splendida voce generosa come l’anima del fido amico Tristano, voce veramente potente e gagliarda, emessa sempre con una spontaneità rara. Cantò con profondo sentimento l’ultimo duetto coll’eroe morente e diede ottimo risalto drammatico al personaggio. Eccellente “Brangania” la signora Capuana – voce “nostra”, duttile, di un vigore e di una grazia superiori, ammirevolmente sicura ed interprete assai efficace. Ottimo “Re Marke”, il basso Pinza, come il Baracchi, “Melò”, il Nessi, “Pastore”, il Menni ed il Tedeschi.

Rimane a dire – ahimé – della messa in scena, dovuta ad Adolfo Appia. Lo stesso esteta ginevrino l’ha definita sintetica. Più sinteticamente che sia possibile diciamo che essa, anzitutto, sfigura completamente il pensiero e le espresse categoriche intenzioni di Riccardo Wagner. E in questo senso – se non fosse sempre lodevole il senso avanguardistico che spinge la Direzione della Scala alle maggiori audacie rappresentative – ci sarebbe da fare le meraviglie per il suo consenso a tale arbitrio. Che cosa ha sostituito l’Appia al realismo costantemente voluto e comandato da Wagner stesso non solo nelle didascalie del libretto – opera sua – ma in innumerevoli diversi scritti riguardanti tutte le sue opere? Non ha mutato la tolda di nave al primo atto perché – per quanto sintetica – una nave ci doveva essere. L’innovatore s’è limitato a sproporzionare la tenda di Isotta,

color di vecchia coltre. Al secondo ha trasformato il “bosco fiorito di lauri” in uno scorcio di muro grezzo e in un altro tendaggio. Al terzo il “giardino di un castello” collo spalto a vedetta sul mare, in un tramonto d’oro e di porpora, è divenuto un nero angolo di cortile dove vedi l’eroe languire ai piedi di un palo chiomato di stoffa. Questo, e peggio, quasi sempre nel buio, senza più alcun rapporto pittorico o di colore che crei l’illusione dell’ambiente, né finzione d’alba o di crepuscolo, come il poema esige – bensì nel grigiore più fondo, appena rotto da problematici raggi che annaspano in cerca del viso o delle vesti degli attori. Tutto ciò sarà dell’estetica nuova, ma appare almeno balorda, in onta non solo al senso della poesia e un tantino a quello comune – ma alla stessa suggestione che pretende di suscitare.

Appropriati i movimenti delle masse e dei singoli, curati da Lert e da Caramba: forse un’eccessiva preoccupazione dello stile toglie però loro talvolta la spontaneità e il calore.

Il pubblico non badò tuttavia che al rapimento musicale da cui era soggiogato: così che lo spettacolo venne salutato da quattro o cinque ovazioni a ciascun atto ed in particolare alla fine.

Sabato seconda rappresentazione.

1923.12.21	La Stampa		Tristano e Isotta		Tristano e Isotta alla Scala

Milano 20, notte

E' andato in scena questa sera, alla Scala, il "Tristano e Isotta" concertato e diretto da Arturo Toscanini. Una novità attesa con certo interesse era costituita dall'originale messa in scena dell'opera, che s'informa, come è noto, al più crudo sintetismo. Il successo fu continuo e caloroso ed il Toscanini, festeggiatissimo, fu chiamato alla ribalta con i principali interpreti, la Larsen (Isotta) e il Bielina (Tristano).

1923.12.22	Corriere della sera		Tristano e Isotta		

Questa sera (31^a recita serie B) si dà la seconda di *Tristano e Isotta*.

1923.12.22	Il Sole		Tristano e Isotta		

Ha luogo stasera la seconda rappresentazione di “Tristano e Isotta” diretta da Toscanini. Domani, unico spettacolo in mattinata con “Manon Lescaut”; lunedì riposo; martedì, giorno di Natale, unica rappresentazione in mattinata, con “La Traviata”. E mercoledì, con ogni probabilità, prima dell’ “Iris” di Mascagni, che avrà interpreti principali Gilda dalla Rizza e Bernardo de Muro, e sarà diretta da Toscanini.

1923.12.23	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala

Chi ama le espressioni più alte dell'arte wagneriana non si è lasciato sfuggire l'occasione di assistere alla seconda del *Tristano*. Un senso di raccoglimento profondo e di godimento ha regnato ieri nella affollatissima sala, senza che le grandi proporzioni del dramma musicale affievolissero, in nessun punto dell'esecuzione, l'intensità dell'attenzione del pubblico. Gli è che il soffio di vita e di bellezza esalante dalla creazione musicale del *Tristano* ha potuto trasmettere anche ieri al pubblico e soggiogarlo grazie alla riproduzione ideale dello spartito ottenuta dalla genialità di Arturo Toscanini. Nulla a lui è sfuggito, nulla ha permesso che sfuggisse alla sua orchestra, degli elementi poetici, pittoreschi, drammatici contenuti nel *Tristano*. Nel second'atto, lungo il grande duo d'amore ed il canto dell'*inno alla notte* attraversato dagli echi lontani della voce di Brangania, un'atmosfera vaga di sogno, melodiosa e triste, si diffuse dai suoni sommessi eppur sempre vibranti dell'orchestra. E fu un crescendo di sensazioni sino alla fine del dramma musicale, culminante nella popolare *morte di Isotta*.

Isotta, impersonata sempre bene dalla Larsen, dominò la scena grazie alla figura ed al giusto senso drammatico dell'interprete. Felici momenti ebbe pure, specialmente nell'ultimo atto, il tenore Bielina come Tristano; mentre la caratteristica figura di Brangania e quella rude e buona di Kurvenaldo trovarono ancora nella Capuana e nel Franci due ottimi artisti. Anche il Pinza apparve ancora un ottimo Re Marke. Le chiamate avute ad ogni fine d'atto, numerose e calorose specialmente all'indirizzo di Toscanini quanto quelle della prima sera, confermarono pienamente il successo dello spettacolo.

1923.12.23	Il Secolo		Tristano e Isotta	Nello Toscanelli	La Scala e il buio

L'on. Nello Toscanelli ci scrive

Caro Direttore,

Tu sai che io sono un appassionato di tutte le arti; ed anche recentemente m'hai visto a Milano, perché a volte passo due nottate in treno, pur di venire a sentire l' *Aida* o la *Lucia* nelle insuperabili esecuzioni della Scala.

Il massimo teatro milanese si è elevato fino ad esser prossimo ad un primato teatrale nel mondo. E perciò la Scala è ormai istituzione che tocca l'onore e l'amor proprio di ogni italiano.

Questa premessa solenne ha solo lo scopo di giustificazione preventiva a questa mia lettera da Roma, con la quale mi propongo di portare anch'io il mio sassolino al grande edificio d'arte che è gloria dei milanesi.

Dalla Germania è venuto l'uso della oscurità nella sala teatrale, durante lo svolgimento dell'opera. Uso opportunissimo, perché concentra tutte le facoltà dell'uditore in un raccoglimento che si dirige alla scena.

Ma alla Scala mi pare che si sia andati all'eccesso, perché il teatro piomba assolutamente nelle tenebre quando incomincia la musica.

Questo è poco male finché si debbano udire opere popolarissime e note a tutti in Italia; ma quando si deve giudicare di un'opera nuova è pur necessario per molti seguire il libretto.

Una delle grandi innovazioni della musica teatrale sta appunto nella perfetta corrispondenza della musica alle parole. E se Verdi poté esser grandissimo anche musicando i versi del Piave, d'altra parte Wagner giustificava, bene o male, qualche lungaggine delle sue opere, dicendo che erano necessarie per la chiara intelligenza del libretto.

A Bayreuth, io ricordo di aver notato il curioso effetto di un fruscio di carte maneggiate ogni tanto. Era niente altro che il movimento uniforme di tutti gli spettatori, che voltavano la pagina del libretto al medesimo tempo, durante lo spettacolo.

Alla Scala si è dato il *Tristano e Isotta*, forse la più bella delle opere di Wagner, ma la quale pure, in molte scene, è prolissa in relazione al libretto; e tali prolissità appariranno anche più intollerabile ad un pubblico obbligato a stare al buio e senza seguire le parole, dalle quali (secondo il concetto dell'autore) dipende la musica.

Già la traduzione in italiano dei libretti di Wagner peggiora le condizioni del pubblico; e le tenebre della Scala corrono rischio di mettere al buio anche il suo spirito.

Non saprei all'atto pratico che cosa proporre. Ma certo è che la luce tenue della sala, in confronto alla scena illuminata, è cosa diversa dall'oscurità completa.

1923.12.29	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Corriere teatrale

Questa sera (36^a serie A terza rappresentazione di *Tristano e Isotta* diretta da Toscanini).

1923.12.29	La Voce repubblicana		Tristano e Isotta		La rinnovata primavera della Scala di Milano

Milano, 28.

Diceva Giuseppe Verdi che se ne intendeva: “Tutti i teatri del mondo fanno paura, ma la Scala fa più paura d’ogni altro!...”

Ed era Giuseppe Verdi. E malgrado questa paura, che in lui era coscienza di arte e rispetto per il pubblico, volle che i suoi ultimi lavori avessero il battesimo della Scala: *L’Otello* col quale sbalordì il mondo per la novità della concezione e per gli ardimenti coraggiosissimi in lui che già aveva conosciuto i più grandi successi con la sua “maniera” consacrata da trionfi innumerevoli, e *Falstaff* che inghirlandano in un’aureola di giocondità la gloriosa canizie del Maestro, e che apparve, e che appare tuttora, come un miracolo di leggiadria e di freschezza di giovinezza, come un esempio di purissimo stile musicale.

Ma veramente ragione aveva il grande Maestro nel dire che la Scala fa paura. Quanti compositori, quanti artisti che il famoso teatro accolse incerti e timidi, e lanciò per il mondo subito rivelati alla storia, quanti soffrirono in una sola sera gli spasimi e le paure di tutta una esistenza, l’opera propria e la propria voce proiettata nell’ambiente austero, dinanzi a un pubblico che ha sempre “fatto paura”!

Molti e grandissimi e magnifici teatri sono sorti per il vasto mondo, ma la Scala è unica.

E’ in essa il fascino della tradizione centenaria e la sua fama s’è accresciuta negli episodi gloriosi, nel catalogo insigne delle opere che vi cominciarono a vivere, nella vertiginosa successione dei maestri illustri che le chiesero ospitalità, nella folla canora degli artisti eminenti che segnarono a proprio orgoglio il calcare delle scene, nello splendore delle esecuzioni. E s’è venuto creando un ambiente che ha quasi del leggendario, che fa della Scala non solamente un teatro italiano, ma il teatro lirico di tutto il mondo, con intorno a se qualche cosa di grandioso e di sacro come è appunto quello che faceva dire a Verdi la “frase della paura”. Eppure questo teatro ha conosciuto negli ultimi anni un periodo di abbattimento dal quale pareva difficile che potesse risollevarsi. Già qualche anno prima della guerra si lamentava che alcune stagioni d’opera non avessero più la magnificenza tradizionale, ma quando gli anni turbinosi del sacrificio passarono su tutta l’Europa e si abbattono su ogni paese con un grigiore di angoscia che pareva non aver più fine, la Scala si inabissò nel silenzio.

E parve che le rinate fortune del Paese avessero nell’opera di ricostruzione troppe altre cose da fare per ricordarsi di questo tempio dell’arte.

Invece da quel che poteva essere la sua fine, venne al teatro la nuova primavera.

Sforza concorde di autorità, di cittadini, di artisti, creò con mirabile iniziativa un istituto che prese a tutela le sorti della Scala e la risollevarlo agli antichi splendori.

L’Ente autonomo della Scala, episodio nuovissimo nel campo dell’arte nacque tra difficoltà grandi ma per la ostinata tenacia di alcuni intrepidi si affermò in modo tale che, a grosso dispetto degli scettici, il teatro famoso poté in breve tempo riaprirsi e nuovamente trionfare.

Questo Ente autonomo si trovò a dover lottare anzitutto con lo stesso teatro, il quale per lunghi anni e per il lungo abbandono indolente era in condizioni non soltanto di poca modernità, ma anche di poca stabilità materiale.

Bisognava riparare l’edificio, provvedere a nuove fondamenta, rimodernare il palcoscenico, ricostruire gli ordigni di scenografia, rifare e rinnovare gli impianti elettrici, allargare gli ambienti

sussidiari: e tutto questo senza deturpare la bellezza della sala, senza alternarne in alcun modo la prodigiosa sensibilità armonica. Lavoro immenso, e fu fatto.

Ma occorre gran danari, perché questi lavori, che non sono ancora del tutto finiti, vengono a costare dodici milioni di lire. Una sottoscrizione fra istituti e cittadini fruttò - magnifico successo - oltre sette milioni. Ricominciato da due anni l'esercizio del teatro le rappresentazioni ebbero tale esito trionfale da costituire già un certo utile, e certamente nell'avvenire l'attività del teatro riuscirà veramente vantaggiosa.

Ma ancora molte le spese, e si cerca di far loro fronte anche con la "lotteria pro Teatro alla Scala", che ha avuto entusiastica accoglienza in Italia e nelle molte colonie italiane disseminate per il vasto mondo, le quali sanno di contribuire anche in questo modo a mantenere alta una purissima gloria nazionale. La "lotteria" che è ricca di molti premi - tra cui il primo di mezzo milione - sarà irrevocabilmente estratta tra pochi giorni, cioè il mattino di Capo d'anno.

Si tratta di costituire il fondo per far fronte agli ultimi lavori per dare all'Ente autonomo la padronanza assoluta del teatro col riscatto dei palchi, oggi in proprietà dei privati: operazione che in base a perizia di una Commissione; istituita appunto fra palchettisti e il comune di Milano, verrà a costare circa sette milioni.

Ma intanto, mentre si provvede alla stabilizzazione amministrativa del teatro, la Scala procede nello svolgimento del suo programma. Le opere eseguite nei primi due anni, hanno dato al pubblico l'impressione di trovarsi dinanzi a vere rivelazioni. Opere annose vecchie di tradizioni e di ricordi, opere che l'abuso dei mestieranti e l'incuria di facili impresari aveva reso quasi volgari, riapparvero in una cornice di purità ed ebbero successo di cose nuove.

Memorabili sopra tutto, in questi due primi anni, le riapparizioni del *Falstaff*, della *Lucia di Lammermoor*, del *Rigoletto*, dei *Maestri Cantori*, che sotto la preparazione sapiente di Arturo Toscanini sono di una freschezza d'una potenza impressionanti. E una interpretazione, del *Boris Godunoff*, e le riprese del *Barbiere di Siviglia*, del *Parsifal* del *Lonengrin*, e un'a meravigliosa ripresa della *Menon* di Puccini per festeggiare il trentennio dell'opera, vennero salutati come prodigio di esecuzione, perfetti di orchestra, nelle voci, nella cornice del quadro scenico, in tutto ciò che è vita e effusione del teatro, in tutto ciò che è grandezza d'arte.

La nuova fama della Scala risorta si propagò subito fino alla prima stagione, e avvenne lo spettacolo, non consueto dopo la guerra di veder prenotati per la rappresentazione tutti i posti, con l'anticipo di qualche settimana. E le richieste arrivavano da tutte le città d'Italia, da molti paesi dell'Estero. E l'hanno scorso, il secondo d'esercizio, la fama era così saldamente riaffermata, che precisamente dall'estero vennero i più noti direttori dei grandi teatri, come si potrebbe andare ad una università dell'arte: per vedere, studiare, imparare.

E questo è stato veramente il battesimo trionfale. Ma la nuova Scala ricorda le sue antiche benemerienze gloriose di "lanciatrice" di opere e di nuovi maestri: e dopo una indimenticabile interpretazione della nuova *Debora e Jaele* di Ildebrando Pizzetti, quest'anno il cartellone che è dovizioso di opere illustri (la *Traviata*, *Aida*, *Sonnambula*, *Iris*, *Tristano e Isotta*, *Orfeo*, ecc.), annunzia con altre novità quello che sarà l'avvenimento grandioso, non soltanto della Scala, ma di tutta l'arte lirica mondiale: la prima rappresentazione del *Nerone*, l'opera che Arrigo Boito lasciò morendo e alla quale lavorava da subito dopo il trionfo del *Mefistofele*.

Così, alternando l'antico al moderno, la Scala si rilancia al passato più glorioso, riacquista il primato che tenne per quasi cent'anni, e ridiventa quello che era: il tempio dell'arte.

Ma all'antico splendore essa ha saputo aggiungere le nuove conquiste, non soltanto imitando o copiando quello che si fa altrove ma tutte conoscendo le innovazioni che altrove si sono fatte, e le completa e le supera, con l'ausilio di artisti di fama mondiale e di tecnici che sanno dare alla illusione teatrale fisionomia della realtà, pur mantenendone il profumo di poesia.

Così la Scala torna veramente "a far paura" come diceva Verdi, ma nella sua rinnovata primavera gloriosa viene anche ad offrire godimenti indicibili.

1923.12.30	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala

Iersera, alla sua terza rappresentazione, il *Tristano e Isotta* ritrovò la buona accoglienza delle precedenti, in special modo per la esecuzione orchestrale che fece convergere su Arturo Toscanini la maggior simpatia del pubblico con le manifestazioni del più vivo consenso. Gli onori della ribalta toccano pure alla signora Larsen e Capuana, al tenore Bielina al baritono Franci e al basso Pinza.

1923.12.30	Il Sole		Tristano e Isotta		Scala

Anche ieri sera il “Tristano e Isotta” richiamò un pubblico numeroso che festeggiò gli ottimi interpreti ed il M° Toscanini. Stasera 37^a recita colla prima rappresentazione di “Iris”.

1923.12.30	L'Illustrazione italiana	Anno L n. 52	Tristano e Isotta	Carlo Gatti	Ripresa di opere. Tristano e Isotta

E' ben chiaro, nella direzione del Teatro alla Scala, il proponimento di costituire sollecitamente e saldamente il repertorio cui dovrà attingere in avvenire per svolgere con ampiezza e duttilità le stagioni d'opera. Quest'anno, sopra sette opere già rappresentate, cinque - e cioè: *Il flauto magico*, *Aida*, *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor* e *Manon Lescaut* di Puccini- sono senza dubbio destinate a rimanere nel repertorio scaligero, e di queste, tre sono «riprese» d'opere già poste in iscena la stagione scorsa. Ricordiamole: *Il flauto magico*, *Lucia* e *Manon*.

La fatica maggiore, per costituire tale repertorio, è quella che si fa ora; e grava tutta sulle solide spalle del maestro Arturo Toscanini. Si dice. Gli uomini, specie i privilegiati dalla sorte, debbono donare ai meno fortunati. Chi non vede ciò che sta donando a Milano e all'Italia il maestro Toscanini? Non soltanto la sua impareggiabile abilità di direttore d'orchestra; egli mette a contribuzione, con semplicità e con disinteresse, il suo ingegno e l'animo suo eletti perché Milano - la città delle gloriose tradizioni musicali teatrali - possa elevare un monumento degno, duraturo all'arte melodrammatica della nuova Italia.

*

Lucia di Lammermoor e *Manon Lescaut*, le due più recenti «riprese» vennero rappresentate l'una la sera del 4, l'altra la sera del 16 dicembre. Esito ottimo. Tornarono gradite, poiché si rammentava il godimento procurato da esse la volta passata.

Lucia di Lammermoor ebbe ancora ad interpreti principali la signorina Toti Dal Monte ed il tenore Aureliano Pertile. Mirabili sempre. Il baritono De Franceschi sostituì lo Stracciari e seppe ottenere buoni effetti vocali e scenici, così che venne applaudito nella sua parte che non è - fra quelle di baritono - molto grata. Gli altri esecutori, lodevoli tutti.

Direttore d'orchestra il maestro Arturo Lucon, nuovo alla Scala. Egli si fece apprezzare per le sue doti di precisione e di fervore, conosciute però a Milano, dove in altri teatri s'erano favorevolmente palesate.

Manon Lescaut ebbe a protagonista la signorina Gilda Dalla Rizza (l'anno scorso protagonista fu la signora Juanita Caracciolo).

Abbiamo nella «Cronaca» precedente espresso il nostro compiacimento più schietto per le festosissime accoglienze rivolte dal pubblico della Scala a questa nostra squisita artista ne *La Traviata*; ora torniamo volentieri ad unirci con quanti, e furono moltissimi, applaudirono calorosamente la signorina Dalla Rizza nella parte di Manon. Come s'accordano bene la passione, la grazia, la morbidezza del canto della signorina Dalla Rizza con la gaiezza, la spontaneità, il calore dell'opera giovanile del Puccini! C'è davvero da sentirsi commossi, udendo tanti carezzevoli accenti, tante calde effusioni, tanto soave palpitare trasfondersi nella melodia larga, nitida, ben definita, ch'è modo tutto italiano di esprimersi in musica, solo italiano, meravigliosamente italiano! La signorina Dalla Rizza può andare lieta di questa sua nuova vittoria. L'aspettiamo a nuovi trionfi; è il nostro più cordiale augurio.

