

Curatore: Rosalba De Amicis

Titolo ricerca: Gaston Baty in Italia

Periodici: anni presi in esame:

Comoedia (anni: 1922; 1924; 1926; 1927-1931; 1934)

Corriere della sera (dicembre 1927)

S. D'Amico, *Cronache del Teatro*, Laterza, Bari, 1963

Gazzetta del popolo (dicembre 1927)

Il lavoro d'Italia (dicembre 1927)

Il Messaggero (dicembre 1927)

Il momento (dicembre 1927)

Il popolo d'Italia (dicembre 1927)

Il Tevere (dicembre 1927)

L'Ambrosiano (dicembre 1927)

L'Impero d'Italia (dicembre 1927)

L'Italia (dicembre 1927)

L'Italie (dicembre 1927)

L'Unita (dicembre 1927)

La fiera letteraria (dicembre 1927)

La Tribuna (dicembre 1927)

Scenario (anni: 1932-1933)

La Stampa (dicembre 1927)

R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, ILTE, Torino, 1958

Biblioteche:

Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia di L'Aquila

Biblioteca nazionale centrale di Roma

Biblioteca Provinciale "S. Tommasi" L'Aquila

Biblioteca teatrale del Burcardo (Roma)

Titolo degli spettacoli presi in esame:

- 1) *Maya*
- 2) *Têtes de rechange*
- 3) *Césaire*

Tabella riassuntiva dei dati :

Data (anno.mese.giorno)	Nome del periodico	Annata rivista	Titolo dello	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
------------------------------------	-------------------------------	---------------------------	-------------------------	---------------------------------	-----------------------------

		(eventuale)	spettacolo		
1926. 3	Comoedia	VIII		B. Crémieux	Lettera di Benjamin Crémieux sui teatri d'avanguardia
1927. 1	Comoedia	IX		C. Padovani	La scena e l'altare
1927. 1. 13	Corriere della sera		Maya	n. f.	Riprese e novità parigine
1927. 3	Comoedia	IX	Maya	B. Crémieux	Lettere sulle novità della stagione invernale
1927. 7. 16	Cronache del Teatro (da La Tribuna)			Silvio D'Amico	La messinscena
1927. 11. 30	Il momento		Têtes de rechange ; Maya	Luciano Gennari	Spettacoli d'arte. Gaston Baty a Torino
1927. 12. 1	Gazzetta del popolo		Maya		"Maya" di Gantillon nell'interpretazione di Baty
1927. 12. 2	Gazzetta del popolo		Maya		Teatro di Torino. Inizio di stagione
1927. 12. 2	Il momento				Teatri e concerti – Lunedì, ripresa del Teatro di Torino
1927. 12. 3	Gazzetta del popolo		Maya		Al Teatro di Torino: La prima di "Maya"
1927. 12. 5	Gazzetta del popolo		Maya		Gaston Baty con "Maya": inizia la stagione al Teatro di Torino
1927. 12. 6	Corriere della sera		Maya		La "tourné" di Baty a Torino
1927. 12. 6	Gazzetta del popolo		Maya	Eugenio Bertuetti	Gastone Baty al Teatro di Torino "Maya" di Simon Gantillon
1927. 12. 6	Il momento			Luciano Gennari	Teatro di Torino MAYA – spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue de Simon Gantillon. Mise en scène de Gaston Baty
1927. 12. 7	Gazzetta del popolo		Têtes de rechange; Césaire		Al Teatro di Torino "Têtes de rechange"
1927. 12. 8	Il momento		Têtes de rechange ;		Due novità al Teatro di Torino

			Césaire		
1927. 12. 9	Gazzetta del popolo		Têtes de rechange	Eugenio Bertuetti	“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin
1927. 12. 9	Il momento		Têtes de rechange ; Césaire	Luciano Gennari	TEATRO DI TORINO Têtes de Rechange Spectacle en trois parties del JEAN VICTOR PELLERIN Césaire : deux actes de JEAN SCHLUMBERGER Mise en scène de GASTON BATY
1927. 12. 10	Gazzetta del popolo		Maya		Al Teatro di Torino le ultime recite di Baty
1927. 12. 11	Corriere della sera		Maya, Têtes de rechange, Césaire		Corriere teatrale : Eden
1927. 12. 11	Il momento		Maya		Il congedo della compagnia Baty
1927. 12. 13	Corriere della sera		Maya		“Maya” di S. Gantillon all’Eden
1927. 12. 13	L’Ambrosiano		Maya		Le prime a Milano. « Maya » di Gantillon all’Eden
1927. 12. 14	Corriere della sera		Césaire; Têtes de rechange		Ultime teatrali : Eden
1927. 12. 15	Il Messaggero		Maya		La Compagnia dello “Studio des Champs Elysées”
1927. 12. 15	Il Tevere		Maya		La Compagnia dello “Studio des Elysées” al Valle
1927. 12. 16	Corriere della sera		Maya		Corriere teatrale: Eden
1927. 12. 16	Il lavoro d’Italia				Il teatro al Valle
1927. 12. 16	Il Messaggero		Maya		La Compagnia francese diretta da Gaston Baty al Valle
1927. 12. 16	Il Tevere		Maya		La Compagnia francese diretta da Gaston Baty al Valle
1927. 12. 17	Il lavoro				Al Valle

	d'Italia				
1927. 12. 17	Il Messaggero				La Compagnia francese al Valle
1927. 12. 17	Il Tevere				Il debutto della Compagnia francese al Valle
1927. 12. 17	La Tribuna		Maya		La compagnia di Gaston Baty al Valle
1927. 12. 18	Il lavoro d'Italia		Maya		Al Valle
1927. 12. 18	Il Messaggero		Maya		La Compagnia francese di G. Baty nell'interpretazione di "Maya" al Valle
1927. 12. 18	La fiera letteraria		Maya	Adolfo Franci	Cronache delle scene e dei ridotti – Prime di prosa
1927. 12. 18	La Tribuna		Maya; Têtes de rechange; Césaire		Gaston Baty al Valle
1927. 12. 19	Il Tevere		Maya	Vice (Corrado Pavolini)	La compagnia di Baty al Valle. "Maya" al Valle
1927. 12. 20	Il lavoro d'Italia		Maya	Enrico Rocca	Le prime rappresentazioni nei teatri di Roma. "Maya" nell'edizione di Gaston Baty dello "Studio des Champs Elysées" al Valle.
1927. 12. 20	Il Messaggero		Têtes de rechange; Césaire		"Têtes de rechange" di J. V. Pellerin e "Césaire" di J. Schlumberger al Valle
1927. 12. 20	Il Tevere		Césaire; Têtes de rechange	Vice (Corrado Pavolini)	"Césaire" e "Têtes de rechange" al Valle
1927. 12. 20	L'Impero d'Italia		Maya		Due novità per questa sera al Valle
1927. 12. 20	L'Italie		Maya		Les spectacles de Gaston Baty au Valle
1927. 12. 20	La Tribuna		Maya	Silvio D'Amico	PRESENTAZIONE DI GASTON BATY "Maya" di Gantillon al Valle

1927. 12. 21	Cronache del Teatro (da La Tribuna)		Têtes de rechange; Césaire	Silvio D'Amico	Spettacoli di Gaston Baty al Valle
1927. 12. 21	Il lavoro d'Italia		Césaire; Têtes de rechange	Enrico Rocca	Schlumberger e J. V. Pellerin presentati al Valle da Gaston Baty
1927. 12. 21	Il Tevere		Maya		"Maya" al Valle
1927. 12. 21	L'Italie		Têtes de rechange	Jacopo Comin	"Têtes de rechange" par M. G. V. Pellerin, mise en scène de M. Baty, au Valle
1927. 12. 21	La Tribuna		Césaire; Têtes de rechange	Silvio D'Amico	La compagnia di Baty al Valle. La novità di Schlumberger e di Pellerin
1927. 12. 25	La fiera letteraria		Césaire, Têtes de rechange	Adolfo Franci	Prime di prosa a Milano
1928. 1	Comoedia	X	Têtes de rechange		Cronache del Teatro: A Roma. La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca
1928. 10	Comoedia	X		B. Crémieux	Un letterato, un ironista, un idealista
1930. 4	Comoedia	XII		G. Stacchini	L'arte del pubblico parigino
1932. 2	Scenario	I		M. Corsi	I libri. Léon Moussinac: Tendances nouvelles du Théâtre
1932. 3	Scenario	I		L. Gennari	Corriere parigino
1933. 6	Scenario	II			Corrispondenza con Euripide

Rosalba De Amicis - Gaston Baty in Italia – Presentazione dei materiali

Gaston Baty e lo *Studio des Champs Elysées*, vengono in Italia nel dicembre del 1927, portando sulle scene tre lavori di autori contemporanei: *Maya* di Gantillon, *Têtes de rechange* di Pellerin e *Césaire* di Schlumberger.

La prima tappa è Torino, tra il 5 e l'11 dicembre. Al Teatro di Torino la Compagnia di Baty inaugura sia la riapertura del teatro stesso – rimasto chiuso per lavori – sia la stagione teatrale.

In seguito al successo ottenuto a Torino, e prima di recarsi a Roma, la Compagnia è dirottata all'Eden di Milano (12-15 dicembre). Evidentemente la tappa di Milano non era prevista, perché sul Corriere della sera dell'11 dicembre si legge:

EDEN. La compagnia veneziana Baseggio sospende le sue recite nelle sere di lunedì, martedì, mercoledì e giovedì prossimi, per cedere il palcoscenico alla Compagnia francese di Gaston Baty che andrà in scena domani sera con un lavoro nuovo per Milano: *Maya*, un prologo, nove quadri, e un epilogo di S. Gantillon.

La tappa conclusiva di questa tournée italiana sarà il Teatro Valle di Roma (dal 18 dicembre). A Milano e a Roma avviene un fatto importante che favorisce il confronto tra una compagnia italiana – quella di Dario Niccodemi – e quella francese di Baty.

Il pubblico milanese assisterà prima alla rappresentazione di *Maya* fatta dalla Compagnia di Baty, poi a quella, dello stesso testo, interpretato dalla Compagnia Niccodemi.

A Roma accade l'opposto: prima Niccodemi, poi Baty.

Con molta ammirazione confessiamo ch'è stato un bel tour de force questo degli interpreti italiani, i quali non possono esser vagliati e scelti a uno a uno per l'occasione come s'usa in paesi più fortunati (una vera bambina per Fifine, un vero ragazzino per il suo piccolo amico, un vero uomo di colore per l'indù, eccetera); ma debbono 'arrangiarsi' alla meglio, dagli elementi che offre una compagnia preesistente. Iersera cotesta compagnia ha fatto miracoli nel ricomporre, con un'evidenza e una freddezza amara, il popolo d'anime notturne vagante nel quartiere infame, fra la casa segnata e le turpi stradette [...]. (Silvio D'Amico, *Cronache del teatro* del 26-11-1927).

Il lavoro della Compagnia Niccodemi era una fedelissima imitazione dello spettacolo messo in scena da Baty, persino nelle scene – a cura dello stesso Baty – e nel siparietto che calava tra un quadro e l'altro.

La Compagnia Niccodemi ha messo in scena al Manzoni *Maya* come l'aveva messa in scena Baty e come l'autore ha voluto. Abbiamo rivisto quasi lo stesso spettacolo che la Compagnia francese ci aveva offerto. Non era meglio che questi nostri attori, e il loro direttore, si valorosi, si prendessero la libertà di inventare per conto proprio, con quella genialità della quale hanno dato tante prove? Pur dissentendo da questo eccessivo rispetto per la volontà dell'autore, è giusto riconoscere che lo spettacolo è assai bello, che la riproduzione sa spesso liberarsi dall'imitazione, e che la recitazione fu eccellente. Vera Vergani, pur movendosi in un quadro che conoscevamo già, trovò il modo di dare al suo personaggio, che ha un tono solo, una fine e ingegnosa varietà di particolari, e sopra tutto di imprimergli una più umile malinconia. Il Cimara fu un indiano efficacissimo; il Marini, il Brizzolati, il Cattaneo e la Piumati interpretarono le loro parti con vivacità e con rilievo. Il pubblico applaudì tre volte quando il sipario calò dopo il gruppo dei primi tre quadri; una volta alla fine di quest'atto; una volta a scena aperta durante il terzo, e tre volte alla fine del terz'atto.

(R. Simoni, *Trent'anni di cronache drammatiche*, 10-1-1928)

Baty, come Jouvet, fa parte di una cultura teatrale di mediazione che in quegli anni, specialmente in Italia, funziona da ponte con la grande regia teatrale europea.

Questo fenomeno è particolarmente evidente in quegli articoli dove si confrontano gli spettacoli stranieri e le versioni italiane degli stessi.

Come dice Stefano Landi nel suo articolo a proposito del *Knock* interpretato da Jouvet e di quello interpretato da Tòfano, « i confronti non sono odiosi », ma – aggiungo – bisogna distinguere in questo caso di che tipo di confronti si tratta.

Per quanto riguarda le due versioni di *Maya*, dagli articoli emerge la fedele riproduzione della Compagnia Niccodemi allo spettacolo di Baty.

È un'imitazione totale – come giustamente fa notare Simoni – che dà, a chi guarda, la fastidiosa impressione di vedere una copia – che sia essa buona o pessima – di uno stesso spettacolo.

Dall'altra parte – nel caso del confronto fra due attori (Jouvet e Tòfano nel ruolo di Knock), più che di due messe in scena – Landi in conclusione del suo articolo scrive:

Riflessione imbarazzante: io, autore di *Knock*, quale interpretazione avrei preferito? Quella più teatrale di Jouvet, che mi faceva « arrivare » la commedia in mezzo ai pubblici più vasti, o l'altra di Tofano, tanto

meno « vera » per il pubblico, ma tanto più « vera » per il mio senso d'arte? Ebbene, la risposta, schietta, non può essere che questa: l'una e l'altra, col desiderio che il pubblico le ascoltasse tutt'e due. E perché? Ma perché chi avesse ascoltato solamente l'interpretazione di Tofano, ancora oggi non sospetterebbe com'è divertente la mia commedia, e degna di esser goduta da tutti quanti; mentre, se l'avesse ascoltata soltanto da Jouvét, non sarebbe in grado di riconoscerne tutto il valore.
(Scenario, gennaio 1940)

Le due interpretazioni non sono l'una migliore e l'altra peggiore, ma due esecuzioni in diverse tonalità di uno stesso testo. Sta all'attore comporre quelle caratteristiche di un determinato personaggio che l'autore suggerisce accennandole o dichiarandole esplicitamente. Il regista è un interprete particolare, non solo del testo, ma di tutte le parti dello spettacolo, come lo stesso Baty afferma nel corso di un festival del Teatro:

Metteur en scène non è quegli che si contenta di far le scene e i costumi, o di scegliere i mobili; come non è quegli che soltanto dirige la recitazione degli attori, secondo l'uso dei nostri vecchi capocomici; o quel mero esecutore (*régisseur*, direttore di scena) che cura la materialità della disposizione della scena, conforme alle indicazioni dell'autore, o del capocomico, o dello scenografo. *Metteur en scène* è il capo, il despota, l'artista supremo della scena; quegli che prendendo in mano l'opera letteraria, ossia il testo scritto, lo trasforma in azione teatrale, ossia in opera a cui concorrono tutte le arti. È lui che nel testo rinviene, e ne estrae, l'essenza teatrale, creando (anche se materialmente non li disegni) i bozzetti delle scene e dei costumi; servendosi (anche se non sia un tecnico) dei colori e delle luci; intonando l'interpretazione e la recitazione degli attori; è lui insomma il creatore dello spettacolo scenico.
(S. D'Amico, *Cronache del teatro*, 16-7-1927)

MATERIALI:

1926. 3	Comoedia	VIII		B. Crémieux	Lettera di Benjamin Crémieux sui teatri d'avanguardia
---------	----------	------	--	-------------	---

La nostra ultima cronaca analizzava gli sforzi del Teatro dei Giovani autori: analizzando ora quelli degli altri quattro teatri d'avanguardia esistenti a Parigi, potremo far meglio apparire le ricerche costanti e in pari tempo i dubbi e le incertezze della letteratura francese di domani.

Questi quattro teatri sono l'Atelier, diretto da Charles Dullin, ex-attore della compagnia di Jacques Copeau al Vieux Colombier; la Comédie des Champs Elysées, diretta da Louis Jouvét egli pure proveniente dal Vieux Colombier di cui ha raccolto parte degli attori; lo Studio des Champs Elysées, diretto da Gaston Baty, animatore dell'ex-gruppo della Chimère, e infine il Théâtre des Arts, diretto da Giorgio Pitoëff.

Nessuno di questi teatri ha, dall'inizio della stagione, avuto un successo enorme; ma ognuno di essi ha in riserva la commedia da rappresentare per aver la sala piena: Jouvét ha « Knock » di J. Romains, Pitoëff la « Santa Giovanna » di Shaw, Dullin il « Così è (se vi pare) » di Pirandello e Baty « Martine » di J. J. Bernard.

All'Atelier è stata rappresentata « La lame sourde » di J. Neis, di cui il corrispondente di « Comoedia » parlò a suo tempo e poi « Irma » di Roger Ferdinand e un adattamento di « La donna silenziosa » di Ben Johnson, contemporaneo di Shakespeare, compiuto da Marcel Achard.

« Irma » è stata salvata soltanto in grazia della intelligente messinscena di Charles Dullin, il quale, fervido amatore della Commedia dell'Arte, eccelle nello stilizzare sempre che gli è possibile i lavori che presenta al pubblico, e nel far rivivere il Pantalone, l'Arlecchino e il Brighella della Commedia italiana.

Inoltre, per meglio rendere il lato antirealista di questo tipo di commedie, Dullin non teme di chiedere una musica di accompagnamento a dei giovani compositori, facendo poi entrare in scena ogni personaggio danzando sul suo *leit-motiv*. La musica che accompagna « Irma » è di Henry Sanguet, ed è graziosa e saltellante quanto si può desiderare. Quanto agli scenari, non sono che porte da dove compaiono, dispaiono, si urtano i personaggi, e finestre praticabili dalle quali si spiano e si sorprendono. È sulla messinscena, sugli scenari e sulla musica che insisto; ma in realtà questo è il vero merito della commedia, la quale ha per se stessa un contenuto abbastanza tenue e non molto nuovo. C'è qualche scena indubbiamente ben riuscita: per esempio quella della seduzione della zitellona Irma per opera di uno studente diciottenne; vi sono anche parecchie battute divertenti; ma nell'insieme la commedia rivela l'inesperienza e la goffaggine del suo giovane autore.

« La donna silenziosa » farsa alquanto grossolana è però resa viva da vari episodi che Marcel Achard ha messo graziosamente in rilievo attraverso un dialogo semi-arcaico di ottimo effetto. Il pubblico ha mostrato il suo gradimento; i costumi e gli scenari di Jean Victor Hugo hanno in buona parte contribuito al successo.

Alla Comédie des Champs Elysées, Louis Jouvet non ha messo in scena che un lavoro importante: « Madame Béliard » di Charles Vildrac. L'autore di « Tenacity » e di « Michele Auclair » ha questa volta affrontato francamente il teatro di caratteri e situazioni. La situazione centrale è logicamente dedotta dal carattere dei due personaggi principali. Da un lato, un uomo ardente, timido, appassionato e tutto d'un pezzo, destinato appunto per gli eccessi del suo carattere ad apparire il più inabile degli innamorati. Dall'altro lato la donna, una borghesuccia francese, tutta misura ed equilibrio, incapace di grandi sentimenti, ma fine, buona e sensibile. Questo carattere è la vera trovata, la grande originalità della commedia di Vildrac. È un personaggio nuovo (il raffronto con Hedda Gabler non regge): la donna fredda incapace d'amore ma accessibile alla bontà, la quale si darà all'uomo per compassione. Che cosa avverrà? Qui Vildrac taglia un po' corto e fa intervenire Maddalena, nipote di Madame Béliard (la donna fredda), pazza d'amore per Roberto (l'uomo appassionato). E Madame Béliard, apprendendo l'amore di sua nipote, non chiederebbe di meglio che cederle Roberto, disperato di essere così male amato da colei ch'egli adora, preferisce partire. Vildrac ha trattato l'opera sua con una sobrietà, una padronanza, una varietà nella notazione dei sentimenti, e una sensibilità alle quali non si resiste, anche quando rimane a fior di pelle.

Gaston Baty, allo Studio des Champs Elysées ha dato due spettacoli nuovi: uno composto dal « Coprifuoco » di Boussac de Saint Marc e da « L'uomo del destino » di Shaw, l'altro dalla commedia di un giovanissimo autore, Giacomo Blanchon, intitolata « Il borghese romantico ». « Il coprifuoco » non si può dire una cosa riuscita. Non che non vi siano in questo lavoro molte intenzioni interessanti; ma esse non sono esteriorizzate sufficientemente ed il dramma risulta lento e troppo letterario.

Al contrario, il secondo atto del « Borghese romantico » è un successo: degno di Courteline esso rinnova felicemente la tradizione molieresca. Il primo e il terzo, sebbene ingegnosi, non uguagliano il merito di questo atto centrale. Certo, con un po' più d'esperienza scenica, il signor Blanchon avrebbe potuto ottenere un successo del genere di quello di « Knock ».

Al Théâtre des Arts Giorgio Pitoëff ha inscenato due spettacoli di cui il nostro corrispondente parlò a suo tempo: « L'ebreo del papa » di Edmond Fleg, il quale vede la salvezza della civiltà occidentale in un'unione di tutte le forze religiose, in un'alleanza delle vecchie

religioni con tutte le nuove forze spirituali, vi sono alcuni momenti drammatici d'una straordinaria intensità, che disgraziatamente affogano tra parecchie scene grigie e lente.

Il « Vile » di Lenormand ci mostra in piena guerra un uomo che è moralmente, intellettualmente e anche fisicamente incapace di arrischiare la sua esistenza. H. Lenormand compie implacabilmente, senza esitazioni, l'analisi di quest'anima. L'autore ha realizzato ciò che ha voluto. Ma dal punto di vista dello spettatore occorre fare su questo dramma parecchie riserve. Gli ultimi quadri hanno un lato poliziesco che non può piacere. Inoltre, la cristallizzazione della fatalità della guerra produce un disagio al quale non si può sottrarsi. Disagio che è anche generato dal soggetto ; nello spettacolo troppo continuato della debolezza, dell'egoismo, della bassezza umana vi è qualche cosa d'insopportabile, una mancanza di quell'espansione di quella dilatazione che sono indispensabili a teatro. si soffre, ascoltando « Il vile », come si soffre ascoltando « I corvi » di Becque. Si possono riprodurre sulle scene l'orrore e il delitto soltanto a condizione che siano grandi.

1927. 1	Comoedia	IX		C. Padovani	La scena e l'altare
---------	----------	----	--	-------------	---------------------

Da qualche secolo - dal medioevo in poi - Teatro e Cattolicesimo erano separati da una inconciliabile avversione. Se la Chiesa ufficiale si occupava di teatro, era soltanto per imporre proibizioni o mettere in guardia i fedeli contro le suggestioni della scena, considerata come uno dei più insidiosi strumenti di Satana. Oggi l'idea cattolica riprende pugnacemente possesso del teatro, non soltanto per esaltare e propagare il principio della fede, ma anche ed essenzialmente per proporre su motivi e con argomenti estetici una radicale riforma, intesa a risolvere una crisi universalmente sentita e proclamata.

Il movimento ha avuto le sue affermazioni più clamorose in Francia: basterà ricordare i nomi di Paul Claudel, Jacques Copeau, Jean Cocteau, Gaston Baty, e il gruppo dei *Compagnons de Notre Dame*. I primi combattono in campo aperto, si lanciano con audacia estrema alle posizioni più avanzate; i *Compagnons de Notre Dame* hanno dato vita a un teatro cristiano, dove l'arte vuol essere non già strumento di proselitismo, ma, in piena libertà di manifestazione e volontà di ricerca, testimonianza solenne della fede.

Un'idea grandiosa, ricchissima di possibilità risolutive, anima e conduce questo movimento; Gaston Baty, il geniale direttore del *Théâtre des Champs Elysées*, se ne è fatto banditore in un suo recente volume: *Le Masque et l'Encensoir*. « Da Jodel a Bataille - egli dice - il nostro teatro si è sviluppato in linea retta senza altra modificazione che di scrittura e di dettagli.. Esso è padrone di un dominio: il cuore umano; espone dei conflitti individuali; dispone di un mezzo di espressione: il testo... L'uomo che questo teatro unicamente conosce è una macchina costruita secondo i principi di Descartes; tutto in lui è chiaro, bene ordinato, niente sfugge alla sua coscienza né alla nostra analisi. Si ammetterà che l'uomo oltrepassa da ogni parte questo schema dell'uomo, che la sua vita cosciente è tutta impregnata di vita incosciente, o semicosciente...

Nell'ombra della sua anima abitano gli antenati, il fanciullo che egli è stato, gli altri uomini che avrebbe potuto essere ». Ecco che la parola non basta più, e che s'aprono al teatro possibilità di espressione e di rappresentazione. Oltre l'uomo ci sono poi raggruppamenti umani; oltre questi, c'è tutto quello che vive, tutto quello che vegeta tutto quello che esiste: e tutto quel che esiste è materia drammatica. E più oltre, la morte, le presenze invisibili, tutto quello che esiste al di là della vita e delle illusioni. Tutto, fino a Dio. Ecco che la parola non basta, e che pittura, scultura, musica, danza devono conferire al Teatro il suo significato universale.

Questo significato ebbe, quando lo animava una concezione religiosa nel periodo ellenico, e nel periodo medievale dei misteri.

Poi venne l'individualismo luterano, e il dominio assoluto della parola. Oggi si tratta di riallacciarsi alla tradizione interrotta da secoli, e di ridare così al Teatro la pienezza della sua vita.

Non tutti gli scrittori cattolici che ho nominato sottoscriverebbero le teorie del Baty: ma anche contro le tendenze di qualcuno fra loro, una cosa è certa: l'antiumanismo e l'antividualismo di questo movimento, e quindi la sua portata rivoluzionaria nel campo dell'arte drammatica. Per tale via il teatro tende a liberarsi da tutte le pastoie letterarie, ricerca la comunione degli spiriti, esce dal chiuso delle piccole sale, delle eleganze snobistiche, delle formole d'eccezione, apre, come il tempio, i suoi battenti al gran popolo di fedeli. Il Teatro a questo modo ridiventa liturgico; torna, cioè, alle sue origini.

Henri Ghéon, il fondatore e capo dei *Compagnos de Notre Dame*, è un autore di stupefacente fecondità: dopo la guerra ha scritto venticinque drammi, di cui venti furono rappresentati. Una parte della sua produzione è volta a ricreare, in forme e con significato moderno, il mistero medievale. A questo genere appartengono *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon*, *La Vie profonde de Saint François d'Assise*, *La parade du Pont au diable*, *L'imromptu du charcutier*. Il primo di questi lavori mi sembra il più riuscito per ampiezza di concezione, per la felicissima fusione di motivi arcaici e moderni, lirici e familiari, comici e religiosi, per la ricchezza degli elementi di suggestione visiva e musicale e per la sua intensità drammatica.

Composto per la recitazione all'aria aperta, il «mistero» ha uno scenario unico che comprende, al modo antico, i diversi elementi scenici. Dio, la Vergine, santi e demoni intervengono nell'azione; un pazzo, in funzione di coro, commenta lo svolgersi degli avvenimenti, e qualche volta interviene nel dialogo; la parte soprannaturale del dramma è espressa in versi, la parte umana in prosa.

Non è possibile leggere questo lavoro, come del resto tutti gli altri del Ghéon, senza avere immediatamente la visione della vita scenica. Quando si tratta di sacrificare la letteratura all'azione, il Ghéon non esita ma quasi sempre il suo gusto gli consente di armonizzare i due elementi.

Questo e gli altri consimili lavori del Ghéon sono pubblicati in una collezione che l'editore Blot ha dedicato al Teatro cristiano, comprendendovi anche opere di René de Granges e di Henri Brochet, e annunciando una serie di scritti critici sulla messa in scena e la interpretazione. Non ho modo di esaminare partitamente tutte le opere comparse in questa collezione; mi piace ricordare: *Saint-François et le méchant homme* del Brochet, che ha per soggetto un episodio poco noto della leggenda francescana.

In altra collezione, il Ghéon ha pubblicato un dramma di ispirazione cristiana, ma composto secondo gli usuali schemi del teatro psicologico. *Le Comédien et la Grâce* ha per protagonista un attore dell'epoca di Diocleziano, fierissimo avversario del cristianesimo, tanto da subire di malavoglia il capriccio imperiale, che gli impone di rappresentare in un lavoro la figura del martire Adriano; attraverso l'interpretazione del personaggio, l'attore giunge alla conversione e al martirio. Il dramma ha un duplice tema: quello dell'uomo conquistato alla Grazia, e quello dell'attore condotto dalla passione della sua arte a vivere con totale aderenza la vita del personaggio, pur per lui repulsivo. L'aver saputo conferire ugual evidenza di rappresentazione ai due elementi, è grande merito del Ghéon.

È giustificatissimo il suo sospetto che il lavoro non abbia ancora trovato ospitalità sulle scene di un grande teatro soltanto perché vi si parla di Grazia cristiana, e che lo stesso soggetto, sotto l'insegna di Maometto o di Budda, avrebbe incontrato agevole accoglienza.

1927. 1. 13	Corriere della sera		Maya	n. f.	Riprese e novità parigine
-------------	---------------------	--	------	-------	---------------------------

Parigi, 12 gennaio, notte

Le feste di Natale e di Capodanno costituiscono per i teatri parigini, un breve periodo di sosta. Nessun direttore di teatro si arrischierebbe a presentare una commedia nuova ad un pubblico che non si è ancora del tutto riposato dei divertimenti di fine d'anno. Perciò, fino a metà gennaio, è difficile si varino delle novità, e se qualche teatro è in crisi per il cattivo esito di una commedia, i direttori preferiscono riprendere un lavoro che non fu sfruttato abbastanza o, quando se ne offre l'occasione, dare in affitto il teatro a uno dei soliti autori drammatici milionari che ogni tanto tentano di ottenere un po' di gloria con un nuovo parto della loro fantasia.

Ieri, al teatro dei Mathurins, è stata ripresa una vivace commedia di Lèon Ruth, *Tennis*, che fu già presentata alla critica dalla compagnia d'arte « Athena »; dialogo vivace e arguto, giuochi di sentimento che assomigliano appunto ad una partita di tennis, tengono viva l'attenzione dello spettatore da un atto all'altro, e permetteranno a questo lavoro di un giovane commediografo di reggersi sulla scena sino alla fine del mese.

Lo studio dei Champs Elysées ha ripreso *Maya*, commedia in otto quadri, un prologo e un epilogo di Simon Gantillon, che fu accolto con una certa esitazione qualche tempo fa: l'autore ha dato al suo lavoro una nuova versione che è piaciuta maggiormente al pubblico del piccolissimo teatro di avanguardia. E stasera il teatro della Renaissance ha presentato *Polvere di sole*, dramma in quattro atti e 21 quadri di Raymondo Roussel, milionario e autore avvezzo a suscitare clamori nei teatri. I surrealisti, che lo hanno eletto a loro maestro, accorrono di solito a difendere le sue opere, ma stasera non si sono scomodati.

In compenso il pubblico non ha fatto troppo chiasso e se l'è presa specialmente con la musica di un giovane compositore che accompagnava i 21 quadri, musica alquanto ingenua e maldestra.