Compagno valentissimo le fu il tenore Aureliano Pertile (Manon è la quarta opera che egli in pochi giorni canta alla Scala). Senza dubbio il teatro melodrammatico italiano possiede nel tenore Pertile un valido campione. La sua facoltà di passare da un'opera all'altra, di mutare «genere» e di ritrovarsi sempre a posto è davvero ammirevole. La parte di Des Grieux gli sta d'incanto. Riscosse applausi fragorosi. Ne aveva già riscossi la stagione scorsa, che egli fu anche allora un Des Grieux squisito. Con lui, tornò a dividere gli applausi il baritono Badini quest'anno ripresentatosi nella parte del sergente Lescaut.

Nuovo, nella parte del vecchio protettore di Manon, fu il basso Autori, che dimostrò d'aver una bella voce ed un'azione sobria, garbata.

Gli interpreti secondari ed il coro, istruito dal maestro Veneziani, eccellenti. Per l'orchestra non si può che ripetere: perfetta.

Il preludio del terzo atto fece prorompere il pubblico in un'acclamazione entusiastica, rivolta al maestro Toscanini che deve aver sentito quanto vicina all'anima sua sia sempre l'anima del pubblico, tutto preso, tutto soggiogato dalla fiamma che le sue inimitabili esecuzioni riescono a suscitare.

*

La sera del 20 dicembre si è rappresentato *Tristano e Isotta*. Anche per Wagner, come per Verdi, il maestro Toscanini va scegliendo sollecito le opere che più compiutamente delineino la sua possente figura di compositore teatrale, altissimo - come il Verdi - fra quanti i tempi moderni vantino. E non è questo uno dei meno illuminati provvedimenti dell'illustre direttore d'orchestra nostro: far apparire chiaro il pensiero delle due supreme menti che concepirono tanti capolavori e far sentire piena la forza del sentimento in essi espresso è pure di sommo vantaggio all'arte!

Ora eccoci, dunque, a questo *Tristano* atteso con ansia, forse in buona parte dovuta al gran discorrere che s'è fatto della sua speciale messa in scena.

Gli intendimenti di Adolfo Appia, il fatto d'interpretazione scenica delle opere wagneriane, sono abbastanza noti perchè si debba tornare qui ad esporli. Ci atterremo quindi ai risultati pratici conseguiti. E affermeremo, senza ambagi, che nessuno dei tre scenari da lui ideati per *Tristano* ha saputo darci quel senso di profonda poesia, che avevamo già risentito per scenari di preta tradizione wagneriana o di ideazione e di fattura nostrane. Ma poi, perchè

attribuire tanta importanza, quanta ora si è voluta dare, alla messa in scena? Non è risaputo che il dramma wagneriano tende ad associare, a concatenare le varie arti, a coordinarle in un'opera unica, salda unita equilibrata? Che cosa significa questa speciale messa in scena dell'Appia se non il tentativo (mai riuscito) di staccarsi dall'ordine stabilito, per arrogarsi un compito distinto? La pretesa è riuscita di danno, l'altra sera, all'opera. Si è ripetuto tante e tante volte: la scenografia deve rinnovarsi, deve ridiventare semplice; così la fantasia dello spettatore potrà sciogliere libera il volo. Eh sì; ne abbiamo avuta una prova convincente degli scenari dell'Appia! Più semplici non si sarebbero potuti desiderare; ma di volare con la fantasia non c'è stato modo. Il primo scenario, è un drappeggio rosso-scuro che chiude dall'alto in basso completamente la scena, e bravo è chi può indovinare dove stia appeso, e ancora più bravo è chi riesce a immaginare che quella sia la tolda della nave che trasporta veloce Isotta verso i lidi di Cornovaglia.

Il secondo scenario dovrebbe mostrarci i giardini d'Isotta, dinanzi alla sua dimora. Ma dove sono i grandi alberi? Dov'è la notte limpida e splendida? Dove la vita profonda e misteriosa della natura in cui sussurrano divine parole due cuori perdutoamente innamorati e si leva il divino canto dei loro petti? Noi vediamo un altro drappeggio che limita, restringe, soffoca lo spazio scenico, subito al di là della dimora d'Isotta ch'è sul primo piano; e null'altro.

Il terzo scenario dovrebbe lasciarci intravedere un vasto orizzonte di mare, oltre la larga apertura del muro di cinta del castello paterno, abbandonato e diroccato, in cui Tristano ferito ferito è venuto a morire. Ahi! di mare non ci è lecito richiedere nemmeno il minimo indispensabile per raffigurarlo.... Tristano giace assopito all'ombra del grande tiglio; cioè, no, del tronco di quel che sarà un grande tiglio, poiché non ci è concesso di mirar fronde e il tronco si perde su in alto fra drappeggi.... Drappeggi e drappeggi, ancora e sempre, dappertutto, disposti ad arbitrio. Sarà «rinnovare», questo; ma rinnovare contro wagner.

Tutti sanno quale formidabile ideatore di quadri scenici sia stato il Wagner. Max Nordau (non precisamente in qualcuno dei suoi «Paradossi») si compiaceva di sostenere che la vera grandezza di Wagner è la sua grandezza di pittore; la sua poesia e la sua musica, invece gli sembravano decadenza, degenerazione. Lasciamo andare lo strambo giudizio: è certo che nell'opera wagneriana la visione dei quadri scenici è sempre varia, viva, commossa.

Adolfo Appia contesta che Wagner abbia considerato giustamente i valori pittorici apportati nell'opera sua. E rifà i calcoli a modo suo - quanta geometria nelle sue scene - ma, per noi, li sbaglia. Intanto, gli occorrerebbe una tavola d'operazioni più ristretta di quella del palcoscenico della Scala; inoltre, alcuni elementi su cui fonda i suoi calcoli dovrebbero essere meglio scelti. Vogliamo accennare alle luci, che hanno impiegato così importante in questo modo di inscenare. Le luci piovono o profilano dall'alto o di fianco senza ragioni plausibili: solo perché servono qua e là ad ottenere qualche buon effetto.

Detto questo non si vuol negare che certe colorazioni negli sfondi non riescono gustose e che si intonino piacevolmente coi costumi degli attori (talvolta assai belli) e che la sobrietà delle linee di questi quadri scenici non giovi al gestire misurato dei personaggi.

In questi quadri hanno svolto la loro azione i cantanti che l'altra sera abbiamo uditi.

Protagonisti dell'opera furono il tenore Bielina e la signora Larsen: rude compito per i loro mezzi vocali. Pure, essi lo assolsero abbastanza bene. La signorina Capuana nella parte di Brangania, il baritono Franci nella parte di Kurnevaldo ed il basso Pinza in quella di re Marco riuscirono efficaci. Non possiamo dire di più; ché la questione dei cantanti è una questione spinosa per il Teatro alla Scala, e per ogni altro teatro, sia pur grande, ed ad essa abbiamo accennato troppe volte in passato per tornare ora a discuterla. L'ammirazione più incondizionata va rivolta alla concertazione del maestro Toscanini. Il torrente di passione che trabocca dalle pagine immortali di Riccardo Wagner, è stato contenuto, avviato, guidato alla sua mèta ultima con lucido intelletto e saldo cuore: tale è la prerogativa dell'insigne artista che sovrintende alla direzione degli spettacoli alla Scala. Artista di pregi singolarissimi, che si mantengono sempre allo stato di perfezione. Egli torna volentieri a questo *Tristano*, a questo sublime canto d'amore e di morte, e noi ascoltiamo intenti. *Tristano* è l'opera di poesia altissima, di passione viva, intima, che si vale della scena per manifestarci intera: l'onda sinfonica l'avvolge. *Tristano* è l'esempio più fulgido di ciò che dovrà essere il dramma musicale: di intonazioni e di movenza prevalentemente liriche. La musica questo solo linguaggio può parlare, in cui tra l'onda strumentale dei suoni che raduna i palpiti dell'anima commossa, cadono parole di malia canora.

Tristano rimarrà nel repertorio stabile del Teatro alla Scala? E' nei voti d'ognuno. E confidiamo che siano esauditi.

1924.00.00	Cose viste		Tristano e Isotta	Ugo Ojetti	Calvino alla Scala

Milano, 20 dicembre,

Alle otto e mezza di sera, nel teatro della Scala, al buio, per la prima del Tristano, con la messinscena del signor Appia ginevrino. Gran serata. Basta vedere come gli spettatori s'accomodano nelle poltrone, a fondo, cercando di fare con esse un sol corpo, per comodo e per difesa, pronti a tutto. Sembrano passeggeri nelle poltrone sul ponte d'un piroscampo che salpi verso un mare agitato. Già, tra tutto quello che io ignorantissimo di musica ho udito di Wagner, niente più di questo preludio del Tristano mi sembra simile a un mare. Da il moto e le voci dell'alto mare, senza le pause che ti riposano quando stai a riva. Nell'onde che vengono e vanno, ecco, ti pare di cogliere una cadenza cui accompagnare il tuo breve respiro, ma un'altra onda te la rialza e recide prima ch'essa per la tua pace si chiuda; e l'ansia dell'instabilità infida e infinita ti penetra nelle arterie, ti scioglie il pensiero, abolisce la volontà e la speranza di misurare ancora col battito della tua piccola vita la vita dell'universo. Ti sei appena rassegnato e abbandonato a galleggiare su quel flutto, che dal profondo un colpo sonoro ti scaglia più lontano e ti fa riprendere di scatto la vigilanza del tuo corpo e il senso della tua solida persona, contro l'immensità di quel mare senza sponde. E la vicenda ricomincia, dall'uno al tutto, dal tutto all'uno, così che quando ti liberi dell'incantesimo perché sono tornati la luce e il silenzio, ti ritrovi stanco ed estraneo come uscito da un sogno in cui ti sei veduto morto disteso. Mare, notturno mare. Se dal buio della platea fisso le file dei palchi silenziosi con pochi e fiochi lumi, mi par di vedere un transatlantico immenso che naviga nelle tenebre coi finestrini illuminati.

Ma tutti gli occhi s'appoggiano su Toscanini, su quel suo corpo nero e sottile che ondeggia come i fluidi fantasmi evocati per magia. Di sotto, dalle lampade del vuoto leggìo, l'investe un po' di chiarore; e i capelli grigi, ravviati all'insù, fanno sulle tempie a quel volto triangolare come due piccole tese ali d'argento. Si schiude il sipario. Le mille e mille anime che si precipitano nel gran spazio vuoto come a toccar terra dopo il navigare, s'urtano contro un telone rossiccio, uguale, duro e ruvido quanto un muro: il muro inventato da Appia. M'ero preparato, m'ero agguerrito. Sapevo le feroci leggi di questo oltramontano: che l'attore è il solo padrone; che niente deve distrarre noi spettatori dai gesti e dalle parole di lui; che lo spazio scenico tagliato da linee nette e da angoli affilati deve opporre a quei movimenti una resistenza da moltiplicare la loro potenza e da farli quasi rimbalzare. Ma qui, in teatro, lontani dai libri e dai calcolati disegni, vi sono due altri termini da non dimenticare: Wagner e io. Io spettatore qui sono il padrone, la méta cioè di tanta fatica; e quando Wagner ha creduto che dopo l'anelante sogno del preludio io debba destarmi dentro un ricco padiglione, tutto lucide sete e molli tappeti, al cospetto d'una principessa bellissima e innamorata, quando ha voluto che ascoltando la confessione di lei ribelle al destino io possa uguagliare alla sua la confusa anima mia in quel grido stupendo: - Dal sonno scotete questo mare che sogna, - ecco, mandarmi invece a sbattere contro un greggio sordo tendone, fa male a me e tradisce Wagner. Ginevra contro Bayreuth. Calvino, non potendo più per fortuna abolire il peccaminoso teatro, v'entra e lo veste di cilizio e lo copre di cenere.

Le donne quasi nude non sono nei teatri un'invenzione nuovissima; ma adesso, in siffatti spettacoli, adempiono a compiti, credo, inattesi. Prima di tutto fanno luce. La chiarezza della pelle nuda, fronte spalle braccia petto, nella funebre penombra dei teatri lirici ha la levigata dolcezza delle lampade alabastrine. Anche chi s'addormenta, è felice di dormire protetto da quel barlume. Quando poi dalla scena si diffonde una luce piena, le bianche spalle fanno nella sala buia come da riflettore; e se ti trovi seduto accanto o dietro a una di queste dame benigne, puoi, piegando verso la sua nudità il libretto o lo spartito, leggere le parole o le note come al tenue luore di un'alba. Stasera, infine,

tante vive nudità sono per la messinscena d'Appia il paragone mortale: quello contro cui la sua tetra rinuncia appare cieca e inumana.

Siamo al secondo atto. Wagner aveva chiesto un giardino con alti alberi e una limpida deliziosa notte d'estate. I due amanti ci appaiono invece nel fondo d'un pozzo, dalle pareti colore di fango. La luna del proiettore li gela in quel carcere perseguendoli come una nevicata senza scampo. Estate, giardino, fiori, profumi, voluttà, questo calvinista spietato li ha cacciati dalle scene come una contaminazione diabolica. Le folte nude colonne degli alberi senza fronde, le colonne fatte avaramente con le pieghe d'un solo tendone color di tonaca d'anacoreta stringono e soffocano Isotta e Tristano e la loro colpa invereconda. Si dovrebbero abbracciare, consumare di passione, «il mio cuore sul tuo cuore, sulla tua bocca la mia bocca», nel più forsennato duetto d'amore che sulla scena abbia mai invocato cielo e terra, notte e giorno, a testimoni d'una felicità disperata. Niente. Qui sono già condannati, carcerati, sepolti, appena si chiamano, appena si vedono, appena si toccano, appena si seggono su quel sedile da cella mortuaria che Riccardo Wagner, pagano corrotto dal sole d'Italia, sognando, dicono, la sua lontana Matilde, aveva voluto morbido e profumato: *ein Blumenbank*, un sedile fiorito.

Salgo sulla scena. Chiedo se il signor Appia sia in teatro. Non c'è. Avrei voluto offrirgli il mio binocolo perché guardasse nel palco numero tale, nel palco numero talaltro, questa e quella Isotta tra Marco e Tristano e capisse il suo errore di aver voluto portare proprio a Milano la sua petrosa Tebaide. Narra Voltaire che dopo Calvino, per più d'un secolo, non fu tollerata in Ginevra nemmeno la presenza d'un istrumento musicale.

Ma la tela si rialza sul terzo atto. Anche qui il giardino è nudo, color di pomice, senza nemmeno uno stecco. E il tiglio all'ombra del quale giace Tristano, è anch'esso fatto di rozza lana; perfino il suo frondame è ridotto a cinque pieghe d'un panno color di cenere. Arte sintetica. Wagner chiedeva un tiglio: Appia gliel'ha dato, ridotto in tisana.

1924.01.00	La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia	n. 1	Tristano e Isotta		Cronache musicali

Si è tenuto a Firenze, durante il periodo delle ferie natalizie, un Congresso musicale: il secondo Congresso musicale italiano, anzi.

Svoltosi e passato fra l'indifferenza del grosso pubblico, e poco affollato di musicisti di qualche autentico valore, è stato una specie di beneficiata della retorica e del dilettantismo. Vi hanno officiato, come pontefici massimi, l'onorevole Rosadi, il prof. Arnaldo Bonaventura ed il maestro Tomaso Montefiore: tre nullità od inutilità musicali che dir si voglia: due secoli abbondanti di sforzi inani per uscire dalla mediocrità. Il primo rappresenta il politicantismo democratico e qualche lustro di mal governo artistico; il secondo l'accademismo storico; il terzo la delusione inconsolata dei trionfatori mancati. La nuova Italia musicale quale ausilio pratico ed ideale può attendersi da questi più o meno illustri longevi?

Con l'anno nuovo ha visto la luce un nuovo periodico settimanale : *Il Teatro d'Italia*, organo della Corporazione del Teatro. Il titolo, come quello di altri giornali sindacali e politici sorti su terreno fascista, è una parafrasi, sì nel carattere tipografico che nella frase, della testata onde si nomina e caratterizza il glorioso quotidiano che fu il primo strumento col quale il Duce d'Italia riplasmò l'anima nazionale. Figliazione, dunque, nel senso ideale, del *Popolo d'Italia*, ha quindi una inequivocabile fisionomia ed un compito ben precisato da assolvere. Lo dirige Franco Ciarlantini.

Il quadro scenico nel quale è apparso quest'anno alla Scala *Tristano e Isotta* ha sollevato accesi dibattiti. Avversato stupidamente ed irriducibilmente dai misoneisti, è stato però discusso anche da coloro che di un rinnovamento scenografico del teatro lirico si sono fatti caldi fautori. Il concetto estetico che ha guidato il pittore Appia, è parso a costoro non solo contrastante con lo spirito del melodramma wagneriano, ma anche riprovevole in sé per l'eccesso, si può dire, metafisico in cui cade. Il sintetismo dell'Appia è quasi sempre astrazione completa della realtà: non idealizzazione poetica degli elementi fisici e materiali di una determinata scena, ma snaturazione, invece, e deformazione assoluta di essi.

Ildebrando Pizzetti ha avuto a Londra una serata dedicata interamente all'esecuzione di alcune sue musiche da camera. Furono queste le due sonate per violino e per violoncello e varie liriche del suo copioso repertorio. Pubblico e critica concordarono nel giudizio più favorevole. Al nostro grande musicista vennero riconosciuti una decisa originalità espressiva, squisita e suggestiva, ed una tecnica profonda ancorché piana e semplice, epperò lontana dagli eccessi di certo voluto e involuto modernismo.

Il maestro Piero Coppola ha diretto a Parigi l'orchestra Padeloup ottenendo risultati assai lieti: per sé, quale animatore e moderatore orchestrale, e per il programma di musiche che esibì in due concerti al giudizio del pubblico. Fra queste figurarono la *suite* orchestrale per la *Pisanella* di Pizzetti; il Poema sinfonico *Per una favola cavalleresca* di Malipiero, e composizioni di Busoni, Lazzari, Davico e dello stesso Coppola.

1924.01.02	Corriere della sera		Tristano e Isotta		

Spettacoli d'oggi: *Tristano e Isotta*.

1924.01.03	Corriere della sera		Tristano e Isotta		Scala

Iersera, alla sua quarta rappresentazione, *Tristano e Isotta* ebbe l'omaggio d'un pubblico attento che fece segno di molti applausi il maestro Toscanini e i principali interpreti dello spartito wagneriano. [...] Sabato poi 43^a recita colla 5^a rappresentazione di *Tristano e Isotta*, in serata popolare fuori abbonamento.

1924.01.06	Il Sole		Tristano e Isotta		Teatri

Ieri sera la recita popolare del “Tristano e Isotta”, richiamò un pubblico notevole che applaudì calorosamente gli egregi esecutori.

1924.01.11	Il Secolo		Tristano e Isotta	Raff. (Raffaele Calzini)	Gli artisti e le opere. Il caso Appia

Quando arrivò a Milano, da Ginevra, alcuni mesi orsono, questo innovatore della scenografia, questo predicatore di nuove forme di spettacoli teatrali, quanti lo conoscevano per sentito dire e per la fama che di lui già correva in Europa, stupirono di trovarsi di fronte non un giovane di animato spirito rivoluzionario tutto ribelle, dal nodo della cravatta, al taglio dell'abito, al linguaggio e alle maniere irriverenti; ma un buon vecchio in calzoncini corti sportivi che riscaldava con compiacenza la persona e gli ideali al sole autunnale italiano e ammirava tutto intorno a sé; le cose, le persone, i luoghi, gli usi, i costumi.

Perché Adolphe Appia, ginevrino, è nato nel 1862 e i suoi studi sulla messa in scena non sono di oggi, né di ieri; ma la *mise en scène du drame wagnerien* è pubblicazione del 1895 e la *musique et la mise en scène* data dal 1899, mentre soltanto *L'oeuvre d'art vivant!* riassunto sintetizzazione e teorizzazione di tutti gli studi precedenti, è edita dal 1921. Primo sorriso degli increduli: un uomo si applica per trent'anni, diciamo per tutta la vita, a un problema «secondario, accidentale» come il problema della messa in scena?; secondo sorriso: un uomo si ritrova in piena maturità a difendere le sue idee, gli ideali che furono cari alla sua giovinezza?; terzo sorriso: aspetta di aver cinquant'anni per realizzare le proprie teorie? Le porte della vita, del successo, della gloria, si schiudono per lui così tardi?