1927. 3	Comoedia	IX	Maya	B. Crémieux	Lettere sulle novità della stagione invernale
---------	----------	----	------	-------------	---

Se si eccettua Jules Romains che ha avuto due sue opere rappresentate dall'inizio della stagione, la generazione degli autori drammatici dai trenta ai cinquant'anni, che comprende nomi quali J. J. Bernard, D. Amiel, G. Marcel, P. Raynal, S. Gantillon, J.V. Pellerin, non ha presentato nessuna novità, né sulle scene dei teatri *classés*, né su quelle dei teatri d'avanguardia.

All'infuori dei « fornitori » abituali del « boulevard », non si sono avute che commedie di autori al di sotto dei trent'anni: Pierre Bost, Marcel Pagnol Blanchon, Stève Passeur e Roger Ferdinand: e sono annunziate per questa primavera una commedia di Bernard Zimmer e un'altra di Marcel Achard. Largo ai giovani!

Gaston Baty ha intanto ripreso allo « Studio des Champs Elysées » *Maya* di Gantillon, per la cui messa in scena ha fatto meraviglia: la povera ragazza perduta che in una viuzza prossima al porto accoglie e culla la nostalgia dei marinai è veramente trasfigurata in una materna Maya, deità della terra pietosa verso gli uomini. All'Odéon, invece, è *Le maître de son cœur*, di Paul Raynal, che ha avuto l'onore di una ripresa. Questa tragedia moderna, agli antipodi del teatro « mise en scène » quale la concepisce Baty, ha avuto un'accoglienza ancora più calorosa di sette anni fa, quando fu data per la prima volta. Questa opera, specialmente per il secondo atto, è apparsa senza contestazioni come un capolavoro del teatro francese contemporaneo, tanto per la sua forza drammatica e psicologica, quanto per i pregi letterari del suo dialogo.

Stève Passeur, che ha venticinque anni, ha già avuto quattro commedie rappresentate, e in tre teatri differenti. L'ultima, *Pas encore...*, è stata inscenata da Charles Dullin al Théâtre de l'Atelier. Le due prime opere di Passeur, rappresentate all'OEuvre: *La maison ouverte* e *La traversée de Paris à la nage* provano già abbastanza le sue qualità di uomo di teatro. Uomo di teatro incompleto, incapace ancora di costruire organicamente una commedia, ma già provetto nel maneggiare destramente le « scènes à faire » e a condurle con maestria. La sua originalità più evidente consiste nell'arte di far cozzare sentimenti e personaggi, opponendoli l'uno all'altro con una violenza, un'asprezza e un cinismo spesso sconcertanti.

In *Le bout de fil coupé en deux*, Stève Passeur era riuscito a condurre un intrigo senza stanchezze dal principio allo scioglimento, ma non a conferire all'opera un'unità di tono: scene da « vaudeville » vi succedono infatti a scene d'analisi psicologica e drammatiche.

Pas encore... denota senza dubbio un grande progresso sulle opere precedenti e si può arrischiare la previsione che Stève Passeur, se si conserverà puro e lavorerà ancora a perfezionarsi, occuperà un posto di prim'ordine tra i drammaturghi del decennio 1939-1940. L'azione di *Pas encore...* è condotta con mano espertissima; tuttavia c'è una sproporzione evidente fra la ricchezza di contenuto e il movimento del primo atto e il contenuto del secondo e del terzo che avrebbero potuto benissimo fondersi in uno solo.

Ma questo apparente difetto di proporzione denota con evidenza il concetto che Stève Passeur ha del teatro. La trama che egli inventa è qui la storia di una donna che si sente invecchiare e si attacca a un ultimo amore, al quale rinuncia prima di essere abbandonata e mentre è ancora la più forte; di questa trama l'autore non si serve che per mostrare delle anime a nudo, o, per così dire, il rovescio delle anime, e a scrutare i sentimenti spesso inconfessabili che le agitano. Questo cinismo che si constata in lui non è ostentazione, né follia giovanile, ma il mezzo di additare le più profonde miserie umane e, forse, estirparle: il Passeur non è così insensibile e inumano come sembra, me è, invece, un moralista. Il suo idealismo lo spinge a non torcere il volto davanti a nessuna debolezza della natura umana e a denunciarla per meglio combatterla. C'è in lui dello psicologo inquisitore o meglio ancora del puritano. Non mi sorprenderebbe che egli fosse protestante e altercasse così volentieri con il demonio per esorcizzarlo. Ad ogni modo c'è nelle opere di Passeur un tentativo di rinnovamento del teatro psicologico per mezzo del cinismo e della brutalità che merita di essere segnalato e, anche se si preferiscono per il teatro soggetti nobili, considerato per quel che vale.

La signora Dullin ha dato, nella parte di Fanny Maubert, una delle sue migliori interpretazioni.

Come Stève Passeur, Roger Ferdinand ha già avuto tre lavori rappresentati. Passeur si è trasferito dall'OEuvre all'Atelier, R. Ferdinand ha seguito il cammino inverso. Dullin gli aveva, l'anno scorso, rappresentato *Irma ou la Révolution de 48*, ora è Lougné-Poe che ha messo in scena *Un homme en or*, con una accuratezza che bisogna segnalare, poiché la debolezza della Maison de l'OEuvre è di presentare troppo spesso spettacoli sommariamente allestiti.

Roger Ferdinand ha senza alcun dubbio delle doti, come il Passeur, di uomo di teatro. Ma non sono però le stesse. Il suo dialogo, forse un po' debole, è limpido e rimbalzante, qualità, queste, molto importanti. Ferdinand ha d'altra parte un senso precoce di ciò che si chiama l'ottica della scena, una nozione istintiva dello sviluppo necessario perché una situazione trovi eco nel pubblico, perché i sentimenti dei personaggi si comunichino agli spettatori. È questa una qualità apprezzabilissima che ha però i suoi inconvenienti, fra i quali il più grave è quello di sacrificare la verità all'effetto. Non si può dire che Ferdinand eviti questo grave pericolo, grave, beninteso, per un autore che non si accontenta di piacere, ma vuole altresì « significare » qualche cosa. Il dono principale di Ferdinand è d'immaginare delle situazioni: in *Irma* ci presenta un tipo di giovane cinico e intraprendente del dopoguerra, che si serve degli inganni del « mussettismo » e delle pose romantiche per conquistare una zitella sentimentale e spingerla senza pietà nei travimenti dell'amore.

In *Un homme en or* Roger Ferdinand ci presenta un povero diavolo di « eroe della grande guerra », Papon, che ha confuso la pace delle nazioni con la pace in casa propria e non sogna che le gioie del focolare domestico. Ma sua moglie Jeannette non la intende affatto così; ella ha ammirato suo marito in divisa militare, vuole ammirarlo egualmente nella vita civile; e lo tradisce attendendo il momento di poterlo ammirare e disperando forse che questo momento giunga. Basterà che un collega astioso e sornione apprenda allo sventurato Papon il suo infortunio coniugale perché il momento insperato arrivi. Poiché Papon, facendo un sincero esame di coscienza, non dà torto alla moglie. Egli è stato un eroe militare, bisogna che diventi un eroe civile, altrimenti detto un uomo che vuole « arrivare ». Lo vediamo barcamenarsi poco destramente al secondo atto (il meno riuscito dei tre); ma l'intervallo gli è favorevole. Al terzo atto egli è un « uomo arrivato », la moglie lo ammira e non lo inganna più, e trema, anzi, di terrore, apprendendo che Papon è a conoscenza dei suoi passati trascorsi. Ma questo « homme en or » vuole ignorare le ingiurie fatte all'uomo di carta, al burocrate che egli è stato, e ne spiega il perché, da galante cavaliere francese, fedele alle tradizioni dell'amor cortese. La fine del terzo atto è suggestiva, sebbene spinta fino ai limiti di una sensibilità un po' affettata.

Come si vede Roger Ferdinand sa modernizzare, sentendo secondo la propria epoca, dei vecchi soggetti. Quello di *Un homme en or* non ricorda forse *Boubouroche*, *Monsieur et Madame Un Tel*? Ma ciò che l'autore non sa fare ancora, è presentare personaggi presi dalla vita vera. Papon, lui soprattutto, non prende apparenza di vita che grazie alla magistrale interpretazione di Lougné-Poe.

Marcel Berger, presidente del gruppo del « Canard sauvage », ha avuto l'iniziativa di organizzare delle serate di letture di commedie, essendo il gruppo ancora troppo povero per allestire degli spettacoli. Si sono ascoltati successivamente *L'homme en marche* di André Lang, che ci mostra una specie di « dittatore » alla vigilia della dittatura, poi *Le baron Maelstrom*, féerie cinematografica di Berger stesso. Questa féerie moderna è almeno piena di ingegnosità.

C'era una volta (una féerie deve cominciare come una favola) un aiuto-farmacista di nome Durand, pieno di genialità nella chimica, intelligenza e rara cultura, che prestava l'opera propria in un laboratorio di Cannes, presso un mediocre farmacista. Perfettamente inadatto alla vita moderna, schernito dalle donne, egli visse così modestamente fino al giorno, o meglio alla notte in cui un suo amico, il giornalista Berthyvon, gli fece lo scherzo (erano al veglione) di presentarlo a tutti e a tutte come il barone Maelstrom. Ognuno fa la corte al ricco barone Maelstrom che offre lo champagne e decide di assumere per tutta la vita la sua seconda personalità carnevalesca. Sopravviene la grande guerra, il barone Maelstrom, re dei fosfati, « osservatore » svedese alla Conferenza di Cannes, ha un palazzo tutto per sé, la polizia ai suoi ordini, ecc...

L'opera comincia a questo punto e Marcel Berger, durante due atti inframmezzati da proiezioni cinematografiche, e da evocazioni sceniche in un quadro disposto in mezzo alle scene, fa rivivere l'esistenza di Durand-Maelstrom. È Berthyvon, reporter alla Conferenza, creatore di Maelstrom alla maniera con cui Bénin è il creatore di Le Trouhadec, che da impulso a questa evocazione a rovescio. Al terzo atto, Berthyvon tenterà senza riuscirvi di farsi riconoscere da Maelstrom in una scena alla « Père Ubu ».

Ciò che, a mio parere, impedisce che questa féerie, nonostante i suoi reali meriti, possa dirsi veramente riuscita, è che essa manca di una significazione psicologica o morale ben definita. Una féerie per adulti deve avere un significato oppure essere sostenuta da un lirismo comico o romanzesco costante. Ora, il lavoro di Berger manca di lirismo. Ma ha della gaiezza, il che non è poco, dei brani di satira felice, ed ecco perché la si segue volentieri.

La più grave critica che si possa muovere a Berger è quella sul misto di cinema e di dialogo che egli ha creduto dover utilizzare. A me non sembra che il soggetto lo rendesse necessario. Non solo; ma egli perde l'imprevisto della trasformazione di Durand in Maelstrom, lasciandola indovinare al primo atto. Le proiezioni che evocano il tempo di anteguerra potrebbero essere eliminate senza che il fondo dell'opera subisse il menomo cambiamento.

Fra le opere dei « fornitori » segnaliamo *Tu m'épouserai* di Louis Verneuil al Théâtre de Paris, in cui Elvire Popesco ha fatto valere il suo accento rumeno in un personaggio d'eroina jugoslava che si fa passare per ungherese; al Théâtre Antoine, *La Reine de Biarritz*, di Coolus e Hennequin, trionfa, miscuglio classico di comico e di sentimentale; e infine alla Potinière Alfred Savoir fa rappresentare *Passy 08-45* in cui si notano tre originali idee di *sketches*, che però, cucite insieme, non danno una commedia. Peccato, perché i frammenti erano buoni!

Il primo sketch, il migliore dei tre, potrebbe intitolarsi *La bonne fée du XX siècle*, una fata che sa tutto e per conseguenza può quasi tutto. Non è affatto la polizia, naturalmente. È la signora del telefono. Quella che ci presenta Savoir regna su tutto un settore di Passy, e ne conosce tutti i segreti, adulteri, mariolerie, e altri ancora più intimi. Una delle conversazioni favorite delle abbonate non è forse sul mezzo di rassodare i loro seni cascanti? La signorina del telefono ha scelto per principe azzurro del suo settore un giovane conte assai libertino, noncurante e canaglia. In un attimo, allorché egli ha simulato un suicidio davanti al telefono per attirare in casa sua una donna che viceversa gli spedisce il marito, di cui egli non si sbarazzerà che per mezzo di quattrini, la buona fata accomoda gli affari del giovane imprudente e lo fida con la figlia di un grande industriale (automobili in serie). C'è del comico eccellente, appena un po' sforzata, qua e là.

Secondo sketch: cinque parigini, fra cui due parigine (una delle due è russa), trascorrono un dopopranzo annoiato. Si aspetta una matura signorina verso la quale il gruppo degli ospiti ha qualche obbligo. Le è stato promesso di farla assistere allo spettacolo di *Andromaque*, alla Comédie Française. Ma andare a vedere *Andromaque*, che castigo! Allora si pensa di ubriacare la vecchia signorina e i tre uomini si occuperanno successivamente di sedurla. E non si andrà all' *Andromaque*. La vecchia signorina, piena di un robusto buon senso, resiste da principio, ma poi l'alcool e l'intraprendenza dei maschi hanno ragione di lei. Eccola che si crede Messalina. Una parola la fa rinsavire. Piange. E il sipario cala.

Terzo sketch: una romanziera, per documentarsi bene, vive l'esistenza della sua povera eroina, e per viverla completamente si lascia sedurre e abbandonare da un giovane damerino. Ella gli ha fatto un'ultima visita e lo ha minacciato di suicidarsi, e il giovane, non vedendola più, inizia spaventato delle ricerche e ritrova finalmente la povera fanciulla nella sua sontuosa camera da letto, avvolta in un magnifico pigiama. La fine è un abbraccio assai immorale e ricorda un po' *La couturière de Lunéville* dello stesso Alfred Savoir.

Ma se si volesse tentare di unire i tre sketches, di fare della romanziera, la signorina del telefono e la vecchia zitella del secondo atto un tutto unico, niente va bene.

Passy 08-45 è magistralmente interpretato da Carlotta Lysès che sembra prendere un sadico piacere a imbruttirsi.

1927. 7. 16	Cronache del Teatro (da La Tribuna)			Silvio D'Amico	La messinscena
-------------	-------------------------------------	--	--	----------------	----------------

LA MESSINSCENA¹

Parigi, luglio

¹ È l'ultimo d'una serie di articoli da Parigi, dedicati a un festival del Teatro e a una riunione internazionale di esperti teatrali.

Dicevamo che di tante questioni sfiorate, più che trattate, dal Congresso, la più nuova, singolare, moderna, la sola forse che abbia dato origine a lunghe discussioni, è stata quella della 'proprietà della messinscena', sostenuta da Georges Pitoëff e specialmente da Gaston Baty.

Come il Baty s'è dato la pena di spiegare con discorsi e con scritti, per *mise en scène* non si deve intendere soltanto l'apparato scenico. *Metteur en scène* non è quegli che si contenta di far le scene e i costumi, o di scegliere i mobili; come non è quegli che soltanto dirige la recitazione degli attori, secondo l'uso dei nostri vecchi capocomici; o quel mero esecutore (*régisseur*, direttore di scena) che cura la materialità della disposizione della scena, conforme alle indicazioni dell'autore, o del capocomico, o dello scenografo. *Metteur en scène* è il capo, il despota, l'artista supremo della scena; quegli che prendendo in mano l'opera letteraria, ossia il testo scritto, lo trasforma in azione teatrale, ossia in opera a cui concorrono tutte le arti. È lui che nel testo rinviene, e ne estrae, l'essenza teatrale, creando (anche se materialmente non li disegni) i bozzetti delle scene e dei costumi; servendosi (anche se non sia un tecnico) dei colori e delle luci; intonando l'interpretazione e la recitazione degli attori; è lui insomma il creatore dello spettacolo scenico.

Ora da questa parola appunto, 'creatore' è nata la discussione. Se siamo noi a creare, dicano i *metteurs en scène*, ecco che ci si deve riconoscere la proprietà di questa nostra creazione. Il *metteur en scène*, sostiene Baty, essendo un artista, non si contenta di riprodurre meccanicamente, come potrebbe fare un tipografo per un volume di versi, l'opera del poeta; egli la traduce scenicamente, sviluppa quanto essa contiene sola in potenza, rende lampante quel che nel testo è sottintesa; e ciò facendo, vi aggiunge inevitabilmente qualcosa di personale. Quest'aggiunta è, spiritualmente ed esteticamente, sua; e sua dunque dev'essere anche economicamente. Come non è lecito che un autore tragga benefici dal lavoro d'un altro autore, così non è lecito che un *metteur en scène* si serva dell'opera già compiuta da un altro. Una volta che Pitoëff abbia messa in scena i *Sei personaggi* con quella data intonazione, con quello sfondo di tende nere, quell'ascensore, e quell'apparizione finale, a nessuna può esser consentito di fare gratuitamente altrettanto, come a nessun autore sarebbe consentito copiare il dramma scritto dei *Sei personaggi*.

Che vespaio abbia suscitato una teoria di questo genere, in un congresso che adunava, accanto ad autori e a *metteurs en scène*, scrittori e giuristi, è facile immaginarselo.

- Va bene, rispondeva un saggio giurista a Baty e a Pitoëff, cotesto lavoro è, giustamente, vostro; voi volete ch'esso sia compensato, e tutelato; e in principio passiamo essere tutti d'accordo. Ma le difficoltà nascono passando dalla teoria alla pratica; in che modo questo lavoro deve esservi compensato? E, prima ancora : dove comincia questo lavoro? chi può determinare il punto in cui l'opera del *metteur en scène* si distacca da quella del poeta? Qual è il punto in cui i *Sei personaggi* finiscono d'esser di Pirandello, e cominciano a esser di Pitoëff? - Replicava Baty: - *Adducere inconueniens, non est solvere argumentum* -. E intanto si potrebbe stabilire che ogni *metteur en scène*, facendo una messinscena, depositi presso il ministero competente i documenti di tutto quello che egli ha aggiunto al testo; bozzetti, didascalie per gli attori, le comparse, le luci, eccetera. Per il che potrà seguirsi un procedimento identico a quello che si usa per gli autori, essendo il suo un vero e propria diritto d'autore, da compensarsi con percentuali sugli incassi, come si fa per chi ha scritto il testo.

Ed ecco dunque le conseguenze delle candide teorie estetiche, da vent'anni lasciate scivolare nei bei volumi su carta lucida, con acqueforti e incisioni a colori! Pensate un poco, voi che conoscete gli autori drammatici di tutto il mondo, se applicazioni di questo genere possano essere anche soltanto proposte, senza suscitare l'uragano. È stato facile a Jean-Jacques Bernard, e specialmente a Denys Amiel, improvvisare pochi ma ben congegnati periodi per dimostrare che il *metteur en scène* non è (almeno quando fa l'obbligo suo) se non un esecutore; e che perciò può esser pagato una volta tanto, come colui che dipinge materialmente le scene e fa i costumi; oppure sera per sera come i vecchi capocomici. Altrimenti, in che modo stabilire con esattezza quella che in una messinscena è uscita dal cervello suo e quello che era già contenuto, implicitamente se non sempre esplicitamente, nel testo? E come impedire a un secondo *metteur en scène* di avere, dalle

parole del poeta, un'impressione analoga a quella del primo e di fare, in grazia appunto della fedeltà, una messinscena uguale, o simile alla prima?

- No, noi non siamo soltanto esecutori, replicava Baty; siamo dei veri e propri collaboratori-. E non è mancato il tedesco che ha aggiunto: - Anzi, in certi casi, il *metteur en scène* è il vero autore dello spettacolo, e la scrittore non fa che collaborare alla sua concezione. Esempio tipico Max Reinhardt, quando fa 'arrangiare' da qualche studioso una fiaba di Gozzi o una commedia di Goldoni, secondo le sue proprie indicazioni, a uso e consumo suo personale -. - Ma niente affatto, ribatteva Amiel, voi siete tutt'al più degli interpreti; intelligenti e personali quanto si voglia, ma fatalmente subordinati all'idea dell'autore. Ad applicare logicamente la vostra teoria, per cui ogni interprete aggiunge all'opera interpretata qualcosa di suo, bisognerebbe far partecipare ai diritti d'autore non i soli *metteurs en scène*, ma anche gli attori, i direttori d'orchestra, i cantanti, e magari i cori e le masse orchestrali! -

La verità si è che qui, come ognuno vede, bisognerebbe risalire a una discussione infinitamente più alta; e arrivare, attraverso la possibilità d'una interpretazione autentica, fino a riproporsi nientemeno che il problema della conoscenza. Il che potrebbe anche condurci a concludere malinconicamente, in sede filosofica, e forse con qualche sorpresa di Baty (notoriamente cattolicissimo), che le sue possono esser teorie immanentiste, soggettiviste, idealiste, protestanti, pirandelliane, crociate, e tutto quel che si voglia; ma cattoliche no. Ma queste cose le abbiamo discusse troppo altre volte per tornarci su. E insomma per ora il Congresso parve dispostissimo a riconoscere al *metteur en scène* l'ovvio diritto ad esser compensato, come ogni altro lavoratore; ma collocandolo fra gli interpreti, e rifiutandogli nettamente il posto ch'egli reclamava, accanto all'autore.

Quanto a noi ci siamo fermati su tutto ciò, non per solo dovere di cronisti, ma pel significato intimo della discussione, e per muovere da essa alla morale che si può trarre da quando abbiamo visto e sentito in questa 'adunata' parigina.

Che, infatti, il Congresso si sia così acceso intorno a una disputa sul posto che spetta, nelle gerarchie del teatro contemporaneo, al *metteur en scène*; che negli spettacoli francesi e stranieri del Festival l'attrattiva sia stata non tanto la persona dei singoli attori, quanto l'insieme e la messinscena; che i pareri degli artisti di tutta Europa, sulla crisi del teatro e sulla riforma delle sue scuole, si siano quasi sempre aggirati intorno all'importanza della interpretazione d'insieme, e a quello che, appunto, adesso s'intende con la parola *mise en scène*; ci ha convinto una volta di più della giustezza d'una nostra vecchia tesi (e diciamo nostra per modo di dire, ormai è la tesi di quanti hanno occhi per vedere). E cioè: scomparse quasi da per tutto le personalità dei cosiddetti grandi attori, il Teatro moderno s'è trasformato; l'antica provincia dei mattatori è diventata il regno dei *metteurs en scène*. Perciò langue, dove langue la messinscena, trionfa dove la messinscena (nel senso suo più pieno, d'interpretazione totale) trionfa.

E torneremo dunque a discutere per la trentesima volta, non appena ce ne sarà bisogno, se sia vero che il *metteur en scène*, succeduto al mattatore, minacci di diventare un despota più feroce di quello di ieri (per allarmarsi basta conoscere, non diciamo gli estremisti Craig e Tairov² ma i moderati Pitoëff e Baty). A ogni modo è certo che del *metteur en scène* (e non foss'altro che per tenerlo al suo posto e impedirgli di varcare i suoi limiti) oggi non si può fare a meno. Il Teatro nostro italiano, nel tragico sfacelo in cui si dibatte, ne ha bisogno più che del pane; fuori di lui, non c'è salute.

Non si tratta, ripetiamolo bene, di imitare quel che si fa all'estero. Se la nostra organizzazione teatrale oggi è pessima, e la nostra disciplina estetica è nulla, questo non vuol dire che si debbano prendere in prestito le formule dallo straniero. Occorre, anzi, trovarle in noi. Ma perciò, appunto, abbiamo bisogno di chi le trovi.

² Aleksander Jakovlevic Tairov.

Non è possibile credere che in Italia la materia prima, ossia la virtù mimica di una razza, la quale in questo campo ha tenuto il primato per oltre due millenni, adesso si sia esaurita e sia sparita di colpo, per un capriccio di natura, senza nemmeno decadenza e diremmo senza preavviso, nel giro di qualche anno. Quello che manca a noi non è il materiale-uomo; è il senso moderno, è la scuola intelligente, è lo stile. Ci manca il gusto dell'interpretazione, la gioia di far nascere un testo letterario alla sua vita scenica, la voluttà di diventare parte viva d'un insieme, strumento docile d'una armoniosa visione complessiva. Bisogna insomma che ci mettiamo anche noi, non per la stessa via, ma per una via parallela a quella che gli altri hanno trovato per conto loro. E allora avremo, anche noi, il nostro Teatro moderno.

1927. 11. 30	Il momento		Têtes de rechange ; Maya	Luciano Gennari	Spettacoli d'arte. Gaston Baty a Torino
--------------	------------	--	-----------------------------	-----------------	---

Le recite della Compagnia dello Studio dei Campi Elisi di Parigi, diretta da G. Baty, che annuncia per i primi giorni di questo dicembre il Teatro di Torino costituiscono un avvenimento artistico e letterario del quale è bene sottolineare l'importanza. E non soltanto per riaffermare le benemeritenze della direzione del Teatro di via G. Verdi, la quale dopo averci fatto conoscere per la prima la Compagnia di Luigi Pirandello, ci presentò poi quella pure di fama europea del Pitoëff, e oggi ci invita ad ammirare quella non meno famosa di Gaston Baty.

Occorre precisare subito che il Baty non è un attore e non ha recitato mai: è un letterato, un artista, uno studioso appassionato del teatro che ha fondato la « Chimère » per dar vita ad un suo ideale d'arte, trasportandosi poi allo « studio », mentre domani riprenderà il suo lavoro nel più ampio palcoscenico del bel teatro dell'Avenue, vicino alla Madeleine, a Parigi. Egli controbatte così l'affermazione corrente in Italia secondo la quale soltanto un attore può utilmente dirigere una Compagnia drammatica.

Il Baty insiste, nella sua arte, sul valore della messinscena: secondo lui gli elementi costitutivi del dramma, l'autore fornisce soltanto il testo scritto, vanno dominati dal *metteur en scène*, e cioè l'opera del pittore, dello scultore, del musicista, ecc., ciascuno dei quali porta il suo contributo particolare alla bellezza, deve essere da lui rigidamente composta in una sola ispirazione, in una sola esecuzione.

Il teatro attuale pare a Baty in piena decadenza: « è un carnaio di generi e puzza non poco ». Il nuovo teatro però non è sorto ancora e i lavori che il Baty ha portato sulle scene sono soltanto opere di transizione, frammenti vari di bellezza che saranno rifusi nella rinascita di domani.

Si è detto che il nostro « direttore di scena » era « un esponente del Cattolicesimo francese » e si è esagerato non poco; il Baty non ha mai preteso a tanto. È cattolico personalmente, ma agisce nel campo artistico e non in quello religioso. Si rivolge al pubblico che per la massima parte riempie i teatri francesi, un pubblico spesso ateo, spregiudicato o gaudente; e tenta soltanto di ammannirgli quel tanto di salute spirituale che per ora possa dirigere. Cattolici giovani ed inesperti da noi sarebbero estremamente urtati dalle sue rappresentazioni, specie di quelle di « Maya », e devono astenersi.

Egli però ha fede che soltanto il Cattolicesimo possa risanare gli uomini e le arti; e nel suo ultimo volume « Le masque et l'encensoir », dove studia le origini cristiane del nostro teatro, così scrive auspicando la tanto attesa rinascita del teatro.

« Un nuovo teatro sta per riaffermarsi. Ecco sulla montagna i passi dei messaggeri. Non ricomincerà il teatro medievale come questo non ha ricominciato il teatro greco ma vivrà dei principii che l'hanno fatto vivere; sarà « Tomista » come essi lo furono prima della lettera, Eschilo e Sofocle, senza conoscere il dramma e la morale dei Vangeli per la rivelazione primitiva, hanno

operato secondo la estetica universale, cattolica. Forse gli operai della rinascita teatrale saranno ugualmente lontani dalla Chiesa; nondimeno obbediranno all'estetica cattolica perché soltanto la estetica universale non impoverisce, non dissecca, non mutila il dramma».

Così il Baty si riavvicina al Claudel, il quale ne « L'arte poetica » proclama che la rinascita cristiana di domani potrà avvenire soltanto coll'Inchinarsi al principio dell'Unità Cattolica.

A quest'opera grandiosa, in cui tutte le bellezze del creato saranno ricomposte attraverso lo sforzo immane dell'uomo nell'armonia universale per offrirla a Dio il Baty ha dedicato, tra altri, la sua vita; e voglio ancora qui citare le parole con le quali chiude il libro e che dovremmo noi tutti operai della rinascita fare nostre: « Potessimo come gli anonimi costruttori di chiese dare la nostra vita all'opera imperfetta e necessaria nella speranza dell'opera perfetta che non vedremo, ma che altri, se piace a Dio, realizzeranno dopo di noi, per merito nostro e della quale accettiamo che essi mietano tutta la gloria ». Parole calde, parole cristiane che rivelano come tutte le pagine del volume un'anima eletta preoccupata innanzi tutto di servire Dio attraverso la via che ha liberamente e coraggiosamente prescelta!...

Mi pare però che coll'andare degli anni il Baty per realizzare il suo programma si sia alquanto allontanato dalle sue direttive iniziali per avvicinarsi invece ad un teatro più cerebrale, a volte anarchico, dove errano misere anime in pena senza direzione e senza libero arbitrio, senza legame con la realtà concreta; dove dominano in qualche maniera i ricordi delle nebulosità goethiane, i torbidi influssi ,aeterlinchiani, accanto alle esagerazioni futuristiche del movimento o meglio del « dinamismo » introdotte nell'arte...

Si palesa chiaramente, nondimeno, nell'opera di Baty il suo desiderio di servire la causa, anche attraverso vie indirette che a noi possono sembrare strane e forse anche sbagliate. Per questo la sua venuta a Torino, le rappresentazioni della sua Compagnia, i suoi conati artistici vanno seguiti con la dovuta prudenza, ma pure con la massima attenzione.

Ora per non ripetere il mio voluminoso articolo uscito circa un anno fa su queste colonne, mi accontenterò di illuminare i miei lettori sui due lavori più importanti che il Baty rappresenterà a Torino dopo averli rappresentati a Parigi ed altrove centinaia e centinaia di volte.

« Têtes de rechange », di stile piuttosto comico, sembrerà forse a molti spettatori impreparati un seguito di scene sconnesse con alcuni spunti indovinati. Va notato, per capire il lavoro a metodo del Pellerin, il quale rappresenta in un piano scenico secondario quanto vi sia di subcosciente nel piano scenico principale: evoca due uomini, un giovane « modernissimo » ed un vecchio borghese d'antico stampo, e rappresenta quanto vi sia e si svolge nel loro cervello, ottenendo così contrasti curiosissimi e rivelazioni imprevedute; la mente dei protagonisti viene analizzata attraverso mille « teste » e quasi si potrebbe dire come i latini « Tot capita... ». Infine il giovane tutto preso dal movimento dell'epoca nostra, dalla nostalgia dello spazio e dell'ignoto, sogna il sentimento e il romanticismo, mentre il vecchierello conservatore pensa soltanto a godersi materialmente la vita...