E veramente egli non capiva in sé dalla gioia: la Scala, uno dei primi teatri del mondo, gli offriva l'occasione di metter in scena il *Tristano e Isotta*, una scuola di tecnici scenografi insuperabili aspettava la traduzione del nuovo verbo; Arturo Toscanini la cui straordinaria sensibilità e la cui competenza può attendere a tutte le arti, gli diceva: -Io non ho paura delle innovazioni geniali, dei tentativi intelligenti, sono anch'io, sempre in cammino coi tempi, curioso di tutte le forme, rispettoso di tutti gli ardimenti, amico di pittori, di scultori, di letterati. La Scala vi concede ogni mezzo, io tutto il mio appoggio perché la tragedia degli amanti di Cornovaglia viva in una cornice nuova, abbia una caratterizzazione scenica nuova.

Poi, quando, un mese fa, la prima del *Tristano* fu data con l'esito di critica e di pubblico che tutti sanno il più triste, il più umiliato fu questo poeta della scena. Consolazioni di amici, prudenti parole per mitigare l'insuccesso del sistema e della sua applicazione, non valsero a liberarlo da una ondata di sconforto come se in un attimo egli vedesse crollare interamente il sogno della sua vita, la sua stessa vita ideale, e disperso il frutto di pazienti ricerche, e cancellate ideazioni e soluzioni che pure erano state salutate da applausi, da discussioni, da imitazioni al loro apparire. Non c'erano nemmeno in lui, il risentimento dell'incompreso, la reazione di chi si ritiene, in fondo, vittorioso; il dubbio di essere stato mal aiutato. Crollava il capo con una specie di pudore della propria tragedia intima che lo faceva singhiozzare. Ripartì vestito del suo abito turistico, umiliatissimo, se ne tornò a Ginevra, si richiuse in un eremo in montagna, non diede notizia di sé agli amici, a quanti avevano creduto opportuno di incoraggiarlo per l'ambizione che la Scala contendesse con altri teatri il primato delle audacie scenografiche, agli ammiratori che giurano ancora sulla bontà essenziale dei suoi principi in materia di teatro.

Intanto...; intanto nelle successive esecuzioni dell'opera, le scene di Appia non parvero al pubblico proprio così orrende, stonate, miserabili, come la prima sera: si cominciò a notare che il bellissimo giuoco plastico di gesti, di atteggiamenti, di passi, col quale nel primo atto Lotte Larsen si eleva all'altezza di una grandissima tragica non avrebbe tanto rilievo, e così disegnati e rilevabili ritmi se la sua plasticità non si staccasse dall'elementarità di quell'unico tendaggio che forma un fondo uguale. Si osservò che la delirante attesa, l'inquieta bramosia, si adagiano divinamente nei chiaroscuri del secondo atto e che, a un certo punto, (su noi scendi notte arcana...) l'atmosfera

prende un bel colore viola, si smarrisce la corporeità degli amanti abbracciati, come in un quadro di Previati: e alcuni pittori notarono che il gruppo di Brangania e Isotta s'intonava sulla [...] del terzo atto con atteggiamenti e luci memori nientemeno, del Tintoretto o di Booklin, o di Rembrandt acquafortista. E, da ultimo si capì, che il mare può circondare con il suo fascino la morte di Tristano, essere dominante dell'azione anche se proprio non disegnato sul fondale con le barchette e con le vele o completamente visibile: e si concluse... che tutto è sbagliato, ma però c'è del buono e se la recitazione ritmica della Larsen fosse comune a tutti gli artisti, se la stessa sintetizzazione si fosse applicata contemporaneamente alle scene e, per esempio, ai costumi dei personaggi, l'illusione pittorica sarebbe stata maggiore. Parve a qualcuno che il *Tristano*, l'opera di Wagner dove la parte descrittiva è minore e la partecipazione degli elementi esterni esigua, e l'insieme della vicenda più spirituale, trovasse qualche rispondenza nell'incertezza e imprecisa definizione dei particolari con cui sono appena caratterizzati i luoghi e i personaggi. Visione del «Tristano e Isotta», sogno del «Tristano e Isotta» dentro sfere vaghe, evanescenti, dentro spazi e luci inimmaginabili, proprio come le più deliranti ansie dell'amore sovrumano. Relatività di espressioni che toglie all'opera i caratteri e i segni del tempo; il mare quanti anni ha? ci si chiede: il cielo quanto è antico? Così: Tristano e Isotta da quando si amano, come si amano?

Sono di oggi? Di ieri? Hanno secoli di vita o anni? Ci vengono incontro dalle rive di Cornovaglia o da un altro mondo, creati dalla fantasia o forse da noi, da noi stessi? Bellissimo esperimento, dunque.

Qui intervengono gli avversari di Appia e affermano: tutta questa messa in scena e i suoi risultati non hanno rapporto con le idee di riforma di Appia; le teorie di Appia, così come egli le ha sostenute e volgarizzate durante un trentennio non sono applicabili; il fascino della sua parola è come quello dei falsi profeti, egli è ben lungi dal predicare una nuova religione, una religione di verità. Gli Scenografi della Scala, proprio contravvenendo ai consigli del ginevrino, hanno dato una consistenza e una possibilità alla sua riforma e l'anno salvata dal disastro.

Poi intervengono i sacerdoti di Wagner: Wagner aveva concetti ben chiari e ben definiti e sistematici anche in tema di messa in scena e di recitazione: e, non solo nei casi particolari, perché le didascalie sono precise, segnate, indiscutibili come nel *Tristano e Isotta*; ma anche generali tanto che lo condussero a organizzarne la dimostrazione in un libro di pura teoria: *Opera und drama*.

Uscire da quei vincoli, superare i confini di quei desideri, interpretare invece di riprodurre quelle indicazioni del libretto è un sacrilegio: l'unica messa in scena che fa testo è quella del Teatro wagneriano di Bayreuth; da quella non si deve prescindere.

Cominciamo proprio dall'ultimo argomento: l'obbligo di interpretare storicamente le messe in scena e, in genere, i lavori teatrali ci riporterebbe a dare il *Barbiere* o l'*Orfeo* con le povere scene originali illuminate dalla luce delle candele o delle lampade ad olio e le tragedie di Shakespeare secondo le semplificazioni della taverna del Globo: per vivere, l'opera di teatro, anche il capolavoro ha bisogno di questi avvicinamenti alle nuove sensibilità.

Di tutte le opere d'arte è appunto quella che vive in sé, di parole e di note, e ha la virtù di adattamenti e bisogno di completamento per rimanere vivente. Wagner stesso concepirebbe ora una nuova messa in scena della teatrologia e non sdegnerebbe di veder genialmente travisato il proprio pensiero.

La riforma di Appia a detta dello stesso Appia e degli scenografi, non è strettamente e completamente applicata nella messa in scena scaligera del *Tristano e Isotta*: dunque non è giudicabile senza appello. Appia è un teorico, fu pure un errore di chiedergli più di quello ch'egli potesse insegnare: ma i pochi consigli che egli diede e che furono eseguiti produssero risultati innegabilmente nuovi e indubbiamente artistici. Anche se è esagerata la sua affermazione «chose caractéristique, tout effort sérieux pour réformer notre théâtre, se dirige instinctivement vers la mise en scène» è certo che, da venti anni ad oggi, molto si è scritto e tanto e fatto in tema di messa in scena anche fuori d'Italia. Le tendenze a unificare il movimento di tutte le arti che si fondono per creare lo spettacolo, esistono. La lotta contro il verismo, vittoriosa ormai in tutti i campi, attacca con decisa serietà anche questo regno. Gordon Craig vuole «giungere alla soppressione dell'attore».

Appia sostiene che «attore è tutto»: le battaglie dei simbolisti capeggiati da Paul Fort diciassette al *Théâtre d'art*, quelle veriste sostenute da Antoine al *Théâtre libre*, quelle di Lugné Poe all'*Oeuvre* con il ritorno all'uso della maschera, quello al teatro d'arte di Mosca, le esaltazioni decorative di Bakst, culminanti nei balletti famosi di Daghileff, le semplificazioni di Copeau al *Colombier*, le innovazioni di Max Reinhardt al *Grosse Weltheater* di Salisburgo, sono segni innegabili di un'evoluzione costante, di un preoccupante movimento. E il tempo ci darà ragione se ci permettiamo di applaudire a Appia e di essere grati a quanti credono che la Scala, *cum juicio*, debba pur incoraggiare una scenografia e una recitazione secondo nuove formule, perché l'arte, tutta l'arte è la più eterna e la meno immobile delle cose. Rovescalli, Caramba, Forzano sono certo all'altezza di questi compiti ma il tradizionalismo del pubblico e della critica non deve ostacolarli o intimidirli.

Per carità non adottiamo una formula sola: da quanto abbiamo detto dall'esperienza degli altri risulta provato almeno questo: che non si può applicare una stessa formula interpretativa a tutte le esecuzioni sceniche, ma che lo sforzo deve tendere fin dove è possibile a un'unità se non a una identità di concezione fra opera, recitazione e decorazione.

1924.01.15	Comoedia	Anno VI n. 2	Tristano e Isotta	Raffaele Calzini	Scenate per le scene; dove si naviga il mare di Cornovaglia
------------	----------	-----------------	----------------------	---------------------	---

- Brutta navigazione *affedidio!* Questo mare di Cornovaglia dove abbiamo lasciata la gran nave di Isotta carica di tanto destino tragico, di tanta tempesta musicale e di tanti coristi è pur sempre burrascoso e violento.

- Per me, vi giuro che fischiere i scenari. Non vale la pena di pagare quello che si paga e di vantare la Scala, primo teatro del mondo, per dar spettacolo di così efferata miseria, dove gli alberi non hanno foglie ma drappaggi penduli come immense ragnatele è il palazzo di Re Marco pare una baita di alpigiani, contro lo sfondo di una foresta, fatta con velluto di cotone.

- E poi, questi impianti di illuminazione elettrica, la cupola Fortuny, tanti giuochi di luce per dare soltanto la sensazione... delle tenebre più fitte?

- E la nave di Tristano e Isotta immobile?

- E l'anno scorso, soltanto l'anno scorso nella messa in scena del *Cristoforo Colombo*, seppero pur provocare la sensazione del rullio e del beccheggio.

- E gli spruzzi? Dove lascia lei, gli spruzzi, così *veri* che c'è da stupirsi che gli artisti non ne rimanessero inondati. E l'altana dei *Quattro Rusteghi*? Così autentica che pareva di sentir l'odore di pesce fradicio e di acqua? E le fiamme della *Salomè*, quelle belle fiamme che escono dal tripode, non sembrano brucianti anche se sono strisce di bambagia agitate da un ventilatore?

- E le fontane - del giardino di Boris? Così *vere* che disturbavano perfino la musica e veniva voglia di zittirle come si fa con quelli che zuffolano in sordina le arie dell'opera!

- Già tutto questo modernismo non mi va né punto né poco, Tantalo ha ragione quando predica contro le innovazioni di questo svizzero ginevrino che vuol *ascetizzare* il teatro.

- Toscanelli ha ragione quando chiede che il teatro sia più illuminato durante lo spettacolo sì da render possibile la lettura dei libretti che sono spesso capolavori di metrica, di buon senso, di sintassi e di gusto?

- *Va là che vai bene* diciamo appunto a Milano.

- Rispetto ci vuole: La Scala ha una tradizione scenografica di prim'ordine: basterebbe il romantico Ferrario a farla degna di ogni seguito.

- Però...

- Basterebbero i saggi offerti in questi ultimi anni sotto la direzione di Rovescalli, e Caramba, due maestri, a mantenere il suo primato anche in questo ramo della tecnica teatrale.

- Però...

- Gli stranieri che hanno seguito i nostri spettacoli sono rimasti con tanto d'occhi. Assicurano che su quella strada, nessuno sa far meglio in nessuna parte del mondo.

- Su quella strada ! però...

- Questo, seguire la moda delle altre nazioni, importare proprio le più arrischiate tendenze, sperimentare le nuove forme audaci sul *corpore vili* della Scala mi pare degno di tutto l'ostracismo.

- Però...

- Ben fecero critica e pubblico, a dimostrare con la più palese disapprovazione e con la più chiara e definitiva ostilità che innovamenti scenici come quelli dello svizzero Appia non devono esser rinnovati.

- Però, volevo dire (e lasciatemi parlare, finalmente!) che la musica del Tristano e l'effetto drammatico della passionale tragedia non riescono affatto diminuiti da questa che voi chiamate una *povertà* scenica. La ricchezza scenica, la preponderanza della messa in scena erano giunte a tale, proprio qui alla Scala che gran parte dell'attenzione veniva assorbita e distratta dall'emozione

visiva. Assorbita e distratta; non soltanto a scapito dell'emozione uditiva ma proprio, anche, con una sensibile deformazione delle intenzioni dell'autore. Gli scenografi, appunto per il loro talento e per la loro abilità squisita venivano a collocarsi all'altezza del compositore: di alcune opere, che non cito, si potrà proprio dire che vissero ed ebbero successo in virtù della «messa in scena»: la messa in scena parve procedere con arbitrarietà geniale; ma pur sempre con arbitrarietà, non tanto nei riguardi delle indicazioni del maestro di musica e del librettista quanto nei riguardi dell'intonazione generale artistica, dello *stile*, dell'opera. Non parliamo dell'espressione e del gesto dei personaggi; ma la loro vita scompariva nella vita più grande, più varia, più sfacciata di un bosco, di una marina, di un giardino, di una montagna. Ora, se certe opere, soprattutto degli ultimi tempi, concedono il massimo della loro importanza all'elemento esteriore, a quello che fu sempre, uno *sfondo del quadro* e s'indugiano descrittivamente a interpretare il paesaggio; altre opere (e il Tristano prima di tutte) hanno per misura e per punto di partenza *l'uomo*, l'umanità, la passione *umana*. Soltanto al principio del primo atto la grandezza del mare sembra soverchiare col suo respiro il respiro dei due amanti; ma dalla scena dal filtro fino alla morte di Isotta, l'ambiente, le forze esteriori del mondo, le bellezze eterne del mondo: stelle, fiumi, montagne non esistono, non hanno importanza. Il mondo del «Tristano e Isotta» non supera i confini dell'abbraccio dei due amanti anche se è così immenso, così grandioso da riempire di sé spazio e tempo. La nostra attenzione non vuole distrazioni, né corruzioni, né contaminazioni: verso la tragedia sublime dell'amore e della morte volge la nostra sete ideale. Si arresta a quel gran fiume di armonia, se ne inonda, se ne abbevera tanto più esaltandosi, tanto più inebriandosi quanto più travolgente è la corrente. C'è una voluttà di annegarsi, di perdersi, di annullarsi nell'infinito spasimo che rinnova e rinnova gli aneliti senza interruzioni, senza soste, senza mutamenti, senza mancamenti. Niente meglio della sintesi scenica di Appia giova a incorniciare questo splendore di verità...

- Vere? le scene di Appia vi danno la sensazione della realtà, della verità?

- Venite in ridotto dopo il secondo atto nel prossimo intermezzo e parleremo di questo: della *realtà* come necessità scenografica...

1924.01.29	Il Secolo		Tristano e Isotta	Enrico Thovez	Scenarii
------------	-----------	--	----------------------	------------------	----------

Uscendo dal teatro, poiché non era il caso di scoprire la musica, ho meditato fra me e me il problema scenico. Mi son chiesto: che cos'è che mi ripugna in questi scenari che il ginevrino Appia ha escogitato per *Tristano*, in questa nuova edizione della Scala e che cos'è che mi attira e mi persuade?

Mi ripugna, ho risposto a me stesso, ciò che ripugna alla maggior parte del pubblico e che ha provocato ire, proteste e umoristiche derisioni: la rudimentalità puerili di certe forme sempliciste, volutamente rigide e povere, i muri che sembrano gradini tagliati in una forma di cacio, gli alberi che arieggiano colonne di latta, il fogliame sostituito da cortinaggi.

M'attrae la poesia della luce, la ricchezza del chiaroscuro, quella penombra di mistero che si addice ad un'umanità di leggenda; l'intimità della scena più delicata e profonda che nelle realizzazioni sceniche consuete.

Allora sono stato indotto a riesaminare con l'occhio critico le forme sceniche wagneriane, quali sono state indicate dal Wagner sulle didascalie dei suoi poemi e più chiaramente definite nei bozzetti fatti da lui o sotto la sua direzione, e che dal più almeno servono da mezzo secolo alla figurazioni sceniche dei drammi wagneriani nei teatri europei.

E' un esame che forse non avevo mai fatto con così fredda indipendenza di spirito.

Per noi, nati al tempo della prima rivelazione della poesia wagneriana, quelle figurazioni sceniche sembravano naturalmente, se non le uniche possibili le più legittime perché rispecchiavano la visione stessa del creatore. Ma non è detto che fossimo accecati dalla reverenza e resi incapaci di critica della sudditanza ideale. No: il Wagner non era un mediocre nemmeno nella realizzazione scenica: in quegli scenari aveva dato prova di una viva intelligenza degli effetti teatrali, di un vivace gusto del pittoresco, di un profondo senso di poesia di ambiente; non per nulla Nietzsche scriveva che era nato commediante, e Max Nordau concedeva che avrebbe potuto forse in scena fare il pittore. Certo erano concepiti con quel senso di poesia che oggi si dice, in Italia, con qualche compassione, romantica, ma che non è detto sia perciò da buttare ai cani, sia pure a quelli di teatro.

Era un carattere poetico che rispondeva a quello della leggenda, ai caratteri fisici ed etnici della sua formazione: era armonico con la sostanza ideale e con la sua elaborazione letteraria e musicale.

Certo era realistico: tale era l'arte pittorica del tempo, anche quella che si chiama giustamente idealismo: come in Bocklin, la poesia doveva nascere dalla realtà rappresentata con intelligente naturalismo: nessuno ha mai veduto e dipinto più acutamente di lui le ghiaie, le alghe, le erbe di un fondo di ruscello sia pure in un quadro che rappresenta idealmente con fondi e ninfe la rinascita della Primavera. Che farci? I romantici credevano alla poesia della realtà che cercavano di rispecchiarla idealmente nell'arte. No: quegli scenari wagneriani tradizionali non erano né insufficienti né sciocchi: erano, anzi appropriati e spesso ricchi di poesia pittoresca. Tanto è vero che quelle figurazioni teatrali sceniche e mistiche immaginate dal Wagner reggono non solo il confronto ma superano quasi sempre quelle che furono immaginate poi da artisti anche egregi nell'illustrazione dei suoi drammi: per esempio il Rackam, che è pure un delicato artista, nelle sue illustrazioni alla *tetralogia* è spesso inferiore, nell'armonia di composizione, e nelle grandiosità di concezione, alle semplici indicazioni di palcoscenico. Fra le altre opere, una di quelle che ha fornito più di frequente temi agli artisti è il *Tristano*, ma non si può dire che ne siano nati dei capolavori tali da far dimenticare le immagini teatrali che tutti hanno in memoria: l'Engels soltanto, e più nelle scene minori che nelle capitali, più sul paesaggio che negli atteggiamenti, ha mostrato una genialità di poesia.

Non è detto che gli scenari del Wagner siano gli unici possibili: se ne possono immaginare infatti altri anche senza tradire le sue indicazioni sceniche e le necessità teatrali.

La legittimità di un tentativo è dato dal risultato, e da esso solo.

Una delle prime preoccupazioni dell'Appia sia stata quella di trovare la transizione tra la sala e la scena. Chiunque abbia assistito a rappresentazioni wagneriane: in Germania a Bayreuth o al Prinzregenten Theater di Monaco, che ne è la copia monumentale sa che transizione non c'è. La sala è assolutamente buia e la scena stacca in quel buio come un netto quadrato di luce. L'illusione scenica vi è assoluta. Assistendo all'*Oro del Reno* mi è accaduto di pensare, a un certo punto con stupore di essere a teatro: l'inganno scenico era così perfetto da farmi credere alla realtà delle ondine guizzanti nella profondità delle acque del Reno.

Ma quel taglio netto non è senza inconvenienti: non è efficace nelle nostre sale di teatro che non sono buie, ma al più di una discreta penombra, e stanca, con la sua attrattiva abbacinante la vista. L'Appia ha escogitato una soluzione più armoniosa: ha circondato di fasce di ombre la bocca scenica: così dalla penombra della sala l'occhio giunge per sfumature insensibili alle scene illuminate: lo spacco brutale fra la sala e la scena è abolito e sostituito da un trapasso sapiente.

Ma questo cerchio d'ombre ha obbligato l'Appia a contenere in una penombra discreta anche le scene: se anche non avesse mirati idealmente per raggiungere un effetto di poesia e di mistero, vi sarebbe stato costretto da ragioni puramente ottiche.