« Maya », di stile tragico, è un seguito di quadri che si svolgono in un luogo che è meglio tacere, in una città marinara. Maya è l'incarnazione indiana della passione; il lavoro rappresenta il desiderio amoroso, protagonista una donna considerata nel suo essere passivo come materia plastica dell'appetito dell'uomo; larva di una farfalla dunque, e l'uomo ne dipinge le ali coi colori della sua fantasia e della sua passione. Argomento scabroso certo; ma non ha spaventato i giornali cattolici di Parigi perché è mantenuto in una linea elevata, svuotato di quanto ha di procace il vizio umano; il tono accorato, l'angoscia dell'essere miserabile commuovono e fanno utilmente pensare; attraverso l'uomo d'oggi che spesso non sa più commuoversi, ma pure si sgomenta e si dispera, trattenuto nel fango e attirato dalle stelle, rivive il detto dell'Ecclesiaste: Tutto è vanità.

Lavoro troppo crudamente sincero, certo; ma non privo però di bellezza.

1927. 12. 1	Gazzetta del popolo		Maya		“Maya” di Gantillon nell'interpretazione di Baty
-------------	---------------------	--	------	--	--

Lunedì sera 5 dicembre la Compagnia drammatica francese di Gaston Baty inizierà il suo annunziato breve giro di rappresentazioni in Italia, mettendo in scena « Maya » al Teatro di Torino. Il soggetto di questa commedia in un prologo, nove quadri divisi in tre atti e un epilogo, di Simon Gantillon, è già stato fatto conoscere ai nostri lettori in occasione del caloroso successo che l'arditissimo lavoro ha riportato al Valle di Roma nell'interpretazione della Compagnia Niccodemi. Si tratta, come è stato chiarito dal nostro corrispondente di Roma, di uno svolgersi di rapidissime scene davanti a un panorama di porto di mare nella misera stanza di uno di quegli inferni femminili che sono comuni a tutte le città marittime, dove sbarcano marinai dopo lunghe crociere. Che « Maya » sia una commedia audacissima, specie per la materia di cui è plasmata, è fuor di dubbio. Se non che appunto questa materia non è stata per il Gantillon che il pretesto di un'opera di poesia che è anche una lezione di profonda morale.

Questo contenuto poetico, a Roma, ha soggiogato completamente il pubblico, che era accorso incuriosito al Valle, attendendosi probabilmente di assistere ad un lavoro d'indole brutalmente verista. Lunedì prossimo al Teatro di Torino il pubblico torinese sarà chiamato a giudicare non soltanto l'opera, ma anche l'interpretazione che di questa dà la Compagnia diretta da Gaston Baty, l'intelligente uomo di teatro che per il primo la mise in scena a Parigi, portandone le repliche al numero di 450.

1927. 12. 2	Gazzetta del popolo		Maya		Teatro di Torino. Inizio di stagione.
-------------	---------------------	--	------	--	---------------------------------------

La riapertura del Teatro di Torino è fissata per la sera di lunedì 5 dicembre, alle ore 21.15. come spettacolo inaugurale è stata scelta la commedia *Maya*, in un prologo, nove quadri divisi in tre atti, e un epilogo, di Simon Gantillon, che sarà interpretata dalla Compagnia drammatica francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty, la quale viene in Italia per la prima volta. Del lavoro del Gantillon, che il Baty replicò a Parigi per quattrocentocinquanta sere di seguito, già si è parlato, anche in occasione del suo recente successo di Roma, nell'interpretazione della Compagnia Niccodemi al Valle, *Maya* è nuovissima per Torino.

Quantunque i lavori per il nuovo ingresso del teatro dalla parte di via Montebello proseguano attivamente si che quanto prima potranno essere ultimati, per alcuni giorni ancora gli spettatori dovranno accedere alla sala dal consueto ingresso di vicolo Benevello angolo via Verdi.

Una nuova sistemazione di posti è stata quest'anno studiata nell'interno del teatro. Abolite alcune file di poltroncine numerate in galleria, risulta ora – sempre però soltanto in galleria – un certo numero di posti in piedi e a sedere, cui è possibile accedere acquistando il solo biglietto d'ingresso.

Per la fine dello spettacolo è stato organizzato uno speciale servizio di automobili pubbliche, per comodità degli spettatori. Durante l'ultimo intervallo della rappresentazione serale una maschera appositamente incaricata consegnerà uno scontrino a chi desidera avere un *taxi* all'uscita dal teatro. nessuno speciale aumento di tariffa è dovuto a questo servizio.

La vendita dei palchi e dei posti di platea e galleria per lo spettacolo inaugurale di lunedì comincia domani, sabato, alle ore 10 del mattino, presso la biglietteria del teatro.

1927. 12. 2	Il momento				Teatri e concerti – Lunedì, ripresa
-------------	------------	--	--	--	-------------------------------------

					del Teatro di Torino
--	--	--	--	--	----------------------

La riapertura del Teatro di Torino è fissata per la sera di lunedì prossimo 5 dicembre, alle ore 21,15. Come spettacolo inaugurale è stata scelta la commedia « Maya », in un prologo, nove quadri (divisi in tre atti) e un epilogo, di Simon Gantillon, che sarà interpretata dalla Compagnia drammatica francese dello « Studio des Champs-Élysées », diretta da Gaston Baty, la quale viene in Italia per la prima volta. Del lavoro del Gantillon, che il Baty replicò a Parigi per quattrocento cinquanta sere di seguito, già si è parlato, anche in occasione del suo recente successo di Roma, nell'interpretazione della Compagnia Niccodemi al Valle. « Maya » è nuovissima per Torino.

Quantunque i lavori per il nuovo ingresso del teatro dalla parte di via Montebello proseguano attivamente, sì che quanto prima potranno essere ultimati, per alcuni giorni ancora gli spettatori dovranno accedere alla sala dal consueto ingresso di vicolo Benevello angolo con via Verdi.

Una nuova sistemazione di posti è stata quest'anno studiata nell'interno del teatro. abolite alcune file di poltroncine numerate in galleria, risulta ora – sempre però, soltanto in galleria – un certo numero di posti in piedi e a sedere cui è possibile accedere acquistando il solo biglietto di ingresso.

Per la fine dello spettacolo è stato organizzato uno speciale servizio di automobili pubblici, per comodità degli spettatori. Durante l'ultimo intervallo della rappresentazione serale una maschera appositamente incaricata, consegnerà uno scontrino a chi desidera avere un « taxi » all'uscita del teatro. nessun speciale aumento di tariffa è dovuto per questo servizio.

La vendita dei palchi e dei posti di platea e galleria per lo spettacolo inaugurale di lunedì comincia domani, sabato, alle ore 10 del mattino, presso la biglietteria del teatro.

1927. 12. 3	Gazzetta del popolo		Maya		Al Teatro di Torino: La prima di "Maya"
-------------	---------------------	--	------	--	---

Com'è stato annunciato, lunedì 5 dicembre alle ore 21.15 precise avrà luogo al Teatro di Torino la prima rappresentazione di *Maya*, di Simon Gantillon, con la quale la Compagnia drammatica francese dello « Studio des Champs-Élysées » diretta da Gaston Baty inizia la stagione al Teatro di Torino. La rappresentazione, come tutte quelle di questa Compagnia, è in abbonamento. La messa in scena è di Gaston Baty. La vendita dei posti comincia questa mattina, sabato alle ore 10 presso la biglietteria del teatro, in vicolo Benevello angolo via Verdi.

1927. 12. 5	Gazzetta del popolo		Maya		Gaston Baty con "Maya": inizia la stagione al Teatro di Torino
-------------	---------------------	--	------	--	--

Ricordiamo che questa sera, alle 21.15 precise, avrà luogo lo spettacolo inaugurale della stagione del Teatro di Torino con la rappresentazione della commedia in un prologo, 9 quadri divisi in tre atti e un epilogo, « Maya », di S. Gantillon.

La mette in scena la Compagnia drammatica francese di Gaston Baty, che viene per la prima volta in Italia. La rappresentazione di questa sera, come tutte quelle della stagione di prosa francese, è in abbonamento. Per la fine dello spettacolo è assicurato uno speciale servizio di automobili. Ricordiamo che quest'anno al Teatro di Torino esistono in galleria posti in piedi e a sedere cui si accede col solo biglietto d'ingresso. La vendita dei posti ancora disponibili per la rappresentazione di questa sera continua dalle 10 del mattino.

1927. 12. 6	Corriere della sera		Maya		La "tournée" di Baty a Torino
-------------	---------------------	--	------	--	-------------------------------

Torino, 5 dicembre notte

Stasera   stato riaperto il Teatro di Torino, gremito di un pubblico aristocratico, tra cui erano il Duca di Pistoia e di Bergamo. Ha iniziato un breve giro di rappresentazioni in Italia la compagnia drammatica francese dello « Studio dei Campi Elisi » diretta da Gaston Baty, la quale ha rappresentato *Maya*, in un prologo, nove quadri e un epilogo di Simon Gantillon.

Il nome di Baty cominci  a essere noto in Francia sul finire del 1920, per alcuni audaci, ma non sempre fortunati esperimenti di teatro d'avanguardia. Fallito il suo tentativo di « teatro della Chimera », il Baty pass  alle scene dello « Studio » rappresentando negli ultimi due anni pi  di trenta lavori nuovi accolti generalmente con successo.

Maya, con cui Gaston Baty inizia il suo giro in Italia,   stata data a Parigi 450 sere di seguito. Il pubblico ha applaudito calorosamente a ogni quadro.

1927. 12. 6	Gazzetta del popolo		Maya	Eugenio Bertuetti	Gastone Baty al Teatro di Torino "Maya" di Simon Gantillon
-------------	---------------------	--	------	-------------------	--

Le idee di Gaston Baty intorno al teatro sono chiarissime, e perci  pi  semplici di quanto non sembri. Egli   un innovatore, il suo stile   quindi infiammato, aggressivo persino. Ma prendi i suoi postulati, gratta e ritratta, volta e rivolta, vi troverai sempre, in fondo, questa verit  quasi volgare: ogni tempo ha il teatro che si merita o, meglio, ogni tempo dovrebbe esprimere un teatro *suo proprio*. Scrive Baty: « Nous ne méconnaissons ni le charme pathétique de Racine, ni n'élégance de Marivaux, ni l'émotion de Bataille. Mais...le sujet ou plutôt le contenu des œuvres jouées n'est plus d'accord avec notre sensibilit  profonde. Une nouvelle vision du monde, de nouvelles manières de sentir et de penser, exigeraient que le théâtre leur répondit. Mais ce nouveau contenu dramatique, il ne peut pas l'exprimer avec les moyens traditionnels dont il dispose... ». In linea teoretica non si può essere pi  chiari di cos . Egli biasima nelle forme del vecchio teatro, quali espressioni dell'anima contemporanea, uno schematismo e un meccanismo che non servono pi , perché « l'homme dépasse de toutes parts ce schéma de l'homme. Sa vie consciente ou consciente seulement à demi. Il n'est pas seulement l'idée claire qu'il a de lui-même, mais ses r ves obscure, sa mémoire endormie, ses instincts refoul s... ».

E' facile ora comprendere come per gente che parla in modo siffatto, Luigi Pirandello rappresenti nella storia del teatro europeo qualcosa di assai importante e definitivo, non ostante il parere contrario e la pervicace cecit  di molta critica nostrana.

Gastone Baty nega che la vita, tutta la vita dell'uomo – e quindi anche incosciente – possa esprimersi intera nei soli, angusti limiti di un dialogo, e afferma per contro che a creare l'*atmosfera drammatica* d'un'opera teatrale contribuiscono le cose (che fanno parte d'uno stato d'animo determinato, o per meglio dire cooperano alla creazione di questo stato d'animo) in egual misura con le persone, e sostiene che i suoni, i colori, gl'infiniti accidenti della messa in scena non sono meno importanti e necessari delle battute, dei gesti, dell'espressione parlata insomma.

La teoria, manco a dirlo, non è più novissima: ai nostri lettori abbiamo sonato spesso musiche consimili a proposito dei saggi pitagorici e delle interpretazioni pirandelliane. L'importante è ora di vedere sino a qual punto il celebre *regisseur* francese abbia realizzato in pratica la propria teoria.

Evidentemente, ammettendo pure che molti autori trapassati (Eschilo, Plauto, Shakespeare) possano oggi essere rappresentati secondo i raffinati canoni del *teatro nuovo*, avvicinandoli cioè il più possibile alla rinnovata nostra sensibilità: il Baty annuncia una schiera di autori francesi che, a parer suo, hanno i requisiti per essere considerati, dirò così, i creatori di questo teatro, in quanto nelle loro opere – per la costruzione musicata, la importanza delle didascalie, le intenzioni ardite – è evidente la volontà d'uscire dallo schematismo tradizionale per muoversi con più libertà nel vasto mondo della fantasia e avvicinarsi il più possibile al miracolo dell'inesprimibile. Fra questi autori sono Denys Amiel e Jean-Jacques Bernard; Saint Georges de Bouh lle e Paul Claudel; Jean Cocteau e Ferdinand Crommelynck; Henri-Ren  Lenormand e Jules Romains; Jean-Victor Pellerin e Simon Gantillon. Di quest'ultimo abbiamo visto ieri sera al Teatro di Torino l'annunciata *Maya*: un prologo, nove quadri e un epilogo.

Non c'è una « storia » vera e propria da raccontare, ma, volendo, ce ne sarebbero undici: una per quadro. Il Gantillon riprende il mito del velo di Maya – il cangiante velo dell'illusione – e tenta di esprimerlo sulla scena attraverso la spiritualizzazione d'un mondo crudelmente realistico.

Qual è questo mondo? La camera di una prostituta al pianterreno d'un lurido quartiere nel porto di Marsiglia. Qui vive Bella, « fille galante ». La rappresentazione dell'ambiente, del *tipo*, delle sue compagne, della vita che si muove intorno, buia e bieca, gravida di desideri esasperati, di follia in libertà. È più che fotografica: l'artista è andato più addentro nel realismo, direi che l'ha forzato, traendone effetti più raccapriccianti di quelli che si potrebbero avere dalla verità pura e semplice.

Bella è la femmina anonima, la forma senz'anima, la forma senz'alcuna espressione: Bella è, in una parola, nessuno. Ma come battono alla sua porta gli uomini del mare, gli affamati di sensualità, coloro che il lungo e duro navigare in solitudine rese magri e digiuni, a chiederle un attimo di piacere, un minuto di oblio. Bella prende forma e spirito: nasce, si crea, miracolosamente. E per ognuno che le si sdraia vicino, che le dorme un poco fra le braccia, cui dona ad occhi chiusi la bocca che tutte le ciurme conoscono, ella è nuova e diversa, è colei ch'era già nel desiderio bruciante del maschio. La *donna* che la fantasia febbricitante del marinaio portò a lungo con sé, accarezzandola in sogno durante le interminabili traversate. Per ogni uomo cui si dona, Bella, che in se stessa non è nulla, nessuno, assume un volto, un corpo, un cuore: quelli appunto che l'uomo portava nell'anima, fantasmi del desiderio, dell'amore lontano; ombre d'un suo passato, visioni sperate per l'avvenire.

Bella, la « fille galante », è, rispetto agli uomini che ne chiedono i favori, vestita del velo magico di Maya.

Ecco quanto volle esprimere l'autore in questi quadri, col sussidio di un'azione teatrale modernamente intesa.

C'è riuscito? Ha fatto opera d'arte davvero? Non direi. Troppo grande ancora lo squilibrio tra la massa realistica e il soffio patetico, lirico, magico dell'ultima scena, perché l'opera possa vivere in compiuta armonia. La spiritualità è rimasta più intenzionale che effettiva.

Il fatto stesso che proprio alla fine l'autore debba spiegare mediante la scena – stupenda – dell'indiano le sue risposte intenzioni, il suo dover commentare, chiarire, quanto v'è di simbolico

nei quadri precedenti, vuol dire che il dramma, qual era nella mente di Gantillon, non si esprime per virtù propria, ma rimane privo di evidenza, di chiarezza.

V'è un susseguirsi quasi cinematografico di episodi, che in sintesi ideale dovrebbero rappresentare la vita trista, squallida, piena di esasperazione e di noia, d'una prostituta senza nome. Si chiama *Bella*, perché così ogni maschio chiama la donna del suo piacere. Vengono a lei dai più diversi punti del mondo uomini d'ogni qualità, sconosciuti d'ogni risma, cui ella offre una povera carne mantrugiata sotto la tunica stinta, e a tutti, con un amplesso, con una carezza, con una parola, dona, senza saperlo, l'immagine di una donna diversa da sé: *quella* che ognuno cercò.

Ma per comprender questo bisogna attendere la spiegazione dell'indiano, nel suo magico colloquio col suonatore di chitarra.

Nei quadri precedenti non mancano gli accenni, certe parole stesse di Maya dovrebbero spiegare ogni cosa (« Je suis le bien d'autrui », ella dice e il bene degli altri, canterà l'indiano, si chiama talvolta « Marie...et d'autres fois: Mère-du-desir... et: Soeur-du-Meusouge...ou bien, Maya, c'est l'apparence. – Tu sais...les choses...ou croit qu'elles sont comme ça...et puis elles sont...autrement...Apparence...illusion...Oui : puissance de l'illusion – surtout...illusion...illusion...illusion...illusion... »); un filo corre per tutta l'opera che attinge vita e qualità dall'intenzione, la quale all'ultimo soltanto si realizza, ma è soffocato, rotto, deviato, dalla brutalità grossolana degli atteggiamenti.

C'è *Fifine*, il fiore che nasce, e c'è « *Notre-Mère* », la vecchia megera: in una scena, fra le più delicate, noi dovremo sentire che le due creature, tanto distanti, rappresentano due momenti diversi della vita di *Bella*, almeno così suggeriscono le didascalie, ma alla ribalta questo non risulta, e le tre donne rimangono tre disgraziate vive soltanto per virtù di pittura veristica o naturalistica che dir si voglia. E la stessa cosa potremmo ripetere per tutte le altre scene. L'esplosione finale, se così posso esprimermi, salva gran parte dell'opera, ma non la unifica né la redime tutta quanta.

Quadri sì, momenti profondamente sentiti e magistralmente resi anche, finezze molte, sfumature delicatissime nella cruda impostazione del rimanente non mancano, ma l'impressione generale, più ci ripenso, è caotica, greve: un gran fumo tortuoso, graveolento, pieno di bagliori qua e là di timide stelle, di teneri colori, che si spengono e muoiono via via per l'insistente sovrapporsi della materia spessa. Né il magico bengala della chiusa riesce ad illuminarci appieno.

Pirandello, Bontempelli, Rosso di San Secondo han fatto spesso di meglio.

E veniamo all'opera personale di Gastone Baty e dei suoi eccellenti attori. Qui il discorso deve mutar tono. Il teorico di cui parlammo in principio non fu smentito dal tecnico. In verità Simon Gantillon non potrebbe desiderare un interprete più geniale, più raffinato e fedele ad un tempo.

Le *cose*, nella sua messinscena, diventano *dramatis personae* veramente. La strada, la stanza, il letto, la tenda, la luce, il colore vivono la medesima attonita vita delle anime. Son parte integrante d'un momento mistico, d'una musicalità indicibile, ma perfettamente sensibile, si fondono e vibrano con le parole, con le pause, coi gesti. Lo spettatore si dimentica nell'atmosfera indovinata della rievocazione fantastica, non si stanca, non s'annoia, perché il poeta Gantillon ha trovato in Baty un poeta altrettanto scaltrito e delicato.

Ancora troppo primitivo, in confronto alle preziosità rimanenti, ci apparve il sistema dei teloni per il passaggio da un quadro all'altro: primitivo e fastidioso, perché rompe l'incanto volgarmente, in luogo di tenerlo vivo.

Gli attori, nessunissimo escluso, sono perfetti. Recitano con raffinata spigliatezza, con scrupolosa cura del dettaglio, con profonda conoscenza della parte. Attori anonimi a dir vero, ché nessuno entrerà nelle storie teatrali di Francia, ma quanto fervore, quanta finezza, quale appassionata dedizione pongono nell'opera loro!

Margherite Jamois (Bella) e Marie Louise Delby (Fifine) non le dimenticheremo più. Habib Benglia (L'Hindou) – indiano autentico – impresse alla sua parte un sapore strano di magia, di abbacinante mistero, così che la scena col chitarrista rimane fra le più interessanti del teatro contemporaneo.

Teatro sfolgorante, elegantissimo, la sala del Torino – tutto esaurito – era ieri sera per se sola uno spettacolo di bellezza. Pubblico quindi raffinato, colto, che accolse un po' sconcertato i primi quadri, che applaudì poi con calore, chiamando gli interpreti alla ribalta più volte. Questa sera *Maya* si replica.

1927. 12. 6	Il momento		Maya	Luciano Gennari	Teatro di Torino MAYA – spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue de Simon Gantillon. Mise en scène de Gaston Baty
-------------	------------	--	------	-----------------	--

Avevo già sentito *Maya* a Parigi, come a suo tempo ho riferito [...] volte; l'ho riudita ieri sera; e sempre ho provato la medesima sensazione atroce di fronte a quella miseria umana denudata innanzi a me.

L'autore tratta l'anima dell'uomo come il chirurgo ne tratta il corpo, coi ferri, col bisturi; ed io, che non sono medico né avvezzo a simili spettacoli ne provo una scossa e sono urtato.

Se sia lecita la sincerità estrema e direi quasi assoluta con cui un autore viviseziona l'anima e l'espone al pubblico, è una questione che ho già sfiorato qualche volta, ma che è troppo ampia per essere risolta ora, in una cronaca drammatica. Dirò soltanto che il lavoro ci colpisce, agisce fortemente su di noi: se non fosse così come si sarebbe replicato a Parigi per 450 sere?... Agisce in bene o in male?... Il pubblico andava a cercare allo Studio dei Campi Elisi emozioni erotiche o una lezione di morale?

Io credo fermamente che buona parte del pubblico sia purtroppo andata a sentire *Maya* con pensieri tutt'altro che morali; ma credo che la maggioranza, dopo la rappresentazione sia tornata a casa, con l'orrore di quell'ambiente di peccato e di vizio, nel mondo materiale dal quale è escluso Dio, con la conoscenza più profonda dell'abbiezione in cui può cadere l'uomo, d'una piaga per cui si nutre spesso, tanto dai governanti come dalla società, troppa tolleranza e troppa indulgenza: quindi con un profitto anche morale...

Però di fronte all'effetto che possa produrre un simile lavoro, il compito del critico cattolico è di riservarsi e di mettere in guardia il pubblico, raccomandando estrema prudenza...

Delle intenzioni dell'autore e del « metteur en scène », il Gantillon e il Baty, ritengo che non si possa dubitare: potevano sfruttare un simile argomento in modo ben più proficuo, togliendo la profondità dell'indagine psicologica e accontentandosi di schermaglie superficiali e procaci che sul pubblico solito dei teatri, delle *pochades*, e delle riviste, di Parigi e d'altrove, avrebbero ottenuto un

risultato assai maggiore. Di tutto questo *proprio nulla*: si tratta di un'opera d'arte e non di un'opera canagliesca...

È doveroso osservare che attraverso gli atti e la lunga serie dei quadri, non vi è, all'infuori di qualche motto di spirito oscuro e discutibile, una sola parola grossolana o volgare, una sola frase che non possa essere udita da tutti: siamo dunque ugualmente lontani dal verismo dello Zola e del romanticismo dell'800 che faceva sforzi inauditi per riabilitare ed innalzare le cortigiane. Della messinscena e dell'interpretazione dobbiamo dire la stessa cosa: tutto è mantenuto in una linea mobilissima, e se nulla nasconde quella verità miserabile, nulla pure l'abbellisce, nulla alletta la fantasia, nulla viene a idealizzare quanto è vile e brutto; la lontana serenità del cielo splendente di sole e del mare azzurro che sovrasta la miseria umana, è lì a simboleggiare il richiamo dell'infinito e di Dio.

Maya come ho detto è l'incarnazione indiana della passione; indiana forse perché risponde al primitivo concetto delle religioni orientali...Argomento del lavoro è il desiderio amoroso, protagonista una donna considerata nel suo essere passivo, come materia plastica dell'appetito dell'uomo; larva di una farfalla; e l'uomo ne dipinge le ali coi colori della sua fantasia e della sua passione; quest'uomo accecato, pilota cui manca la stella, incapace appunto per questo di dirigersi e di superare decisamente la materia, che non sa più commuoversi, quasi per un eccesso di sofferenza, ma che pure si sgomenta e si dispera, trattenuto nel fango e attirato dalle sfere eccelse, è l'uomo d'oggi, che fu scristianizzato attraverso gli ultimi secoli, e che prima di doversi nuovamente inchinare a Dio ha provato tutta l'amezza e la vanità di quanto è soltanto umano.

Quest'uomo ha qui un seguito di incarnazioni, come la figura della donna si proietta attraverso varie figure secondarie. La gente che si raduna in quell'orribile porto è varia, sono marinai, navigatori senza requie, d'ogni sponda, d'ogni paese, d'ogni razza, naufraghi dell'esistenza, o pure viandanti che continueranno stentatamente, fino all'ultimo giorno il cammino di dolore e di sangue.

La donna invece non esiste per sé, ma soltanto come specchio del loro desiderio: il Gantillon ha fatto di un fantasma di donna la protagonista di un dramma; egli stesso dichiara di aver scelto come « movimento » tragico del lavoro la disincarnazione progressiva di quella donna che corrisponde alla curva di un'azione del tutto interiore, di cui i singoli quadri sono i vari scalini; Bella-Maga, donna ed essere irreali, che si innalza dal segno particolare al simbolo universale, per ricadere poi d'un tratto nella regolare misura della vita quotidiana.

Vi è però qualche cosa di più in *Maya* anche se non ne fa cenno l'autore: una rappresentazione della coscienza morale, all'infuori degli stessi protagonisti; ad esempio quando il navigatore chiede a Bella se non ha rimorsi, essa mostra di non capire molto bene; ma egli le impone di tacere con un gesto eloquente, troncando le parole di lei. Non mancano i sani richiami alla vita virtuosa, non moraleggianti per via di parole, ma pur assai efficaci, come l'episodio della morte della bimba; quello altro in cui con uno scorcio arditissimo viene dipinta attraverso ad una giovinetta la traiettoria della corruzione; quello ancora del pittore che traccia con una semplicità degna dei grandi maestri una visione di bontà e di generosità che per contrasto fa rabbrivire.

Possiamo anche segnalare uno studio sapiente quanto discreto intorno a certe oscurità della morale e dell'onore, ai costumi mutevoli secondo le razze e gl'individui, come l'accenno al modo nel quale alcuni selvaggi intendono l'ospitalità, o al sentimento della solidarietà.

Mi avvedo di aver già scritto molto, e quanto basti per dare ai miei lettori un'idea precisa intorno ai meriti ed ai demeriti di *Maya*...E pure devo ancora concludere e precisare il valore artistico dell'opera. L'illustre amico e collega Pietro Meandri, direttore e critico drammatico del

« Corriere d'Italia » osservava dopo la rappresentazione romana che non era il caso di confondere questo dramma con una *pochade* o con un'opera volgare; « sarebbe ingiusto, scriveva, negare al lavoro un valore artistico intrinseco... Vi sono pure in esso intenzioni più che buone ». Ma rimproverava al Gantillon di rappresentare un mondo attraverso una mala femmina, la quale cosa non può essere morale, ed è frutto di decadentismo spirituale e artistico...

Con queste ultime parole accennava particolarmente, credo all'ultimo quadro dove un « barman » indiano, ricordando lo spirito della sua razza, insiste forse un poco troppo sulla illusione, regina del mondo, mentre noi, non essendo idealisti e tanto meno neo-idealisti, sappiamo pure che esiste la realtà...

Mi pare però che si possa più efficacemente fondere le critiche intorno a *Maya*, e anche quella, dal lato morale ed estetico, di avere portato sulle scene, in un'opera d'arte, un argomento « riservato » ad un pubblico speciale, perché non potremo mai ammettere che *Maya* sia visibile da un pubblico che non sia più che preparato e avvertito, in una critica sola e puramente estetica: l'incompiutezza cioè e la frammentarietà del lavoro; in esso manca la sintesi, senza la quale non v'è opera d'arte completa. Il Gantillon ha analizzato una donna: ha rappresentato elementi di vita; ma la vita non è ricostituita; se vi è una successione di quadri, il dramma, con la sua azione vera e propria non c'è: tanto è vero che alla fine, al vicenda ricomincerà da principio, sempre uguale, monotona, esasperante, come prima, esattamente come prima; la vita non è così; e così non l'arte; l'uomo deve innalzarsi, l'arte è la via che conduce sul monte magnifico della bellezza, e se non innalza manca alla sua missione, al suo significato, alla sua essenza. Non v'è bellezza senza conclusione; e quella che viene suggerita nella mente e nel cuore dello spettatore non può sempre bastare. L'arte non è soltanto la rappresentazione di una realtà.

Se l'autore avesse realmente dovuto ricostruire la vita com'è, compiendo la sintesi, avrebbe rimesso la sua protagonista e i suoi compari, al posto più preciso che a lavoro compete nel grande inquadramento della vita universale... L'ispirazione dell'autore è quella della filosofia idealistica tedesca ed è per questo che nonostante tutta la sua serietà, troviamo qualche divario fra noi e lui...

Attraverso quanto ho scritto appaiono i pregi della messinscena; essa è in armonia assoluta con il lavoro, non si può parlarne isolatamente; e neppure di Margherite Jamois ch'è una grande attrice (e dispiace non poco vederla sempre e soltanto nei panni de Bella), e dei suoi ottimi compagni d'arte, tra i quali fu notato con curiosità il bell'attore e indiano autentico che è Habib Benglia: fusione e unità sono state pienamente raggiunte e la *Maya* che abbiamo udito ieri sera accoppia con uguali meriti nella rappresentazione i nomi di Gantillon e di Baty.

V'era ieri sera il pubblico foltissimo delle grandi *première*, un teatro eccezionalmente elegante. Tutto esaurito. Gli spettatori si mostrarono da prima sconcertati dall'audacia del lavoro; poi a poco a poco l'ascoltarono con maggiore attenzione e lo valutarono per quel che valeva, applaudendo calorosamente ad ogni atto.

1927. 12. 7	Gazzetta del popolo		Têtes de rechange, Césaire		Al Teatro di Torino "Têtes de rechange"
-------------	---------------------	--	----------------------------	--	---

La Compagnia drammatica francese di Gaston Baty, che agisce al Teatro di Torino e che con domenica chiuderà il suo brevissimo ciclo di rappresentazioni, annuncia per domani sera giovedì, la seconda novità della stagione : *Têtes de rechange*, la bizzarra commedia di Jean Victor Pellerin, replicata a Parigi oltre cento sere di seguito. Seguirà nella stessa serata la commedia in due atti di Jean Schlumberger, *Césaire*. La messa in scena è di Gaston Baty. Questa sera ancora *Maya* di Gantillon che ieri ha rinnovato il successo della prima rappresentazione. La vendita dei posti per entrambi gli spettacoli continua dalle 10 del mattino.

1927. 12. 8	Il momento		Têtes de rechange, Césaire		Due novità al Teatro di Torino
-------------	------------	--	----------------------------	--	--------------------------------

La Compagnia drammatica francese di Gaston Baty, che domenica chiuderà la serie delle sue rappresentazioni, mette in scena questa sera due novità per Torino. L'una è la commedia: « Têtes de rechange » di un giovane scrittore tormentato dal conflitto tra due intelligenze e due età ; l'altro « Césaire » è il lavoro di un noto scrittore della Francia contemporanea: Jean Schlumberger, e il suo dramma ci presenta il conflitto tra le forze della natura e l'uomo.