Così è avvenuto che l'Appia abbia conseguito le sue scene soprattutto come chiaroscuri: il colore, scarso, poco vi aggiunge e vi è sottomesso. Sono chiaroscuri tenebrosi nei quali la nota luminosa più alta: chiarore di cielo nel primo atto, raggio di luna nel secondo, riflesso di tramonto, nel terzo, è necessariamente moderata e concentrata nel suo effetto sui protagonisti. Sono chiaroscuri concepiti con un gusto di acquafortista e la scena del terzo atto è stata giustamente avvicinata nel suo effetto a certe acqueforti rembrandtiane.

Questo caravaggismo scenico è in teoria perfettamente ammissibile, quando lo si adoperi con logica poetica e con gusto; è ammissibile come è ammissibile ammesso da secoli in pittura.

Ci vuole logica e gusto, e come Caravaggio scelse per la sua trovata pittorica i temi che gliene offrivano la possibilità e non quelli che l'avrebbero esclusa, così un decoratore scenico non potrebbe impiegarlo senza errore per opere sceniche in cui sarebbe un non senso e un'offesa. Ma il *Tristano* ne offriva, più di qualunque altra opera di Wagner la possibilità.

Certo, l'esclusione o la riduzione a minimi termini del colore è una povertà volontaria non senza pericoli, soprattutto in un spettacolo rivolto ad un pubblico che non può essere di soli raffinati. Non si domanda impunemente ad una folla la rinuncia ad una parte (e forse la maggiore) della sua sensualità: il bianco e il nero non ha mai attratto la moltitudine nelle mostre d'arte, non è probabile che lo affascini a teatro, ma, una volta tanto, si poteva sperare che in un'opera di poesia che sta a sé, anche nel complesso della creazione wagneriana, in un'opera in cui si inneggia alla benefica notte e si impreca al «giorno avverso», la poesia misteriosa delle luci e delle ombre avrebbe trovato una figurazione singolarmente opportuna e suggestiva. Non è detto che un chiaroscuro pensoso sia sempre in arte «una tetra angoscia esotica» e debba sempre «ripugnare al triplice sorriso del cielo, del suolo e del mare d'Italia».

Senonché la traduzione pratica di questa concezione poetica ebbe a soffrire nell'elaborazione dell'Appia di parecchie malattie che ne compromisero la salute. E la principale è quella del sintetismo geometrico che va sotto il nome di cubismo. Le tracce di questa infezione epidemica, di cui tutti i critici oggi sorridono, ma di cui, anni addietro, molti si guardavano bene da dir male (e talora ne dicevano bene) prima che qualcuno ne demolisse la goffa insania, sono evidenti: i muricciuoli devono essere puri parallelepipedi; i tronchi degli alberi, cilindri, le fronde, colpevoli di non assoggettarsi con loro frastaglio alla concezione cubistica del mondo, debbono sopprimersi e sostituirsi con drappaggi. Non si fanno riforme sceniche vitali col culto di queste idiozie da asilo infantile. Così è avvenuto che l'Appia, il quale è chiaramente un artista capace di un sogno di poesia, si sia precluso non solo il successo presso la moltitudine, che è ciò che meno importa, ma anche la vitalità, l'armonia e l'opportunità del suo tentativo.

La scena del primo atto che vari pochissimo lo scenario tradizionale, è semplicemente povera e in espressiva, la nave di Isotta è una nave regalo: non può avere l'aspetto di un *cargo-boat* che trasporta acciughe, il rifiutare in nome della semplicità il pittoresco delle navi del tempo è come un

fare le nozze (e sono quelle di una regina) con i fichi secchi. Più grave è l'errore dello scenario di quella divina scena con cui si apre l'atto secondo. Il castello re Marke è ridotto per semplicità cubistica ad un angolo di osteria di campagna ad una specie di stallaggio suburbano, alzato sopra un rigido muricciuolo di cartone, e la verzura del parco è rappresentata, come è noto, da tre rigidi pilastri rossastri composti di cortinaggi che con le loro scanellature sembrano le basi di tre grattaceli di stile dorico.

Eppure basta l'effetto di luce del raggio di luna che investe gli amanti, proiettando le loro ombre portate verso la ribalta, per mostrare l'intimo senso di poesia con cui la scena è stata vissuta dall'artista scenografo.

Per fortuna questo germe di poesia si esprime più chiaramente e in forme più armoniche nello scenario del terzo atto, l'unico che dia veramente la misura di un'anima d'artista, di un poeta della scena, il solo che contenga pur attraverso errori ideologici di elaborazione, una visione geniale.

Di tutti gli scenari wagneriani, quello del terzo atto del *Tristano* m'è sempre parso uno dei meno felici, dei più convenzionali e poveri di invenzione.

L'Appia lo ha rivissuto con un nuovo senso di poesia. L'aver tenuto invisibile il mare e l'averne lasciato sentire la presenza soltanto con l'apertura del cielo attraverso lo spacco della cortina del castello è un'idea sottile e profonda, che rivela una sensibilità delicata: le figure che salendo sullo spalto si profilano sul cielo acquistano una grandezza nuova. Se del chiaroscuro generale non sarebbe, difficile, gli antecedenti in qualche acquaforte del Rembrandt, l'effetto di parete obliqua, irraggiata dal tramonto, ricorda consimili romantici effetti del Bocklin sulle varie edizioni della sua *Ruincam Mecer* e nella *Burgruine*. Mi duole per coloro che fra noi considerano il Bocklin un volgare birraio, ma si vede che l'Appia ne ha qualche stima. In quella chiostra bockliniana quasi funerea lo strazio del gruppo umano, acquista una severità tragica nuova e degna.

Purtroppo la preoccupazione del semplicismo sintetico non ha risparmiato nemmeno questa scena. Sarebbe stata ugualmente poetica ed efficace anche se lo spacco del muro non fosse fatto col coltello, anche se il tronco del tiglio non avesse l'aspetto di un tubo di latta, anche se la sua fronda non fosse sostituita da un drappeggio nero; anzi sarebbe stata assai più armoniosa e persuasiva perché non avrebbe urtato i nostri occhi con rigidità inutili e sostituzioni assurde.

Se di questo tentativo scenico è lecito tirare le somme e qualche indicazioni utili per l'avvenire, mi pare che la conclusione sia questa, che ciò che di nuovo e di geniale è apparso: poesia di luce, intimità psicologica, aura di mistero, non è affatto legato allo schematismo geometrico e all'ideologia cubistica: lo si poteva ottenere, ed anche in proporzioni maggiori, con una rappresentazione naturalistica; e per converso lo schematismo e il cubismo sono appunto gli elementi che ne hanno infirmato il valore e che hanno reso inaccettabile l'insieme.

Si dice che bisogna cacciare il verismo della scena; qualcheduno lo ha anche detto «stupido».

E' naturale: dopo «lo stupido secolo decimonono» era logico definire stupido il realismo che ne informò in gran parte il pensiero e l'arte. Ma forse converrebbe non esagerare anche per non procacciarsi probabili delusioni. Ci sono eccessi di rappresentazioni realistica come ce n'è di rappresentazione sintetica. La via migliore è probabilmente la via intermedia, ed i grandi artisti l'hanno sempre saputo e dimostrato. Delle forme naturali non si può far a meno e non se ne può distruggere l'armonia sotto pena di far opera infeconda. E poi non c'è da illudersi. Io non credo che il cosiddetto realismo scenico sia quella invenzione infernale che oggi si dipinge, come non credo che il sintetismo sia la beatitudine assoluta, è questione di stanchezza di nervi e di necessità di sensazioni nuove. Dopo un'età di rappresentazione realistiche è necessario e fatale che si cerchi la semplificazione e la sintesi. Ma quando si sarà stanchi di sintetismo (e avverrà anche più presto) si ritornerà alla rappresentazione realistica.

Ci si ritornerà non solo nella scenografia, ma nella pittura, e nella scultura, nei versi e nei romanzi, com'è certo che la nostra età di sintesi e di idealismo assoluto prepara un'età di nuove analisi e di nuovo positivismo. Sono fluttuazione eterne, inevitabili.

Ciò che non muta è la poesia. Perciò è bene sceverarne l'essenza dalla modalità transitoria: l'errore è di negare ciò che c'è di buono in un tentativo, soltanto perché ci sono elementi manchevoli o goffi o, peggio, esaltarne gli sbagli perché c'è anche qualche cosa di giusto.

1924.02.10	Comoedia	Anno VI n. III	Tristano e Isotta	Raffaele Calzini	Via Appia

-Sapete? un momento fa, chiusosi il velario sull'angosciosa interrogazione di Tristano: «Vuoi tu seguirmi Isotta?», commentando la messa in scena e le nostre eroiche e inutili difese, un signore dal monocolo disse pacatamente, quasi sillabando, al suo vicino di poltrona :

-«Appia»: nome che nella mia città natale è dato ad una via fiancheggiata da Tombe.

-Questo disse? Che tipo era?

-Una faccia arguta, scintillante di un sorriso sottile segnato dalla parte dove s'incastava il monocolo: e il suo vicino ergeva sullo sparato una testa venerabile di finissima modellazione che mi ricorda il San Girolamo di Leonardo, o forse un cavaliere raffigurato in Duomo nella vetriata a colori dedicata a San Carlo.

-Basta. basta, li riconosco: la critica e l'Accademia: Ugo Ojetti e Giovanni Beltrami! Io tacerei subitissimamente, e mi inchinerei al loro giudizio e rimetterei nella faretra i miei spuntati strali se non sapessi che l'uno e l'altro, contrari ad Appia, sono poi favorevoli alla tesi sostanziale del rinnovamento scenografico, se io non li avessi uditi con le mie orecchie mortali, in altri tempi e in altre occasioni, criticare la convenzionalità del verismo scenografico. Perché bisogna notare che il verismo è una «maniera», una «interpretazione», una «trasformazione» del vero come tutte le altre, e può e non può adattarsi all'opera d'arte. E può e non può accompagnare col giusto tono, la concezione musicale. L'opera musicale, il melodramma, è, di tutte le forme d'arte, la più artificiosa, la più innaturale, la più convenzionale, (convenzione sublime; ma convenzione). Gli intrecci, i gesti, le parole, le sintesi delle azioni, l'irrealtà dell'atmosfera spirituale dentro cui i fatti si svolgono, l'accelerazione di sviluppo dei sentimenti e la sproporzione dei rapporti fra l'uno e l'altro allontanano sempre e sempre più dalla vita l'immaginazione dello spettatore...

-Non credete che il verismo scenografico giovi appunto a controbilanciare quello squilibrio e a rendere avvicicabile all'emozione l'opera d'arte?

-Voi avete enunciato il punto essenziale del problema. A me pare (e non a me solo) che la concezione dell'opera e la concezione della scena sulla quale essa si svolge dovrebbero essere suggerite da una sola armonia estetica.

-Dunque l'errore...

-Dunque l'errore consiste nell'adottare una formula unica, nell'applicarla a tutte le esecuzioni sceniche.

-Ma, secondo voi gli scenografi della Scala, mirabili tecnici, non seguono questa direttiva ideale?

-Non sempre. Quando la seguono, e mi par di citare e di ricordare come esemplari le messe in scena del *Tabarro di Madame san gêne*, del *Boris Goudonoff*, dell'*Orfeo*, dello *Schicchi* raggiungono la perfezione. E non è detto che la messa in scena del *Tristano* contrasti con l'ideazione Wagneriana come si è voluto far credere.

-Adagio; la messa in scena di Appia non ha niente a che vedere con le scene volute da Wagner.

-Ecco dove sbagliate *in principio* perché l'obblio di interpretare «storicamente» la messa in scena e, in genere i lavori teatrali ci riporterebbe a rappresentare il *Barbiere* o l'*Orfeo* con le povere scene originali illuminate dalla luce delle candele o delle lampade ad olio, e le tragedie di Shakespeare secondo le semplificazioni miserevoli della taverna del *Globo*. Per vivere nel tempo l'opera di

teatro, anche il capolavoro (*Tristano* o *Amleto*) ha bisogno di essere avvicinata alla nuova sensibilità.

Le generazioni capiscono (come amano) alcune forme d'arte più e alcune forme d'arte meno: esistono nei secoli diverse maniere di recitazione e di canto, concludendo: interpretazioni, contrastanti fondamentalmente; perché non possono sussistere diverse interpretazioni scenografiche; L'arte, *tutta l'arte, è la più eterna e la meno immobile delle cose*.

-Sono parole di un nordico e non dobbiamo ascoltarle. L'Italia nulla può imparare dal nord...

-Anche *Tristano* viene dal nord: anche quello stile gotico che ha dato il Duomo di Milano.

Giorgio Vasari, critico di un certo nome ebbe a dire; «avori che si chiamano tedeschi, mostruosi e barbari manca ogni lor cosa di ordine». E accusava quegli architetti innamorati del gotico «di aver riempita tutta Italia di questa maledizione di fabbriche».

-E voi seguitarete a difendere Appia e le sue scene contro tutto e tutti?

-Non più. Non più di questo intermezzo in ridotto. Vi ricordate? Io avevo pur detto che per il ridotto passano tutti i casi della vita e tutti gli uomini, tutte le fortune e tutte le glorie tutte le maldicenze e tutte le esaltazioni. Mi pare di aver dedicato giustamente i minuti tra un atto e l'altro alla disavventura di un artista, forse più che un artista, di un poeta: Adolfo Appia, ginevrino. Non è più un giovanotto di facili illusioni e di ribelle spirito; ma un meditante saggio.

Quando venne a Milano, in ottobre, per i primi lavori di messa in scena era pur felice come un ragazzo: l'autunno lombardo raddolciva le sue vene e circondava di una aureola rosea le difficoltà che si opponevano alla realizzazione delle sue teorie.

Quando, un mese fa, critica e pubblico sommersero nella derisione del ridicolo il tentativo geniale, nessuno apparve più triste, più umiliato di questo poeta della scena.

Consolazioni di amici, prudenti parole per mitigare l'insuccesso, non valsero a salvarlo da un'ondata di sconforto. In un attimo vedeva sfasciarsi il sogno della sua vita, la stessa sua vita ideale; disperso il frutto di pazienti ricerche, cancellate ideazioni e illusioni.

Crollava il capo con una specie di pudore della propria tragedia intima così rivelata mentre intorno il mondo (il mondo che in quel momento era rappresentato da Via Manzoni, al crepuscolo) era tutto festoso di lampade appena accese e di signore eleganti e di automobili rombanti e di ricchi impellicciati, e procedeva senza tregua con indifferenza crudele verso la notte. L'autore de «L'oeuvre d'art vivant» camminava passo passo chiuso nel suo modesto abito di turista (calzoni corti e calzettoni) lacrimando silenziosamente come un bambino. Tombe a destra e a sinistra: tutto è morto quando il nostro amore è morto. Sì, sì la Via Appia.

1924.08.30	Il Convegno Rivista di letteratura e arte	Anno V n. 8	Tristano e Isotta	Adolfo Appia	Drammatiz- zazione

A Jean Mercier.

In arte come in letteratura ci è occorso di pensare talvolta che l'oggetto trattato dall'artista o dallo scrittore si sarebbe avvantaggiato se fosse stato trasportato sulla scena; ciò dimostra adunque che i mezzi tecnici adoperati per esprimerlo non erano stati ben scelti. Pure questa ultima conseguenza non è sempre nel nostro pensiero; noi ammettiamo che lo stesso soggetto può essere trattato in modi differenti, o almeno, con procedimenti diversi. Ora, un soggetto è sempre un frammento, per piccolo che sia, di un racconto, perché anche un semplice gesto ha un'origine e uno scopo, ciò che implica necessariamente una durata, e la durata di un gesto si può raccontare: essa è un racconto "abbreviato". Il pittore o lo scultore ci danno la sintesi del racconto; non contenti dell'"abbreviato" essi lo immobilizzano. Lo scrittore, al contrario, ne svolge l'origine, poi prolunga l'istante scelto dall'artista fino a tanto ch'egli abbia raggiunto il suo scopo, e trae dal suo racconto, per finire, quelle conclusioni che desidera.

La drammatizzazione di un'opera d'arte chiede uno sforzo d'immaginazione che il racconto letterario ci risparmia; invece l'attimo scelto dall'artista è un indizio assai significativo, una specie di avvertimento per l'autore drammatico, mentre il racconto si delinea in una successione logica dove la scelta del "gesto essenziale" è lasciata al nostro giudizio. Lo "scorcio" delle arti belle non è senza analogia con la condensazione indispensabile nell'arte drammatica: un dramma è un racconto, senza dubbio, ma colto di scorcio. Ora conosciamo già le difficoltà gravi che questo procedere offre al pittore, per esempio. Una drammatizzazione sarà dunque o il prolungamento dell'attimo espresso dall'opera d'arte immobile, o, contrariamente, la riduzione sistematica di un racconto nei suoi elementi essenziali. Per l'estensione basterà ricondurci all'origine di un gesto, quindi dedurne le conseguenze; il principio della verosimiglianza ci guiderà. Per la condensazione questa verosimiglianza ci è già fornita e non ci resta che determinare il minimo necessario per la sua giusta comprensione, ossia la dosatura esatta dei fatti di cui ha bisogno lo spettatore per risentire come inevitabili le conseguenze che l'autore ha tratto dal suo racconto. Ma tutto questo non può essere determinato che assai approssimativamente; altre considerazioni entrano qui in giuoco. Il carattere particolare di un racconto, di una invenzione, comporta dei mezzi tecnici appropriati. A teatro noi possediamo per questo il testo parlato, il testo cantato, l'uno o l'altro o anche tutte e due insieme; poi abbiamo anche la mimica; infine l'ambiente - la messa in scena - dove si svolgerà l'opera degli attori. E' un ricco materiale senza dubbio, ma quanto ingombrante! Per il momento non considereremo altro che la sua ricchezza.

Una volta la musica veniva usata in teatro per sopperire alla povertà del testo, o, se preferiamo meglio, il testo era così subordinato alla musica che ci si credeva in diritto di non occuparcene. Questo non è più il caso ora, e possiamo considerare questi due elementi nella loro pienezza: la musica drammatica e il poema che la ispira e la guida sono ugualmente degni della nostra più seria attenzione. Da parte loro gli attori e i cantanti si sono abituati alle più alte esigenze da parte degli autori, e la messa in scena sta divenendo un'arte della quale bisognerà tener conto. Davanti a un simile materiale, la drammatizzazione di un racconto, quale che esso sia, diventa un problema certamente appassionante, ma così complesso che non si sa bene da quale parte considerarlo. Sarà

forse con l'analizzare e con l'osservare le opere già esistenti e particolari che potremo far chiaro nella faccenda.

In un'opera drammatica, ciò che noi chiamiamo il suo *antefatto* è di un'importanza capitale; senza di esso l'opera assomiglia a quei molluschi che si possono rivoltare come un guanto senza disturbare con questo le loro funzioni. L'antefatto, benché posto al principio di un'azione drammatica non ne è l'inizio; esso ci è imposto dalla preoccupazione della verosimiglianza, poiché qualsiasi atto della nostra vita deve avere la sua origine; esso ci autorizza a cominciare, ecco tutto; sarà sempre il racconto di quello che è avvenuto durante la nostra assenza e che ha preceduto gli avvenimenti che si svolgeranno sotto ai nostri occhi. Per l'autore drammatico il punto sensibile è dunque il minuto preciso nel quale egli ci introduce nella storia dei suoi personaggi; quindi, l'istante che succede immediatamente all'antefatto. Questo può anche farsi aspettare, ma se l'azione scenica lo precede troppo a lungo, l'equilibrio è distrutto e lo spettatore resta perplesso. E' dunque, dalla scelta del minuto nel quale comincerà la sua azione *scenica* che l'autore comincerà il suo lavoro. Si può anzi affermare che da questa scelta dipende tutto il resto, e che la redazione del testo, con o senza musica, ne dipende strettamente. La prima domanda sarà perciò questa: che cosa l'autore vuol *mostrare* allo spettatore e che cosa vuol solamente *raccontargli*? In altre parole: che cosa deve esprimere e che cosa sottintendere. Per esser più chiaro, prenderò degli esempi caratteristici di opere già conosciute. Ma prima c'è un punto da chiarire.

Da qualsiasi lato si consideri un'azione drammatica, essa è sempre un frammento; soltanto il romanzo o la biografia possono darci la vita intera di un individuo. Ora, anche con un antefatto sufficiente, questo frammento, questo spazio di tempo, può essere concepito in modi diversi: o sarà concepito così come lo si trova nella vita reale, e sarà ciò che si chiama "un brano di vita", ossia il Realismo, e nessun antefatto e nessuna conclusione rimedieranno alla povertà intrinseca di una simile trama; oppure si *userà* di questo spazio di tempo unicamente per mettervi ciò che la vita reale non saprebbe offrire sotto tale forma e in tale limite di tempo; noi violenteremo la verosimiglianza ordinaria degli avvenimenti per aumentarne il rilievo. La inverosimiglianza di cui vengono accusati taluni autori risulta il più sovente dal fatto che essi operano questa condensazione servendosi del "brano di vita"; oppure perché essi applicano a degli avvenimenti realistici una intensità d'espressione sproporzionata al loro carattere: per esempio un dramma musicale di cui il soggetto potrebbe fare a meno della espressione musicale. Infatti l'autore non saprebbe scegliere il suo punto di partenza prima di essere perfettamente a cognizione dei mezzi tecnici di cui si servirà, e della loro relativa convenienza rispetto all'azione che vuole rappresentarci.

Sotto questo aspetto la sua libertà è di fresca data. Racine non aveva scelta; Verdi neppure; non più di un Jules Verne o Châtelet; Glück è un precursore così eccezionale che conferma la regola; si può dire che da Riccardo Wagner comincia l'era della libertà drammatica. Wagner ha rivelato al mondo una forma nuova del dramma. Per mezzo della musica egli ha potuto concepire un'azione drammatica di cui tutto il peso - il centro di gravità - riposi nell'interno dei personaggi, e che, tuttavia, possa essere completamente espresso per l'ascoltatore, e questo non più soltanto per mezzo di parole e di gesti indicatori, ma per mezzo di uno svolgimento positivo che esaurisce senza riserve il contenuto passionale di questa azione. La sua opera rompeva deliberatamente con le convenzioni teatrali e le tradizioni della sua epoca e ci insegnava che una simile audacia è possibile. L'uso della musica a teatro non è più dipendente dall'opera; l'attore non è più il solo intermediario fra l'autore e lo spettatore: un nuovo elemento - la musica nel senso wagneriano - ci si è rivelato fortemente potente, ma a condizione di non abusarne per dei fini che gli siano estranei. Questo colpo di stato drammatico ha capovolto tutte le nostre nozioni in fatto di teatro; ha moltiplicato le possibilità e i gradi dell'espressione drammatica in tale forma e ha dato con questo una così perfetta mobilità alle diverse combinazioni e al loro equilibrio variabile che noi ci troviamo quasi imbarazzati dalla nostra stessa ricchezza e libertà. La nozione del classicismo si è violentemente spostata; non è più classica una formula, ma sì bene una intenzione ed è questa la pietra di paragone. I mezzi sono ormai applicati al nostro criterio e non serviranno più a correggere l'opera; solo il nostro modo di impiegarli, di raggrupparli e di subordinarli gli uni agli altri dimostrerà la purezza delle nostre

concezioni. Quindi non sono più i problemi del tipo delle “unità” ecc... che reggono ora l'estetica teatrale, ma esclusivamente le questioni *tecniche*; il teatro ha seguito l'evoluzione del pensiero moderno. Donde ne risulta che per il drammaturgo la scelta del principio della sua opera consiste innanzi tutto nella scelta dei mezzi espressivi che egli vorrà impiegare; se farà uso della musica comincerà diversamente che se si servirà della sola parola; se si affida più specialmente alla mimica, alle evoluzioni e all'ambiente, queste avranno un'influenza sul piano cronologico che egli avrà adottato. La elasticità, la tecnica di cui egli è finalmente padrone, gli conferiranno nuove responsabilità; i ferri del mestiere non gli sono più offerti in un calibro precedentemente fissato: spetta a lui di adattarne le dimensioni e l'uso ad ogni opera nuova. Da dipendente che era di una tradizione morta, è diventato un artista nella forza viva del vocabolo. Illusterò la parte empirica della mia dimostrazione con due esempi estremi, tolti dall'opera di Wagner.

Tristano e i Maestri Cantori sono due drammi così completamente opposti l'uno all'altro nella loro concezione che non si saprebbero trovare dei tipi drammatici più istruttivi e suggestivi.

In Tristano Wagner ha voluto mostrarci che davanti alla morte imminente, la verità si impone e che se allora la morte che attendiamo come prossima viene a ingannarci, questa verità, irrimediabilmente espressa, persiste e ci obbliga ad adattare a lei i nostri atti e i nostri gesti a dispetto delle convenzioni sociali e degli obblighi morali. Ne risulta un conflitto così profondo dal quale la morte soltanto ci può liberare perché essa sola ci appare come la “Realtà” e come il rifugio assoluto di fronte all'esistenza terrestre divenuta una menzogna.

Nei Maestri Cantori Wagner ha voluto presentarci ed esprimerci il mondo esterno così come si riflette in un'anima geniale e a un tempo stesso candida e raccolta. La vita e le meschinerie dei piccoli borghesi di Norimberga tornano trasfigurati dal loro passaggio attraverso l'anima di Hans Sachs e il poeta-ciabattino le restituisce allora a quelli che lo circondano in una forma che esalta le loro virtù e offre loro un ideale che altrimenti sarebbe rimasto loro inaccessibile ed inconcepibile. I Maestri Cantori sono il dramma dell'Apoteosi, il trionfo della Personalità e della sovrana affermazione della bellezza che essa introduce nelle contingenze spesso distruttive degli interessi personali.

Questi due drammi sono dunque in contraddizione, almeno in apparenza: l'uno obbliga gli eroi a lasciare la vita per rimanere sinceri a sé medesimi; l'altro al contrario conferisce alla vita una realtà superiore che incita a una maggior sincerità. In questo senso tutti i drammi di Wagner trattano lo stesso soggetto. La fede di Elsa, che è il tratto caratteristico del suo carattere, fa sorgere il suo difensore; ma appena essa comincia a dubitare di Lohengrin e a rinnegare così la propria natura, l'elemento divino sfugge dalla sua vita. Tannhäuser crede all'intervento efficace di Elisabetta e ottiene la redenzione contrariamente a tutte le convinzioni della sua epoca rappresentate dall'anatema del papa. Senta dà la sua vita per affermare la fede ch'essa ha nella potenza dell'amore e salva l'olandese proprio nel momento nel quale questi si credeva perduto per sempre. Parsifal crede alla sua missione divina, al simbolo sacro della lancia e del sangue versato; egli esprime questa sua fede col rinunciare a far uso di quest'arma per proteggere sé stesso; la sua fede conserva così alla lancia il suo supremo potere e rende Parsifal capace di guarire Amfortas. Brunilde crede alla potenza dell'amore: ella rifiuta tutti i compromessi che potrebbero indebolire questo amore e, trovando nei suoi sacrifici la forza prodigiosa necessaria alla distruzione delle menzogne di cui Wotan si è circondato (Walhalla) essa riesce a rendere la pace a suo padre, a colui che ella ama, comprende e rispetta fra tutti. Ora, in Tristano la morte non è un suicidio, ma interviene come la conseguenza naturale del conflitto; questo dramma rientra così, malgrado le apparenze, nella bella cornice dove risplendono tutti gli altri. L'opera di Wagner è la più alta manifestazione artistica immaginabile della divinità dell'amore e delle rinunce che questo esige; ossia, in altri termini, quest'opera intera insegna a rinunciare a se stessi e ad attaccarsi agli elementi divini della nostra personalità ad esclusione degli altri. Solamente, Wagner, perché artista, ha adottato, senza troppo volerlo né ricercarlo, delle forme differenti in ognuno dei suoi drammi, per proclamare la stessa unica verità; ed è questa varietà che designa la sua opera come particolarmente favorevole allo studio dell'arte drammatica.

Ma torniamo a Tristano e ai Maestri Cantori. Si conosce la complessità un poco caricata della leggenda di Tristano e di Isotta, e si può immaginare che fosse malagevole di scegliere un punto di partenza per la sua drammatizzazione. Sembrerebbe che il momento in cui gli sguardi dei due eroi s'incrociano in un sentimento di odio e di amore fosse quello che doveva precedere tutti gli altri. Poiché si trattava di far scoppiare la verità questi sguardi non lasciavano più alcun dubbio a un tale proposito. Pure Wagner non lo ha scelto; egli voleva maggior precisione ancora; egli voleva giustificare senza più alcun ritorno possibile l'attitudine negativa che avrebbero preso i due eroi di fronte alla realtà esteriore; Isotta doveva *esprimere* il suo odio e il suo disprezzo per aumentare la sua passione e dare a questa corpo per mezzo dell'opposizione; Tristano doveva dimostrare il suo rispetto superbo e affermare la sua crudele lealtà prima di abbandonarsi all'amore che tradiva l'uno e l'altro. Soltanto allora la fatalità poteva prendere una potenza divina che spiegasse, rendendola verosimile, la morte accordata senza suicidio! E' dunque da questo incontro sulla nave, sulla soglia del tradimento, che l'autore ha cominciato il suo dramma affidando non solamente l'antefatto a un racconto, ma anche, grazie alla musica, all'atmosfera di una rivelazione accecante. Il dramma non è nell'incontro; questo gli apre semplicemente la porta. Ma bisognava descrivere questa porta; il I atto del Tristano ci dà questa descrizione. Fin dalle prime battute del II atto noi entriamo nel dramma; il I atto ce ne ha dato la chiave; noi non abbiamo più nulla da indovinare e l'intensità formidabile dell'espressione poetico-musicale ne è accresciuta al punto che lo spettatore si trova trasportato nell'anima stessa dei personaggi, e, come essi, si vede costretto a negare la realtà esteriore delle cose e degli avvenimenti. Mai, prima di Wagner, era stata concepibile un'azione simile; il dramma di Tristano ci apre tutte le possibilità.

La vita dei buoni borghesi di una città opulenta e laboriosa (Norimberga) non può esserci rappresentata che in un seguito di quadri; e più gli avvenimenti che li legano fra di loro saranno meschini, meglio la loro trasfigurazione ci diventerà sensibile. I Maestri Cantori saranno dunque uno spettacolo *realista* e l'autore potrà cominciarlo dove meglio gli piacerà. Ma allora, come ci accorgeremo noi della sua trasfigurazione? Delle parole, dei gesti, delle espressioni di fisionomie non ce ne darebbero che dei poveri indizi; noi non vedremo sulla scena che un uomo - Hans Sachs - comportarsi con nobiltà e distinzione; nulla più. Ora, Wagner, aveva ben altro da confidarci! E' qui che la musica si rivela potente. Se nel Tristano essa ci ha condotto fino nell'anima degli eroi, la prodigiosa sinfonia dei Maestri Cantori sarà il grande raggio di sole che trasforma la piatta e pallida realtà in un rilievo scintillante di vita, dalle ombre profonde, dalle luci abbaglianti, dalla forte modellazione che nei contorni rivela l'artiglio sovrano del grande maestro e l'audacia del creatore; Hans Sachs è un saggio; egli osserva con tranquillità ma non senza malizia; il suo giudizio è penetrante se il suo cuore è tenero; e, poiché egli è poeta, riveste di gaiezza perfino il suo entusiasmo. Non mai una personalità della sua tempra ha trovato il modo di esprimersi così integralmente, né di dare a tal grado tutta la sua misura. Perché se il rilievo è forte, non è per questo cesellato meno amorosamente, anzi con vera passione. Il ritratto di una forte personalità deve sempre contenere il riflesso del mondo esteriore; è la condizione necessaria per una rassomiglianza perfetta. L'artista non ci dà una fotografia ma una sintesi; lo sguardo del modello ci rivela il suo modo di considerare lo spettacolo della vita e di prendervi parte; sino alle mani che esprimono come egli tema gli oggetti (Holbein). In questo senso i Maestri Cantori sono un ritratto grandioso e unico nella storia dell'arte.

Per restare al nostro paragone, il dramma di Tristano rappresenta il mondo come una illusione che può diventare pericolosa al nostro essere morale, e dal quale bisogna dunque evadere. Questo dei Maestri Cantori è lo spettacolo dell'esistenza come opera d'arte di cui siamo solennemente responsabili. Il primo è drammatico perché sopprime la vita per conservarne la dignità; il secondo, perché l'esalta passandole oltre col trionfo. Tutte e due sono una vittoria; il soggetto solo ne differisce.

Questi esempi sono certamente eloquenti! Davanti a simili prodigi dell'arte, dove sono le tre unità e il loro dogmatismo, la geniale indifferenza di uno Shakespeare, la frivolezza dell'opera, le fanciullaggini ciniche del realismo o l'impotenza pretenziosa di un idealismo tutto di parata? E dove

metteremo noi, qui, le preoccupazioni della forma, e, diciamo, della cosiddetta “alta tenuta?”. Come tutto ciò è vano! Pure, osserviamo che in Wagner sono i mezzi tecnici di cui disponeva che gli hanno permesso di compiere il suo miracolo; e, se noi vogliamo attenerci al titolo di questo saggio, sono questi mezzi che dobbiamo studiare per bene comprenderne la natura e il loro maneggio.

Shakespeare ha, senza dubbio, spesso sospirato davanti all’impotenza delle parole e ha cercato di rimediarsi arricchendo e modulando la sua lingua fino all’impossibile e anche fino all’oscurità. Ora l’identità della parola è sempre se non illusoria, almeno assai relativa; perché è col togliere alle parole la loro funzione primitiva che noi le dotiamo di una forza espressiva che esse hanno in loro stesse; esse agiscono allora, per suggestione e per analogia; il loro ritmo è un prestito della musica e la loro sonorità è una approssimazione. Dappertutto e sempre la parola deve conservare un significato che il suo uso poetico tende a oscurare. Per di più la parola deve essere percepita da sola, due parole pronunciate insieme si sopprimono l’un l’altra. Infine sulla scena, le attitudini, i gesti, i giuochi di fisionomia devono accompagnare la parola o farne le veci quando questa sia sottintesa in un silenzio; una doppia azione e un doppio modo di ascoltare e di vedere simultaneamente una azione, sono delle combinazioni altamente drammatiche e interdette alla parola (salvo che nella doppia intesa). Ciò che chiamiamo la prospettiva teatrale in materia di testo è proprio questo impoverimento che la semplice parola opera nella nostra vita integrale; perché questa vita è, certamente, più ricca!

Amleto risponde a sua madre: “Sì signora: è comune”.

Egli indica bene con l’equivoco della parola comune quando egli disprezzi le scuse e le consolazioni che gli si vogliono offrire ma come lo *esprimerebbe*? In che modo lo spettacolo e il testo di questa scena potranno mai *esprimere* simultaneamente la menzogna della corte e la verità che dilania tre dei suoi membri?

Mettiamo ora a confronto una scena dei Maestri Cantori.

Io debbo analizzarla, giacché essa è assai meno conosciuta di Shakespeare. Al II atto Eva, una giovane borghese, che abita vicino alla bottega di Hans Sachs, prende pretesto di una chiacchierata col ciabattino-poeta per informarsi di quello che è avvenuto nella seduta dei Maestri, dove quello che l’ama ha tentato la prova di un’ammissione assai dubbia. Essa non vuole convenirne e lusingando il suo vecchio amico ne cava alcune informazioni. Ora Sachs, che è vedovo, ha per la graziosa fanciulla un sentimento che è ben prossimo all’amore. La situazione è delicata, ingenua da una parte come dall’altra e l’affetto che lega i due protagonisti le conferisce una nobiltà estremamente profonda. Pure il dialogo non poteva staccarsi dal più semplice dei linguaggi, altrimenti la trasfigurazione di cui ho parlato non sarebbe stata sensibile. Come fare? Senza la musica si sarebbe dovuto rinunciare alla scena oppure appesantirla con degli spiacevoli *a parte*. Wagner non si è nemmeno posto tale problema; è bastato che continuasse la sua meravigliosa sinfonia! Pertanto questo leggero dialogo è una delle più deliziose cose che si possano vedere e intendere; ogni parola, nel suo candore borghese è dotata di *tutto* quello che colui che la pronuncia vuol mettervi o far sottintendere; l’affetto del grande Maestro, il rispetto della fanciulla sono espresse nell’orchestra come un soffice tappeto dove ci si avvanza pian piano con malizia e con precauzione ansiosa; di più la musica riesce ancora a suggerirci l’essenza particolare al lirismo di colui che è assente - di colui che occupa segretamente il pensiero e il cuore di Sachs come quelli di Eva. L’espressione drammatica è così assolutamente integrale; non ci manca nulla; basta all’uditore di abbandonarvisi; e, poiché, oltre a ciò, lo spettacolo ha un fascino penetrante, lo spettatore vi trova il suo conto.

Da una parte Amleto, obbligato a ricorrere al doppio senso per farsi capire; dall’altro due amici, liberi di chiacchierare a loro agio nel loro semplice parlare di tutti i giorni. Tale è da una parte la tirannia di una tecnica insufficiente; dall’altra la potenza dei mezzi appropriata al loro oggetto. Si vede che la drammatizzazione concerne - oggi e fin dal tempo di Wagner - i mezzi che sono alla portata dell’autore, più che non il soggetto scelto; ed è lì che io volevo arrivare. Di conseguenza il dogmatismo in materia di teatro ha ripreso il suo posto normale e consiste semplicemente nella confidenza che questi mezzi ci ispirano. Per quelli che non capiscono la musica il dogmatismo sarà nella fede, nella virtù delle parole, più o meno affrancata dal credito accordato allo spettacolo. Per

colui che fa quello di cui la musica è capace, il dogma sarà, primieramente, in questa felice certezza; e vi metterà molta riconoscenza per il poeta che gli permette di precisare l'espressione sempre generica e imprecisa dei suoni musicali. Per quest'ultimo lo spettacolo resterà dipendente dal riequilibrio che differisce senza tregua fra i due mezzi; il testo e la musica. Sicuro di una espressione integrale, egli non si occuperà d'altro che del suo oggetto; e non sarà più, come una volta, il soggetto dell'opera che dovrà accomodarsi in una forma imposta dall'uso, ma l'oggetto stesso che comanderà imperiosamente la sua forma con la libertà di variarla all'infinito.

*

Attualmente l'arte drammatica parlata non ha più alcuna regola; è il regno dell'arbitrario e del buon piacere. Se dunque l'uso della musica a teatro implica per ogni opera una forma uscita dalla concezione iniziale del lavoro, ne viene che qui, come altrove, la musica è il principio ordinatore, regolatore - il principio *vivente*. Che più tardi, quando avremo moltiplicato simili opere e saremo in caso di misurarne il valore, si possa arrivare a regolarizzare nel teatro, e senza l'aiuto della musica, l'uso del dialogo parlato, non cambia nulla ora al fatto che, almeno per il momento, noi non possediamo veramente e sicuramente nient'altro che quella forma, la musica non avendo ancora trovato per le altre un principio regolatore.

Queste conclusioni saranno probabilmente assai modificate nel saggio che seguirà, nel quale io mi propongo di esaminare l'influenza della ritmica e della plastica animata sulla nostra stessa concezione del teatro.

Oggi io sono partito dal punto di vista del teatro moderno, quale è tuttora e nelle sue forme più conosciute.

Uscirà nel prossimo numero il seguito di questo articolo:
L'ARTE VIVENTE NEL TEATRO.

1925.02.28	Il Convegno Rivista di letteratura e arte	Anno VI n. 2, 3	Tristano e Isotta	Adolfo Appia	L'arte vivente nel teatro

A Jean Mercier.

Per arte vivente bisogna intendere il corpo umano vivo, plastico, mobile, messo al servizio dell'arte, e per questo fatto, in un primo tempo considerarlo come nudo, salvo rivestirlo più tardi. Io ho esposto questo mio concetto fino nelle sue conseguenze estreme ne *L'opera d'arte vivente*³.

Queste conseguenze sono di carattere sociale, perciò io non farò che riassumere qui la parte della mia dimostrazione che si riferisce al teatro, pregando il lettore di riportarsi a quell'opera per più ampi particolari.

Da secoli ormai il corpo umano *vivente* non appartiene più all'arte. Ciò che noi siamo soliti chiamare col nome di «Belle Arti» è qualcosa di assolutamente inanimato, immobile, e il corpo umano vi è trasformato dalla sintesi. Dal canto suo la musica, dal teatro greco in poi si è separata dal corpo e ha seguito una vita d'eccezione che l'ha condotta alle conseguenze deplorabili che conosciamo. La letteratura fa uso degli attori sulla scena, ma solamente per interpretare un testo che potrebbe altrettanto bene essere letto; e il corpo *come opera d'arte in se stesso* non vi è preso in considerazione: l'attore non è che il portavoce di un'azione drammatica ed è sempre vestito.

E' questa nella nostra vita artistica una lacuna che difficilmente si spiega e che priva la vita sociale di un elemento estetico di primo ordine e che non dovrebbe mai mancarle. Ora, tutti i tentativi recenti di riforma dell'arte scenica sono concepiti più o meno sotto il segno della danza. Si è dunque riconosciuta la sua importanza, e non è senza ragione, certamente, che la nostra cura si rivolge di nuovo con tanta insistenza a un oggetto troppo a lungo trascurato. Il nostro corpo - tutti lo riconoscono - è lo scopo supremo delle arti; perfino per il paesista, per il decoratore industriale, ecc... lo studio del corpo è la disciplina per eccellenza dalla quale hanno origine tutte le altre forme. Perché immobilizzare dunque ancora un organismo la cui prima funzione è la vita, ossia il movimento? E perché questo movimento non sarebbe esso, per se medesimo, uno degli attributi dell'arte?