Jean Victor Pellerin autore di questo « Testa di ricambio » riprende nella sua commedia – come spiega lo stesso Baty in un suo opuscolo – un motivo a lui caro: quello del raddoppiamento incosciente della personalità, già tentato in *Insulaire, Intimité, Monsieur Pensé*. Se non che il suo eroe, che ad ogni costo vuol evadere dalla vita comune, non va già in traccia di favolosi mondi, ma si accontenta della bizzarria dei casi che la vita quotidiana gli offre. Data la stranezza della vicenda, l'ostacolo maggiore alla rappresentazione era risolvere la questione della messa in scena. Pare che il Baty vi sia riuscito, se a Parigi ha replicato la commedia oltre cento sere di seguito.

Lo spettacolo di questa sera comincia alle 21.15 precise. La vendita dei posti continua dalle 10 del mattino.

1927. 12. 9	Gazzetta del popolo		Têtes de rechange	Eugenio Bertuetti	“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin
-------------	---------------------	--	-------------------	-------------------	---------------------------------------

Un segno tra i molti, della novità o, per meglio dire, della diversità di questo teatro da quello comunemente inteso, lo trovate nel *cronista*: in me, che seduto al solito tavolo, inchiodato alla solita sedia, nella bisogna nervosa di fare ai lettori la storia di ciò che ho visto, mi sento sfuggire la materia; per quanti sforzi io compia per unificarla, per imprigionarla entro le rotaie d'una logica consequenziale, per darle un centro d'esistenza insomma e una parvenza di cosa viva, essa si stempera e vanisce, fuggendomi d'ogni parte, ricomparendo diversa ogni attimo, pregna d'infinite possibilità, le più inattese e le più imprevedute.

Il mondo in cui questo teatro respira non è certo quello definito dalle classiche tre dimensioni, e sottoposto alle leggi, fisicamente incontrovertibili, della gravità. Trattasi d'un mondo estremamente arbitrario, dove creatrice unica di forme, moto, accidenti è la fantasia, per la quali un grave abbandonato a se stesso, può benissimo, in luogo di cadere, schizzare in alto, fermarsi, risalire, deviare, roteare, accendersi, scomparire. Un mondo le cui primavere possono nauseare all'improvviso e all'improvviso morire; dove l'uomo corporale non esiste, ma soltanto i suoi fantasmi, le larve de' suoi sogni, si che ogni individuo è centro creatore d'una umanità sua, smoventesi nel “dolce mondo” delle sue fantasie.

Quando Gastone Baty scrive che le « royaume que doit conquérir le théâtre nouveau s'étend jusqu'à l'infini... », che « après l'homme et son mystère intérieur, après les choses et leur mystère, nous touchons à des mystères plus grands : la mort, les présences invisibles, tout ce qui est par delà de la vie et l'illusion du temps... », intende parlare appunto della realizzazione scenica d'un mondo impalpabile e inesprimibile, che anima tuttavia di sé gran parte, per non dire tutta, della vita apparente.

La volta scorsa, a proposito di *Maya* accennammo a quei passi del Baty in cui il geniale *regisseur* esamina l'uomo oltre gli schemi in cui l'aveva “standardizzato” il convenzionalismo del teatro tradizionale. La stessa acuta e sorprendente analisi psicologica d'un riformatore come Bèque

non tende infatti se non a darci creature naturalmente vere e vive, cioè rassomiglianti il più possibile alla verità e alla vita apparenti del mondo sensibile, oserei dire empirico e sperimentale. L'uomo teatrale del Baty è invece un altro fisicamente meno vero, se volete, ma più complesso e completo, poi che il *regisseur*-poeta si studia di renderne gli elementi intangibili, gl'invisibili sogni, le impalpabili chimere, la prestigiosa atmosfera del subcosciente e dell'incosciente. Un uomo non è *uno*, ma tutto un mondo: è *uno, nessuno e centomila* (possiam bene chiamare *maestro* il Pirandello); di guisa che rappresentare il "dramma dell'uomo", il mistero "dell'individualità multipla" non significa rappresentare l'*uomo* realisticamente, quale appare a prima vista, e tanto meno quale risulta dagli accidenti esteriori, dai conflitti, dai contrasti col rimanente dell'umanità, ma vuol dire "crearlo" o, meglio ancora, "disvelarlo" nella multanime vita del suo mondo interiore.

Ed ecco, per intenderci, il *problema centrale* di *Têtes de rechange*, spettacolo in tre parti di Jean-Victor Pellerin, rappresentato ieri sera al Teatro di Torino, dinanzi ad un pubblico d'eccezione, la cui luminosa eleganza era pari alla raffinatezza del gusto e alla vigile attenzione.

Opera ardita, interessantissima nelle intenzioni, è però affidata totalmente al potere illusionistico dell'attuazione scenica.

Da un placido colloquio fra zio e nipote (il signor Opéku e il giovane signor Ixe) – volgare punto di partenza – si snoda il gioco magico della irrequieta e multiforme personalità di Ixe. Quanto succede a questo giovanotto d'imprevisto, di curioso, di strano, durante il breve tempo in cui lo zio, flemmatico e ragionevole, gli snocciola la filastrocca punto interessante di certi suoi affari, è storia invisibile ma vera d'ogni uomo.

Lo zio parla, espone con meticolosa cura il proprio pensiero; il nipote ascolta o sembra almeno ascoltare, ma a seconda ch'è attento o meno, indifferente o distratto, le parole dello zio assumono per Ixe valori diversi. La sua insofferente fantasia e l'interesse minimo che in lui suscitano le parole d'Opéku, fanno sì che una parola qualunque – *innamorati, bottega di cappellaio, viaggio in treno* – gli si fissi nella mente assorta con l'irrequietezza colorata d'una girandola, dalla quale si staccano come fiori magici infinite altre girandole, in un gioco sorprendente di belle e arbitrarie combinazioni. Mentre lo zio parla, la personalità fantastica di Ixe evade cioè dal corpo di cui era prigioniera, per creare, e vivere, intorno ad una parola qualsiasi – motivo suscitatore d'uno stato d'animo – una storia a sé, tutta mossa, tutta gaia, o nostalgica, o patetica, o idillica. Lo zio racconta, ma il nipote è lontano, di là dal mondo sensibile; agisce nella favola della propria immaginazione, sebbene lì, sprofondato nella poltrona sembri ascoltare.

Così, un manifesto murale, l'insegna d'una casa, d'un albergo, possono fermare l'attenzione del protagonista al punto d'isolarlo all'improvviso dalla vita fisica, per lanciarlo in una nuova combinazione di storie fantastiche, di creazioni arbitrarie, di larve; nella quale egli assumerà via via personalità diverse, a seconda degli accidenti impensati in cui lo trascineranno la bizzarra volontà di evadere della sua sostanza spirituale.

Tutto questo mondo di fantasmi diviene per Ixe un mondo conoscitivo e vissuto, di guisa che quelle che si direbbero « ombre » possono a loro volta costituire un « passato » vero e proprio, far parte del « regno dei ricordi », in egual misura con le esperienze della vita volgarmente intesa. Perché la vita per essere veramente tale, bisogna che sia *tutta la vita*.

Il Pellerin scrittore di teatro e il Baty inscenatore – è proprio il caso di citarli tutti e due perché si completano a vicenda – vollero dar vita sulla scena al mondo intimo di Ixe; vollero accogliere in uno schermo teatrale la proiezione totale di Ixe, la sua individualità multanime e proteiforme.

Vollero, ma non riuscirono. Assai più che in *Maya*, il bello dell'opera è rimasto qui nelle intenzioni dell'autore: né la maestria d'un inscenatore come Gastone Baty riuscì a creare l'illusione. Insufficienza forse del mezzo scenico, che non poteva rendere ai più, e da cui l'inscenatore non seppe trarre tutto il partito che forse era possibile. Se infatti l'autore non poteva far conto se non sui suggerimenti delle proprie ricche didascalie e sulle sottolineature del dialogo in prosa – mezzi, ad esempio, relativamente rozzi accanto alla musica e a quell'alone che la poesia suscita intorno alla parola rimata e ritmata - , l'opera dell'inscenatore, per quanto accurata e originale, non giunse a

creare intorno ai personaggi l'atmosfera di sogno indispensabile alla realizzazione d'un mondo soltanto fantastico e immaginario.

La scena della cappelleria, ad esempio, che alla lettura appariva fra le più originali, perse ogni rilievo alla ribalta, fra troppa carta dipinta e luci incerte; così pure la rievocazione del viaggio e l'apparizione delle « fanciulle d'altri tempi »; così il coro degli innamorati, ecc, ecc.

Note satiriche di giusto effetto notammo invece nelle scene leggiadre dei « giovani sposi » e nella rievocazione d'una pagina di « vita borghese ». Anche il pubblico, che aveva il viso dell'armi, mostrò qui il proprio compiacimento con applausi a scena aperta, che si rinnovarono alla fine del quadro. Scemarono però all'ultimo.

A nostro avviso, gioverebbero al lavoro alcuni tagli piuttosto profondi e una minuziosa mondataura, perché l'edizione di ieri finisce col perdere l'interesse anche a causa delle troppe lungaggini. L'insistere non significa chiarire; le ripetizioni, in luogo d'illuminare, appesantiscono e offuscano.

*

La Compagnia aveva eseguito prima due atti di Jean Schlumberger, intitolati *Césaire*, dal nome d'uno degli interlocutori, uomini pur gli altri due.

In poche scene di grande effetto l'autore riesce a drammatizzare la potenza dello spirito in un'opera di suggestione e di liberazione, a traverso un conflitto del succubo con l'incubo personificato nel rude personaggio di Césaire.

Quivi la bravura di Baty come *régisseur* e quella degli interpreti – riudimmo in una parte di giovinetto Margherite Jamois, la protagonista di *Maya* – risaltarono assai più che in *Têtes de rechange*, dove brava davvero ci parve ancora Marie-Louise Delby, l'adorabile Fifine, nella breve parte d'uno scolareto borghese.

Ixe era Lucine Nat e *Opéku* Robert le Flob, attori diligenti, pronti, spigliatissimi, ma quest'ultimo specialmente avrebbe potuto ricavare dalla propria parte effetti comici assai più notevoli, curando soprattutto il gioco delle controcene.

Têtes de rechange si replica stasera.

1927. 12. 9	Il momento		Têtes de rechange ; Césaire	Luciano Gennari	TEATRO DI TORINO Têtes de Rechange Spectacle en trois parties del JEAN VICTOR PELLERIN Césaire : deux actes de JEAN SCHLUMBERGER Mise en scène de GASTON BATY
-------------	------------	--	-----------------------------	-----------------	---

La prima rappresentazione in Italia di *Têtes de Rechange* è forse un avvenimento artistico più importante di quello della prima rappresentazione di *Maya*; perché qui la novità è più grande, più audace, non nel senso morale, che non abbiamo a ripetere che severissime riserve fatte per il lavoro del Gantillon, ma dal lato artistico e prettamente teatrale: il Pellerin ha compiuto un passo importante per rendere visibile l'invisibile, portando il regno del subcosciente alla luce della ribalta; e così un passo pure è stato compiuto nella direzione di Dio e del suo regno anche invisibile; questo risultato cerca nascostamente il Baty, e attraverso le apparenze spesso contraddittorie, lo dovranno ripetere dopo la rappresentazione di tutti i lavori da lui portati alle scene...

Chi volesse vedere in questi tre atti del Pellerin un'opera « moderna » compiuta, e tale da servire di modello ai giovani autori di domani, s'ingannerebbe a partito: vi sono qui soltanto preziosi elementi drammatici spiccatamente « nuovi » e trattati con originalità, perché il Pellerin ha già fatto scuola e *Têtes de Rechange* viene tardi da noi, mentre già abbiamo udito altri lavori della stessa ispirazione, e direi quasi di una analoga esecuzione artistica.

Dobbiamo quindi considerare questa « novità » come interessantissima, per lo spirito di ricerca che l'ha dettata, per le trovate indovinate che vi abbondano, ma non chiedere un dramma o una commedia perfetta a chi non ha preteso darci tanto...

Appunto per questo però dobbiamo riconoscere il merito del Teatro di Torino che un'altra volta ha portato in Italia e nella nostra città le più recenti esperienze del teatro d'avanguardia francese. Certo i dirigenti di Via Giuseppe Verdi hanno scritto e scrivono negli annali del teatro italiano una pagina stupenda, con lo sforzo tenace da essi compiuto per il progresso del nostro paese sull'ardua via del teatro... Peccato però che questo magnifico sforzo rimanga troppo spesso senz'eco: e che all'infuori di Bragaglia, il quale con pochi mezzi fa tutto quello che può, all'infuori di Pirandello, oggi troppo esclusivamente pirandelliano, ed è il segno di una crisi pericolosa, nessuna compagnia mostra di voler seguire decisamente una via nuova, in relazione con lo spirito di oggi e col tempo mutato...

Praticamente il Baty dimostra quanto possa fare un *metteur en scène*, o capocomico, che non sia attore; quale unità si possa raggiungere in uno spettacolo con la stretta collaborazione di tutti dominati da una mente sola che non abbia preconetti personali di sistema, di esecuzione, di realizzazione, ma soltanto il desiderio di servire l'arte; che vi sono molti elementi teatrali a tutt'oggi non ancora utilizzati nei loro lavori dagli autori drammatici e comici; infine quanto si possa chiedere all'attore, cioè di scomparire individualmente per il buon risultato complessivo della rappresentazione, incanalando l'amore per la loro arte verso una più alta mèta di bellezza.

Dunque Baty non sarà passato a Torino e in Italia invano: speriamo che al suo insegnamento segua qualche frutto...

Ieri sera la rappresentazione si è iniziata con *Césaire* di Schlumberger, lavoro breve, scritto in due atti rapidissimi, che ha da prima sapore ibseniano, poi si tronca nel suo svolgimento e finisce in un quadro drammatico, forse non del tutto nuovo, ma certo di grande efficacia.

Ci troviamo in un ambiente marinaro, in una rustica capanna di pescatori, probabilmente in una piccola isola quasi deserta. I personaggi sono soltanto tre e ciascuno di essi sembra dover impersonare un pensiero od una passione.

Césaire, sottile, scherzoso, caustico, a volte crudele, è l'uomo in cui lo spirito è troppo e il corpo troppo poco; isolato dalla materia, lo spirito è sopraffatto, diventa inutile ricchezza, non può tradursi in azione, rimane un vano fantasma, e sovrasta nel mondo come un pericolo sempre imminente e pieno di insidie. Lo spirito diventa passione che non può mai saziarsi, l'uomo ragiona a vuoto ed è condotto all'impotenza, vittima probabile delle forze che lo circondano.

Ad un tratto *Césaire* accenna a: « gli uccelli di mare – chiamati “i pazzi” – di cui le ali aperte sono della misura delle nostre braccia tese, e i quali urlano come uomini quando il vento li sbatte sugli alberi della nave, rompendoli, sfracellandoli, sul cassero... »; e vi è qui l'immagine non solo del suo proprio destino ma di quelli che si lasceranno prendere dal contagio del suo male...

Di fronte a lui sorge Benoit, la forza brutta che non ragiona affatto ma segue soltanto le vie oscure dell'istinto; Benoit sta chiuso volontariamente nella sua isola; ma la natura gli è compagna: questa natura è rappresentata dal terzo e ultimo personaggio, Lazzaro; non la natura brutta, ma direi quasi aggraziata, che ha ricevuto cioè l'influsso della verità superiore, benché inconsapevole, e che è il retto equilibrio tra la ragione che si chiama « spirito » e la materia che si vuol chiamare « sentimento ». Lazzaro è un essere semplice ed ha fede nella vita...

Césaire e Benoit si incontrano; tra di loro sta una donna, che non compare sulla scena, ma che è per ciascuno soltanto parte di una donna; per il primo spirito soltanto, per l'altro soltanto materia; così in contrasto, le due personalità si [...], e il dramma, che è « moderno » soprattutto per il suo contenuto e la rapidità, forse troppo sintetica, con la quale si svolge, [...] ad un altissimo grado di intensità: Benoit innanzi a Lazzaro inconsapevole, e qui non è lontano qualche ricordo wagneriano, uccide Césaire a tradimento; ma non riesce a vincerlo, perché lo spirito è immortale, e uccisa a tradimento la carne, rivive lo spirito a perseguire il brutto senza tregua...

L'interpretazione di questo dramma efficacissimo e pure nobilmente disegnato fu perfetta. Hubert Préller fu un Césaire mordente e incisivo, Jack Daroy un Benoit capace di far sentire attraverso la violenza la vanità della sua stessa forza; Margherite Jamois, attrice di razza in cui la grazia si accoppia alla potenza fu un Lazzaro delizioso; finalmente l'abbiamo sentita fuori delle spoglie di Bella, e ci rincresce assai che il Baty non ce la faccia rivedere in una parte in cui possa manifestarsi più ampiamente, più variamente... Perfetta l'interpretazione, perfetta la messinscena, tutto intonato ad un solo concetto, effetto di una volontà unica...

Seguiva *Têtes de Rechange*. Come ho detto, l'interesse del lavoro sta nella nuova espressione del subcosciente se si vuole del mondo naturale invisibile, che fino ad oggi è stato poco evocato nell'opera d'arte particolarmente nel teatro: e forse il successo è venuto anche per il lato satirico del lavoro...

Il metodo del Pellerin, già usato in « Intimité », è appunto quello di rappresentare in un piano scenico secondario quanto vi sta di subcosciente nel piano scenico principale. Così in « Têtes de Rechange », il dramma, o meglio la commedia, consiste nel presentare di fronte ad un uomo già maturo che è il prototipo della generazione passata, un uomo giovane che sorge proprio ora all'esistenza. Il vecchio borghese è egoista, interessato, ama la vita e cerca di godersela il meglio possibile. Il giovane invece trova il mondo brutto, si annoia e vuole stordirsi, dimenticare: per dimenticare, si dà agli affari come se fossero una specie di pazzia, tratta di tutto, ma non riesce a saziarsi; e allora, disingannato, proprio come l'uomo di oggi, lascia erompere le aspirazioni dell'anima, ha sete di spazio, la lontananza romantica lo affascina, egli cerca l'infinito...

Il Baty ha rappresentato i due personaggi come due automi dinanzi ad un grande quadrante che segna il tempo del lavoro, del riposo e della libertà. Opéku e il giovane X parlano; ma ad un tratto s'interrompe la loro vita, e le parole diventano azioni. L'amore? Ecco dieci coppie che misteriosamente sorgono dall'ombra e fanno brevi cenni di un idillio; essi credono di amare « unicamente », come nessuno mai amò, e tutti invece, attraverso la differenza della forma, dicono le stesse cose, precisamente, le cose eterne dell'amore.

Nauseato da tante monotonie, il giovane ritorna al lavoro febbrile... Riprende a parlare col suo compare. Ed ecco sorgere gli apparati moderni del lavoro, la cacofonia degli uffici, telefoni, telegrafi, rumori di officine, automobili, campanelli, il progresso, il denaro: è una ressa indiavolata, veramente una nuova pazzia della quale non pochi uomini nel nostro tempo soffrono...

Il borghese Opéku invece si cova gelosamente, e pure pacatamente, un poco sordidamente il suo oro; ed ecco che a quel bel tipo, come al giovane X, per effetto magico, sorgono ad un tratto...numeroso teste, per le quali non basterebbe l'intero assortimento di un cappellaio se si volesse coprirle tutte. Il palco, buio, si illumina ad un tratto, gli esseri e le cose appaiono sotto molteplici aspetti, l'esistenza è illuminata nei modi più vari, l'essere umano si riproduce all'infinito; e tutto sembra sorgere dalle tenebre della coscienza per colpire fortemente, suscitando il riso, ed a volte lo spavento.

Infine, Opéku avendo invitato a pranzo il giovane, tutte le loro figurazioni, dopo favolose avventure, gli X favolosi, s'incontrano nel ristorante e non si riconoscono, si urtano, litigano, scompaiono, muoiono...

Poi quando la sera è inoltrata, i protagonisti, dei quali si è manifestata l'anima fino in fondo per mezzo dell'arte, piano piano ritornano nel buio spegnendosi la finzione; e tenendosi ciascuno il proprio carattere, il primo evoca invano, al ristorante dove si mangia, beve una bottiglia di ottimo vino; il secondo evoca invece la sua cara lontananza romantica: *Pontet – Canet – La Mongolle – La Mongolie...*

Il lettore, cercando di rappresentarsi scenicamente questo lavoro, capirà quale abbia potuto essere l'opera del « metteur en scène » per offrire una sintesi accettabile di tanti elementi scomposti... E anche quante possibilità nuove per l'arte drammatica ne potranno essere suggerite... Ma siamo sempre nel periodo di formazione della nuova arte: l'analisi soltanto per oggi è curata; e pur ammirando il Baty, aspettiamo ancora che di tanti elementi preziosi sappia fare un'opera sola, o ispirarla ai suoi attori, raggiungendo quella sintesi veramente universale senza la quale non vi può essere arte grande...

Interpretazione ottima; fusione, unità, colori, luci, tutto in perfetto « stile Gaston Baty »; vanno segnalati per le loro belle qualità i signori le Flou e Nat nella parte dei due protagonisti.

Teatro splendido, spettacoloso... Il nostro pubblico dimostrò un interessamento sempre maggiore per i lavori rappresentati e applaudì con crescente fervore; se Baty rimanesse un anno a Torino con la sua compagnia diventerebbe un suo idolo... Stasera lo spettacolo si replica.

1927. 12. 10	Gazzetta del popolo		Maya		Al Teatro di Torino le ultime recite di Baty
--------------	---------------------	--	------	--	--

Con domani sera al teatro di Torino si concludono le rappresentazioni della Compagnia francese di Gaston Baty, la quale in seguito al successo ottenuto a Torino, si reca a Milano per alcune recite straordinarie. Questa sera sabato, alle 21.15, e domani domenica, alle ore 15 ed alle 21.15, si avranno le ultime repliche di « Maya », la suggestiva commedia di Simon Gantillon che la Compagnia Baty interpreta con singolare penetrazione. La vendita dei biglietti per tutti e tre gli spettacoli comincia questa mattina alle 10.

Continuiamo intanto le prenotazioni per l'annunciata celebrazione foscoliana che Francesco Pastonchi terrà al Teatro di Torino la sera di sabato 17 dicembre.

1927. 12. 11	Corriere della sera		Maya, Têtes de rechange, Césaire		Corriere teatrale : Eden
--------------	---------------------	--	----------------------------------	--	--------------------------

EDEN – la Compagnia veneziana Baseggio sospende le sue recite nelle sere di lunedì, martedì, mercoledì e giovedì prossimi, per cedere il palcoscenico alla Compagnia francese di Gaston Baty che andrà in scena domani sera con un lavoro nuovo per Milano: *Maya*, un prologo, nove quadri e un epilogo di S. Gantillon.

La Compagnia annuncia altre due novità: *Césaire*, commedia in due atti di J. Schlumberger e *Têtes de rechange*, commedia in tre parti di J. V. Pellerin.

1927. 12. 11	Il momento		Maya		Il congedo della compagnia
--------------	------------	--	------	--	----------------------------

					Baty
--	--	--	--	--	------

Con la recita di questa sera la compagnia drammatica francese di Gaston Baty si congeda dal pubblico torinese per recarsi all'Eden di Milano. Le due ultime rappresentazioni di oggi (ore 15 ed ore 21.15) sono dedicate a « Maya », la commedia di Gantillon che più ha avuto successo nel breve corso delle recite Baty. I frequentatori del Teatro di Torino non mancheranno di dare stasera il loro saluto ai valorosi attori francesi, ospiti nostri, e al loro direttore. La vendita dei posti per entrambi gli spettacoli continua dalle 10 del mattino.

1927. 12. 13	Corriere della sera		Maya		"Maya" di S. Gantillon all'Eden
--------------	---------------------	--	------	--	---------------------------------

Maya, la donna inerte, la forma apatica, la « cosa di carne », la creatura che è null'altro d'una persona che respira e che assume a volta a volta, l'importanza e la verità attribuitele, via via da quelli che l'avvicinano, è la protagonista di questo lavoro drammatico. Veramente quando ci appare si chiama Bella. Anzi, per essere più esatti, quando s'alza la prima volta il sipario non ha neppure un nome: è una di quelle. Il prologo non la identifica: il nome non conta. È una mala femmina di una casa di piacere di infimo ordine. È una disgraziata che si dichiara capace di placare i più acuti tormenti degli uomini. Al navigante, anche questo non precisato come si conviene ad un simbolo, che le dice d'aver perduto tutto, anche la speranza, ma di essere ancora punto da desideri, rattristato dai ricordi, acceso di febbri strane, angustiato da segreti, malato di sofferenze morali, ed estasiato da visioni di sogno, risponde, sicura e semplice, ch'ella sa calmare i desideri, cancellare i ricordi, fuggire le febbri, ascoltare i segreti, consolare i patimenti e somigliare ai sogni. Ella è come la creta e prende la fisionomia e la figura che a ciascuno piace di modellare.

Poi, si inizia la serie dei nove quadri: e in essi pare che ella si sia proposta veramente di dimostrare che le sue affermazioni di simbolo non sono vanterie, ma realtà di donna. Prende perciò un nome, Bella. Nella casa malfamata che la ospita, nella viuzza buia e sudicia lungo la quale passano i marinai avvinazzati, venditori di tappeti e gentaglia di tutte le razze e le risme, è la più bella. Bionda come l'oro, con le gote rosse come una bambola, gli occhi lucidi e vitrei, trascorre le sue turpi giornate come un automa. Attende i malati d'illusione, cioè gli uomini tutti. È talmente una cosa di carne che è priva persino del sentimento materno. Ne intravede un barlume quando viene a sapere che le è morta la bimba da lei affidata dopo nata a una contadina e mai più vista da allora. Pare commuoversi un attimo, si consola alla colletta che le sue degne compagne di trivio fanno per offrire alla sua morticina una corona di fiori, accetta il danaro con riconoscenza e si preoccupa di vestirsi, alla meglio, a lutto. Ma, subito, anche questo sentimento, che è istinto della femminilità, si attutisce, scompare ed ella stessa decide di non recarsi al funerale.

Dopo questo episodio è chiaro che Bella è soltanto materia viva. E allora si possono iniziare quelle successive esperienze annunciate nel prologo. Il primo uomo che le si presenta nel dramma è un interprete a bordo d'un bastimento che ha ucciso una dama che non ha potuto avere e ora spasima per la rinuncia, con la mente torbida di fosche visioni. Bella, mentre cerca di cancellare dalla sua giubba tracce di sangue, estrae da una delle tasche una vestaglia della dama e l'indossa. Il disgraziato, vedendola così acconciata, s'illude ch'ella sia l'altra.

Ma se ella crea il fantasma di un'altra e con quella s'immedesima, induce anche a più sereni pensieri. Eccola accanto a un giovinottone di Norvegia: è buono costui, ha nel cuore, anche tra quelle pareti, il calmo e casto ricordo del lontano focolare e delle sorelle e dei fratelli e del padre e di quella santa donna che non osa nominare. Ebbene, egli ne parla a Bella, le mostra le fotografie

della casa e dei fratelli e delle sorelle e si commuove al pensiero del Natale e a quello del dono ch'egli recherà lassù nella sua terra che lo fa lacrimare e sorridere di nostalgia.

Poi la vengono a trovare un pittore e un suo amico, tutt'e due militari. Ma per il primo ella non è che una fonte di linee e di colori, che una modella. E Bella acconsente, quieta e docile, a posare, mentre l'amico chiacchiera e beve; e gioisce quando può vedersi disegnata con gli occhi vivi su foglio. Saggio di bellezza, tipo di donna per il pittore, che potrà essere per il minatore inglese che sta per la maggior parte del tempo nelle viscere della terra, minacciato dalle esalazioni mortali delle miniere di carbone? Che può essere, se non la luce stessa fatta persona, la felicità incarnata, che s'intiepidisce al vietato sole?

E, difatti, al sesto quadro il minatore piange sui ginocchi di Bella la sua triste sorte d'uomo delle tenebre, e la contempla come una lampada accesa nella notte. Ed ella si fa tanto luminosa ai suoi occhi, che riceve dal minatore il dono dell'unica cosa splendente da lui posseduta: un pezzo di quarzo lucente.

E ognuno ricerca in lei un'altra. Nessuno la vede qual è. Ciascuno entra nella sua stanza con un'altra immagine e gliela applica sul volto come una maschera. Ella è una e cento, varia e diversa per tutti: uguale soltanto, tristemente, desolatamente uguale per se medesima. Un marinaio vuole che ella sia veramente una donna ch'egli molt'anni prima ha amato e che non ha più incontrato: a nulla valgono i dinieghi di Bella. Il disgraziato cerca di farle ricordare un passato a lei estraneo. Infine se ne va disperato, ma con il dubbio che Bella sia davvero colei ch'egli cercava. E la donna seguita a intessere le maglie di questa rete di fantasie.

Infine, non è neppur necessaria la sua presenza perché le illusioni fumighino su dalle anime torbide come i vapori dalle pentole delle streghe: nell'ultimo quadro un indiano, entrato nella sua stanza, vede, al suono d'una nenia voluttuosa, un una sorta di delirio sorgere e danzare Apsara, la dea dell'amore...

E qui verrebbe fatto di concludere quel « come si voleva dimostrare » che si adattava ai drammi a tesi in uso un tempo. Non che questo si possa definire un dramma a tesi; ma, certo, un che di voluto e di meccanico è nel suo svolgimento. È questo il suo difetto principale al quale va aggiunta la facilità dell'invenzione di taluni episodi e di alcuni movimenti psicologici. Ma tutto questo è compensato da tratti pittoreschi e felici; e la crudezza della rappresentazione e del linguaggio, cara al naturalismo e qui accentuata con eccessiva compiacenza, è ingentilita dagli intenti lirici che cercano di sollevare il lavoro e spesso lo sollevano fuori dalla mota verso aria più pura.

Ma ammirevole senza riserve è stata la recitazione dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty. Tutti hanno interpretato i singoli personaggi con intelligenza e forza espressiva notevolissime. Margherite Jamois ha disegnato di Bella una colorita figura, ravvivata da particolari di bella verità artistica e di pensosa potenza di significato: a ogni quadro aveva l'aria assente e al tempo stesso era in calda pienezza di vita. E ottimi sono stati la Delby, la Barre, il Gridoux, il Daroy e il Nat, e l'attore di colore, Benglia, che recita assai bene la parte dell'indiano dell'ultimo quadro.

Il pubblico ha applaudito due volte ogni atto, una volta dopo ciascun quadro del secondo e ha battuto le mani a scena aperta al secondo quadro del secondo atto. Stasera *Maya* si replica.

1927. 12. 13	L'Ambrosiano		Maya		Le prime a Milano. « Maya » di Gantillon all'Eden
--------------	--------------	--	------	--	--

Concepita audacemente e soffusa, a tratti, di poesia la *pièce* di Simon Gantillon dev'essere considerata soprattutto un'opera crudelmente verista. L'atmosfera di spiritualità alla quale vorrebbe attingere rimane espressa soltanto in parte; la realtà fosca non è superata e grava come un incubo su ogni personaggio. Però tra le evocazioni dell'autore, Maya, la potenza dell'illusione, balza evidente, delineata da figura nostalgica ed immaginaria. L'argomento avrebbe potuto, per il suo eccezionale carattere, precipitare nella volgarità o finire nella considerazione oziosa, ma non una sola volta Gantillon è stato meno che felice nella pennellata e, attenuando qualche asprezza di tinta, per non cadere nella banalità, è ricorso, solo allora, al lirismo; ma non ne ha abusato.