Si tratterebbe dunque di dare al movimento del corpo una autorità che lo rendesse proprio a rappresentare questo grande compito, a sottometterlo questa volta ad una disciplina artistica e non più solamente sportiva o semplicemente igienica. Taine c'insegna che: "L'opera d'arte ha per scopo di rendere manifesto qualche carattere essenziale e tipico, poniamo un'idea importante, più chiaramente e più completamente che non lo facciano gli oggetti reali. Essa raggiunge questo scopo impiegando un insieme di parti legate fra loro, delle quali modifica sistematicamente i rapporti". Questa definizione è evidentemente senza appello; le Belle Arti vi sottoscrivono, il corpo vivente anch'esso deve conformarsi e trovarvi un principio ordinatore simile a quello che regge ciascuna delle altre arti. Inoltre questo principio deve creare un "mutamento", ciò che noi non sapremmo accettare per noi stessi se restasse arbitrario; perché allora tanto varrebbe abbandonare questi mutamenti alla nostra immaginazione. I movimenti sono nello spazio, ma anche nel tempo; hanno una durata variabile all'infinito e che determina il posto dei movimenti nello spazio, le loro dimensioni e conseguenze. Sarà dunque "modificando" la loro durata, le loro proporzioni nel tempo che noi daremo ai nostri movimenti un valore artistico, e la musica sarà per questo la nostra guida

³ *L'oeuvre d'art vivant*, ed. Alar, si trova presso il Convegno.

naturale. Anzi essa è la sola che noi possiamo scegliere, qualunque altra deriverebbe dal nostro “buon piacere”; di più la musica è una creazione di cui noi accettiamo in blocco la tutela; e per di più è un’arte. La questione è complessa e delle più interessanti; non posso qui far altro che darla come risolta, perché non saprei esitare. L’arte *vivente*, per lo meno in questo momento, è ordinata dalla musica.

È il fenomeno del ritmo che unisce il tempo allo spazio, la musica al movimento. Una educazione ritmica è la condizione dell’arte vivente. Il corpo, penetrato dai ritmi musicali, diventa un istrumento, un modo espressivo meraviglioso, e può offrirsi come tale al drammaturgo in vista di un’opera d’arte integrale.

Nel libro sopra citato, io dimostro che l’opera d’arte vivente è la sola che esista senza lo spettatore; chi la rappresenta è al tempo stesso l’esecutore e il suo pubblico, perché è lui stesso l’opera d’arte! Di conseguenza, se l’arte vivente si mette al servizio del teatro, diventa un’arte *applicata*, come sono le arti industriali. È sotto questa forma speciale, che io desidero trattarla qui. La disciplina ritmica ha questo di particolare che risvegliando il senso corporeo sotto una forma che non gli è abituale, essa ne estende di molto la potenzialità e lo rende adatto a conformarsi alle più diverse esigenze dell’artista, oppure a determinare col mezzo suo quello che senza il suo concorso resterebbe indeterminato. Per mezzo suo il corpo vivente presenta un massimo di accomodamento come, per esempio, il pittore per le arti decorative o lo scultore rispetto all’architetto. Senza dimenticare la sua funzione essenziale, l’arte vivente si presta a tutte le combinazioni che l’arte drammatica vorrà tentare, e la sua collaborazione sarà una garanzia per il teatro perché essa provverà da un principio superiore a tutto quello che accade sulla scena.

Cominciamo dal dramma parlato, che è sempre più o meno un’opera di costumi, che chiediamo a prestito al passato o al presente. Le nostre passioni sono eternamente le stesse; gli usi le colorano superficialmente, così come la forma di un abito resta a indicarci un’epoca; ma l’anima che si nasconde sotto questo vestito non ha data: è l’anima umana, semplicemente. Pure la sovrapposizione degli usi, dando un carattere alla nostra apparenza esteriore, influisce sulle nostre attitudini e sui nostri gesti. Una dama del XVIII secolo si muoveva nella sua sala ben diversamente da una persona dei nostri giorni; re Lear non si comportava come Francesco Giuseppe, né Brunilde come una giocatrice di tennis. L’attore ha l’obbligo di essere verosimile, ma questa verosimiglianza è ancora sottoposta ai modi di essere e di agire in un’epoca determinata. Essa richiede dunque dall’attore molta adattabilità; se egli cerca di scoprire intorno a se stesso gli indizi essenziali che lo aiuteranno a comporre il suo personaggio, egli dovrà altresì formarli secondo il tempo in cui viveva il suo personaggio. E’ qui che l’arte vivente gli sarà di grande utilità perché lo renderà perfettamente cosciente dell’estensione e della durata dei suoi gesti, delle sue attitudini, delle sue evoluzioni, insegnandogli a conformarvi i movimenti della sua fisionomia. Quest’arte gli assicura una concordanza integrale, ben difficile a ottenersi senza di essa. Il rappresentante dell’arte vivente *possiede* lo spazio e il tempo e ne conosce minuziosamente le relazioni. Così come il contrappunto rimane la disciplina indispensabile al musicista, senza per questo costringerlo a compor fughe tutta la vita, allo stesso modo la Ritmica conferisce ai suoi adepti il controllo di se che autorizza le maggiori libertà: essi hanno acquistato con l’austerità paziente del loro studio il diritto a liberarsene, ma con conoscenza di causa. L’attore del dramma parlato, se egli è un ritmico, si troverà capace di - determinare con molta maggior precisione le modificazioni introdotte dai differenti usi. Questa agilità gli renderà facile quello che nella parte da rappresentare sfugge all’influenza dell’ambiente storico, e lo renderà particolarmente sensibile a ciò che distingue l’espressione immutabile delle passioni, da quello che le avvolge temporaneamente: anche la sua fantasia ne uscirà arricchita. Si fa fatica oggi ad immaginare, per esempio, certi personaggi shakespeariani e particolarmente Amleto rappresentati da uno che non sia ritmico. Le sue conoscenze non saranno più solamente empiriche; esse rassomiglieranno molto a una scienza.

Consideriamo ora l’attore lirico. Egli si avvicina all’arte vivente perché le proporzioni del suo personaggio sono “modificate” dalla musica; solamente è legato a una intenzione drammatica alla

quale deve accordare le durate musicali. Da una parte si esige da lui una agilità anormale, senza relazioni dirette con la sua vita quotidiana, dall'altra parte una, verosimiglianza che sappia ancora, nonostante le "modificazioni" - musicali, lasciar pervenire fino allo spettatore l'azione della quale egli è l'interprete qui. Non vi sono contraddizioni; poiché stile è sempre una "modificazione"; questa è la sua essenza. Si dice *decorativo* un motivo preso dalla natura, ma abbastanza trasformato da poterlo ripetere un gran numero di volte; le fantasie dello scultore di cattedrali gotiche non sono decorative, ma romantiche e uscite da una fantasia disordinata che sopprime, fin dal principio, l'idea di stile; così l'arte gotica, dopo tutto, non è uno stile.

La musica è, per definizione, l'arte dello stile; di conseguenza l'uso della musica sul teatro esercita una influenza necessariamente stilizzatrice alla quale l'autore lirico è obbligato a sottomettersi. Come lo potrà mai fare se non è "ritmico"? Ma egli urta contro un ostacolo che sembra invincibile al quale l'attore del dramma parlato non è esposto. La musica dà lo spazio, questo si comprende; ma la scena, così com'è attualmente, lo dà anch'essa; il primo è infinitamente pieghevole e variabile; il secondo, ahimè, infinitamente rigido! Questa contraddizione dipende forse dall'attore lirico? No, ed è qui, giustamente, il lato tragico della sua sorte disgraziata: il compositore gli detta delle proporzioni, la scena (il direttore di scena) gli impone le sue, in modo del tutto indipendente dal musicista. A chi obbedire? Senza dubbio le dimensioni di una scena media contengono un gran numero di quelle proporzioni che la musica può esigere, ma non tutte; per di più, la scena moderna ben poco si adatta alla musica, e non se ne cura per nulla, al punto che la vecchia consuetudine della scena dipinta è ostinatamente e conservata per il dramma musicale, perfino per le opere di Wagner. La parte dell'attore lirico è fissata interamente nelle partiture; il cantante non deve interpretarla, come nel dramma parlato, ma deve obbedire minuziosamente alle ingiunzioni del musicista. Quando egli si è investito della sua parte, la trasporterà sulla scena...; dopo di essersi compenetrato di invenzioni liberamente stabilite dalla composizione musicale, eccolo serrato in una cornice e costretto fra tele dipinte che non hanno mai preso in considerazione nessuno degli assiomi dell'arte drammatica, anche quando questa era più convenzionale, e a più forte ragione, ai nostri giorni. Sembrerebbe allora, che essendo la scena fissata una volta per tutte, tocchi al musicista di prenderne visione. Ora è raro che egli lo faccia: la sua libertà è così dolce e legittima! L'accomodamento di cui egli è dopo tutto l'unico responsabile, è dunque l'attore, il cantante che lo deve compiere; è evidente che senza uno studio speciale dello spazio, dal punto di vista musicale, questo è impossibile. Quale compositore drammatico non ha provato una rivolta interna ogni volta che ha visto la sua opera in una prima prova *sulla scena*? Sopporterebbe un pittore che si ponesse la sua tela in una cornice qualsiasi e di grandezza diseguale, e sarebbe disposto a lasciarvi dei vuoti o a coprire delle parti della sua tela? Eppure questo è precisamente il caso del poeta-musicista sulle nostre scene liriche. Non gli resta allora che adottare una forma convenzionale misurata sullo spazio che gli è offerto e imposto; così un Massenet, per esempio, non può sbagliare: la sua musica è scenica nel senso *formale* della parola, ossia nelle sue proporzioni; essa entra sulla scena come in un guanto di cui abbia preso la misura; non fa una grinza! Forse ha ragione lui. Ciò non toglie che, asservita in questo modo, la musica è un delitto degradante per tutti e dal quale ogni vero artista si difende; e se noi prendiamo Wagner come tipo assoluto di musicista che non ha voluto prendere la misura della scena, saremo forzati di convenire che, posta in queste condizioni, la posizione di attore lirico è inaccettabile. Lo studio della Ritmica dandogli la coscienza netta dello spazio, mostra all'attore lirico l'indegna violenza di cui è vittima. E' crudele, ma salutare! Senza questo conflitto tutta l'estetica moderna, sarebbe arrestata nella sua evoluzione, poiché essa dipende attualmente e interamente dall'arte drammatica, e di conseguenza dal corpo umano vivente, e attraverso questo, dalla musica. Il dramma lirico è ridotto in un angiporto: questo angiporto è la scena; la riforma che s'impone concerne la scena; è essa che ha prevalso, fino ad oggi: la musica deve, ora, trionfare, e poiché il teatro tratta dello spazio, la Ritmica è, per eccellenza, la nostra arma di combattimento. Mettere in presenza l'uno dell'altra il teatro e l'arte vivente equivale a una dichiarazione di guerra. Il disgraziato attore lirico si trova ad essere fra l'incudine e il martello, e non può liberarsene che a prezzo di molti compromessi; la Ritmica gli è dunque ancor più indispensabile; senza di essa egli

non saprebbe come far pesare quella che chiamerò la sua influenza sul triste stato attuale delle cose, e le sue concessioni non avrebbero la dignità che occorre conservargli; senza di essa non gli sarebbe concesso di aiutarci stabilendo le lacune ch'egli ha risentito *corporalmente*. Degli esempi renderanno il mio discorso più comprensibile.

Pigliamo, per esempio, il secondo atto dei *Maestri Cantori*. Questo atto contiene tre generi diversi di scene: le scene nelle quali due o tre personaggi scambiano dei propositi intimi; quelle dove la vita più o meno pubblica della strada viene a mescolarsi a queste confidenze; infine quelle dove questa vita non solamente prende il sopravvento ma oltrepassa di molto i limiti tracciati dalla verosimiglianza, al solo fine di mostrarci gli eccessi della folla così come si riflettono nella fantasia umoristica del poeta ciabattino Hans Sachs. Wagner indica come luogo d'azione una strada che occupa la scena in tutta la sua larghezza e tagliata ad angolo retto da un vicolo che dal mezzo della scena raggiunge il fondo del quadro, anche questo occupato da una nuova strada trasversale che s'indovina davanti alla tela del fondo. Nell'altezza la messa in scena rappresenta dunque le case; a destra un tiglio circondato da siepi ricopre una panca e ombreggia la facciata della casa del ricco gioielliere Pogner. Al centro, all'angolo delle due vie e in faccia alla casa di Pogner si trova a sinistra la casetta di Sachs; un sambuco in fiore forma un pergolato sopra il portichetto dove lavora il ciabattino. Per prima cosa importa di avere l'impressione viva di un quartiere di Norimberga; poi di ridurre questa impressione dirigendola sopra alcuni punti del quadro, e precisamente sul porticato di Sachs; poi infine, di estenderla fino alla più folle fantasia! Mi si permetta di entrare qui in qualche particolare indispensabile.

La stradicciuola che s'allontana perpendicolarmente al pubblico, per un qualsiasi trucco del pittore decoratore, deve pure avere una certa estensione, perché lì ci si muove, ciò diminuisce già molto la profondità del luogo d'azione propriamente detto, ossia della strada che si estende da destra a sinistra. Questa diminuzione è senza dubbio favorevole alle scene confidenziali, ma contraddice deliberatamente la straordinaria espansione del finale. Nelle scene familiari, il tono elevato che devono prendere i cantori, per essere sentiti e capiti, altera già il realismo della strada, realismo che, l'abbiamo veduto, deve restare il carattere costante della messa in scena dei *Maestri Cantori*. Per di più è errato, da tutti i punti di vista, di avere sotto gli occhi il quartiere di una città quando si vuol attirare la nostra attenzione (e quasi la nostra persona) sopra dei dialoghi intimi; la musica risuona a vuoto, davanti a un quadro vuoto di senso; non c'è concordanza. Come conciliare in uno stesso spazio gli elementi che paiono escludersi l'un l'altro? Interroghiamo gli autori. Sachs, Eva, Pogner, Walther, confesseranno la noia che essi provano a darsi in spettacolo a tutta la strada; il loro canto, la loro azione ne risentirà; in luogo di un'atmosfera confidenziale li si obbliga a declamare su una piazza pubblica; inoltre, il realismo, che qui è obbligatorio, richiederebbe che l'animazione della strada non fosse interrotta, ciò che è impossibile in queste condizioni, di modo che si isolano queste scene facendo vuotare il quartiere! Più tardi, il mistero ridicolo di cui vuole circondarsi Becknutter per la sua serenata non ha più niente di grottesco se ha tanto spazio per dissimularsi; l'attore deve quindi forzare la sua scena. Inoltre - come dicemmo - i vicini e i coristi che a poco a poco invadono la scena per il parapiglia finale, mancano di spazio, e cedendo il realismo alla fantasia, l'accolta diventa una volgare ressa che non è affatto in relazione con le intenzioni dell'autore. La ronda di notte, che chiude l'atto, non produce l'effetto di subitanea solitudine pittoresca e comica al tempo stesso che deve avere; la luna serena non contrasta abbastanza con tutto quello che l'ha preceduta, e la tela cade sopra uno stato d'animo delicato là dove la musica, dopo averci trasportati nella più frenetica delle allucinazioni, esprime così bene il pacifico ritorno alla calma della notte.

Tale è l'impotenza, la totale incapacità della nostra scena moderna, perfino a Bayreuth! - Vediamo ora con quali compromessi si potrebbe rimediare a tanta insufficienza. Ricorderò qui che è questione di spazio; il tempo - la musica - ci son dati e sappiamo con quale perfetta padronanza!

Noi siamo soliti a considerare la messa in scena che conosciamo come un accomodamento fisso, immobile; una volta fissato lo scenario, gli attori soli si muovono e devono accomodarcisi. Il nostro materialismo in fatto di teatro ci obbliga a concepire la realtà sulla scena a quel modo medesimo in

cui noi la vediamo nella nostra vita. Questo errore, estremamente grave, si estende naturalmente fino alla concezione stessa di un'opera, fino all'uso che noi facciamo del testo e, soprattutto, della musica. Il verismo più stupido ne è la conseguenza logica. La realtà, e a maggior ragione, la verità sono altrove e di tutt'altro ordine. Per il secondo atto dei *Maestri Cantori* il realismo, e, di conseguenza, la verità superiore di questo dramma, così come l'abbiamo analizzato nel saggio precedente (*La Drammatizzazione*⁴) non è l'immobilità materiale della scena, ma al contrario la sua mobilità; questa mobilità deve trasportare lo spettatore nei luoghi adatti non una volta per sempre, ma di mano in mano che si procede nell'azione. Ecco il solo procedimento che mi pare applicabile in questa occasione: le case, le piante, le scale, in breve, lo scenario completo deve essere accomodato in modo da potersi spostare facilmente e insensibilmente; sarà diviso e dipinto in modo da poter sopportare una specie di ripiegamento o, al contrario di dispiegamento progressivo. Questo non offre serie difficoltà tecniche. Va da sé che l'illuminazione parteciperà di questa mobilità e l'accompagnerà facilitandola. All'inizio l'impostamento dell'azione - ossia la strada che traversa da sinistra a destra - avrà una profondità media; la breve scena degli apprendisti non giustifica uno spiegamento in profondità. Pogner e Eva tornano dalla passeggiata dalla stradetta perpendicolare al pubblico; essi hanno il cuore gonfio senza troppo volerlo confessare; e un discorrere a reticenze e a esitazioni. L'ascoltatore si renderà meglio conto dello stato delle cose se i cantori si avvicineranno molto a lui. Wagner fissa questa scena sopra una panca, ai piedi del tiglio; la scena guadagnerebbe se si disponesse il boschetto a mo' di padiglione che il gioielliere è autorizzato ad essersi costruito sulla strada davanti alla sua casa, grazie al credito della sua posizione di borghese facoltoso. Poco dopo Sachs si trova nell'interno della sua bottega contro la porta di cui rimane aperto solo il battente superiore; è là che si raccoglie la massima concentrazione, e la musica vaga e un poco turbata che chiude il dialogo precedente e prepara il monologo del ciabattino-poeta accompagnerà assai bene il breve tremito prodotto dal ripiegamento insensibile della scena verso il primo piano. Ma a partire dalla battuta d'orchestra che evoca nell'anima di Sachs il canto col quale Walther ha cercato di ottenere la padronanza, questo ripiegamento si sarà compiuto e tutto il quadro rimarrà fissato. La luce della sera convergerà tutta l'attenzione su Sachs; il resto sarà perduto nella penombra, e lo spettatore avrà l'impressione molto viva che le cose succedono vicinissimo a lui. I rami del grande sambuco, che si dipartono dalla porta della bottega allargandosi sulla facciata della casa condurranno l'occhio sul punto più "sensibile" come tanti raggi convergenti. Lungo tutta la scena burlesca di Beckmutter e la sua serenata, lo spiegamento delle scene avverrà assai lentamente. Quando l'orchestra aumenta d'importanza per introdurre i "vicini" questa estensione potrà divenire sensibile, e diventerà massima (restando tale) quando i *Maestri Cantori* prenderanno il tema della situazione per sostenere l'insieme delle altre voci. Alla fuga di tutti che seguirà la scena si ripiegherà un poco per lasciare alla stradicciola del mezzo l'estensione necessaria alla ronda notturna.

Poiché la scena moderna vuoi costringerci alle sue dimensioni in apparenza immutabili, tocca a noi a imporle quella varietà ch'ella ci rifiuta. Questo procedimento è probabilmente arbitrario; poco importa, poiché per mezzo di esso l'attore lirico non è più sacrificato, e l'autore può sperare di essere meglio compreso perché le proporzioni nello spazio ch'egli ha segnato con la sua musica saranno se non sempre compiutamente realizzate, almeno sempre prese in seria considerazione.

Ho dovuto soffermarmi un poco a lungo su questo esempio tipico e che offre forse il massimo movimento; ma non si dovrà con questo concluderne che tutte le scene dovranno essere mosse! Molto spesso basterà un uso ragionevole della luce, o anche solamente certe speciali disposizioni nella costruzione del suolo. Il secondo atto delle *Walkirie* ci dà un esempio eccellente che riassumo.

La scena rappresenta una gola di montagna profonda e selvaggia. La luce potrà dunque battere sopra una delle pareti di roccia e lasciare l'altra in ombra; una metà della scena sarebbe così immersa nell'ombra turchina e l'altra in pieno sole. Ora questo atto racchiude in parte l'estrema sofferenza e la disperazione e in parte l'esuberanza non curante e la divina maestà; da un lato Wotan, tormentato

⁴ Vedi Convegno n. 8 (30 agosto 1924).

dai rimorsi, Sigmund e Sieflinde agli estremi, dall'altro Frika e Brunilde. Questa disposizione di luce esprimerà molto chiaramente questi elementi in opposizione; e se, oltre a ciò, si metterà il sedile di Wotan (e più tardi, di Sigmund) in primo piano senza pertanto distaccarlo dalla scena, noi avremo per le scene dove l'espressione drammatica raggiunge il massimo di intimità, una giusta differenziazione, particolarmente sensibile allo spettatore. - Si vedrà da questo esempio che qui la concentrazione e l'espansione si operano senza muovere la scena. E' pure possibile di servirsi della cornice interna della scena e di modificarla a proprio piacimento; per esempio al primo atto del *Siegfried*. Questa scena rappresenta una grotta nella foresta, è la dimora di Mirne, e Mime è un nano assai pauroso che non sceglierà certo una grotta ampia per ricoverarvi; tanto più ch'egli si crede circondato da potentissimi nemici. Più la cornice della scena si restringerà, soprattutto in altezza, e più il nano si troverà a suo agio e nel proprio elemento, mentre che la alta statura e l'esuberanza di Sigfrido vi saranno sempre mal collocati. Così saranno salvaguardate le proporzioni fissate dalla musica poiché queste hanno tenuto minuziosamente conto dei fatti. Oppure la scena di Erda e di Wotan al principio del terzetto del *Siegfried*, dove il quadro assai ristretto durante la prima scena, comincerà ad allargarsi quando Wotan mostra a Sigfrido il fuoco che scende dalla montagna; la musica pare comandare qui lo spiegamento della scena.

Così è proprio la Ritmica, disciplina dell'arte vivente, che rendendoci attenti alla correlazione delle durate musicali (tempo) e delle proporzioni nello spazio, ci obbliga ad alleggerire la scena, e da qui ci orienta, senza ritorno, verso, un'arte drammatica, di cui soltanto le convenzioni saranno i limiti dei nostri mezzi di espressione. Questi limiti sono tecnici e dipendono da una gerarchia di cui il corpo vivente è il capo; dall'autore esso riceve degli ordini che trasmetterà poi al materiale inanimato della scena. Ma se questa gerarchia può anche applicarsi all'opera parlata, non trova qui l'autorità di una legge organica: la musica soltanto può conferirgliela. In conseguenza sul teatro l'arte vivente non ha tutta la sua azione che se l'autore si serve della musica: senza di questa può ben far uso degli attori, resi più agili dalla Ritmica, ma senza poter profittare della loro esperienza integrale, come se un incisore chiedesse a un pittore di aiutarlo nel suo lavoro di incisione. C'è sproporzione.

Fino a qui noi abbiamo applicato l'arte vivente a forme drammatiche in certo qual modo massicce ed esclusive, l'una senza musica, l'altra con musica, ossia interamente cantata. Fra questi due estremi c'è un campo d'esperienze assai vasto: noi non lo conoscevamo una volta che sotto le forme leggere del "vaudeville" dell'opera comica dialogata e dell'operetta. Ora ci sono altre possibilità, e, cosa caratteristica, è questa nuova importanza che diamo al corpo vivente, sia con gli sports sia con la Ritmica e coi suoi derivati, che ce lo hanno rivelato. Finché l'autore non era che il portatore di un'opera il suo corpo da solo non ci appariva suscettibile di rivalità con l'interesse drammatico del testo; tutto quello che conoscevamo su di lui era il balletto all'italiana, convenzione indecorosa e nata morta, la morte del quale ha durato fin troppo. La bellezza del corpo è rientrata nei nostri costumi; l'ipocrisia della nostra moralità sessuale è riconosciuta, se non da tutti, per lo meno da un gran numero, e particolarmente da tutti gli artisti; ormai bisognerà far conto anche del corpo, grazie a Dio!

L'arte vivente sul teatro sarebbe l'introduzione del corpo come mezzo d'espressione allo stesso modo che il testo parlato, il testo cantato, la messa in scena. Nello stesso modo per il quale il testo può restare semplicemente letteratura senza trasformarsi in teatro e la musica, musica senza concorrere al dramma, così il corpo vivente può, grazie alla Ritmica esprimersi esteticamente senza per questo entrare in un'azione drammatica o esservi costretto; la sua esistenza artistica è assicurata! - Come certe arti concorrono con certe riserve severe all'arte drammatica, il corpo possiede infine un'esistenza artistica personale, che potrà offrire tutta o in parte; ora come esso è gerarchicamente il primo dei fattori di non importa quale rappresentazione, permette, di conseguenza, per la sua stessa libertà, agli altri fattori una agilità equivalente: il corpo, mezzo di espressione (arte vivente) permette alla musica di non essere continua sulla scena, al testo di non essere schiavo al principio della verosimiglianza drammatica, alla scena, all'ambiente, di non presentarci necessariamente un

luogo stabilito, infine concede a tutta la rappresentazione di oscillare secondo il desiderio dell'autore e degli esecutori fra un'azione positiva e l'espressione di un'idea artistica senza motivo drammatico. Converrete che la rivoluzione è radicale! Ma senza un principio regolatore deve piombare nell'anarchia.. La musica, l'abbiamo visto e ripetuto, è questo principio e il corpo sovrano lo ha accettato: possediamo dunque una costituzione. A noi di mantenerla e di affermarla sulla sua stessa base. Questa base è l'arte vivente. Possiamo concludere che l'arte vivente in teatro è il simbolo della libertà, l'applicazione della quale dipende dal buon accordo fra tutti gli altri fattori della rappresentazione. L'arte vivente opera nel teatro la stessa azione illuminante e liberatrice che ha dappertutto altrove; è l'arte purificatrice per eccellenza, poiché la Vita non ammette né la morte né la corruzione.

1928.03.20	Comoedia	Anno X	Tristano e Isotta	Anton Giulio Bragaglia	Il teatro visivo e il visivo a teatro
------------	----------	--------	-------------------	------------------------	---------------------------------------

Uno schema teorico del Teatro Visivo può esser diviso in: A', Scenografia per l'azione mimica e coreica; A'', Azione orchestrale. Idee e derivazioni da A. G. B., Achille Ricciardi. Alberto Bragaglia (vedi C. d'A., 1921) e Tairoff, per accennare solo agli ultimi, senza riferirci ai tedeschi ed a Craig, ideatori di primi spunti e cenni iniziali di queste sviluppate pratiche. Gli argomenti fondamentali sono: 1) Generalizzazione e ritmicità delle forme, secondo anche i trovati d'illuminazione-atmosfera; 2) Autonomia prospettica o antillusionista per meglio dire. E' compito moderno palesemente riconosciuto, quello di rivoluzionare la staticità e la obiettività delle ricostruzioni veriste: cioè di mettere a dura prova il principio ottico della visione prospettica in uso negli spettacoli teatrali.

Uno schema teorico della nuova scenotecnica dovrebbe fissarsi su alcuni punti embrionali ancora; ma già determinati: 1) sul colorismo e luminismo scenico, sempre più *antimpressionistico*; 2) sulla sintesi e semplificazione del verismo e ottocentesimo storico; 3) sulla esasperazione già tentata e realizzata agli indipendenti di un certo carattere irreali, conferito magicamente alle comuni atmosfere ambientali, oltre il realismo riproduttivo di ambienti naturali o sociali; 4) sull'espressionismo calcolato della duplice gamma: colore-luce e forma-spazio.

Colore e luce

Dai lampadari e luminarie in uso sulla scena prima delle scoperte del petrolio, del gas e dell'elettricità, siamo noi pervenuti a un concetto radicalmente moderno della illuminazione teatrale, raffinatasi nel senso di imitazione dei fenomeni luminosi naturali, col paesaggio impressionistico trasportato sulla scena. Siamo giunti a sostituire totalmente alla scenografia dipinta una *scenografia-atmosfera cromatica*, ottenuta per mezzo di *irradiazioni-pennellate dei riflettori*, mezzo tecnico più che mai utile per la liberazione delle scene dai pittori che in teatro partono ancora dal concetto che la scenografia sia una forma speciale di pittura.

Tal sorta di scenografia fluida abolisce in parte il color locale dipinto, ma crea un fattore d'emozione ancora più suggestivo e fin'anco più vero, il color locale atmosferico: ciò che può essere ottenuto solo con l'adattare i fasci di luce colorata su schermi neutri, a varia rifrazione e riflessione, per effetti che si possono vedere anche nei vecchi trattati d'armonia. Invece della figurazione o finzione scenica rappresentativa pittoricamente, si ha oggi una sorta di musica di colori che mentre in un verso è una eredità ricciardiana, in un altro verso, per il *sensu espressivo*, è la mia "luce psicologica". Da queste gli estremisti - vedi mio fratello, - in luogo del verismo degli scenari dipinti (figuratività) passano per gradi alla Creazione Astrattiva, verso orchestre di luce, sincromie, viraggi, atmosfere colorate.

Forma e spazio

La scena plastica, contenendo la suppellettile particolare dei vari allestimenti avrà forme ambientali che siano anzi tutto cromaticamente atte a ricevere le suddette illuminazioni; e così fatte da suggerire, spazialmente e plasticamente, una costruzione del dramma. L'architettura dei valori spaziali plastici, suggerirà dunque in astratto quello che non sempre possono figurativamente indicare le stupide riproduzioni dei luoghi e dei siti d'una azione ambientale secondo realismo. Sarà una traduzione plastica del dramma, come si è detto. Cessando d'essere pittura e figurazione, l'ambiente scenico cesserà di subordinarsi a leggi ottiche prospettiche, proprie della finzione pittorica e fotografica. Ecco dove la tecnica moderna reagisce alla vantata magia delle prospettive, genialissima nel '600 e '700, balordissima col verismo, naturalismo, impressionismo dell' '800.

Non si tratta oggi più di illusionismo veridico (nel '600 c'erano almeno freschezza, e invenzione, non *trompe l'oeil*); ma escludendo, al contrario le riesumazioni del periodo d'oro della scenografia italiana, si tratta oggi di pervenire alla necessaria abolizione della prospettività e dei teatri prospettici per essa appositamente creati, dopo il Piermarini.

Conclusione

Conviene tener per fermo che il teatro tende ad una liberazione come a un risanamento, contro la letteratura quando è tirannica e contro la musica nello stesso caso, e persino contro le arti plastiche, per essere, com'è, un'arte *sui generis*.

La soluzione, dei problemi pratici della scena modernissima, dipende più dal corago apparatore che non da chi cerchi le ragioni e le idee centrali dello sviluppo teatrale. Ma porsi siffatti problemi inintelligentemente vale collaborare alla pratica, che non sia praticaccia a ripetizione. E chi se li pone li vede risolti - quando abbia senso storico e senso pratico spregiudicati, - come prosecuzione logica dell'antico.

Così la pratica intelligente corrisponde alla teoria non campata in aria, salvo le attitudini e le circostanze di chi si trova a fare o a teorizzare. In questo modo l'antico riesce utile e indispensabile alla comprensione del moderno e alla previsione del futuro.

Una critica "storica" come si deve, cioè estetica o filosofica non può prescindere dai complessi riferimenti che ogni sistema o stile di teatro ha con gli altri antecedenti o contemporanei.

E' poi il caso di riconoscere che, come per gli Stili Plastici, così per quelli teatrali "occorre l'opera di più riformatori". Non si possono mica far sparire i Prampolini.

E, ormai, non c'è giornalista che non sfarfalleggi sulle cause della crisi teatrale odierna... Tant'è dunque vagliare obiettivamente i veri cervelli teatrali contemporanei, per fare come Prampolini, per il quale tutta la cultura italiana si ridusse alla *Voce*. Una volta in Italia gli artisti erano scuole, gruppi, e un tempo addirittura famiglia - i Bernini, i Bibbiena, i Galliari, i Parigi, i Francini, nella scenografia; e, senza però trascurare una opportuna divisione di lavoro! La quale è del resto supposta da qualsiasi Associazione o Impresa di Lavoro.

Facciamo, intanto: facciamo in ogni modo. E passiamoci pure delle idee per chiarirle a noi stessi.

Anche il non teorizzare è diventato a sua volta una teoria comoda per chi va a tentoni ed è a corto di idee. E' una teoria... sballata.

1932.09.01	Scenario	Anno I n. 8	Tristano e Isotta		Omaggio ad Adolphe Appia
------------	----------	----------------	----------------------	--	--------------------------------

I nostri amici di *Theatre Arts Monthly* (la rivista teatrale newyorkese che tanto spesso e con cordiale soddisfazione ci è accaduto di citare), non si lasciano intimidire dalla calura: anzi, proprio di agosto, hanno dedicato per intero il fascicolo - che è uno dei loro più nutriti e più belli - ad una commemorazione di Adolphe Appia, geniale battistrada, come, ognuno sa, di tutte le moderne teorie sceniche, e grande uomo di teatro troppo più famoso che conosciuto.

Stralciano, per cominciare, qualche periodo dal “cappello”, con cui si apre il fascicolo:

“Sono quattr’anni dacché Adolphe Appia è morto, e quasi quaranta ne son passati dalla pubblicazione in tedesco della sua opera fondamentale. Dei suoi scritti, non vi è quasi nulla di tradotto in inglese; o anche in francese o in tedesco, loro lingue originali, sono oggi assai difficilmente reperibili. Eppure Lee Simonson, in un articolo che compare in questo numero della nostra rivista, non esita a dichiarare che il primo capitolo del miglior libro dell’Appia, *Musica e messa in scena*, “è né più né meno che il vangelo di tutta la moderna regia”, e che “uomini di teatro d’ogni parte del mondo si sono così convertiti ad una dottrina che i più di loro non avevano nemmeno letta.

“...Appia è stato un grande pensatore, un artista-filosofo piuttosto che un grande scrittore.

I suoi testi, già oscuri nell’originale, pessimamente si prestano a una traduzione. Né ad Appia ha giovato la relativa notorietà dei suoi bozzetti scenici; questi infatti non costituiscono che particolari di una ben più vasta concezione, che mirava ad una rifusione totale dell’ambiente scenico, del Teatro, a servizio degli artisti.

Era sua opinione che gli uomini di teatro non sanno più creare perché costretti a vivere e a muoversi in un mondo falso, è sua ambizione riedificare, ad uso degli attori, dei poeti drammatici, dei registi, una nuova estetica teatrale, sul puro metro dell’Arte.

“...L’editore di *Theatre Arts Monthly*, considerato che gli articoli di questo fascicolo non sono precisamente quelli che il medio lettore è solito chiedere al numero estivo di una rivista, li ha sottoposti in bozze ad un noto e avveduto critico teatrale, pregandolo di contrassegnare quei passaggi che gli sembrassero troppo ostici, o d’oscura comprensione.

Le bozze son tornate con questa annotazione marginale: “Non tagliate un rigo. Di queste pagine tutto è essenziale per chiunque ami il Teatro; e proprio i brani più difficili sono i più importanti.”

E qual è il sommario di un fascicolo così argutamente e intelligentemente presentato?

L’articolo riassuntivo e fondamentale è di un francese, Jean Mercier, che fu amico personale dell’Appia:

“Il nome di Appia - egli scrive - è sinonimo di una purificazione e semplificazione del disegno scenico, di una effettuazione della messa in scena tridimensionale (in contrasto con la pittura scenica di due dimensioni) di un’affermazione del primato dell’attore come elemento drammatico fondamentale: il tutto subordinato al ritmo direttivo della musica.”

Non è qui il caso di riassumere la precisa, amorosa esposizione che il Mercier fa delle dottrine dell’Appia; ma non si può a meno di accennare agli sviluppi meno noti, eppure essenziali, che l’articola opportunamente mette in piena luce.

L’Appia era giunto a considerare tutti i problemi della vita dall’angolo visuale del Teatro, ma con una consequenzialità, e un’armonia, singolari. Egli intendeva che l’arte cessasse di essere un lusso, un ornamento, un’aggiunta in margine alla vita vera, e si era sforzato di risolvere il problema secondo lui essenziale dell’arte moderna, quello di “vivere l’arte, invece di limitarci a contemplare

opere artistiche. Insomma includere di nuovo l'arte nel pieno della vita sociale, facendola veicolo di comunione.

“Nella nostra vita (sono parole dell'Appia), così bassa e monotona, in cui neppure alle più forti insurrezioni è dato di scuotere il torpore sociale, di far luce su i nostri egoismi e sul nostro dilettantismo barbarico, soltanto l'indescrivibile gioia dell'Arte come esperienza in comune, può consacrare una certa fraternità.”

Affermazioni e nostalgie che a qualcuno potranno oggi sembrare risapute, ma che qui indubbiamente sono rievocate nell'espressione originaria e feconda di chi le creò. L'accennato saggio del regista americano Lee Simonson sul *Contributo di Appia alla messinscena moderna*, ampi capitoli delle opere dello stesso Appia, insieme a scritti inediti di lui, appunti per messe in scena bozzetti e disegni, completano da ogni lato il quadro che il fascicolo si proponeva di offrire.

1933.05.00	Comoedia		Tristano e Isotta	Carlo Lari	Della "messa in scena". Veri e falsi registi
------------	----------	--	----------------------	------------	---

Quando si dice «messa in scena» il pensiero del pubblico - intendo riferirmi alla gran massa del pubblico - corre subito agli scenari ed ai mobili. E lì si ferma. Soltanto qualche volta, eccezionalmente, si spinge fino al movimento delle masse nei grandi spettacoli: ma si tratta già dell'osservazione di qualcuno che dalla gran massa aspira ad uscire.

A precisare l'espressione non da oggi si è provveduto: gli scritti sull'argomento abbondano. Ricordo che una illustre attrice, Tatiana Pavlova, alla cui iniziativa molto si deve in fatto di messa in scena, pose la questione in un lucido e preciso articolo. Insistere su tale precisazione potrebbe sembrare Ozioso; ma poiché, ad onta delle molte e autorevoli parole dette e scritte, la confusione sussiste tuttavia (e non soltanto nel cervello di coloro che vanno a teatro, ma anche in quello di molti che del teatro si occupano - il che, come vedremo, è assai più grave -) non sarà inopportuno riaprire una discussione che avrebbe dovuto essere chiusa da tempo.

«Messa in scena» è l'essenza stessa della creazione teatrale: non è soltanto la interpretazione dell'opera d'arte ma la sua «completa» realizzazione sul teatro, il suo passaggio dall'immobilità alla vita; e in essa si assommano, senza esclusione, tutti gli elementi dello spettacolo, e non quelli soltanto intesi a dare un'impressione visiva dell'opera che si rappresenta.

Il carattere della recitazione è elemento importante, forse il più importante della messa in scena; e del pari lo sono gli atteggiamenti, i gesti, e tutti i mezzi espressivi degli attori; senza dire poi dalla composizione e scomposizione dei quadri, dei movimenti singoli e delle masse, dell'impiego di tutti gli elementi concorrenti a creare nello spettatore uno stato d'animo atto a ricevere l'impressione che dalla scena si vuoi suscitare: luci, suoni, rumori, ecc.

Ognuno capisce dunque che gli scenografi e gli scenotecnici, come anche coloro che sono chiamati a immaginare o a riprodurre costumi per gli attori, sono artisti i quali concorrono soltanto per la parte che li riguarda, alla messa in scena. Ode la dicitura che spesso si può vedere nelle cronache e nei programmi teatrali «Messa in scena del pittore o dell'architetto Tal dei Tali» rappresenta un'inesattezza che ingenera quasi sempre un equivoco. Anche in questo caso è l'uso - o meglio l'abitudine - a trarre in inganno: col ricordo di un tempo nel quale la scenografia dominava la messa in scena.

Oggi, tutti sono d'accordo nel determinare che ogni arte deve concorrere alla formazione dello spettacolo. L'accordo non è altrettanto perfetto quando si tratti di stabilire la misura di tale concorso. Ed ecco contrastare teorie, formule, ricette. Fiumi d'inchiostro e gran copia di esperimenti. Ma risultati indubbiamente, notevoli. Le idee dei teorici, Appia, Fuchs, Craig hanno promosso un illuminato movimento del quale molto si avvantaggiano i pratici: i registi che oggi in Europa e in America, dominano la scena.

C'è chi ha osservato come in realtà il problema della messa in scena non si risolve se non in un ritorno periodico a forme preesistenti: e si cita ancora il caso, per riportarci a spettacoli di grandiosità inusitata, delle grandi macchine in uso per la rappresentazione dei misteri medievali, e si evoca tuttora il ricordo del «Mistero dell'Incarnazione e della Natività» allestito al Nuovo Mercato di Rouen nel 1474, per mettere in rapporto questi spettacoli con quelli che si videro nel 1920 dinanzi al Palazzo d'Inverno a Leningrado e nella Piazza Rossa a Mosca. Spettacoli che hanno punti di contatto nello spirito e nella realizzazione.