« Maya » non è una commedia. L'autore la definisce « spettacolo in un prologo, nove quadri e un epilogo »; noi l'accetteremo come una catena di scene che ci offrono dei brani di vita. E non importa gran che se il filo sottile di un'allegoria passa tra quadro e quadro, che l'azione acquista forza sorprendendo brutalmente la realtà e fermandola in visioni quasi cinematografiche. Il vicolo sudicio di una città mediterranea, con le donne di malaffare che lo abitano impegnate a tu per tu in conversari ora cinici, ora sciocamente sentimentali, con i marinai, i facchini, i soldati. Un mondo desolante rappresentato con rara perizia, dove spesso un fiore letterario messo lì con noncuranza, adorna elegantemente una situazione, ricavandone effetti sorprendenti. Le sciagurate del vicolo infame hanno tale una sicurezza di espressione da affascinare. *Bella, Phonsine, Notre Mère, Ida*, sono a momenti perfette: le loro parole, i gesti, non peccano di una sfumatura. E vediamo gli uomini che le frequentano. Son costoro, a nostro avviso, che vorrebbero dare il tono spirituale all'opera. Ogni uomo, soffocando in seno alla prostituta il proprio dolore, o il dubbio d'amore che lo agita, o una pena che comunque l'opprime, tenta, e spesso gli riesce, ritrovare nella femmina da conio l'illusione suprema. L'orizzonte si fa allora luminoso e sorge il mito incomparabile: Maya. Nella miserabile camera di *Bella* sfilano uomini e uomini. Tutti custodiscono una sofferenza della quale vorrebbero far partecipe la meretrice. Molti, naufraghi dello spirito, singhiozzano prima o dopo il piacere e le parlano con uno strano accento di dolcezza. Ed è qui dove il Gantillon accenna grandi costruzioni poetiche senza d'altra parte staccarsi dalla linea del più crudo verismo.

Certo l'arte del Gantillon conquista il pubblico. È soprattutto la sua misura nella composizione di ogni quadro che rivela il tocco di una mano d'artista.

Mirabile l'interpretazione della Compagnia Baty, Margherite Jamois, in una impressionante truccatura, ha ottenuto effetti grandiosi. Gli altri suoi compagni si sono espressi con incisività e intelligenza.

Il pubblico ha applaudito due volte dopo il prologo, una volta dopo ogni quadro e tre volte dopo l'epilogo.

Stasera « Maya » si replica.

1927. 12. 14	Corriere della sera		Césaire, Têtes de rechange		Ultime teatrali : Eden
--------------	---------------------	--	----------------------------	--	------------------------

EDEN – La Compagnia francese di Gaston Baty annuncia per stasera due novità: *Césaire* due atti di Jean Schlumberger e *Têtes de rechange* in tre parti di Jean Victor Pellerin.

1927. 12. 15	Il Messaggero		Maya		La Compagnia dello "Studio des Champs Elysées"
--------------	---------------	--	------	--	--

Al Valle avrà luogo quanto prima un importante avvenimento d'arte e di curiosità. Si tratta di alcune recite straordinarie della Compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta

da Gaston Baty, artista di grande fama, della quale si è molto parlato per essere stata la prima ad interpretare a Parigi *Maya*, di S. Gantillon ed averla replicata quasi due anni consecutivi.

E appunto con *Maya*, che in questi giorni a Milano ha ottenuto un valoroso successo, inizierà sabato le sue recite al Valle.

Da oggi è aperta la vendita dei biglietti.

Stasera quarta replica di *Mozart*.

1927. 12. 15	Il Tevere		Maya		La Compagnia dello "Studio des Champs Elysées" al Valle
--------------	-----------	--	------	--	---

Si annuncia al Valle un altro importante avvenimento d'arte e di curiosità. Si tratta di alcune recite straordinarie della Compagnia Francese dello «Studio des Champs Elysées» diretta da Gaston Baty, che gode grande fama, e di cui si è molto parlato per aver rappresentato, per la prima volta a Parigi, «Maya» di S. Gantillon e per averla replicata nientemeno che circa due anni consecutivi. È appunto con «Maya» che in questi giorni a Milano ha riportato un successo davvero strepitoso. Inizierà sabato prossimo la Compagnia Francese, il corso delle sue recite.

Da oggi al botteghino del Teatro è aperta la vendita dei biglietti per questo interessante debutto.

Stasera 4 replica di «Mozart».

1927. 12. 16	Corriere della sera		Maya		Corriere teatrale: Eden
--------------	---------------------	--	------	--	-------------------------

EDEN – S'è congedata ieri sera, la Compagnia francese di Gaston Baty con una applaudita recita di *Maya* di Gantillon. Stasera riprende le sue rappresentazioni, con *Se no i re mati no li volemo* di Gino Rocca, la compagnia veneziana Baseggio, che annuncia per domani sera una novità: *Canova (dal leon de butirro al Paradiso)* commedia in tre atti di G. V. Sampieri.

1927. 12. 16	Il lavoro d'Italia				Il teatro al Valle
--------------	--------------------	--	--	--	--------------------

Sabato 17 prima recita della Compagnia dello «Studio des Champs Elysées». Si rappresenterà «Maya» di Gantillon. Questa compagnia è diretta da Gaston Baty, artista di grande valore a cui si deve la prima interpretazione di «Maya».

1927. 12. 16	Il Messaggero		Maya		La Compagnia francese diretta da Gaston Baty al Valle
--------------	---------------	--	------	--	---

Ricordiamo che domani inizierà al Valle un corso di recite straordinarie la Compagnia drammatica francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty. Il lavoro scelto per la presentazione di questa valorosa Compagnia al pubblico romano, è *Maya*, di S. Gantillon: e la scelta non poteva essere migliore, essendo stato replicato a Parigi quasi due anni di seguito dalla stessa Compagnia per la sua speciale interpretazione. Vi è quindi una grande curiosità, seguita dal ricordo recente di questa *Maya* e del successo ottenuto dalla Compagnia Niccodemi.

La Compagnia di G. Baty giunge a noi dopo le lietissime accoglienze di Torino e Milano, e le lodi della critica, che ha esaltato il valore di tutti gli artisti, specie della protagonista Margherite Jamois e dell'attore Benglia, che sostiene la parte dell'indiano nell'ultimo quadro. L'attesa è vivissima. Si è già iniziata la vendita dei biglietti.

Stasera replica dell'applaudito e delizioso *Mozart* di S. Guitry e ultima recita della Compagnia Leonelli De Cristoforis.

1927. 12. 16	Il Tevere		Maya		La Compagnia francese diretta da Gaston Baty al Valle
--------------	-----------	--	------	--	---

Abbiamo ieri annunciato che sabato 17 corr. Inizierà al Valle un corso di recite straordinarie la Compagnia Drammatica Francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty. Il lavoro scelto per la presentazione di questa valorosa Compagnia al pubblico romano è « *Maya* » di S. Gantillon; e la scelta non poteva essere migliore, perché abbiamo inteso tanto parlare dell'interpretazione di tale lavoro, replicato a Parigi per quasi due anni di seguito dalla stessa Compagnia.

La Compagnia di Baty giunge a noi dopo i primi trionfi riportati a Torino e a Milano, dove i giornali, nel parlare del lavoro e della recitazione, hanno parole di alta lode per tutto gli artisti della Compagnia e in specie per la protagonista Margherite Jamois e per l'attore di colore Benglia, che sostiene la parte dell'indiano nell'ultimo quadro.

1927. 12. 17	Il lavoro d'Italia				Al Valle
--------------	--------------------	--	--	--	----------

Stasera, ultima recita della Compagnia Leonelli De Cristofori con la 10 replica di *Mozart*.

Domani, con *Maya* il tanto discusso lavoro di Gantillon, inizierà un breve corso di recite la Compagnia francese dello *Studio des Champs Elysées*, diretta da Gaston Baty. La prima che ha dato il suddetto lavoro a Parigi replicandolo quasi due anni consecutivi.

1927. 12. 17	Il Messaggero				La Compagnia francese al Valle
--------------	---------------	--	--	--	--------------------------------

Come abbiamo annunciato, stasera, con *Maya* di S. Gantillon, debutterà al Valle la Compagnia drammatica francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty.

Oltre *Maya*, la Compagnia francese, durante questo brevissimo corso di recite straordinarie, metterà in scena due novità: *Têtes de rechange* di Pellerin e *Césaire* di Schlumberger. Vi è grande aspettativa per questa Compagnia che a Milano ha incontrato il pieno favore del pubblico.

Il lavoro è allestito con una messa in scena originalissima e di un gusto squisito.
Domani unica recita alle 17.30 con *Maya*.

1927. 12. 17	Il Tevere				Il debutto della Compagnia francese al Valle
--------------	-----------	--	--	--	--

Come abbiamo annunciato, questa sera con « Maya » di Simon Gantillon, avrà luogo al Valle la prima recita della Compagnia drammatica francese dello Studio des Champs Elysées diretta da Gaston Baty.

Oltre « Maya », la Compagnia francese darà durante questo brevissimo corso di recite straordinarie due novità: « Têtes de rechange » di Pellerin e « Césaire » di Schlumberger.

Domani, domenica, unica rappresentazione diurna alle ore 17.30, con la replica di « Maya ».

1927. 12. 17	La Tribuna		Maya		La compagnia di Gaston Baty al Valle
--------------	------------	--	------	--	--------------------------------------

Domani sera, con una rappresentazione di *Maya* di S. Gantillon, inizierà un breve corso di recite straordinarie la compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty. L'attesa è assai viva. La vendita dei biglietti è già iniziata.

Stasera ultima replica di Mozart³.

1927. 12. 18	Il lavoro d'Italia		Maya		Al Valle
--------------	--------------------	--	------	--	----------

Come abbiamo annunciato, questa sera avrà luogo con *Maya* di Gantillon la prima recita della Compagnia Drammatica Francese, diretta da Gaston Baty. Tutto fa prevedere una magnifica serata alla presenza di un pubblico da grandi occasioni.

Domani, domenica, unica rappresentazione diurna alle ore 17 con *Maya*.

1927. 12. 18	Il Messaggero		Maya		La Compagnia francese di G. Baty nell'interpretazione di "Maya" al Valle
--------------	---------------	--	------	--	--

Abbiamo ampiamente parlato di *Maya* in occasione della prima rappresentazione eseguita dalla Compagnia Niccodemi circa un mese fa: poco ci resta perciò da dire a proposito dell'esecuzione originale presentataci ieri sera al Valle dalla Compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty la quale l'ha replicata a Parigi per quattordici mesi

³ (Nota del curatore) *Mozart* di Sacha Guitry al Valle, con commenti musicali di Reynaldo Hehrf. Compagnia Leonelli-De Cristoforis.

consecutivi. Diremo subito che grandi differenze non ci sono fra queste due edizioni: nel complesso si equivalgono; differiscono solo e alquanto nell'intonazione. Niccodemi, è palese, si è ispirato per la sua messa in scena a quella del Baty ricostruendola in ogni particolare, e questo è già un elogio, nell'implicito riconoscimento del suo valore, dell'interpretazione francese; ma ci sembra che, dando alla protagonista quell'aria di ebetudine rassegnata e incosciente, quella specie di abulia da « cosa di carne » senza personalità né volontà, quella stordita e astratta stanchezza morale che a volte aveva quasi aspetti ieratici – e la Vergani seppe rendere tutto questo con grane e bella efficacia – si sembra, dicevamo, che il Niccodemi si sia avvicinato assai di più allo spirito del lavoro. Il Gantillon stesso, infatti, definendo nella prefazione la protagonista, dice: « donna considerata nel suo essere *passivo* di materia plastica ». Quella presentataci dal Baty, invece, è una donna attiva, viva, reale, con la sua personalità ben definita e precisa che mal riesce ad immaginare come sostegno di una maschera di cui ogni suo nuovo amante la riveste fino a che ella venga ad essere sostituita e spodestata completamente dall'essere immaginario che le si sovrappone.

« Bella-Maya, donna e maga, elevata dal segno particolare al simbolo universale... »; sono anche queste parole dell'autore che ancor più chiaramente indicano come da *Maya* debba essere proprio cancellata ogni personalità, ogni caratteristica per meglio farne « quel bruco di farfalla la quale ogni uomo dipinge le ali col colore del proprio desiderio ». Insomma ci sembra che questa del Baty sia una interpretazione realistica del dramma la quale renda più ardua la comprensione delle intenzioni dell'autore le quali, come dicemmo, non sono compiutamente espresse e realizzate e quindi già di per se stesse alquanto struggenti e difficili a riconoscere. L'abbondanza di questo verismo nuoce, secondo noi, a quella liricità e idealità che vibrano nell'interno e nella sostanza dei nove quadri, quasi un substrato che nobilita e purifica, nell'ostentazione della bruttura e dell'abiezione, l'ambiente e i personaggi avvolgendoli nell'aureola di una santità maledetta. L'atmosfera appare così quasi più fredda, meno intensa di vita, meno drammatica, sebbene più vivace e colorita. Quello che invece è indiscutibilmente superiore è l'interpretazione dell'ultimo quadro che è la chiave del lavoro e spiega, seppure in ritardo traverso le parole sibilline e incantatrici dell'hindu, tutto il lavoro. La figura dell'indiano ha trovato nel negro Habib Benglia un interprete ideale e definitivo, attore e danzatore collaudato e consacrato da molti anni di successi parigini e, se mal non ricordiamo, londinesi, questo negro ha saputo prestare la plastica sinuosità delle sue braccia e delle sue mani, la impassibilità del suo volto, e la metallica subdola armoniosità della sua voce al gioco ambiguo del personaggio che « incanta gli uomini con le parole, come il serpente col flauto » riuscendo nella deserta camera di Maya ad evocarne l'immagine con sì illusori e fantastici colori da uccidere la vera Maya nel desiderio del suo ultimo amante che la chiude fuori su la strada rissosa, non riconoscendola per quella che attende, che sogna e che vuole. Margherite Jamois, che era Maya, è senza dubbio una notevole artista: il suo temperamento e la sua sensibilità hanno disegnato sottilmente la figura della protagonista con quel verismo accurato e studiato voluto dal Baty. Vicino ad essi ci piacque assai la Marie Delby una Fifine veramente bambina ingenua deliziosa e viva quanto mai. Il Nat per certa sua spregiudicata e spensierata esuberanza quasi napoletana, il Prelier, il Daroy pieni di nostalgia fanciullesce e casta il primo e di dolorosa disperazione il secondo. Gli altri affiatati e armonizzati ottimamente, orchestrati quasi in un insieme efficace e curato di gradevole effetto. Uno spettacolo degno di essere veduto insomma e che se non fa dimenticare l'interpretazione degli attori italiani, interessa e convince. Gli applausi furono molti e calorosissimi ad ogni calar di sipario.

Oggi alle 17, unico spettacolo diurno con la replica di *Maya* e domani sera prima rappresentazione di *Têtes de rechange* di J. V. Pellerin e di *Césaire* di J. Schlumberger.

1927. 12. 18	La fiera letteraria		Maya	Adolfo Franci	Cronache delle scene e dei ridotti – Prime di prosa
--------------	---------------------	--	------	---------------	---

--	--	--	--	--	--

Impressionismo e Espressionismo ritrovatisi insieme a un naturalismo ritinto di simboli, vedi a che cosa ci hanno condotto, amico nottambulo. Siamo entrati l'altra sera all'Eden in mezzo a una serra di belle donne che parevano scese allora allora dal cocchio di Venere dorato per partecipare a un festino di Giove. Ma, spentesi le luci del teatro, le belle donne sparirono nell'ombra donde ci giungeva tratto tratto, il loro delicato e inebriante profumo misterioso e, sulla scena, apparve uno di quei luoghi malfamati dove le donne, anche se brutte, è mestiere che facciano professione di bellezza pagana. E tra codeste donne la protagonista della commedia di Simon Gantillon si chiamava simbolicamente Bella. Perdonate, amico nottambulo. Io lo so che tu amasti, un giorno, una donna che aveva quel nome. La incontrasti nelle pagine di uno scrittore pur francese ed essa ti rimase nel ricordo come rimangono impresse nel ricordo soltanto le donne nate dalla fantasia. Non foss'altro che per quella scena tra gli specchi del Cafè di Paris, amico nottambulo, anch'io ho voluto bene a Bella. Che l'altra sera a sentire chiamar così quella poveretta che tutti vogliono vedere sotto un aspetto diverso come a loro meglio piace – ciascuno a suo modo, direbbe Pirandello che ha fatto scuola non tanto qui da noi, in Italia, quanto nei paesi di lingua straniera – ne provai non dico dispetto ma un po' di pena. Ma tant'è: ognuno è padrone di chiamare le proprie creature come meglio gli piace. E fin qui non ci sarebbe nulla di male. Il male incomincia dopo. Quando, interponendo piani su piani, l'autore avendoci rappresentato con modi e stili bruschi, nitidi e quasi fotografici un ambiente simile cerca di trasfigurare, per via di simboli e magie, la realtà contingente affinché nasca da essa un significato umano e universale. A questo punto si vedono, più da vicino, e quasi si toccano le corde tese della maniera e sia pure una squisita maniera, una specie di barocco raffinatissimo. Dalle mode odierne, da certa letteratura europea – per la più parte fatta di ebrei e Corydoni – questa *Maya* prende le forme e i suoni lambiccati e preziosi. E quando riesce a concretarsi in parole che abbiano peso e in fatti – cioè in teatro – essa non oltrepassa di molto l'esperienza, poniamo, di un Bataille – non del Bataille migliore, il primo: ma dell'ultimo Bataille, sfatto e inconclusivo – o di G. Porto Riche. Né voglio insistere sul cattivo gusto di certe scene, sul morbidosissimo sentimentalismo oleografico di certe altre. A dar voce di poesia ai suoi personaggi, a dar corpo e volo alla loro miseria e malinconia, Simon Gantillon non è riuscito sovente. Nel mare dei simboli, delle astrazioni e dei contrasti egli ha spesso creduto di dirci parole alte e toccanti, ma l'arte nasce sempre dal riposo mai dall'esasperazione. E qui, invece, il volto della tristezza, e dell'amore com'è contraffatto. E per non dir d'altri guardate con quanta umanità e estro lirico, il nostro Orio Vergani riesce a ritroso, senza bagnarsi i piedi, il difficile cammino sulle acque al quale la tecnica di questo lavoro – come quello di *Têtes de rechange* – si assomigliano. E, quanto al contenuto di *Maya*, pensate al magistrale *Dio della vendetta* e alla scena delle donne che escono in istrada a cogliervi le prime gocce di pioggia primaverile.

Ma pur vi sono anche in *Maya* momenti di bel lirismo, parole, contrasti, un dolore umano di carne che soffre, di anime inquiete, che riescono ad aver ragione di qualsiasi nostra resistenza. E ci dicono, ancora una volta, come le ultime generazioni – complicate e turbate – sieno pallide figlie della malinconia.

Quanto allo spettacolo offertoci dalla *troupe* dello « *Studio des Champs Elysées* » diretta da Gaston Baty fu mirabile. Né c'era da dubitarle sapendo che il Baty disse, un giorno, alle proprie attrici una frase ormai storica: *Si entra nel teatro come in convento. Un'attrice deve scegliere: o il teatro o il letto*. Non so se le attrici dello « Studio » han seguito alla lettera codeste massime che fan pensare a San Bernardino insieme a Santo Ignazio di Loiola, ma il fatto che da una disciplina che a giudicare dalle parole su riportate dovrebbe essere monastica, tutta la compagnia trae frutti squisiti.

La signorina Margherite Jamois, nella parte di Bella, fu perfetta. Scatti, abbandoni, ire e dolcezze ebbero da lei una recitazione potente e intonata, bella soprattutto nei mezzi toni, in certe timoratissime malinconie che sembrava affiorassero, giubilanti, da una povera anima senza riposo. E con lei, l'indiano Benglia, in una parte di uomo di colore, s'ebbe tutta la nostra riconoscenza. Per

virtù sua l'ultimo atto lo salutammo con gioia non solo come il migliore della commedia ma come quello che della commedia ci dette la chiave per trovare i significati e le intenzioni. In una scena di un perfetto sincronismo, contrappuntata alla perfezione, tra lui e un suonatore di chitarra, il Benglia, con una voce che ricordò il timbro di certe chitarre Hawaiiane, fu meraviglioso. Sotto la pallida luce di una lampada a petrolio le sue mani, in continuo gioco di abilità e di destrezza, mi ricordarono la mia più bella emozione di spettatore cinematografico: La danza dei panini nella *Febbre dell'oro*.

Ottimi gli attori e geniale la messa in scena di Gaston Baty con quel senso preciso del colore di una città intorno al porto, con le viuzze sporche e malfamate, i luridi antri, le lanterne fioche sotto il cui riverbero aspettano le donne care alla prosa di Carco e al pennello di Steinlein.

*

Di *Césaire* e di *Têtes de rechange* rappresentate dallo stesso Baty, dirò nella cronaca prossima.

1927. 12. 18	La Tribuna		Maya, Têtes de rechange, Césaire		Gaston Baty al Valle
--------------	------------	--	----------------------------------	--	----------------------

Come già annunciato, questa sera, con una rappresentazione di *Maya* di Simon Gantillon, inizierà un corso di rappresentazioni la Compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty.

Verranno in seguito rappresentati altri due lavori: *Têtes de rechange* di Pellerin e *Césaire* di Schlumberger.

Domani, unica recita diurna, alle 17.30, con una replica di *Maya*.

La compagnia ha già riportato vivi successi a Milano e a Torino

1927. 12. 19	Il Tevere		Maya	Vice (Corrado Pavolini)	La Compagnia di Baty al Valle. "Maya" al Valle
--------------	-----------	--	------	-------------------------	--

Della commedia del Gantillon, giudicata circa un mese fa quando ce la fece conoscere la Compagnia Niccodemi in una dignitosa edizione che ripete abbastanza da vicino la presente, non è il caso di tornare a discutere. Gaston Baty direttore dello « Studio des Champs Elysées », la realizza con delicata semplicità di scenari, con giuochi suggestivi di luce, facendo gestire e parlare i suoi comici secondo uno stile particolare che ben concilia la realtà contingente di ciascun personaggio col sentimento simbolico onde l'opera appare animata. Margherite Jamois protagonista è attrice intelligente e sensibile; ci sembra tuttavia che abbia posto troppa consapevolezza nella sua interpretazione, che ne risulta eccessivamente fine e variata di toni per una « cosa di carne » quale è la Bella veduta dall'autore. Marie Delby disse con grazia la sua parte di bambina ingenua: molto giovandosi di accenti paralleli della grande Ludmilla Pitoëff. Le partecine di fianco non si levarono da un'elegante mediocrità; eccellente era il Daroy nella duplice veste del « Soutier » e di « Victor ».

Ma c'è in questo spettacolo una meraviglia unica. La grande scena finale, che illumina poeticamente tutto il significato di *Maya*, è qui una delle più belle, intense e stupefacenti cose che ci sia stato dato di godere nella nostra vita di spettatori. La figura baudeleriana dell'indù era impersonata dal ballerino negro Habib Benglia: figura, mimica, recitazione del quale sono

senz'altro un portento. Sopra il suo abito e il suo turbante di raso bianco scintillano alla luce radente due pietre rosa. La sua maschera grigia è d'una potenza drammatica, e si direbbe religiosa, quasi crudele. Questo moro in vesti candide, a mezza strada tra il principe delle fiabe orientali e l'ultimo dei farabutti europei, faceva male al cuore, e al tempo stesso esaltava nella nostra incantata memoria il ricordo di immortali pitture. Velasquez, Watteau, Veronese o Cézanne non avrebbero saputo immaginare più bel ritratto di questo che paradossale vibrava e cantava con la sua terribile voce metallica nella penombra del palcoscenico. E le mani: Nervose, scultoree, tortili, dalle dita lunghe fino all'assurdo, serpentine, agili come danzatrici o levrieri, egoiste, scimmiesche, aristocratiche: dalle quali fiorivano sinfonie di gesti, statuette e idoli, fiori e collane, amuleti e coltelli: ieratiche e scattanti, mani di sacerdote e d'assassino, di pederasta e di guerriero, di manipolatore di *coktails* e d'incantator di serpenti, d'illusionista e di poeta.

Il pubblico fece grandi feste all'attore stupendo e a tutta la Compagnia. Stasera « prima » di *Têtes de rechange* di Pellerin e di *Césaire* di Schlumberger.

1927. 12. 20	Il lavoro d'Italia		Maya	Enrico Rocca	Le prime rappresentazioni nei teatri di Roma. "Maya" nell'edizione di Gaston Baty dello "Studio des Champs Elysées" al Valle.
--------------	--------------------	--	------	--------------	---

In Gaston Baty noi salutiamo un valoroso combattente su quel campo d'onore e di martirio che è la ribalta. Critico geniale e uomo assetato di realizzazioni egli è stato il creatore della *Comédie Montaigne*, un grande teatro che nel breve periodo della sua vita mortale presentò in serrata falange lavori di Lenormand, di Shaw, di Molière, di Labiche, di Crommelynk, di Claudel. Chiusosi questo teatro con l'onore delle armi, ecco Gaston Baty fondare il « Théâtre de la Chimère » su basi finanziariamente chimeriche davvero ma con la non chimerica collaborazione di uomini come Simon Gantillon, J.J. Bernard, Amiel, Lenormand, Jean Sarement, Jean Victor Pellerin. Intimisti come ognuno vede: intimista il teatro. La *Chimère* ha una serie di zingaresche avventure: da Parigi si porta in Olanda e nel Belgio e reduce in Francia non trova una sala che l'accoglia. E Baty costruisce una baracca: la *Baraque de la Chimère* nella quale Bernard, Amiel, Gantillon, Diemer, Lenormando, Crommelynk portano i loro lavori. Successo...e guai finanziari. Si scioglie la compagnia e si vende la baracca.

Ma Jacques Heberiot, direttore del Théâtre della *Comédie des Champs Elysées*, piccolo ed elegante teatro sperimentale dove nel marzo 1927 Baty presenta *L'invitation au voyage* di J. J. Bernard. Il pubblico fa lo gnorri sulle prime. Ma la tenacia di Gaston Baty vince ancora una volta: *Maya* di Simon Gantillon s'impone al pubblico parigino; poi è la volta della *Signorina Giulia* di Stindberg e del *Déjeuner d'artistes* di Gaument e Cé. Fra il 1926 e il 1927 più di trenta lavori vengono presentati sul piccolo palcoscenico con un sempre crescente successo di critica e di pubblico. Alla ripresa *Maya* la sua quattrocentocinquantesima replica e *Têtes de rechange* di J. V. Pellerin che andremo a sentire tra breve ottiene uno dei maggiori trionfi drammatici francesi dell'anno in corso.

Questi sono i gloriosi precedenti di Gaston Baty che ha iniziato stasera la sua breve serie di recite al Valle e la cui venuta meritava forse, da parte del pubblico romano, un interessamento

maggiore. Anche perché *Maya*, presentata a noi dalla Compagnia Niccodemi, è per così dire una creazione di Gaston Baty, beninteso per quel che riguarda la messa in iscena e la recitazione.

Invece questo interessamento è mancato. E noi esprimiamo l'augurio che le sere prossime, i buoni spiriti abbiano a scuotersi un po' dalla loro ignavia per andar a giudicare, col loro conosciuto gusto e senso di misura, lo sforzo di questo giovane valorosissimo pioniere.

A noi toccherebbe ora far dei confronti, dir delle differenze tra le due edizioni, esprimere giudizi e preferenze. È noto che la messa in iscena italiana è stata in tutto e per tutto ripresa da quella originale del Baty. Il merito resta pertanto all'iniziatore cui è toccato il compito più duro: quello di dar veste e realizzazione all'ardito lavoro. Senonché sembra a noi che meglio dell'interpretazione della Compagnia Niccodemi risulti il valore simbolico della strana *pièce*. La recitazione francese riesce troppo cruda e realistica. All'incontro c'è più cura dei particolari, più armonia nell'insieme. Né abbiamo fatto l'abitudine a quel modo quasi cantabile in uso sulle scene francesi per non esserne in certo qual modo disturbati. Difetto nostro, forse. Ma Pitoëff recita in francese e non canta. Vuol dire che i Pitoëff son russi. Per i nostri gusti li preferiamo.

Del resto queste son battute d'inizio. Ci riserviamo di giudicar la Compagnia dello *Studio des Champs Elysées* nei due lavori di stasera.

1927. 12. 20	Il Messaggero		Têtes de rechange; Césaire		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin e “Césaire” di J. Schlumberger al Valle
--------------	---------------	--	----------------------------	--	---

Vecchio quanto il mondo questo desiderio di evadere da se stessi che il Pellerin ha voluto esprimere in modo così bizzarro e che il Baty ha realizzato con procedimenti piuttosto sommari e semplicisti da rivista. Ma tale desiderio di cui i romantici hanno contato tutte le varianti, non è qui tentato traverso esperimenti e ribellioni materiali, vale a dire « vissuto » nell'ambito della realtà; si bene raggiunto nel campo dell'irreale col solo pensiero, limitato cioè, come un viaggio compiuto con la fantasia riamanendosi in una poltrona della propria stanza, all'immaginazione. Come si vede è un passo indietro: il bisogno di evasione che può essere lirico e tragico per eccellenza è qui ridotto ad una inutile ed arida divagazione spogliata di ogni aspirazione, di ogni empito, di ogni sentimento, di ogni avventurosità. Cosciente dell'inutilità di questi sforzi – come si sa essi finiscono col ricondurre con una delusione e un'amezza di più al punto di partenza – il protagonista, spirito ieratico, gretto, antiromantico, antipoetico, non vuole rischiare più nulla: si contenta del diverso datogli dall'immaginazione, pago della sua piacevole ed effimera inconsistenza, senza aver il coraggio di staccarsi da quella vita mediocre e soffocante che subisce e detesta. Egli è stanco infatti di dover essere uno e sempre quell'uno, anche ad uscire e ad evadere da se stesso, ma lascia al caso pigramente e, quasi diremmo, vilmente la guida dei suoi vagabondaggi senza scelta e senza meta. Essi si svolgono nel suo pensiero provocati dalle parole dalle cose che ode e che vede ascoltando il racconto di uno zio e andando con lui a passeggio: parole e cose che svegliano in lui visioni o sensazioni, ricordi o fantasticherie le quali vive o rivive via via nel corso della conversazione e della passeggiata astraendosi e distraendosi da esse. Così quando lo zio dice « innamorati » sono scenette di amore che egli vede; quando dice « cappelleria » è la curiosa scena dell'acquisto di una borsa che invade la scena e lo assorbe in mille ordini e mille telefonate; e quando nel « boulevard » legge insegne e manifesti sono altre scene e altri casi che vede e vive.

Scenicamente tutto questo è stato realizzato con materializzazioni di pensieri le quali prendono corpo in uomini che parlano e agiscono proprio come abbiamo visto molto tempo prima che questo lavoro fosse stato scritto (1925) nel *Vigliacco* (Indipendente 1923) e nel *Cammino sulle*

onde (Valle 1925) ambedue del Vergani e sopra a tutto nella scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui il padre con le parole evoca, materializzandola, la scena della modisteria del suo incontro con la figliastra. Ci sembrano quindi eccessivi gli entusiasmi con i quali – secondo quanto il Baty disse ieri sera in un suo discorsetto prima della rappresentazione del lavoro – i critici parigini accolsero questo lavoro salutandolo come una nuova formula che chiude un'epoca del teatro per aprirne un'altra: da noi quest'epoca era stata aperta da un pezzo senza chiasso e, sopra a tutto, senza grande conseguenza. Il pubblico ha accolto questo lavoro come una curiosità e come una curiosità lo accogliamo noi facendo le più ampie riserve sul suo valore intrinseco e sulle sue possibilità rinnovatrici. Esso fu recitato con vivacità dal Nat, con impegno da La Flou e con discreta efficacia dagli altri dei quali ricorderemo solo la Delby deliziosa in una parte di fanciullo. Della messa in scena abbiamo già accennato, ci saremmo aspettati qualche cosa di più suggestivo e meno cinematografico.

Têtes de rechange fu preceduto da *Césaire* di Jean Schlumberger un bozzetto di genere grandguignolesco che tratta con acutezza psicologica un caso di suggestione nel quale un innamorato sfortunato cerca di insinuare nel rivale fortunato il dubbio della sua fortuna per cancellare il ricordo di un'avventura. Esso fu recitato con grande efficacia dal Prelier, dalla Jamois e dal Daroy.

Stasera lo spettacolo si replica.

1927. 12. 20	Il Tevere		Césaire; Têtes de rechange	Vice (Corrado Pavolini)	“Césaire” e “Têtes de rechange” al Valle
--------------	-----------	--	----------------------------	-------------------------	--

I due atti dello Schlumberger sono, in sostanza, del Grand Guignol : un Grand Guignol camuffato da teatro simbolista, o d'eccezione, o « del pensiero » che sia; veristi per quattro quinti, del più convenzionale verismo di questa terra, per un quinto vorrebbero poi darci a bere d'esser straordinariamente al corrente con le trovate di Pirau dello o di Crommelynck. Non abbiamo bevuto; e « Césaire » è passato tra qualche contrasto.

Lo « spettacolo in 3 parti » del Pellerin era tutt'altra cosa. A qualcuno dei nostri eminenti colleghi dev'essere sembrato « una pazzia »; a qualche altro una sciocchezza; un terzo ci imbastirà sopra una lunga disquisizione filosofica a base di proiezione dell'io e compagnia bella; ma, ci perdonino i colleghi eminenti, « Têtes de rechange » non è né una pazzia né una sciocchezza né tantomeno un saggio di teatro cerebrale. È paramente e semplicemente, quale l'autore lo definisce, uno « spettacolo ». E spettacolo vuol dire stupore, divertimento, spirito, leggerezza, colore, paradosso: vuol dire tutt'insieme commedia e *révue*. Per conto nostro confessiamo d'esserci divertiti un mondo e mezzo e stupefatti a dovere, tanto l'intelligenza, il buonumore, la misura, l'ironia uscivano da tutti i pori di quelle scene variate, spettrali, infantili, nostalgiche, banali, liriche e chi più ne ha più ne metta.

Non si tratta che di questo: uno zio provinciale e milleottocento viene a Parigi a trovare il cinico sportivo realista americanizzato nipote: lo consulta sopra un impiego di capitale e quindi lo invita a cena. L'azione è tutta qui. Ma come il giovane nipote non si diverte troppo alle tirate del vecchio zio, così ne profitta per distrarsi, per cogliere qua e là una parola dell'antiquato parente, e su quella sognare. Lo zio nomina il cappellaio! Ed eccoci nel negozio, come in sogno, tra un venditore e una venditrice *parzialmente* veri, *parzialmente* falsi, e insomma dolcemente assurdi... Lo zio accenna ai propri convincimenti politici! Ed ecco un signore e un bambino i quali recitano le straordinarie « litanie del borghese », il meraviglioso atto di fede della grettezza egoistica... E' un seguito di visioni *au ralenti*, come si dice in linguaggio cinematografico, campate in aria, volutamente tenute sopra un tono di *poncif* che è insomma il colmo della malizia: qualcosa da

ricordare alla lontana le sbandate divagazioni di un Yoice e le macchiette dei caffè concerto. Tutto ciò in un giuoco serrato di luci, in un alternarsi sapientissimo di apparizioni e di ritorni nella realtà, in un'interpretazione costantemente viva e arguta della modernità, che riescono alla sinfonia grottesca. Null'altro, null'altro; per carità, qui non c'è nessun « significato » recondito, ma in compenso questa cosa rara; un sentimento *diverso* del palcoscenico; e la capacità di costruire con soli aggruppamenti pittoreschi, luccichii meccanici, cantilene, e maschere del tempo, tre atti che si reggono in piedi alla grazia di Dio. Per dirla tutta: Shakespeare vale più di Pellerin, ma Bataille vale di meno. Il pubblico non appariva quanto noi pervaso di questa verità, e avrebbe fatto volentieri il viso dell'armi se non l'avesse trattenuto la paura di passar per sciocco. E così, le *snobisme aidant*, ci furono applausi a ogni calar di sipario. Molti dei quali andavano come di ragione agli affiatatissimi, intelligenti, ottimi interpreti di questo straordinario « spettacolo ».

1927. 12. 20	L'Impero d'Italia		Maya		Due novità per questa sera al Valle
--------------	-------------------	--	------	--	-------------------------------------

Sabato sera debuttò al « Valle » la compagnia francese dello Studio des Champs Elysées, diretta da Gaston Baty con la bella ed originale commedia di Gantillon « Maya » che ammirammo recentemente nella bella interpretazione della compagnia Niccodemi.

Il pubblico applaudì vivamente gli attori della Baty e ammirò i suggestivi scenari. Particolarmente piacque nella scena conclusiva dell'ultimo quadro l'attore Habib Benglia, il quale interpretò la figura dell'indiano in maniera superiore ad ogni elogio.

Il pubblico applaudì più volte i bravi attori ad ogni schiudersi di velario, ed il successo si rinnovò nella rappresentazione diurna di ieri.

Questa sera la drammatica compagnia francese Baty rappresenterà due importanti novità del suo repertorio: « Têtes de rechange ».

Spettacolo in tre atti di V. Pellerin e « Césaire », due atti di Schlumberger, per le quali l'attesa è vivissima.

1927. 12. 20	L'Italie		Maya		Les spectacles de Gaston Baty au Valle
--------------	----------	--	------	--	--

Samedi soir la troupe de M. Gaston Baty a debuté au Valle avec *Maya*. Le succès de la pièce de M. Gantillon a été très brillant, grâce aussi à une interprétation qui ne pouvait pas être plus précise, vigoureuse et nuancée.

Ce soir d'ailleurs la troupe joue en première *Têtes de rechange* de M. Jean Pellerin et *Césaire* de M. Schlumberger.

1927. 12. 20	La Tribuna		Maya	Silvio D'Amico	PRESENTAZIONE DI GASTON BATY "Maya" di Gantillon al Valle.
--------------	------------	--	------	----------------	--

All'infuori di quel lucido ed entusiasta esegeta d'arte e letteratura cattolica che è Luciano Gennai, crediamo che nessuno, in Italia, si sia mai preso la pena di dire al gran pubblico chi sia Gaston Baty. Cogliamo quest'occasione, dalla sua presenza in Roma, per farlo noi, e sia pure

sommariamente come l'ora esige. Non abbiamo sott'occhio, in questo momento, il suo ultimo volume capitale, *Le Masque e l'Encensoir*; ma quel che ne ricordiamo, e quel che dello stesso Baty abbiamo letto altrove, ci basterà, si spera, a dare al lettore un'idea dell'idee sue.

Dunque questo giovane e sconcertante *metteur-en-scène* della scandalosa *Maya* è un artista religioso, di dichiarate intenzioni cattoliche. Cominciò a farsi conoscere nel primo dopoguerra come critico drammatico del *Cahiers*; collaborò vivacemente alla nota rivista del domenicano Sertillanges, la *Revue des jeunes*; fu banditore d'una rinascita del teatro religioso, sotto il patronato del Cardinale Arcivescovo di Parigi.

Poi nel '21 fondò a Parigi quel teatro della « Chimère », di cui fra noi in Italia giunse quasi soltanto qualche amabile pettegolezzo; e nel 1924 assumeva la direzione, che tiene tutt'ora, dello *Studio des Champs Elysées*, il teatrino, diremmo noi, sperimentale, a fianco della *Comédie* e del *Théâtre* omonimi.

Il Baty crede nella missione religiosa del teatro, sintesi di tutte le arti. Contro quel che è stato gridato da apologisti anche famosi, egli nega, documenti alla mano, che la Chiesa ha combattuto, e combatte, solo un certo teatro, quello putrido: ch'è poi quasi sempre stato anche esteticamente, il peggiore. « I popoli hanno creato il dramma adunando tutte le arti, perché nessuna, da sola, poteva bastare alla loro pietà: il dramma è lo sforzo dell'uomo per ricreare il mondo, e offrirlo a Dio ». perciò nei grandi cieli storici il Teatro è l'ultima, fra le arti, ad apparire, presupponendo già lo sviluppo delle altre: la sua evoluzione è necessariamente in ritardo su quelle, per es., delle arti plastiche. La tragedia d'Eschilo è sorella, non della scultura del tempo suo, ma di quella del sesto secolo avanti Cristo. Il « mistero » del secolo decimoterzo, è il fratello della cattedrale creata nel decimosecondo. I « pléinatristes » nel 1895.

La prima conseguenza di questa visione dottrinarica è dunque di natura spirituale: il gruppo di Teatro fiorisce nei periodi religiosi dell'umanità, (tipici: teatro greco, teatro medievale). Il teatro d'oggi (e qui le idee del Baty s'incontrano con quelle a noi, e ad altri, avviene d'andare espondendo da un pezzo) è il risultato, quasi sempre, d'un'anarchia spirituale, tipicamente areligiosa, o irreligiosa: putrefatto, esso muore « di cancrena senile ». Ma, anche Gaston Baty guarda con una sorta di compiacimento a questo sfacelo: solo sulle rovine del piccolo teatro borghese e *boulevardier* sarà possibile edificare il grande Teatro di domani, quello che torni ad adunare le folle sopra certezze ed entusiasmi comuni.

La seconda conseguenza delle teorie del Baty è di natura tecnica, e diciamo subito che (come del resto ci capitò già di accennare lo scorso luglio, nel render conto delle idee proposte su quest'argomento, dallo stesso Baty e dal Pitoëff, al Congresso del Teatro a Parigi) a un certo punto ci divien più difficile trovarci d'accordo con lui. Poiché, scrive il Baty, il Teatro è sintesi di tutte le arti, ne consegue che il suo creatore, il suo despota, non è il poeta, il quale fornisce all'opera comune solo una parte per importante che sia: il testo. Il suo creatore è il *metteur-en-scène*. Un'opera di cui il testo contenga già, perfetti nella parola, tutti i possibili sviluppi, non è un teatro ma letteratura pura: per Gaston Baty, Corbeille e Racine sono grandi letterati; il loro regno non è il teatro, è quello di *Sire le Mot*. Anche perciò il pubblico oggi si estrania da un preteso teatro divenuto meno verbale, e affolla altri « spettacoli »: il Circo, il *Music-hall* e il Cinema, « questi tra alleati » (godì o Bragaglia) « del teatro d'arte »...« Ogni volta che al posto d'una scena *boulevardière* si spiana una pista per cavalli e pagliacci, o si cala un trapezio per acrobati, o si tende uno schermo per ritmo tumultuoso delle immagini bianche e nere, l'aria drammatica vi guadagna qualche cosa »...« Nella Russia bolscevica come nell'Italia fascista, nell'Austria in miseria come nella Svezia rigurgitante d'oro, la consegna è ormai la stessa: *riteatralizzare il teatro* » (Bragaglia [...])

Senonché lo spiritualista Baty si guarda bene dallo sprofondarsi negli eccessi meramente visivi, meccanici e cinematografici, cari ad altri propagandisti europei nel nuovo verbo teatrale. Il compito dello « spettacolo » è evidentemente, per lui, quello di parlare, attraverso ai sensi, allo spirito. « Un'arte non si rinnova dall'esterno »; è chiaro? Il suo saluto alle belle forme, ai felici colori, e perfino all'acrobazia, è evidentemente un saluto ad alleati, che si conta di trasformare in

strumenti; non a usurpatori, che vogliano diventare finora se stessi. L'aspirazione del Baty, che non confonde il teatro con la coreografia, è verso una conciliazione, autenticamente « cattolica », fra sensi e spirito, con la signoria di questo su quelli. Se non abbiamo capito male, egli rivendica sì l'autonomia del *metteur-en-scène* di fronte al poeta; ma con lo scopo di immettere il pubblico, guidato da lui, mediante la teatralità dei mezzi suoi, al regno della poesia.

Di come Baty metta in pratica queste sue teorie, avremo purtroppo pochi saggi. Della sua *Maya* abbiamo parlato ai nostri lettori già due volte: la scorsa estate da Parigi, e poi ancora qualche settimana addietro, qui in Roma, quando Niccodemi ci dette una riproduzione, il più possibile fedele, non solo del lavoro del Gantillon, ma anche della *mise-en-scène* (ripetiamo che questa parola di usa nel suo senso più ampio, comprendente *tutta* l'interpretazione) del Baty. Per oggi dunque non spenderemo molte parole nell'osservare che, nonostante le sue aspirazioni universali e simboliche non ci par questa l'opera meglio capace di tradurre al pubblico il credo religioso di Baty. Piuttosto ridiremo la nostra ammirazione per la composizione sapiente del suo nitido insieme, e per il senso lirico che i suoi artisti riescono a esprimere dai suoi particolari anche crudamente realistici. Per questo ci piacquero fra tutti Margherite Jamois ch'era Bella. Maria Louise Delby ch'era Fifine, il Prélièr ch'era il norvegese, e, su tutti, il mirabilissimo Benglia, indù di terrificante magia. Il successo fu pieno.

Oggi *Césaire* di Schlumberger, e *Têtes de rechange* di V. Pellerin.

1927. 12. 21	Cronache del Teatro (da La Tribuna)		Têtes de rechange, Césaire	Silvio D'Amico	Spettacoli di Gaston Baty al Valle
--------------	-------------------------------------	--	----------------------------	----------------	------------------------------------

Césaire di Schlumberger ⁴ non ci è parsa opera da potersi giudicare a tamburo battente. Senza persuaderci del tutto, è però un lavoro inquietante, venato da torbidi e umani sottintesi; le sue apparenze nude nascondono intenzioni, letterarie quanto si vuole, ma sottili, e affondate nella realtà di questa trista nostra psicologia moderna.

Il dramma, se non abbiamo capito male, si concreta nell'urto fra creatura sana e rozza, Benoit, pescatore che passa la vita in un'isola, in compagnia d'un ragazzo, Lazare, voce ingenua della natura, e Césaire, l'impotente, a cui il corpo non obbedisce, e che della sua impotenza si vendica turbando, con l'intelligenza sua, la tranquilla materialità altrui. Tutt'e due questi uomini hanno avuto, ciascuno a suo modo, una donna, la stessa; e quando nell'isola dei pescatori appare Césaire, come affiorando dalle profondità del tempo e dello spazio, lo scontro è feroce, e ciascuno dei combattenti adopera l'armi sue.

Omicide son quelle di Césaire, ch'è reduce appunto dell'aver ridotto, con l'incubo delle sue parole, un altro suo nemico al suicidio: lo sventurato, marinaio, si lasciò cadere da un albero del battello, per sfracellarsi sulla tolda; e Benoit, che sa questo, ne trema. In realtà che la livida gelosia dell'impotente vuol compiere adesso è d'altra natura; poiché Benoit ha materialmente avuto l'amata, Césaire mira a ucciderne, in lui, il ricordo; e con la forza della sua suggestione s'avventa a persuaderlo che quanto Benoit rammenta, in verità non fu. Benoit si difende come può, con le sue energie materiali: coglie il suo incubo a tradimento, e lo colpisce alle spalle. Ma Césaire, morendo, gli si avvinghia forte: e sentiamo che, per tutta la vita, l'uccisore rimarrà preda del morto, il quale l'ha avvelenato per sempre col suo dubbio.

⁴ Jean-Paul Schlumberger, *Césaire*, che è del 1908, deve la prima rappresentazione, nel 1922, a 'La Chimère' di Baty.

Senonché tutto questo, forse per colpa nostra, iersera al Valle l'abbiamo intravisto un po' in confuso. Il breve dramma, in due quadri, ci parve recitato ammirabilmente dall'attore Prélier⁵, ch'era Césaire; con diligenza dal Daroy⁶, ch'era Benoit; e in modo che non possiamo definire dalla Jamois⁷, che era Lazare (perché un'attrice in veste maschile, anche se la sua parte non abbia spiritualmente un sesso, ci è insopportabile). Ma tutto questo accadeva nell'accuratissima cornice di una scena sintetica, da cui non si sprigionava molta suggestione; e sopra un palco, o gradino, il cui principal risultato era un noioso frastuono di tavole a ogni mossa degli attori. Quello che, a nostro gusto, difettò, fu l'atmosfera malsana, delle torbide forze in contrasto, e ci sembrò che l'attento pubblico rimanesse un poco disorientato.

Col viatico d'un breve e chiaro discorsetto introduttivo pronunciato alla ribalta da Gaston Baty, seguì *Têtes de rechange*, di J.-V. Pellerin⁸. La novità di questo dramma, alla lettura abbastanza piacevole, è di natura esteriore e meccanica. Sostanzialmente, esso rappresenta il contrasto fra i pensieri d'un buon borghese saggio e *borné*, il signor Opéku (che sarebbe, se non ci sbagliamo, la trascrizione di tre lettere prese a caso, O, P, Q,) e quelli d'un giovane, il 'giovane medico' dell'età nostra, signor Ixe (ovvero X, un qualunque incognito).

Il signor Opéku è lo zio provinciale, rappresentante autentico di quella piccola borghesia che è, dicono, la forza della Francia, nonché del mondo, ed è venuto alla capitale per consigliarsi col nipote Ixe, sul modo d'impiegare una sommetta, centoventicinquemila franchi, di cui s'è trovato improvvisamente a disporre. Ora il giovinotto Ixe, uomo moderno, si occupa d'affari; e della sua giornata dedica, modernamente, otto ore al sonno e alla toilette, otto ore al febbrile lavoro, due ore ai pasti; ma le altre sei ore si rifugia nello svago del sogno. Succede così che, quando lo zio gli parla, coteste sue parole le quali pel buon borghese non hanno altro significato se non quello precisamente definito dalle loro sillabe, nel cervello del giovane suscitino immaginazioni e fantasticherie, che vediamo immediatamente oggettivate, e come dicono adesso, esteriorizzate, in una rappresentazione scenica di secondo piano.

Al prim'atto, nello studio di Ixe, il signor Opéku, citando una data, accenna a quand'era giovane e innamorato; ed ecco apparire, agli occhi di Ixe, una serie di coppie di innamorati, con relativi dialoghetti ironicamente stilizzati. Oppure ricorda un suo antico negozio di cappelli; e Ixe vede, subito tradotta in realtà sulla ribalta, una cappelleria, teatro di vicende bizzarre, come se ne creano in sogno, d'un secondo *io*, un Ixe numero due, alle prese con la *vendeuse*. Oppure si pronuncia le parole « lavoro »; ed ecco Ixe visibilmente tuffato nel vortice del suo turbinoso ufficio, alle prese con dieci dattilografe e venti telefoni. – Al second'atto, zio e nipote passeggiano di sera per la via; le frasi del signor Opéku s'intrecciano, nella mente di Ixe, con quelle delle scritte luminose (alberghi, proclami, mostre e *réclames* di negozi e di ritrovi); ed ecco che Ixe volta per volta si sente diventare, davanti a un'insegna « *Noces et banquets* », sposo d'una ragazza piccolo-borghese; davanti a un manifesto politico, *paterfamilias* che alleva il figliolo nel catechismo filisteo; davanti all'annuncio di un *match* sportivo, giovinotto moderno in rapida conquista d'una americanizzata *garçonne*; e poi ancora si vede trasformato in agente di polizia; e poi ancora, in uomo-*sandwich*: metamorfosi, ben inteso, che continuano imperturbabilmente a materializzarsi sotto gli occhi dello spettatore. – Infine, poiché lo zio gli ha dato appuntamento in un ristorante, Ixe fantastica che tutte queste sue « teste di ricambio », questi suoi sdoppiamenti – sposo, *paterfamilias*, giovinotto sportivo, agente, uomo-*sandwich* – si rechino in suo luogo, e tutti col nome suo, a pranzo con lo zio, e che il signor Opéku, davanti alla stramba moltiplicazione del nipote, sbalordisca e muoia d'accidente: e anche questo, s'intende, ci vien rappresentato sulla scena. Ma niente paura, è stata solo una fantasticheria: nella realtà il signor Opéku, arrivando, si siede a tavola tranquillo, presto raggiunto dal nipote Ixe. Soltanto, nello scorrer la lista del pranzo, il saggio Opéku si sprofonda

⁵ Hubert Prélier.

⁶ Jack Daroy.

⁷ Margherite Jamois.

⁸ Jean-Victor Pellerin. La 'prima' di *Têtes de rechange* è del 15 aprile 1926.

nella scelta dei vini, mentre alla voce « nidi di rondine » l'incorreggibile Ixe si perde daccapo nelle visioni del sogno: Cina, Shanghai, Yangtzechiang, Pechino, la Gran Muraglia, la Mongolia... E su questo scende il sipario.

Conclusione: si tratta del trasporto, a teatro, di procedimenti cinematografici: il 'rallentato' e la 'sovrapposizione'. E qui cadrebbe a proposito ricordare le parole che, le riferimmo mesi addietro, ci disse un noto drammaturgo tedesco, lo Hasenclever⁹, al Congresso teatrale di Parigi: «Cinematografo e teatro son due arti diverse; se il teatro si immaginasse di poter fare, tecnicamente, la concorrenza al cinematografo, sarebbe battuto, come un cavallo che volesse inseguire un'automobile. Che vadano ognuno per la strada sua »... Ma in verità a tentativi di questo genere noi avevamo già assistito, s'intende coi procedimenti sommari di cui il nostro Bragaglia dispone, quando furon fatti per ischerzo da Orio Vergani col suo *Vigliacco*¹⁰, in cui si mettevano in scena le immagini sorte in mente a un uomo che leggeva. E ricordiamoci che le cose andarono molto meno bene quando lo stesso Vergani insisté essenzialmente nello stesso procedimento col suo *Cammino sulle acque*, eseguito un paio d'anni fa dalla compagnia Pirandello¹¹.

S'è citata proprio ieri¹² la frase di Baty: «Un'arte non si rinnova dall'esterno »; i nuovi mezzi tecnici non hanno importanza, se non servono a uno spirito nuovo. Ora è questo spirito che, forse per miopia nostra, non avvertiamo nel testo di queste *Têtes de rechange*. Che si salvava nella commedia d'Orio Vergani? La rappresentazione felice, tra realistica e allucinata, di alcuni particolari umani, visti con occhio pronto. Che si salva in questo, 'spectacle' del Pellerin? Alcune scene in sé gustose: per esempio quella ironica del padre che insegna al suo bambino il catechismo borghese, o quella dell'amore moderno fra il giovanotto sportivo e la *garçonne*. Il resto, appunto perché vuol rappresentare le idee di un 'cervello medio', è esposizione fiacca e banale, ripetuta in un gioco che divien presto arido e meccanico. Ed è chiaro che se il Baty ha risolto con indubbia genialità i problemi materiali di cotesta 'esteriorizzazione', e se ci ha dato graziose rappresentazioni, per esempio, della scena del lavoro al prim'atto, e della strada al secondo, è tuttavia rimasto, com'era fatale, indicibilmente addietro a quello che, in questo campo, fa tutt'i giorni il cinematografo. «Sire le Mot» s'è presa la sua rivincita; e Walter Hasenclever aveva ragione.

Diligentissimi gli attori, e alcuni eccellenti: il Nat¹³ ch'era Ixe, il Le Flon¹⁴ ch'era Opéku, e specialissimamente la signorina Delby¹⁵ ch'era il bambino del catechismo borghese: adorabile. Il pubblico accolse lo spettacolo cortesemente. Oggi replica.

1927. 12. 21	Il lavoro d'Italia		Césaire; Têtes de rechange	Enrico Rocca	Schlumberger e J. V. Pellerin presentati al Valle da Gaston Baty
--------------	--------------------	--	----------------------------	--------------	--

⁹ Walter Hasenclever. Si veda la « Tribuna » del 9 luglio 1927.

¹⁰ 1923.

¹¹ 1926.

¹² Nell'articolo di presentazione della compagnia. Lo scritto è riprodotto, insieme con questa recensione di Césaire e *Têtes de rechange*, e col giudizio sull'edizione Baty di *Maya* di Gantillon (si veda a p. 587), nel volume *Tramonto del grande attore*.

¹³ Lucine Nat.

¹⁴ Robert Le Flon.

¹⁵ Marie-Louise Delby.

Passato un tempo ormai quasi abissale da quando avevamo le guance lisce e ancora un po' arrotondate da un'infanzia che non voleva battere in ritirata di fronte a una adolescenza fin troppo conscia di sé e il cuore e l'anima erano di cera e quanto mai sensibili ai rispetti umani o alla parola di coloro che credevamo spregiudicati e intelligenti; trascorsa, insomma, da un bel pezzo l'epoca un po' crepuscolare in cui non ci arrischiavamo a pensar con la testa nostra, noi abbiamo finito per abituarci a poco a poco a giudicar col nostro cervello. E questo messere è straordinariamente feroce ed ha il brutto difetto di svolger ogni merce che gli si presenta dai fascinosi e mirabolanti imballaggi per esaminarla e giudicarla crudamente per quello che è. Non abbiamo ormai più paura di passar per poco intelligenti o per poco *moderni* e diciamo, anche a costo di farci urlar dietro, pane al pane, vino al vino e il fatto suo ad ogni tentativo che voglia spacciarsi per realizzazione e dissimuli sotto forme strambe o disorientanti la sua vacuità sostanziale.

So dunque come la penseranno gli *snoobs* o i cosiddetti avanguardisti dello spettacolo di ieri. Ma me ne infischio dei loro anatemi e non mi pento di giudicar con la testa mia, freddamente ma sinceramente.

Primo lavoro. Due atti di Jean Schlumberger, critico, se non andiamo errati, della *Nouvelle Revue Française* e autore di qualche altro sbizzo teatrale sul tipo di quello di ieri. Il quale ci presenta un ambiente di pescatori un po' commelynkiani che parlan difficile e ci hanno in corpo complicati problemi. Uno di essi, Lazzaro, ha posseduto in passato una donna: Rosmaria. L'altro, Cesare, pare che non l'abbia avuta affatto e ci si roda, ma abbia scoperto in sé, a un momento dato, misteriose forze spirituali e di suggestione per cui egli può rubare agli altri ciò ch'egli invidia, e cioè il ricordo dei beni goduti. Così egli si sforza di portar via a Lazzaro la persuasione di aver realmente posseduta l'ormai lontana Rosmaria. Quest'ultimo, appunto per levar di mezzo il pericolo che gli viene dall'ossessionante personaggio, profitta di un momento di debolezza di Cesare per vibrargli una coltellata mortale. Ma ecco che, quando crede d'averlo ucciso, lo desidererebbe ardentemente in vita per persuaderlo a sua volta che Rosmaria egli l'ha posseduta realmente e da solo posseduta. Ma Cesare non è morto e quando agonizzante si rialza, non Lazzaro può disingannarlo, ma con le ultime forze che gli rimangono Cesare stesso inchioda per sempre il cervello del suo uccisore la persuasione di non aver mai posseduto la donna per cui tanto si tormenta. Sugo di questa vicenda in due atti tra intimista, commelynkiana e grand-guignolesca? Vattelapesca, che c'è anche la rima.

Numero due. *Têtes de rechange*, spettacolo in 3 parti, di Gian Vittorio Pellerin. Gastone Baty sente il bisogno di spiegarcelo prima che s'alzi il velario e di dirci, in larvata maniera si sa, che i parigini se ne sono entusiasmati e che noi faremmo una pessima figura a non fare altrettanto.

Una volta le opere d'arte, e quelle di teatro soprattutto, non avevan bisogno di glosse perché, salvognuno, si spiegavan da sé. Ed io, passatista inguaribile, penso appunto che l'arte vera abbia questo di meraviglioso: il non aver bisogno d'illustrazioni.

Per queste *Teste di ricambio* invece l'introduzione iniziale s'imponeva appunto come, sotto certi quadri incomprensibili delle nuove scuole, occorre un lungo commento scritto.

E infine si tratta di questo. Un vecchio zio, passatista, idillico, provinciale, sentimentale, sacri principii, umbertino va a far una visita al nipote moderno, *up to date* scettico, americano, superficiale, preoccupato, gaio, indaffaratissimo.

Il colloquio ha luogo nel *bureau* del nipote e i due siedono davanti allo scrittoio in due grandi poltrone imbottite. Evidentemente lo zio espone all'esperto nipote un affare. Ma prima d'arrivare al sodo egli fa come quegli oratori che cominciano col dire: « Sarò breve » e poi si rifanno dall'anno 1100 avanti Cristo. A un certo punto (evidentemente nella fantasia del nipote, ma non lo vediamo rallentato ed esteriorizzato come in un film che voglia mostrarci dettagliato il gioco di muscoli di un *boxeur*) il piatto discorso dello zio si traduce in immagini. Egli parla del tempo in cui faceva l'amore e coppie infinite d'amanti fan carola in un'aria di sogno o d'incubo ridicendosi gli eterni e insipidi e consumatissimi luoghi comuni dell'amore. Egli discorre di una cappelleria da lui acquistata a suo tempo e la cappelleria compare e il nipote vi entra a metterla in rivoluzione. Poi il quadro cambia: il nipote è finalmente arrivato a parlar del famoso affare: e allora son trilli di

campanelli, discorsi a dieci ricevitori diversi, ticchettio telegrafico, strepito di mitraglianti macchine da scrivere, tutti i rumori vari del progresso.

Lo zio propone al modernissimo nipote una passeggiata notturna e profitta per attaccargli un sesquipedale bottone parlandogli della morale del buon tempo antico, della politica necessaria al buon andamento della cosa pubblica e d'altre sacrosante e sbadiglievoli cose. E di nuovo il discorso dello zio si traduce concretamente nelle immagini dell'americanizzato nipote. Un padre austero esamina un figlio che pappagallescamente gli recita una specie di decalogo del filisteo perfetto. Uno sposo novello in sbornia infrange colla sua volgarità l'ideale della sposina tremebonda e spoetizzata. E per contrasto due sportivi, uomo e donna, appaiono a simboleggiare il moderno, libero, spregiudicato e breve patto d'amore.

Infine lo zio invita a pranzo il nipote. E invece di trovarsi di fronte a lui s'imbatte nelle strane figure che costui ha evocato. Se ne spaventa, muore e ahimè risuscita. Lo zio legge, con la sola volontà di scegliere, il *menu* che evoca con le sue strane vivande paesi lontani. E ogni vivanda suscita nel nipote strane fantasticherie: nidi di rondini e Cina, banane e Las Palmas, che so io e Mongolia, Mongolia, Mongolia... Giù il sipario.

Noi pensiamo che Bragaglia avrebbe fatto la danza del ventre in Piazza Colonna pur di procurarsi l'esclusività di codesto miracolante manicaretto. Quanto a noi non lo invidiamo certo alla Francia e pensiamo che Gastone Baty non abbia trovato nel repertorio [...] altre lampadine da spegnere e ha voluto regalarci simili moccolotti. *Teste di ricambio* ci pare tutt'al più materiale buono per una rivista da caffè concerto intitolata, per esempio, *Ieri e oggi*. Una specie di ballo Excelsior modernizzato che d'artistico non ha nulla malgrado qualche trovatina discreta e qualche salace *boutade*.