Ma si tratta di osservazioni isolate e malinconiche.

Certo, il problema della messa in scena, antico, si può dire, quanto il teatro, non fu sentito in ogni tempo nello stesso modo, e non fu sempre seguito con la medesima intensità d'interesse. Se in certi momenti la questione vien posta sul tappeto con maggiore insistenza, gli è perché il teatro,

riflettendo la crisi che le società via via attraversano, sente in un tempo più che in un altro il bisogno di adeguarsi a nuove tendenze e ad uno spirito nuovo. Quando non tenti di aggiornarsi - esistono infatti nella storia del teatro periodi più o meno lunghi di apatia anche per quello che si riferisce alla messa in scena - il teatro fatalmente si perde nella falsità di una convenzione e nei pregiudizi della tradizione. Ora è proprio il momento in cui l'arte teatrale vuoi camminare coi tempi, per adeguarsi ai bisogni nuovi e per dare un'anima nuova, come dice il Ronché, autore di un pregiato libro *L'arte teatrale moderna*, anche nelle opere più conosciute e tradizionali. Non regole assolute, anzi grande varietà di realizzazione, secondo il genere e lo spirito dell'opera che si deve rappresentare, ma una mira costante: quella di stabilire una comunione più intima fra il dramma e lo spettatore. Tutto ha da concorrere perché questo scopo non sia tradito.

Tale idea espressa dal Ronché ha un carattere generale che, almeno per ora, è quello che c'interessa. Quando passa a dettare le norme per l'applicazione della sua teoria, egli denuncia già una particolare tendenza; e poiché afferma che non si deve distrarre l'attenzione del pubblico con particolari troppo precisi e limitarsi a mettere in luce l'essenziale del dramma rivelandone le linee principali, non nasconde le sue simpatie per un ritorno al teatro sintetico, sia pure inteso con criteri meno rigidi e col proposito di offrire i mezzi di una più facile comprensione. Ho citato l'esempio del Ronché per indicare come, fermi e concordi tutti su un principio base, si possano tuttavia accettare le infinite forme con le quali sia possibile attuarlo.

Ormai, credo non esista più nessuno che vivendo nel teatro e del teatro possa dubitare che il problema della messa in scena sia il problema vitale del teatro stesso. Prova ne sia che tutte le nostre compagnie drammatiche (parlo, s'intende, delle maggiori), tendono ad attrezzarsi secondo quel moderno concetto che rende possibile la realizzazione dell'opera col concorso di artisti competenti e specializzati.

Ed eccoci al nodo, forse in nessun campo dell'attività umana come nel teatro è facile far breccia con progetti mirabolanti. Non si chiedono a chi si accinge ad occuparsi di esso, né diplomi, né titoli, né le prove di una preparazione seria. L'accesso al teatro è agevole, e per di più allettante. Non manca neppure la promessa di facili guadagni di qualche lauro.

I direttori artistici, i registi, i direttori scenotecnici, i direttori di scena, i realizzatori scenici, sono sbucati fuori un po' da per tutto. È bastato che una compagnia abbia chiamato, un regista ad allestire uno spettacolo perché tutte le altre siansi sentite in dovere di chiamarne un altro o di inventarsene uno. Quando non sono due, o tre. Non c'è compagnia che non abbia tre o quattro persone con attribuzioni direttive. Confusione da non si dire. Le vecchie Compagnie drammatiche avevano un Direttore (per lo più capocomico) il quale riuniva in sé le funzioni del regista: sceglieva il repertorio, distribuiva le parti, spiegava agli attori il carattere del lavoro, ne precisava le finalità rivelandone lo spirito; impartiva ordini ad un pittore per le scene, ad una sartoria per i costumi, stabiliva con l'elettricista il giuoco delle luci, col capo macchinista quello delle scene⁵. Aveva alle sue dipendenze un personale modesto, ma disciplinato. C'era, anche allora, un direttore di scena, il cui pomposo titolo compensava l'umiltà delle sue attribuzioni, le quali erano in sostanza quelle del «buttafuori»: ricordare agli attori le parole del «soggetto», regolare le entrate, occuparsi delle voci e dei rumori interni, dare i segnali per l'aprirsi e il chiudersi del velario. Inoltre, al direttore di scena era affidata la tutela della cosiddetta disciplina in palcoscenico, che si limitava in sostanza, a che fosse osservato il silenzio durante la recita. Tutto qui: un dittatore e parecchi modesti esecutori di ordini. Organizzazione antica, alla buona: ma, dopo tutto, un'organizzazione buona: e sufficiente per le pretese del tempo in cui viveva. Tempo d'ordinaria amministrazione e di democrazia.

Si è capito in seguito che ad allestire uno spettacolo secondo i criteri già espressi non si poteva fare assegnamento su una sola persona la quale avesse per di più la responsabilità di prender parte alla rappresentazione. A capirlo, da noi, fu proprio un attore, Virgilio Talli, molti anni or sono. Egli, rinunciando ai suoi successi di attore mentre ancora poteva conseguirne, sentì che per mettersi

⁵ E' questo in definitiva lo stesso criterio che informa l'articolo di Carlo Panseri pubblicato in questo stesso fascicolo.

all'altezza dei tempi, doveva trasformarsi in regista. La parola allora non esisteva ed egli non si curò di coniarla: fu pago di continuare a chiamarsi: direttore. Quello che il direttore Talli seppe fare è noto.

In un secondo tempo, veri e propri registi, armati anche della loro qualifica (si chiamavano allora «*régisseurs*»; «*metteurs en scène*»), furono aggregati temporaneamente e stabilmente alle compagnie. E finché si è trattato di persone competenti e autorevoli, la loro opera si è svolta con grande vantaggio dello spettacolo.

Il regista deve essere in grado di interpretare un'opera, di rivelarne la sua essenza e il suo spirito, adoperando tutti i mezzi espressivi messi a disposizione dalla Compagnia e dagli artisti chiamati a collaborare alla formazione dello spettacolo. Non importa che egli stesso sia un attore (sebbene quasi sempre i grandi registi siano stati attori) ma deve saper regolare e disciplinare la recitazione, stabilirne il carattere e correggerne, via via, i difetti; non importa che egli sia pittore e scenografo, ma deve essere in grado di scegliere per un dato spettacolo quel pittore e quello scenografo che possa seguire il suo criterio interpretativo generale e che sia particolarmente dotato per il genere di lavoro che gli è richiesto; non occorre in una parola, l'uomo miracoloso che sappia sostituirsi ad ognuno degli artisti che lavorano allo spettacolo, ma l'uomo di seria preparazione, di cultura, di gusto, che abbia il dono del senso teatrale, il quale sappia disporre, ordinare, disciplinare il lavoro dei suoi collaboratori, così da ottenere la piena fiducia e l'obbedienza di tutti.

Ma uomini siffatti non sono comuni; ed hanno, quando si trovino, giuste esigenze di compenso che tutte le compagnie non sono in grado di soddisfare. Per questo si è ricorso - perché non dirlo? - Alle mistificazioni. Il che ha favorito quella tale invasione di registi o di pseudo-registi alla quale si è già accennato. Inseriti costoro nella compagine a vecchia struttura delle compagnie drammatiche, si sono trovate di fronte ad attori che hanno subito intuito la loro insufficiente preparazione e il loro incompetenza. Onde, insofferenza di osservazione, discussioni, contrasti, strappi alla disciplina; ostacoli gravissimi allo svolgimento di un lavoro utile. Inoltre essi hanno dovuto mettersi in contrasto - e quasi sempre in condizioni sfavorevoli - con quel personale che nelle compagnie costituite all'antica aveva finito per attribuirsi qualche iniziativa controllata molto superficialmente dal direttore. Il capo macchinista, il capo elettricista e, per non dire di altri, anche quel famoso direttore di scena, si sentono in dovere di difendere le loro conquistate posizioni; e poiché non riconoscono nei nuovi venuti la forza che deriva da una reale superiorità, vedono in essi altrettanti usurpatori dei loro diritti. E ad ogni piè sospinto mettono bastoni fra le ruote. E' accaduto più di una volta che pittori, anche di fama, chiamati ad allestire le scene per uno spettacolo, siansi sentiti offrire i consigli del macchinista o del direttore di scena, ed abbiano dovuto subire, in mancanza di un'autorità superiore disciplinatrice, qualche loro assurda imposizione. Con quanto vantaggio dello spettacolo è facile capire. Cosicché la lustra di un regista e l'orpello di un direttore scenotecnico si concretano in una disorganizzazione e nello sperpero di un denaro sempre più difficile in oggi a trovarsi per un'intrapresa teatrale.

Bisogna epurare l'ambiente. Fuori senza pietà gli incompetenti, gli improvvisati. Ben venga il regista autorevole, ben preparato, che ami e «senta» il teatro. Egli troverà eccellenti collaboratori: non mancano da noi attori di grande valore, e, in ogni campo, artisti capaci di magnifiche creazioni per la scena.

1926	<i>Il teatro alla Scala rinnovato</i>	Fratelli Treves, Milano 1926.	Tristano e Isotta	Carlo Gatti	Tristano e Isotta
------	---------------------------------------	-------------------------------	-------------------	-------------	-------------------

C. Gatti, *Il teatro alla Scala rinnovato*, Fratelli Treves, Milano 1926.

TRISTANO E ISOTTA.

Dramma musicale in 3 atti; parole e musica di Riccardo Wagner. Prima rappresentazione della Stagione: 20 dicembre 1923. (L'opera ebbe nella Stagione 6 rappresentazioni).

INTERPRETI :

Tristano, Stefano Bìelina. - Isotta, Nanny Larsén. Re Marke di Cornovaglia, Ezio Pinza. Kurvenaldo, Benvenuto Franci. Melò, Aristide Baracchi. Brangania, Maria Capuana, poi Bertana. Un pastore, Giuseppe Nessi. Un marinaio, Alfredo Tedeschi. Un pilota, Giuseppe Menni.

Maestro concertatore e direttore d'orchestra, Arturo Toscanini. Maestro del coro, Vittore Veneziani. Maestro della banda, Alessio Morrone.

Messa in scena di Adolfo Appia curata da Ernesto Lert e da Caramba.

Scene dipinte da G. B. Santoni. Direttori del macchinario, Giovanni e Pericle Ansaldo.

La sera del 20 dicembre si è rappresentato *Tristano e Isotta*. Anche per Wagner, come per Verdi, il maestro Toscanini va scegliendo sollecito le opere che più compiutamente delineino la possente figura di questo compositore teatrale, grandissimo, come il Verdi, fra quanti i tempi moderni vantino. E non è uno dei meno illuminati provvedimenti dell'illustre direttore d'orchestra nostro: far apparire chiaro il pensiero delle due supreme menti che concepirono tanti capolavori e far sentire piena la forza del sentimento in essi espresso è pure di sommo vantaggio all'arte!

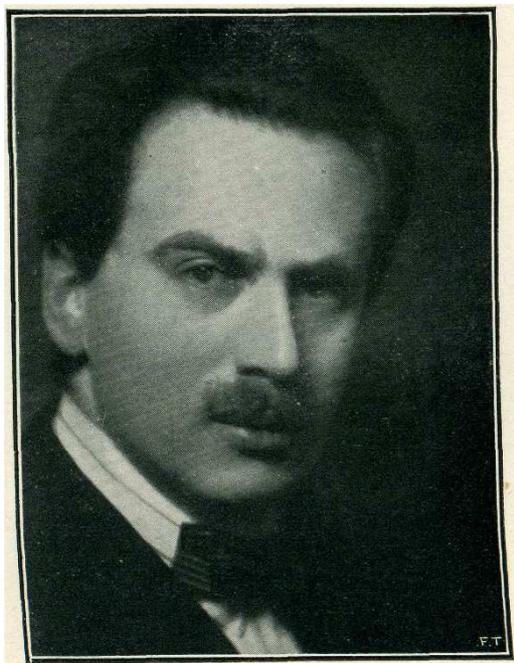
Ora eccoci, dunque, a questo *Tristano* atteso con ansia, forse in buona parte dovuta al gran discorrere che s'è fatto della sua speciale messa in scena.

Gli intendimenti di Adolfo Appia, in fatto d'interpretazione scenica delle opere wagneriane, sono abbastanza noti perché si debba ripeterli qui. Ci atterremo quindi ai risultati pratici conseguiti. E affermeremo, senza ambagi, che nessuno dei tre scenari da lui ideati per il *Tristano* ha saputo darci quel senso di profonda poesia che avevamo già risentito per scenari di pretta tradizione wagneriana o di ideazione e di fattura nostrane. Ma poi, perché attribuire l'importanza esagerata, che ora si è voluto dare, alla messa in scena? Non è risaputo che il dramma wagneriano tende ad associare, a concatenare le varie arti e a coordinarle in un'opera unica, salda, unita, equilibrata? Che cosa significa questa speciale messa in scena dell'Appia se non il tentativo (mal riuscito) di staccarsi dall'ordine stabilito, per arrogarsi un compito distinto? La pretesa è riuscita di danno, all'opera. Si è ripetuto tante e tante volte: la scenografia deve rinnovarsi, deve ridiventare semplice; così, la fantasia dello spettatore potrà sciogliere libera il volo. Eh sì; ne abbiamo avuta una prova convincente negli scenari dell'Appia!

Più semplici non si sarebbero potuti desiderare; ma di volare con la fantasia non c'è stato modo. Il primo scenario, è un drappoggio rosso - scuro che chiude dall'alto in basso completamente la scena, e bravo è chi può indovinare dove stia appeso, e ancora più bravo è chi riesce a immaginare che quella sia la tolda della nave che trasporta veloce Isotta verso i lidi di Cornovaglia.

Il secondo scenario dovrebbe mostrarci i giardini d'Isotta, dinanzi alla sua dimora. Ma dove sono i grandi alberi? Dov'è la notte limpida e splendida? Dove la vita profonda e misteriosa della natura in cui sussurrano divine parole due cuori perdutoamente innamorati e si leva il divino canto dei loro petti? Noi vediamo un altro drappoggio che limita, restringe, soffoca lo spazio scenico, subito al di là della dimora d'Isotta ch'è sul primo piano; e null'altro. Il terzo scenario dovrebbe lasciarci

intravedere un vasto orizzonte di mare, oltre la larga apertura del muro di cinta del castello abbandonato e diroccato in cui Tristano ferito è venuto a morire. Ahi! di mare non ci è lecito richiedere nemmeno il minimo indispensabile per raffigurarcelo.... Tristano giace assopito all'ombra del grande tiglio; cioè, no, del tronco di quel che sarà forse un grande tiglio, poiché non si vede fronda e il tronco si perde su in alto fra i drappeggi.... Drappeggi e drappeggi, ancora e sempre, dappertutto, disposti ad arbitrio.



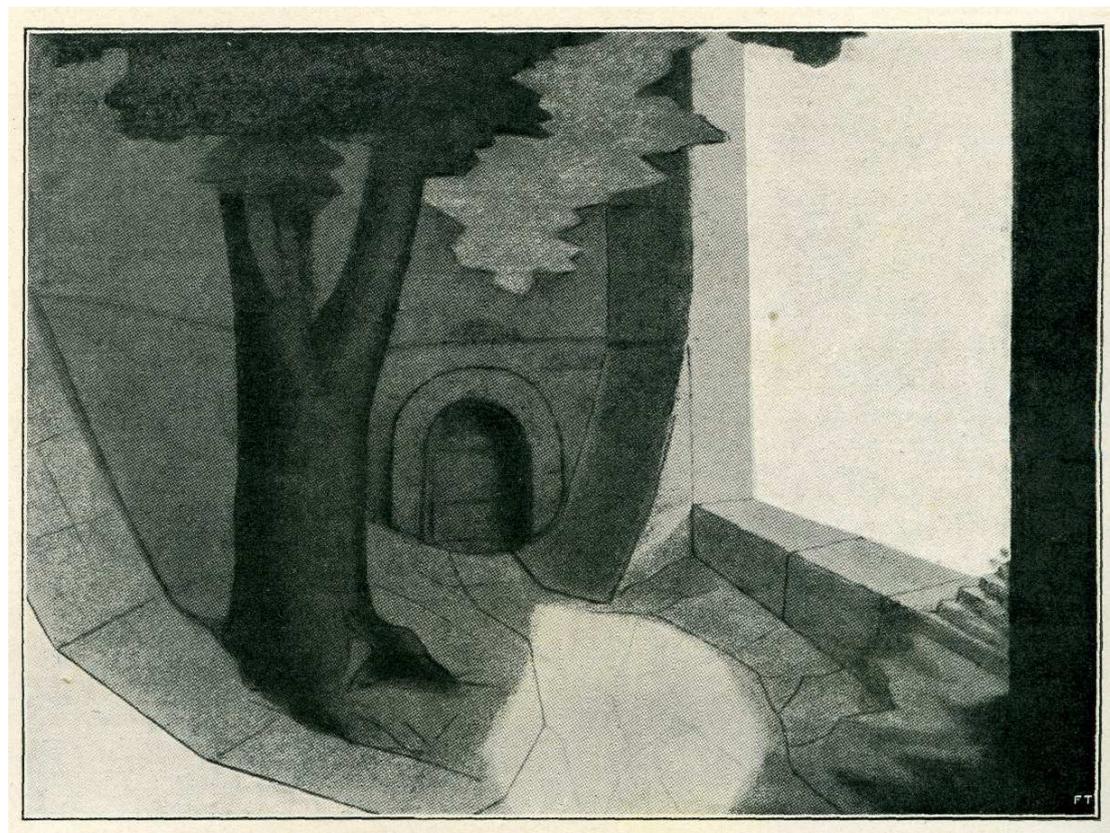
Ernesto Lert



Adolfo Appia

Sarà “rinnovare”, questo; ma rinnovare contro Wagner. Tutti sanno quale portentoso ideatore di quadri scenici sia stato il Wagner. Max Nordau (non precisamente in qualcuno dei suoi “Paradossi”)

si compiaceva di sostenere che la vera grandezza di Wagner è la sua grandezza di pittore; la sua poesia e la sua musica, invece, gli sembravano decadenza, degenerazione. Lasciamo stare lo strambo giudizio: è certo che nell'opera wagneriana la visione dei quadri scenici è sempre varia, viva, grandiosa. Adolfo Appia contesta che Wagner abbia considerato giustamente i valori pittorici apportati nell'opera sua. E gli rifà i calcoli - quanta geometria nelle sue scene ! - ma, per noi, li sbaglia. Intanto, gli occorrerebbe una tavola d'operazioni più ristretta di quella del palcoscenico della Scala; inoltre, alcuni elementi su cui fonda i suoi calcoli dovrebbero essere meglio scelti. Vogliamo accennare alle luci, che hanno impiego così importante in questo modo di inscenare. Le luci disposte dall'Appia piovono o si profilano dall'alto o di fianco senza ragioni plausibili: solo perché servono qua e là per ottenere qualche buon effetto.



TRISTANO E ISOTTA: ATTO TERZO (Bozzetto originale di Adolfo Appia).

Detto questo non si vuoi negare che certe colorazioni degli sfondi non riescano gustose e che si intonino piacevolmente coi costumi degli attori (talvolta assai belli) e che la sobrietà delle linee di questi quadri scenici non giovi al gestire misurato dei personaggi.

Protagonisti dell'opera furono il tenore Bielina e la signora Larsen: rude compito, per i loro mezzi vocali. Pure, essi lo soddisfecero abbastanza bene. La signorina Capuana nella parte di Brangania, il baritono Franci nella parte di Kurvenaldo ed il basso Pinza in quella di re Marco riescirono efficaci. Non possiamo dire di più; che la questione dei cantanti è una questione spinosa per il Teatro alla Scala, e per ogni altro teatro, sia pur grande, e ad essa abbiamo accennato troppe volte per tornare a discuterla. L'ammirazione più incondizionata deve essere per la concertazione del maestro Toscanini. Il torrente di passione che trabocca dalle pagine immortali di Riccardo Wagner, è stato contenuto, avviato, guidato alla sua mèta ultima con lucido intelletto e saldo cuore.

Tristano è l'opera di poesia altissima, di sublime sentimento, che si vale della scena per manifestarsi intera: l'onda sinfonica l'avvolge. *Tristano* è l'esempio più fulgido di ciò che dev'essere il dramma musicale: di intonazione e di movenza, cioè, prevalentemente liriche. La musica questo solo

linguaggio può parlare, in cui tra l'onda istrumentale dei suoni che raduna i palpiti dell'anima commossa, cadono parole di malia canora.

Tristano rimarrà nel repertorio stabile del Teatro alla Scala? E' nei voti d'ognuno. E confidiamo che siano esauditi.