Ed ora i novatori ci gridino pure addosso il loro *crucifige*. Noi siam per nostro conto convinti che loro, come Gastone Baty, sieno in fondo in fondo del nostro stesso avviso. Crediamo di far in questo modo un coperto omaggio alla loro intelligenza. Ma rifiutiamo energicamente la solita patacca.

1927. 12. 21	Il Tevere		Maya		"Maya" al Valle
--------------	-----------	--	------	--	-----------------

Dato il grande successo riportato dalla Compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » nell'interpretazione di "Maya", questa sera il suggestivo e interessante lavoro si replica.

La Compagnia formata di ottimi elementi, sotto la direzione artistica di Gaston Baty, dà una visione mirabile di questa "Maya". La brava Margherite Jamois che ne è la protagonista e l'attore Benglia nella parte dell'Indiano colla loro personalissima e caratteristica recitazione, costituiscono una vera attrattiva e spingono la curiosità del pubblico che accorre ogni sera ad ammirarli e applaudirli.

1927. 12. 21	L'Italie		Têtes de recharge	Jacopo Comin	"Têtes de recharge" par M. G. V. Pellerin, mise en scène de M. Baty, au Valle
--------------	----------	--	-------------------	--------------	---

M. Jean Pellerin a écrit en 1925 une pièce qui synthétise tous les expériences du théâtre d'avant-garde accomplis depuis 1911, époque du triomphe du futurisme et des premiers efforts

scéniques de Marinetti. Il faut ajouter aussi que *Têtes de rechange* synthétise ces formules avec une grande finesse et une personnalité, une originalité qui ne sauraient pas se passer d'un commentaire autant ample que précis si l'espace d'un quotidien n'était pas si malheureusement borné.

Cette pièce réalise toutes les qualités que Marinetti a déclaré être nécessaire au théâtre moderne : elle est synthétique, atechnique, dynamique, irréaliste, et il y a en surplus autant de simultanéité que d'autonomie. Cela ne compte pas, c'est entendu ; que M. Pellerin ait ou non suivi une théorie ; c'est ce qui le concerne personnellement. Mais la réalisation de ces principes sur la scène compte est bien importante pour la création du théâtre de demain.

Nous voyons finalement une œuvre où notre vie passe comme en un éclair fugitif mais qui répond une lumière fort intéressante sur chaque coin de notre sombre existence ; et la façon de comprendre cette vie est tout à fait en harmonie avec notre esprit. C'est l'évasion dans l'irréel au milieu de la réalité quotidienne, mais l'évasion dans une irréalité qui n'est point fantastique, qui est vrai, d'une vérité supérieure et absolue.

Chez nous Pirandello nous offre, au théâtre, dans une scène fameuse des *Sei personaggi*, la matérialisation de la pensée. Mais c'était là une conception bien philosophique ; il s'agissait de réaliser la théorie que la pensée crée la vie, et soit que tout est relatif à la pensée humaine. Ici nous sommes, au contraire, dans le champ de l'anti-théorie : tout est réalisation, ici, et réalisation moderne, c'est-à-dire immédiate et vibrante. Le symbole a disparu et a été remplacé par une série de créations successives, complète chacune en elle-même, et formant en leur ensemble une création complète elle aussi. La logique de ces créations consiste en une forme supérieure de vérité, qui ne cesse d'être naturelle que pour devenir réelle ou transcendance.

*

Nous n'oserions point affirmer que la mise en scène de M. Gaston Baty soit des meilleures : elle n'est pas assez moderne, malgré certains efforts de construction et elle renonce parfois à des effets qui auraient été d'une grande beauté. Cela n'empêche que M. Baty régisseur nous ait présenté une pièce moderne avec une interprétation [...] nouvelle, et pleine de trouvailles très amusantes et d'idées très talentueuses.

Excellent le jeu de M. Nat (Ixe) ; violent et souple à souhait, de M. Le Fien (Opeku), bien précis et soigné, le M.lle Delby, de M.lle Gille, de M. Darny, de M. Daroy, etc.

La pièce a été applaudie par la partie du public qui l'a comprise. Ce n'était pas énorme, mais c'est déjà quelque chose.

*

Il ne vaut pas la peine de parler de *Césaire* de M Schlumberger, sorte de drame de Grandguignol, qui a été d'ailleurs fort bien jouée par M. Prelier, M. Dazeg et M.lle Jamois.

1927. 12. 21	La Tribuna		Césaire; Têtes de rechange	Silvio D'Amico	La compagnia di Baty al Valle. La novità di Schlumberger e di Pellerin.
--------------	------------	--	----------------------------	----------------	---

Césaire di Schlumberger non ci è parla opera da potersi giudicare a tamburo battente. Senza persuaderci del tutto, è però un lavoro inquietante, venato da torbidi e umani sottintesi; le sue apparenze nude nascondono intenzioni, letterarie quanto si vuole, ma sottili, e affondate nella realtà

di questa trista nostra psicologia moderna. Il dramma se non abbiamo capito male, si concreta nell'urto tra una creatura rozza e sana, Benoit – pescatore che passa la vita in una isola, con la compagnia di Lazare, voce ingenua della natura – e Césaire, l'impotente, a cui il corpo non obbedisce, e che della sua impotenza si vendica turbato, con l'intelligenza sua, la tranquilla materialità altrui. Tutt'e due questi uomini hanno avuto, ciascuno a suo modo, una donna, la stessa; e quando nell'isola dei pescatori appare, come affiorando dalle profondità del tempo e dello spazio, Césaire, lo scontro è feroce, e ciascuno dei combattenti adopera l'armi sue.

Omicide son quelle di Césaire, ch'è reduce appunto dall'aver ridotto, con l'incubo delle sue parole, un altro suo nemico al suicidio: lo sventurato marinaio, si lasciò cadere da un albero del battello, per sfracellarsi sulla tolda; e Benoit, che sa questo, ne trema. In realtà l'assassinio che la livida gelosia dell'impotente vuol compiere adesso è d'altra natura: poi che Benoit ha materialmente avuto l'amata, Césaire mira a ucciderne, in lui, il ricordo; e con la forza della sua suggestione s'avventa a persuaderlo che quanto Benoit rammenta, in verità *non fu*. Benoit si difende come può, con le sue energie materiali: coglie il suo incubo a tradimento, e lo colpisce alle spalle. Ma Césaire, morendo gli si avvinghia forte: e sentiamo che, per tutta la vita, l'uccisore rimarrà preda del morto, il quale l'ha avvelenato per sempre col suo dubbio.

Senonché tutto questo, forse per colpa nostra, iersera al Valle l'abbiamo intravisto un po' in confuso. Il breve dramma, in due quadri, ci parve recitato ammirabilmente dall'attore Prélrier, ch'era Césaire; con diligenza dal Daroy, ch'era Benoit; e in modo che non possiamo definire dalla Jamois, che era Lazare (perché un'attrice in veste maschile, anche se la sua parte non abbia spiritualmente un sesso, ci è insopportabile): il tutto entro l'accuratissima cornice d'una scena sintetica, da cui non si sprigionava molta suggestione: e sopra un palco, o gradino, il cui principal risultato era un noioso frastuono di tavole a ogni mossa degli attori. Quello che, a nostro guasto, difettò, fu l'atmosfera malsana, delle torbide forze in contrasto. E ci sembra che l'attento pubblico rimanesse un poco disorientato.

Col viatico d'un breve e chiaro discorsetto introduttivo pronunciato alla ribalta da Gaston Baty, seguì *Têtes de rechange* di J. V. Pellérin. La novità di questo dramma, che avevamo letto abbastanza piacevolmente poco prima, è di natura esteriore e meccanica. Sostanzialmente, esso rappresenta il contrasto fra i pensieri d'un buon borghese saggio e *borné*, il signor Opéku (che sarebbe, se non ci sbagliamo, la trascrizione di tre lettere prese a caso, O. P. Q), e quelli d'un giovane, il « il giovane medio » dell'età nostra, signor Ixe (ovvero X, un qualunque incognito).

Il signor Opéku è lo zio provinciale, rappresentante autentico di quella piccola borghesia che è, dicono, la forza della Francia, nonché del mondo; ed è venuto alla capitale per consigliarsi col nipote Ixe, suo modo d'impiegare una sommetta, centoventicinquemila franchi, di cui s'è trovato improvvisamente a disporre. Ora il giovinotto Ixe, uomo moderno, si occupa d'affari; e della sua giornata dedica moderatamente, otto ore al sonno e alla *toilette*, otto ore al febbrile lavoro, due ore ai pasti; ma le altre sei ore si rifugia nello svago dei sogni. Succede così che, quando lo zio gli parla, coteste sue parole, le quali pel buon borghese non hanno altro significato se non quello precisamente definito dalle loro sillabe, nel cervello del giovane suscitano immaginazioni e fantasticherie, che vediamo immediatamente oggettivate e, come dicono adesso, esteriorizzate, in una rappresentazione scenica di secondo piano.

Al prim'atto, nello studio di Ixe, il signor Opéku, citando una data, accenna a quand'era giovane e innamorato; ed ecco apparire, agli occhi di Ixe, una serie di coppie di innamorati, con relativi dialoghetti ironicamente stilizzati. Oppure ricorda un suo antico negozio di cappelli; e Ixe vede subito tradotta in realtà sulla ribalta, una cappelleria, teatro di vicende bizzarre, come se ne creano in sogno, d'un secondo io, un Ixe numero due, alle prese con la *vendeuse*. Oppure si pronuncia la parola « lavoro »; ed ecco Ixe visibilmente tuffato nel vortico del suo turbinoso ufficio, alle prese con dieci dattilografe e venti telefoni. – Al second'atto, zio e nipote passeggiano di

sera per la via; le frasi del signor Opéku s'intrecciano, nella mente di Ixe, con quelle delle scritte luminose (alberghi, proclami, mostre e *réclames* di negozi e di ritrovi); ed ecco che Ixe volta per volta si sente diventare, davanti a un'insegna « *noces et bonquets* », sposo d'una ragazza piccoloborghese; davanti a un manifesto politico, *paterfamilias* che alleva il figliolo nel catechismo filisteo davanti all'annuncio d'un *match* sportivo, giovinotto moderno in rapida conquista d'una americanizzata *garçonne*; e poi ancora si vede trasformato in agente di polizia; e poi ancora in uomo-*sandwich*: materializzarsi sotto gli occhi dello spettatore. Infine, poiché lo zio gli ha dato appuntamento in un ristorante, Ixe fantastica che tutte queste sue « teste di ricambio », questi suoi sdoppiamenti, sposo, *paterfamilias*, giovinotto sportivo, agente, uomo-*sandwich*, si rechino in suo luogo, e tutti col nome suo, a pranzo con lo zio, e che il signor Opéku, davanti alla stramba moltiplicazione del nipote, sbalordisca e muoia d'accidente: e anche questo, s'intende, ci vien rappresentato sulla scena. Ma niente paura, è [...] solo una fantasticheria: nella realtà il signor Opéku, arrivando, si siede a tavola tranquillo, presto raggiunto dal nipote Ixe. Soltanto nello scorrer la lista del pranzo, il saggio Opéku si sprofonda nella scelta dei vini, mentre alla voce « nidi di rondine » l'incorreggibile Ixe si perde daccapo nelle visioni del sogno: Cina, Sciangai, Yang-Tse-Kiang, Pekino, la Gran Muraglia, la Mongolia...E su questo scende il sipario.

Conclusione: si tratta del trasporto, a teatro, di procedimenti cinematografici: il « rallentato », e la « sovrapposizione ». E qui cadrebbe a proposito ricordare le parole che, lo riferimmo mesi addietro, ci disse un noto drammaturgo tedesco, lo Hayenclover, al congresso teatrale a Parigi: « Cinematografo e Teatro son due arti diverse; se il Teatro si immaginasse di poter fare, tecnicamente, la concorrenza al Cinematografo, sarebbe battuto, come un cavallo che volesse inseguire un'automobile. Che vadano ognuno per la strada sua »...Ma in verità a tentativi di questo genere noi avevamo già assistito, s'intende coi procedimenti sommari di cui il nostro Bragaglia dispone, quando furon fatti per ischerzo da Orio Vergani col suo *Vigliacco*, in cui si mettevano in scena le immagini sorte in mente a un uomo che leggeva. E ricordiamoci che le cose andarono molto meno bene quando lo stesso Vergani insisté essenzialmente nello stesso procedimento con suo *Cammino sulle acque*, rappresentato un paio d'anni fa dalla compagnia Pirandello.

S'è citato proprio ieri la frase di Baty: « un'arte non si rinnova dall'esterno », i nuovi mezzi tecnici non hanno importanza, se non servono a uno spirito nuovo. Ora è questo spirito che, forse per miopia nostra, non avvertiamo in *Tetes de rechange*. Che cosa si salvava nella commedia d'Orio Vergani? La rappresentazione felice, tra realistica e allucinata, di alcuni particolari umani, visti con occhio pronto. Che si salva in questo « spectacle » del Pellerin? Alcune scene in sé gustose, per esempio quella ironica del padre che insegna al suo bambino il catechismo borghese, o quella dell'amore moderno fra il giovinotto sportivo e la *garçonne*. Il resto, appunto perché vuol rappresentare le idee di un « cervello medio », è esposizione fiacca e banale, ripetuta in un gioco che divien presto arido e meccanico. Ed è chiaro che se il Baty ha risolto con indubbia genialità il problemi materiali di cotesta « esteriosizzazione », e se ci ha dato graziose rappresentazioni, per es., della scena del lavoro al prim'atto, e della strada al secondo, e tuttavia rimasto, com'era fatale, indicibilmente addietro a quello che, in questo campo, fa tutt'i giorni il Cinematografo. *Sire le Mot* s'è presa la sua rivincita; e Walter Hayenclover aveva ragione.

Diligentissimi gli attori, e alcuni eccellenti; il Nat ch'era Ixe, il Le Fion ch'era Opéku, la signorina Delby ch'era il bambino del catechismo borghese. Il pubblico accolse lo spettacolo cortesemente. Oggi replica.

1927. 12. 25	La letteraria	fiera	Césaire, Têtes de rechange	Adolfo Franci	Prime di prosa a Milano
--------------	------------------	-------	-------------------------------	---------------	----------------------------

Non si può certo dire che la compagnia di Gaston Baty ci abbia offerto degli spettacoli divertenti durante la sua breve ma non ingloriosa permanenza a Milano. A *Maya*, di cui parlai nella precedente cronaca, seguirono *Césaire* e *Têtes de rechange*. Dell'autore di *Césaire* conosco uno o due romanzi che mi sono sempre parsi tra i migliori della letteratura francese contemporanea perciò mi stupii non poco ascoltando questo suo dramma povero, in sostanza, di contenuto lirico e assai monotono e uniforme nell'azione. *Césaire* fu recitato a Parigi, qualche sera davanti alle poltrone vuote. A Milano, anche per i soliti doveri d'ospitalità, s'ebbe in sorte un magnifico pubblico che l'ascoltò sino all'ultimo senza batter ciglio, accorso all'Eden soprattutto per vedere *Têtes de rechange*, rappresentata con grande successo in Francia, e che recentemente il nostro illustre amico e maestro Benjamin Crémieux chiamò in causa, insieme al mirabile e davvero divertente *Knock*, come una commedia destinata a far rinascere la tradizione comica del teatro francese. Il teatro comico francese ha da esser ridotto davvero in cattive acque se, per riscaldarsi, è costretto ad accendere di simili fascine. *Têtes de rechange* è non soltanto una commedia noiosa, ma quel po' di spirito che, qua e là un ascoltatore d'orecchio fino riesce a cogliere è assai di cattiva lega; una povera esercitazione scolastica senza alcun estro di trovate e di situazioni. Il riso vi è forzato, meccanico e – eccetto in due o tre passi – colpisce sempre a vuoto. Tuttavia il pubblico, tra il quale splendevano le più rare bellezze femminili di Milano, volle esser cortese verso gli ospiti e applaudì anche questa commedia, specie al secondo atto, il più riuscito, vario e divertente dei tre. Originalissima la messa in scena e ottima la recitazione da parte di tutta la compagnia.

1928. 1	Comoedia	X	Têtes de rechange		Cronache del Teatro : A Roma. La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca
---------	----------	---	-------------------	--	---

Quindicina ricca di attrattive straniere, quest'ultima. La grande istituzione russa del Teatro d'Arte, così celebre in tutto il mondo per le audacie dello Stanislavskij, si è presentata al nostro Valle in diverse produzioni espressive ed interessanti, alle quali è arrivato un meritato successo. La novità non consisteva tanto nel repertorio, composto di autori già noti, quanto nella maniera particolare di recitazione, improntata ad un realismo profondamente simbolico, e nello scenario, saporosamente originale.

Fra i lavori rappresentati basterà segnalare *Povertà non è peccato* di Ostrowski, mai recitato in Italia, e che appartiene al periodo migliore di questo fecondissimo creatore del teatro russo. Con una azione di una semplicità che ricorda il nostro Goldoni, l'autore de *L'uragano* mette in scena i costumi dei mercanti russi, per staffilarli senza pietà. L'argomento è dato dal solito amore di una fanciulla ricca per un giovinotto onesto ma povero, il quale finisce per trionfare, al confronto con i suoi competitori di altro bordo, chi più chi meno tarato.

Anche il *Matrimonio* di Gogol dipinge obiettivamente e potentemente il mondo della borghesia russa di un secolo fa. I caratteri sono tracciati con maggiore incisività e con maggiore ricchezza di sfumature psicologiche. La commedia è di un verismo caricaturale assai gustoso e si presta a un grande sfoggio di interpretazione obiettiva. Questi attori riescono ad entrare compiutamente nella *pelle* del loro personaggio ed a dimenticarsi completamente in lui.

I Fratelli Karamazoff di Dostojewski, però, hanno segnato una certa delusione, prevista da quanti ritengono che mal si adatti il romanzo ad essere ridotto per la scena. Figure piuttosto sbiadite ed azione stagnante sono le caratteristiche di questo dramma. Non ci soffermiamo sulle recite della Compagnia francese di G. Baty, pure al Valle, durante le quali, con un magnifico risultato artistico,

sono state portate al proscenio *Maya* di Gantillon, e *Têtes de rechange* di Pellerin, due capisaldi della nuova scuola cerebrale in Francia, lavori già noti, del resto, ai pubblici italiani.

1928. 10	Comoedia	X		B. Crémieux	Un letterato, un ironista, un idealista
----------	----------	---	--	-------------	---

L'anno drammatico è stato particolarmente povero per le scene parigine. Ma nell'istante in cui la stagione sembrava non offrisse assolutamente nulla, è apparsa un'opera che – si può affermare – segnerà senza dubbio una data nell'evoluzione della letteratura teatrale in Francia: il *Sigfried* di Jean Giraudoux, rappresentato dalla compagnia di Louis Jouvet alla Comédie des Champs-Élysées.

A dispetto di tutti i mestieranti, Jean Giraudoux ha dimostrato che, a teatro come altrove, l'ispirazione si beffa del mestiere. Dopo Musset nessuno in Francia aveva affrontato il palcoscenico con tanta disinvoltura e tanta libertà. E, fuori di Francia, si può dire che oggi vi sia soltanto Bernard Shaw che osa abbandonarsi così arditamente alle variazioni infinite che gli vengono ispirate dalla sua intelligenza sensibile e dal suo genio del paradosso. Jean Giraudoux, romanziere-poeta, un po' troppo indulgente, nei suoi libri, ai riavvicinamenti impreveduti di immagini e di notazioni, si è rivelato oggi l'emulo francese di Shaw: meno clamoroso, meno paradossale dell'irlandese, più poeta, più aggraziato, più insinuante di lui. Ma, come l'Autore di « Santa Giovanna » egli fa balenare davanti agli occhi dello spettatore, prima stupefatto e poi conquistato, un fuoco d'artificio abbagliante di pensieri, di sentimenti, di immagini di parole.

Sigfried rappresenta nettamente un ritorno al teatro poetico ed è da questo punto di vista che bisogna giudicarlo.

Pretendere di trovare la verosimiglianza propria alle opere naturalistiche e psicologiche, contestare il postulato che serve da punto di partenza all'avventura, equivarrebbe quasi a contestare il postulato di *Sogno di una notte d'estate*, o del discorso che fa ad Amleto lo spettro di suo padre.

Gli eroi di *Sigfried* sono degli eroi poetici, mitici se si vuole: non sono dei personaggi limitati, e neanche dei tipi. Non incarnano degli individui ma delle inquietudini, dei sentimenti, l'angoscia e la realtà di due razze al patetico crocevia della pace e della guerra. Ciascuno di essi serve di sostegno a una parte del suo popolo e lo manifesta...lo manifesta con delle parole.

Il teatro di Giraudoux – e questa è un'altra delle sue caratteristiche – è un teatro letterario, un teatro di stile, come quello di Rostand si sostituisce nel Giraudoux una invenzione verbale di un'originalità quasi costante che è posta al servizio di una intelligenza e di una sensibilità sempre in movimento.

Egli non si contenta di accarezzare l'orecchio, ma solletica anche l'intelligenza e i nervi. Il risultato estetico sul pubblico è uguale.

Con grande sorpresa di qualche assiduo del teatro d'oggi e degli stessi attori abituati al dialogo spezzettato dei drammi moderni, alle brevi frasi terminate da punti di sospensione, gli spettatori, appena cominciava una delle « tirate » di *Sigfried*, invece di distrarsi o di sbadigliare si appoggiavano più comodamente alla spalliera della poltrona e seguivano compiaciuti lo svolgimento del « pezzo » salutandone la fine con applausi riconoscenti.

La poesia e lo stile tornano nel teatro, portati da un grande argomento, il più grande, il più attuale, il più appassionante che possa essere offerto oggi a un pubblico francese e tedesco; argomento fatto di ricordi di guerra e dei rapporti futuri tra la Francia e la Germania, che si amplia fino a diventare un inno alla fraternità umana. La trama è nota: si tratta dello scrittore francese Jacques Forestier, dato per scomparso durante la guerra e che è stato raccolto in un ospedale tedesco muto e smemorato. La tedesca Eva lo ha curato, guarito, rieducato con metodo tedesco; gli ha dato il nome di Sigfried, e Jacques-Sigfried occupandosi della politica della sua seconda patria dopo la

disfatta e portando inconsciamente in questo caos la chiarezza e la logica francese, non ha tardato ad assumere una posizione di prim'ordine nella vita politica della Germania a cui egli sogna di dare una costituzione modello che farebbe di lei un paese unito ed uniforme come la Francia.

Ma la vecchia Germania romantica e multiforme rifiuta di morire; essa è incarnata da Zelten: Zelten che è vissuto a Parigi, e che da ciò che gli dice Robineau, amico suo e di Forestier, è incuriosito e compie delle indagini che lo conducono a scoprire il segreto. Avendo ormai appreso la vera identità di Sigfried, Zelten chiama a Gotha la fidanzata di Jacques, Genovieffa Prat, per rivelarglielo. Così la rivoluzione che egli spera sarà più facile. Ma la rivoluzione di Zelten scoppia troppo presto; vinto da Sigfried egli non può fare altro che rivelargli che non è tedesco. È Genovieffa che gli apprende la sua vera nazionalità.

Fra la sua prima e la sua seconda patria Sigfried non esiterà a lungo. Tornerà in Francia ma non come ne era partito; Sigfried non morirà completamente; fra i due paesi, le due culture, le due anime, egli rappresenterà una parte di intercessore e di agente di collegamento. L'idea del Giraudoux è che queste due anime non sono identiche ma complementari.

L'Autore, meno alla fine del terzo atto, evita di spingere il suo dramma fino al conflitto tragico, ma lo conserva sul piano del dibattito e anzi lo colorisce costantemente di umorismo. Ma l'*aura* che circonda il suo Sigfried è un'*aura* tragica; e un « pathos » semplice e naturale anima costantemente il dibattito poetico e ideologico che forma la trama del lavoro. Il patetico diretto e brutale è quasi sempre evitato, ma la sua presenza invisibile avvolge ugualmente lo spettatore. Trattate con mano meno leggera alcune scene come quella del primo incontro tra il francese Robineau e il tedesco Zelten dopo la guerra, o il primo colloquio tra Genovieffa e Segfried o ancora la disputa tra la tedesca Eva e la francese Genovieffa, sarebbero state difficilmente sopportabili.

L'Autore non ha voluto stringere il nodo del dramma; donde, a quando a quando, un'impressione di incertezza, e inoltre delle lungaggini, quasi dei riempitivi insufficientemente controllati. Ma quasi sempre la grazia, la poesia, o il virtuosismo della parola rende tutto accettabile. Se nella letteratura drammatica si desidera azione ed espressione, qui è nettamente l'espressione che domina e raccoglie l'approvazione dello spettatore.

In margine al dramma l'Autore ha disegnato qualche scena e qualche personaggio comico assai piacevole. Qualche altro (ricordo la scena dei Schupos al principio del II° atto) è più pesante ed eccessivamente caricaturale.

È certo che il controllo del Giraudoux su se stesso è abbastanza debole in questa sua prima realizzazione drammatica. L'autore si è abbandonato alla sua ispirazione senza pensare nè alle regole nè al pubblico; il successo è il risultato della sua originalità spontanea. Bisogna rallegrarsene perché *Sigfried* col suo successo riapre le porte del teatro alla libertà e all'ingegno alieno da qualunque concessione.

Prima del *Sigfried* la Comédie des Champs Elysées aveva rappresentato *Le Coup du deux Décembre*, commedia in tre atti di Bernard Zimmer. Questi è il solo autore della sua generazione - quella che uscendo dal liceo è entrata direttamente in guerra - che sappia far ridere a gola spiegata, e che sia capace di condurre dal principio alla fine una scena, un atto, in modo schiettamente comico.

Questa nuova commedia mostra la padronanza che egli ha del dialogo brillante. D'altra parte lo Zimmer è uno dei rari autori drammatici odierni a cui la nostra epoca ispiri sempre una satira briosa e piacevole. Tutte le stupidità dello snobismo, le impudicizie della pubblicità, l'inzeppamento di una coltura sforzata e disuguale, insomma tutto l'americanismo che regna sovrano lo irrita, lo rivolta e provoca il suo riso vendicatore.

Ma lo Zimmer non è meno severo verso il tradizionale torpore caro alle vecchie province francesi. Questo ironista dell'americanismo a oltranza non è affatto un partigiano del tradizionalismo. Se ha orrore dell'eccesso di modernità, se prende per il bavero la psicoanalisi di

André Gide, non per questo simpatizza con Clement Vautel. Esattamente il suo stato di spirito è quello di un *poilu* della grande guerra, che si burla di tutto ciò che avviene intorno a lui, senza pensare a sistematizzare i suoi disgusti e i suoi odi.

Di qui proviene il fascino, ma anche l'insufficienza dell' arte di Bernard Zimmer. Tutti i particolari delle sue commedie sono buoni anzi ottimi; sono continuamente dei motti, delle battute che divertono lo spettatore, ma manca sempre un complesso comico; la commedia non ha corpo, ma è fatta di frammenti.

Non che allo Zimmer manchi l'idea della vita; ma quest'idea non ha trovato modo (meno che in Bava l'africano) di fondersi completamente con la comicità con la quale è in contraddizione.

Quest'idea è una visione tragica della condizione umana. L'uomo non è felice che nell'illusione, e il suo destino è precisamente di voler sempre tradurre questa illusione in realtà; di qui la sua disgrazia, perché l'illusione non può essere vissuta al di fuori dell'immaginazione che l'alimenta. È un'idea che appare generalmente al terzo atto delle commedie dello Zimmer e conduce a uno scioglimento patetico che non va troppo d'accordo con lo spunto quasi farsesco delle sue commedie.

Le Coup du deux Décembre ci conduce - come *Il vitello grasso* e *Bava l'Africano* - in provincia; ma è una provincia ancor più convenzionale.

Il primo atto fa invincibilmente pensare a Labiche. Un professore di liceo e sua moglie, un comandante e sua moglie passano la serata a giuocare i giuochi di società in casa del giudice e di sua moglie. Durante questa serata familiare si apprende che la cameriera è incinta. La donna accusa il padroncino, uno studente di appena 17 anni.

L'illusione opera la sua cristallizzazione intorno al ragazzo: l'incandescente e romantica moglie del professore, la moglie del comandante che ha una simpatia per gli uomini robusti e sogna gli « apaches » di Carco, la nipote del giudice, svizzera e psicoanalista (il personaggio più originale e meglio riuscito della commedia), assalgono ciascuna l'innocente, finché la verità viene alla luce e si apprende che il colpevole è il presidente del tribunale.

Ma l'adolescente si è a sua volta alimentato di illusione: egli ha sperato di fuggire con la moglie del comandante. E rimane smarrito e in lagrime sull'orlo del suicidio.

L'autore ha studiato con cura quasi tutti i suoi personaggi: il giudice protestante e chiacchierone; la cugina figlia di un pastore svizzero; la moglie del comandante che ha visto troppi eroi cinematografici ecc...; ma tutto ciò si perde un po' nel movimento farsesco della commedia.

Gaston Baty ha lasciato lo studio dei Champs Elysées per trasportarsi al teatro dell' Avenue. Il primo spettacolo che egli ha montato nel suo nuovo teatro, *Cris des coeurs* di Jean Victor Pellerin, sembra fatto su misura per lui. Oltre alla propria inquietudine, l'Autore vi ha introdotto ogni sorta di pretesti per variare le messe in scena e termina la commedia con una conclusione cattolica che è assolutamente consona alle vedute del Baty. In questo adattamento dell'autore all'inscenatore vi è un pericolo che bisogna indicare senza indugio. Prima l'autore scriveva una parte per l'attore in vista.

Oggi scrive per soddisfare le teorie di un inscenatore: che cosa ci guadagna? Non si capisce bene.

J. V. Pellerin è uno dei pochi autori drammatici francesi che abbia portato sulla scena il dramma dell'uomo moderno. In *Teste di ricambio*, egli proponeva come rimedio al suo automatismo l'evasione attraverso il sogno. In *Cris des coeurs*, propone di rivolgersi a Dio, al Dio semplice e buono dei Vangelo che, bisogna confessarlo somiglia assai più al Dio della brava gente di Béranger che a quello del catechismo. I due primi quadri sono consacrati il primo mostrare la vanità dell'intelligenza umana, sollecitata da mille pensieri contraddittori e incapace di unità; il secondo a mostrare la vanità e l'insufficienza dell'amore profano.

Il terzo quadro, che s'intitola *Mistero*, ci mostra un artista, uno scultore che ha la Fede e la proclama, prima in prosa poi in versi.

Il primo quadro che ci presenta una specie di Pécuchah con pretese enciclopediche, non solo è ben lungi dal provare il fallimento dell'intelligenza (lo dico al Pellerin con tutta la mia amicizia per lui e la mia stima per il suo ingegno) ma mi sembra anche assolutamente indegno di lui; potrebbe essere stato scritto da Clement Vautel.

Il secondo che vale soprattutto per la perfezione della messinscena, è ingegnoso e pittoresco sebbene la simultaneità di cui si serve sia un mezzo assai facile. Infatti l'anno scorso formava la gioia del pubblico dell' *Empire* in una rivista « a tre piani » di Rip. Essa consiste nel mostrarci la facciata di una casa illuminando successivamente e alternativamente quattro finestre dietro le quali quattro coppie parlano d'amore in tono diverso: sono, all'ultimo piano, lo studente e la studentessa che si disperano per non avere ancora amato (il loro dialogo è il migliore dei quattro); al piano di sotto la coppia che ha ucciso l'amore e resta unita dall'abitudine e dai bambini (anche qui c'è qualche scorcio felice); più in là la coppia di passaggio che per un istante crede all'amore. Questo quadro non arriva a suscitare emozione, ma la sua varietà diverte.

Il migliore è senza dubbio il terzo, perché si appoggia ad un testo più espressivo, meno spezzettato e volgare che gli altri, e perché tratta se oso dire, una questione d'attualità.

Non siamo più all'epoca in cui un direttore di rivista poteva rifiutare un articolo sul cattolicesimo col pretesto che Dio non era d'attualità. Presentemente Dio è d'attualità.

Il teatro che vive d'azione e di espressione vive anche d'attualità.

Toccate sulle scene una questione brillante attuale e il pubblico vi seguirà anche se l'azione languisce, anche se l'espressione è debole. Il successo di *Teste di ricambio* era dovuto in gran parte al lato « rivista » di questo lavoro; il valore del terzo quadro di *Cris des coeurs* viene dall'essere ugualmente trattato come una rivista; il soggetto, sia detto con tutto il rispetto possibile, vi si presta. Non si può che elogiare la realizzazione scenica di Gaston Baty e di tutta la sua compagnia.

1930. 4	Comoedia	XII		G. Stacchini	L'arte del pubblico parigino
---------	----------	-----	--	--------------	------------------------------

Un nuovo teatro.

Il signor Leo Berryer sta costruendo un nuovo teatro: « *Varia* » per l'arte d'avanguardia e per i giovani autori, quando ancor fresche son le mura dei teatri *Pialle* e *Saint-Georges*.
Che accadrà?

Il meraviglioso pubblico parigino avrà un'occasione di più di mostrarsi numeroso, amabile, cortese e comprensivo, come in altri paesi ne avrebbe una ottima per divenir vie più arcigno aggressivo e linciato.

Rappresentazione per T. S. F.

Il giovane Tristan Bernard protesta per via che la T. S. F. (la quale ha cominciato a recitare commedie per i poveri abbonati che non riescono a trovare uno strapuntino serale) dà i suoi spettacoli di radio-diffusione, senza precisare, secondo il testo, la messa in scena, usando di attori che leggono affrettatamente le battute invece di recitarle, deturpando e tagliando il lavoro per finir più alla svelta e non curandosi minimamente delle didascalie. L'autore de « *Il Piccolo Caffè* » si lamenta insomma che si diano per T. S. F. degli spettacoli simili a quelli che in altri paesi si offrono a teatro. Subito Antoine ha raccolto il grido sul *Journal* ed altri han risposto. La polemica è viva.

Che avverrà?

Si cambierà sistema: semplicemente.

Dedico le righe precedenti ai capocomici italiani e a coloro che son sordi quando si parla della riforma dell'organizzazione del nostro teatro di prosa.

Fischi alla Comédie Française.

Jean Cocteau ha rappresentato alla *Comédie Française* un atto: « La voix humaine ». Un dialogo di mezz'ora, in cui un'amante abbandonata passa al telefono gli ultimi istanti di intimità col suo amore che convola a giuste nozze. Il pubblico della *répétition générale*, invece di prospettarsi gli orizzonti aperti da un dialogo teatrale di un solo personaggio a tu per tu col telefono e di rallegrarsi pensando che presto si assisterà ad un monologo che avrà per protagonista una cassetta di T. S. F., ha con violenza protestato (sono fenomeni che a Parigi non accadono se non nei teatri sovvenzionati e all'Empire, music-hall). La critica ha protestato ancor più forte contro il pubblico e con ragione. Che avverrà?

La prossima *boite de nuit* di Montmartre o di Montparnasse si aprirà probabilmente all'insegna « La voix humaine »: e, magari, nessun nero vi canterà « I barcaioli del Volga ». I Soviet per vendicarsi rapiranno Joséphine Baker: essi saranno più Soviet di prima e Jean Cocteau più celebre che mai.

Le dimissioni di Gémier.

Gémier, il grande direttore che ha scoperto Gaston Baty, ha abbandonato la con direzione, per ragioni di salute, dell'Odéon. Paul Abram rimane dunque solo alla testa del secondo teatro sovvenzionato.

Che avverrà?

Paul Abram ha giurato di essere intelligente per due. E promette un programma che il suo pubblico, per quanto popolare, gli permetterà certo di mettere in opera.

Autori-attori.

Il protagonista di « Carine ou la jeune fille folle de son âme », il simpatico Lagrenée, è stato costretto da impegni precedenti a passare da *L'Oeuvre* a un altro teatro.

Che accadrà?

Crommelinck, l'autore prende il suo posto accanto a Carine, che è poi sua moglie. E la commedia, per quanto in famiglia, procederà magnificamente.

Domani Maurice Rostand o Savoir o magari Tristan Bernard saranno a fare lo stesso in questa luminosa città ove tutto è rappresentazione dinamica, si sostenga la parte testimone per indicare il passaggio della famosa auto grigia trasportante il Generale Kutepoff verso un...mondo migliore o si stia come il signor Chautemps a dirigere un Ministero per due ore e quarantacinque minuti.

Tant'è vero che al « Gala des Pieces en un acte » il successo è stato fantastico e durante tutto l'inverno in innumeri sale private, da quelle dell'*Avenue Jena* alle altre degli Ingegneri Civili o dei Boy Scout si susseguono rappresentazioni su rappresentazioni fiorentissime per le quali scrivono autori come Jean Jacques Bernard o Francis De Miomandre.

L'invasione dei Boulevards.

Ed eccoci a uno dei punti più interessanti del nostro viaggio a 150 chilometri l'ora.

In questo mese, in una città ove il teatro di ieri (« Melo » di Bernstein, « Topaze » e « Marius » di Pagnol, « Ces Dames aux chapeaux verts » di Acrement, « Le Sexe Faible » di

Bourdet, « Durand, bijoutier » di Marchand ed altri processi-di-Mary-Dugan di fabbricazione continentale) tiene il cartellone per centinaia di sere; e il teatro moderno (« L'homme que j'ai tué » di Maurice Rostand, « La Lettre » di S. Maugham, « Maitre Bolbec et son mari » di Verneuil), unitamente al teatro d'avanguardia (« Amphitryon 38 » di Giraudoux, « Volpone » di Ben Johnson et Jules Romain, « Les Criminels » di Bruckner, « La Rouille » di Kirchop e Ouspensky) chiamano il pubblico da altrettante centinaia di sere; in questo mese, dico, si sono avute ben diciotto novità... o quasi!

Di queste, otto sono di autori classici.

Shakespeare e Marivaux, Ben Johnson e Molière, Sofocle e De Musset, dopo Machiavelli, hanno invaso il Boulevard.

« La Tempête », « La Comédie des Erreurs », « La Double Inconstance », « La Femme Silencieuse », « Annette et Lubin », « Le Médecin malgré lui », « Philoctète », seguiti a buon andatura da « Les Romanesques » di Edmond Rostand e da « La Carrosse du Saint-Sacrement » di Mérimée, fanno concorrenza e con fortuna a: « La Voix Humaine » di Cocteau, « Sport » di Madeleine et Jacques De Zogheb; a « La Banque Ève » di Fodor; a « Le nom que je t'ai pris » di Robert Sanvic; al « Paguebot Tenacity » di Vildrac ripreso allo *Studio des Champs Elysées* insieme alla nuova commedia in un atto « Courant Alternatifs » di M. Bauwens e M. Berger; a « Amis comme avant » di Jeanson; ad « Holliday » di Barry; a « Fleurs de Luxe » di Gerbidon e Armont; al « Chant de la Prison » di Upton Sinclair; a « Feu du Ciel » di Dominique e infine a « Par delà de l'horizon » di Eugène O'Neil, il celebre autore americano.

Uff!...

Così, come niente. E... cos'è avvenuto?

Che i classici in definitiva hanno battuto in volata i moderni o gli autori, per esser precisi, così detti moderni. Poiché tra i succitati, se particolarmente nulla è la commedia di Jeanson « Amis comme avant », particolarmente banali molte altre (« Courants Alternatifs », « Sport »), particolarmente pochadistiche altre ancora (« La Banque Ève », « Fleurs de Luxe »), di autori davvero moderni non vi sono nel gruppo che Jean Cocteau - nonostante tutto - e gli americani Sinclair e Eugène O'Neil.

I dieci anni di un grande « metteur en scène »

Di Gaston Baty, creatore di uno stile che gli è personalissimo, si potrebbe parlare durante delle ore, se non scrivessimo a tempo di 60 HP.

La sua opera già è stata discussa e analizzata con maestria da A. Villeroy, Auguste Brillant, H. Lenormand e il Baty stesso ha esposto con sintetica chiarezza i punti di vista che lo conducono nella sua via faticosa e complessa. Rimando i lettori che volessero apprendere come esista un'arte del mettere in scena, e i nostri grandi critici in ispecie, ai famosi *Cahiers* delle « Masques » fondati da Baty, nei quali si raccolgono man mano tutti gli sforzi e i tentativi del modernissimo teatro francese (opere e messe in scena).

Ciò che non si può tacere, poiché con l'ultimo spettacolo « Feu du Ciel » di Pierre Dominique, dato l'altra sera al *Théâtre Pigalle*, Gaston Baty si è posto ancora una volta all'ordine del giorno del teatro parigino, è il cammino da lui percorso in questi primi dieci anni di lavoro. Si tratta di un tipo - per dirla con lo spassoso Sacha Guitry - sul genere di Napoleone. Nè più nè meno.

Uscito nel 1920 dalle mani di Gémier, Gaston Baty infatti è arrivato a reggere il più grande teatro del mondo, passando, con la sua aria svagata di sognatore, senza ceder d'un ette ai suoi ideali, sordo alle critiche più acerbe, ma agile nell'evitare i tranelli, pronto ad afferrare il famoso cappello della fortuna (che per un Generale è l'asineria di un altro Generale, per un *metteur en scène* è una buona commedia), balzando anzi da un teatro all'altro proprio con lo stesso coraggio e la stessa audacia con che i Sergenti della Prima Repubblica si guadagnavano i gradi di Maresciallo. *Comédie Montaigne*: primi passi da gigante sotto il comando in capo di Gémier per la cui bandiera iniziava la

sua carriera al contempo Charles Dullin, l'attuale direttore de *L'Atelier; Baraque de la. Chimère*: prime battaglie di fortuna; *Studio des Champs Elysées*: ritorno al campo delle prime prove elegantemente trasformato dall'architetto Auguste Perret: *Théâtre de l'Avenue*: il campo delle lotte si allarga e il quadro delle vittorie diviene uno dei più eleganti teatri di Parigi; *Théâtre Pigalle*: ed è raggiunto il posto per dar le battaglie campali!

Ecco ciò che può fare un idealista a Parigi!

Figuriamoci gli altri, dirà qualcuno. No. E questo è un paradosso che supera tutti i precedenti.

Così, quando nell'ultimo quadro del « *Feu du Ciel* » l'arte di Baty, *metteur en scène* del 1930, si sublima in pura quintessenza di poesia, di musica, di pittura, di scultura perfetta, il pubblico par quasi non meravigliarsene, tanto quest'uomo ha abituato ai prodigi questa gente che ai prodigi quotidianamente è assuefatta.

Baty animatore di anime vive e... talvolta di anime non completamente nate! Poiché egli è ammirevole persino nell'errore.

Che avverrà ora, dopo questo colpo mancino tirato dal rettore del *Théâtre Pigalle* ai suoi colleghi del « Cartello dei Quattro »?

Charles Dullin, Louis Jouvet e Pitoëff cercheranno di rendergli la pariglia. Ecco tutto. Il bello è che son capaci di riuscirvi. Ma l'ultima parola non sarà certo detta da nessuno dei «Quattro».

Il « Moulin de la Chanson ».

Nota per il forestiero: il *Moulin de la Chanson* come *La Caricature*, il *Théâtre de Dix Heures* e il *Théâtre des Deux Anes* sono a Montmartre. Anche il *Casino de Paris*, *Les Folies Bergères* e le varie *Boites à Chanson* sono a Montmartre.

Nel *Moulin de la Chanson & C.* fiorisce lo spirito autoctono, la vera anima immutabile di Parigi, eternamente sorridente nella gioia dei trionfi e nelle lacrime della tragedia. Negli altri fermenta lo spettacoloso spettacolo ad uso dello straniero che viene a Montmartre per conoscere l'anima della *Ville Lumière*.

E' un fenomeno interessante: per chi non lo subisce, naturalmente. Al fine d'evitarlo andate, se vi capiti, a sentire « Ici les Moulinets » e «La Chanson Optimiste» di Mauricet e le canzoni umoristiche di M.lle Marie Dubas.

Al *Moulin de la Chanson* subirete un'iniezione di spirito assolutamente puro, quello che empie e non svuota l'anima, buon vecchio spirito mediterraneo che fa ridere, fa pensare, colpisce nel segno.

In questi piccoli teatri ove brillano i grandi *chansonniers*, ultima difesa contro la macchina trionfante, certo è che il popolo parigino ha appreso l'arte di fare il pubblico negli altri 59 teatri della città. È un'arte difficile, non è vero? Forse più che non quella di fare il critico, Ciò spiega tutto il resto.

Parigi, Aprile

1932. 2	Scenario	I		M. Corsi	I libri. Léon Moussinac: Tendances nouvelles du Théâtre.
---------	----------	---	--	----------	--

Léon Moussinac: **Tendances nouvelles du Théâtre.**

(Aux Editions Albert Lévy, Paris, Frs, 800)

La scenografia si trova oggi da per tutto ad una grande svolta; parecchie strade le si aprono davanti. Per quale si avvierà? E quale, poi, sarà veramente la buona? Piuttosto che rispondere a sì

fatti interrogativi, soffermiamoci brevemente ad esaminare quali tendenze abbiano caratterizzato questo principio del '900 nel campo dell'arte scenica. Ce ne dà lo spunto il grosso e prezioso volume pubblicato in questi giorni dall'editore Albert Lévy di Parigi: grosso in quanto formato da 124 grandi e magnifiche tavole in nero e a colori precedute da un saggio critico acuto e pregevole; e prezioso in quanto costa la rispettabile somma di 800 franchi: dunque, un volume raro, riserbato a quei pochi collezionisti ed amatori che non risentono troppo la crisi economica del momento. L'opera è di Léon Moussinac, uno studioso di cose di teatro che già pubblicò, pochi anni addietro, un saggio storico assai notevole sulla scenografia nell'ultimo ventennio. Il libro d'oggi è come la continuazione e il complemento di quello: arriva difatti al 1931, e ci dà modo di compiere un'ideale escursione di quindici anni attraverso tutte le esperienze e tutte le nuove tendenze del teatro europeo ed americano. Sfogliandone le tavole (la parte scritta si riduce ad una ventina di pagine appena: tutto il resto è documentazione iconografica) ci è parso quasi di vagare per un po' in un paesaggio di sogno, lontano le mille e mille miglia da noi e malioso come quello delle fiabe persiane, e per un po' di smarrirci in una selva aspra e forte, misteriosa ed intricata, piena d'ombre e di agguati.

Indiscutibilmente, col '900, dopo un lungo periodo di fredda stasi, un vivo desiderio di rinnovamento e di creazione s'è manifestato così nelle arti industriali come nel teatro. Mentre però nelle arti decorative gli sforzi, nella loro continuità, in genere conservavano un carattere nazionale e seguivano in ogni paese un progresso particolare, nell'arte scenica, invece, i nuovi esperimenti non hanno tardato a varcare le frontiere, grazie alle pubblicazioni, alle *tournées* delle Compagnie ed agli artisti che si sono passati l'un l'altro la fiaccola del verbo nuovo e delle novelle scoperte, e simultaneamente hanno marciato verso comuni conquiste. Di qui, nei diversi paesi, esperimenti d'origine e di importanza assolutamente straniera.

Il Moussinac nella sua opera d'oggi si occupa, come s'è detto, delle tendenze e degli esperimenti scenici dalla guerra in poi; ma non si sofferma a farne la storia, ché altrimenti avrebbe dovuto necessariamente risalire agli ultimi anni dell'800; a quell'800 in cui ebbe origine la rivoluzione – chiamiamola pure così – sboccata poi nelle diverse correnti della moderna scenografia. Fu difatti col movimento provocato dall'Antoine al *Théâtre Libre*, che verso il '90 si cominciò in Francia, ad uscire dalla stagnante gora della secolare tradizione e del convenzionalismo, e si cercò di indirizzare l'arte teatrale verso una verità più umana. Nacquero, allora, le prime messinscene realistiche, che i fautori spinsero agli eccessi e a forme di vera aberrazione. La pietra, in scena, doveva essere pietra per davvero; il legno, vero legno. E questa esagerata ricerca della verità arrivò fino a farci vedere, nella scena di un dramma borghese e naturalista, autentici quarti di vitello macellato, e in un atto dei *Tessitori* di Gerardo Hauptmann vere ragnatele. Così facendo, non si accorgeva però che il concetto della messinscena realistica era viziato nel suo stesso principio, in quanto dimenticava "l'irrimediabile antagonismo dell'esatto col vero". Non ha detto forse Schopenhauer che l'arte esercita la sua influenza soltanto con la fantasia, e che mostrare tutto, precisare tutto, vuol dire semplicemente impedire alla fantasia di balzar fuori? A combattere il verismo scenico dell'Antoine si levò, sempre in Francia, con l'impeto di un'estrema giovinezza, un poeta, Paul Fort, fondando il suo *Théâtre d'Art*, le cui rappresentazioni si svolgevano seralmente nel tumulto. Che cosa non accadeva a quegli spettacoli! Si giunse a collocare dei petardi sotto la poltrona di taluni critici (anche sotto quella del vecchio e pontificante Sarcey) e nelle manifestazioni sceniche si diede libero sfogo a tutti gli eccessi antiveristici, a tutte le origini del simbolismo. Ci fu perfino chi ideò una nuova teoria sull'orchestrazione dei profumi; e in certe sere si videro, in un teatro parigino, poeti, direttori e macchinisti affannarsi a spremere vaporizzatori per la sala, diffondendovi odori pestiferi, per suscitare tra gli spettatori vere e proprie ribellioni, che, naturalmente, gli imperturbabili sinfonisti fronteggiavano con gli strumenti più svariati e con grida di: "Viva il simbolismo! Viva Mallarmé!"

A chi rimanesse la vittoria, in queste battaglie, è un po' difficile dire; ma certo le teorie e le formule in opposizione al naturalismo di Antoine non tardarono a moltiplicarsi, anche fuori di Francia, e sui primi del '900 cominciò ad avere discreta fortuna, specie nei paesi del Nord, un tipo elementare e sintetico di scenario fatto di stoffe drappeggiate, che aveva una funzione puramente

ornamentale. Toccava poi alla magia della parola supplire tutto quello che nella scena non si vedeva, suscitando nella fantasia dello spettatore le visioni più complicate.

Comunque, possiamo ben dire che tutta la nuova scenografia europea del '900, nelle sue espressioni diverse, o apparentemente tali, è mossa appunto dalla battaglia degli ultimi anni del secolo scorso tra verismo e simbolismo. Tra incoraggiamenti, contrasti e reazioni sono sorte, ed hanno potuto più o meno affermarsi in Germania, in Inghilterra, in Russia, e di riflesso in Francia, le così dette nuove scuole: quella di Georg Fuchs, di Benno Becker, di Seitz e di Fritz Erler, quella di Max Reinhardt e quella dello svizzero Adolphe Appia in Germania; quella teoretica di Gordon Craig in Inghilterra; quella di Stanislavskij, di Dancenko e di Meyerhold in Russia; quella dei famosi Balletti russi di Sergio Diaghilev e di Leon Bakst, e le personali esperienze (poiché non è il caso di parlare qui di scuole) di Jacques Copeau, di Jean Cocteau, di Louis Jouvet, di Charles Dullin, di Gaston Baty e di Georges Pitoëff in Francia; ed infine in Italia, in saggi isolati del futurista Enrico Prampolini, di Anton Giulio Bragaglia e di Guido Salvini.

È precisamente di tutto questo vasto movimento, che continua ad avere qualche cosa di caotico, e di cui è ancora impossibile individuare i punti di arrivo, che il Moussinac ha inteso presentarci, nel suo libro, più che un quadro organico e sintetico, i risultati ultimi, attraverso una documentazione iconografica molto larga, indubbiamente rara e preziosa, e che non ci sembra né completa, né abbastanza coordinata e, data l'assoluta novità della materia, soprattutto non sufficientemente corredata di quei dati tecnici, di quelle notizie storiche e di quegli appunti critici, che avrebbero dovuto precisarci i caratteri essenziali delle diverse tendenze del teatro odierno.

Lo scrittore francese nella sua breve prefazione s'è accontentato di accennare alle teorie e alle opere dei coposcuola della scenografia attuale (Craig, Appia, Fuchs); ha brevemente ricordato le ripercussioni che questi precursori del movimento odierno hanno avuto in Francia, e quindi le avventure di Copeau, di Jouvet, di Dullin e di Baty; ed infine, con maggior interessamento, si è soffermato alle recenti esperienze dei russi e degli americani, intorno alle quali ha affrontato qualche indagine. Il posto preminente riconosciuto dal Moussinac ai Russi nella storia della scenografia dell'ultimo ventennio ci sembra più che giustificato. Effettivamente, sono stati i Russi che hanno cercato, negli ultimi anni, di restituire al teatro il suo senso originale. Sono stati i Russi i primi a coordinare ed affidare nelle mani del direttore artistico tutti gli elementi dello spettacolo, dalla luce alla pittura e all'architettura, dalle parole alla musica e agli attori. Sono stati i Russi a creare come fattore primo e indispensabile l'unità tra l'attore e l'ambiente, a mettere l'attore in rapporto diretto con lo spazio che lo circonda, e a realizzare così lo scenario a tre dimensioni – il così detto *scenario spaziale*. Negli altri paesi d'Europa, preoccupati soltanto di riunire le parti incoerenti dello spettacolo, con l'attenuare le loro naturali discordanze, in genere non s'è cercato di arrivare nel teatro che alla concezione dell'*insieme*. I Russi, invece, hanno mirato all'*unità*; e per arrivare a questa, hanno finito col sostituire alle scene dipinte le costruzioni architettoniche, onde mettere pienamente in evidenza tutte le risorse plastiche dell'attore singolo e dell'insieme degli attori.

Per quanto recenti, queste esperienze teatrali dei Russi – come si vede dalle scene raccolte e riprodotte nel volume del Moussinac – hanno però avuto già ripercussioni ed influenze tanto in Europa quanto in America. Soltanto, in Europa gli uomini di teatro si sono sforzati di mascherare di elementi più o meno nazionali il carattere fondamentale e generale delle messinscène russe, ricorrendo ancora assai spesso al concorso dei pittori, (come nei Teatri Nazionali di Praga e di Varsavia, nei Balletti svedesi, nel teatro futurista italiano e nei saggi del Cocteau), mentre in America l'influenza ben nota del cinema ha fatto predominare il fattore luce come elemento creatore; ed in tal modo, afferma Moussinac, gli Americani si sono per nuove strade messi in prima linea, con una personalità più spiccata e più originale di quella di tutti gli altri *metteurs-en scène* europei, i russi esclusi.

Léon Moussinac non ricava, dalla sua rassegna delle nuove tendenze del teatro, conclusioni precise e definitive. Si accontenta di constatare la grande decadenza in cui versa un po' da per tutto il teatro, principalmente pel fatto che la massa del pubblico non trova più in esso la sostanza e quella

somma di emozioni che trova invece in altre forme di spettacolo, negli sports, nel music-hall, nel cinema, nella radio. Affermato che il teatro letterario si è fatalmente fossilizzato, che la vita moderna ha frantumato tutte le false ricchezze, e perciò anche tutto l'orpello della scena, e che per risorgere il teatro ha bisogno di nuovi autori, di poeti che gli restituiscano la sua verità e che *servano* il teatro, e non servano già dei direttori, degli impresari, degli attori, per grandi che siano, conclude; "Oggi, ciò che non è più che l'espressione dello spirito individualista è condannato. Ciò che tende verso l'espressione dello spirito collettivo vivrà sicuramente. Nello spettacolo di domani la partecipazione sarà collettiva, e la creazione sarà in certo modo anonima. Il mondo sta cambiando struttura. E la nuova struttura, vinti lo spazio e il tempo, realizzata l'unità sociale, esigerà dei mezzi d'espressione conformi alla sua grandezza. Allora, avremo di nuovo un teatro"

1932. 3	Scenario	I		L. Gennari	Corriere parigino
---------	----------	---	--	------------	-------------------

Bolle di sapone: Verneuil e Berr, Benjamin, Passeur, de Croisset, Bernanos; **Durand, français moyen** di J. Guitton ; **Le plancher des vaches** di J Sarment ; **Le jardinier de Samos** di C. Vildrac ; **Bifur** di S. Gantillon ; **Sur l'autre rive** di A. Villeroy ; **Domino** di M. Achard.

Parigi, febbraio

Il Moloch teatrale parigino ha divorato molti lavori e molti autori in questo ultimo mese; e se alcuni giovani furono sfortunati, anche ad autori più maturi toccò la stessa sorte. Il dissidio tra certi autori e le platee si fa più palese. Troppi scrittori si illudono di poter tirar innanzi ammannendo commedie inutili, a base di artifici tecnici e senza contenuto. Gli spettatori vogliono invece che a teatro si dica, si affermi decisamente, qualche cosa: son tempi di crisi, in cui ogni spreco è condannato, e non resistono alla luce della ribalta i lavori in cui scene ingegnose senza nesso si susseguono inutilmente per lunghe ore.

Verneuil e Berr, beniamini del pubblico, hanno visto svanire gli *Evenements de Béotie* dopo poche recite, nonostante l'ottima interpretazione di Madeleine Soria all'Athénée: superficiali vicende d'una regina che tradisce il regno con un rivoluzionario, poi tradisce il rivoluzionario col Re. Rene Benjamin tentò di risuscitare Eugène Sue alla Porte Saint-Martin, con un *Paris*, raccolta di scene evocatrici, ove si perde la trama degli amori contrastati di una popolana con un dottore. Steve Passeur, il fortunato autore dell'*Acheteuse* ha voluto sfruttare fino in fondo quella vena tenuissima di drammaticità paradossale, all' Atelier, nei *Tricheurs*, dove una donna di molta buona volontà non riesce a conquistare un ebreo stranamente esasperato dall'idea di dominarla. Il pubblico ascolta Passeur incuriosito e turbato; ma poi uscendo da teatro gli dà torto. Gioco pericoloso, che finisce col volgersi contro il giocatore troppo audace.

Francis de Croisset, con *Il était une fois*, agli Ambassadeurs, continua a presentarci avventure tipicamente cinematografiche come in *Pierre ou Jack*. Quella donna al primo atto, cattiva perché brutta, poi meno malvagia perché un dottore le ha ridato artificialmente la bellezza, ci interessa come un fatto di cronaca, la cui protagonista sarebbe poi Gaby Morlay; e il contorno poliziesco o drammatico, a volte, diverte. Mentre Georges E. Bernanos (da non confondersi col romanziere autore del *Soleil de Satan*) studia al teatro Fontaine le cause filosofiche della guerra in *La Loi d'Amour*, Jean Guitton presenta alle Folies Wagram *Durand, français moyen*: lo stesso francese medio reso celebre dal sindaco di Lione, Herriot, e dalla nota canzone che s'ode nei crocicchi parigini. Questo lavoro, che fa l'effetto, oggi, dei cavoli a merenda, pur divertendo in alcune scene, appare nel complesso artificiale, nonostante la tenue satira velata. Assistiamo alle piccole reazioni di un borghesuccio parrucchiere, di fronte alla grande guerra; e si possono immaginare i varii quadri, alcuni dei quali sono cinematografati, di questa evocazione retrospettiva.

Ma i sentimenti veri li cerchiamo invano, così nel parrucchiere come in sua moglie, la francese media, Madeleine, che durante e dopo la guerra sa soltanto passare dall'amore per l'eroe, all'amore pei loschi profittatori....

Sarment volge per una strada che sempre più s'allontana dal *Pescatore d'Ombre*; e non so dove lo potrà condurre se giudico da *Le plancher des vaches*, al Théâtre Antoine. L'attore Sarment, quando diventa autore, non porta sulle scene persone e sentimenti veri, ma entità umane, letterarie, e cioè astratte. In *Bobard*, per il carattere specifico del lavoro, si manteneva meglio l'illusione; qui abbiamo soltanto frammenti di vita sfuggiti all'atmosfera cupa di un mondo senz'aria e senza cielo. Il protagonista preferisce l'avventura alla tranquillità; ed anche la donna, quando egli le si vorrebbe, forse per gelosia, definitivamente accostare, manifesta la stessa preferenza per l'avventura.... congiunta però alla tranquillità. Gustoso quell'alberghetto di provincia, quasi il centro della tenue vicenda.

Pitoëff rappresenta ora come novità, all'Avenue, i lavori già recitati in Italia con varia fortuna. E il *Mal de la jeunesse* - truce continuazione ai *Criminels*; di Bruckner, in cui Pitoëff attore ebbe forse la sua parte migliore - prosegue all'Oeuvre una lunga serie di recite, per merito degli ottimi attori belgi.

Le Jardinier de Samos de Vildrac accenna, oh sorpresa, ad una punta di Charles Vildrac verso il teatro salace. Il vecchio Caulophyte, trovandosi in pericolo di morte di fronte al Senato, rivela all'assemblea che durante una rivoluzione, tutti i senatori essendo esiliati, le loro mogli furono affidate alla sua sorveglianza; e per salvare la patria, perpetuando l'alto consesso, esse fecero in modo.... che egli fosse il vero e solo padre dell'attuale Senato! Di ciò, Caulophyte approfitta per salvarsi la vita e per imporre nuove leggi al popolo.... Si dice malignamente che il lavoro sia stato rifiutato al teatro Pigalle per l'eccessivo costo degli scenari. Ma ora l'audace satira di Vildrac, irriconoscibile autore del *Paquebot Tenacity* e di *La Brouille*, trionfa al piccolissimo Studio dei Campi Elisi, nella magistrale interpretazione d'Armand Bour.

*

Bifur di Simon Gantillon inscenato da Baty, al Montparnasse, potrebbe chiamarsi, secondo l'autore, la *Belle au bois dormant* 1932; ed il titolo indica le strane possibilità che hanno i corpi e le anime di cambiar via, di perdersi o di raggiungersi al di là dei confini della vita e della morte. Un musicista, liberatosi dal giogo dei sensi, si trova innanzi una ragazza ingenua, Reine, la quale pur disdegnata l'ha lungamente amato in silenzio, ed è pronta ad esser sua senza condizioni. Commosso egli le dichiara di amarla; ed ella muore di gioia nelle sue braccia, assicurandolo della immortalità del loro amore, e riversando il valore della sua gioia e della sua morte sul mondo sofferente - in ispecie quattro poveracci che subito si trovano allietati, ed una lontana ragazza malata che si trova di colpo risanata -. Con l'aiuto della scienza e delle sue più moderne applicazioni come la radio, il musicista Frank interroga il mondo; ritrova un'altra ragazza, Claire; si convince e la convince, con le prove alla mano, che essa è veramente la reincarnazione di Reine; e l'ama riamato.

Se vogliamo trovare alcuni antenati recenti a questo *Bifur*, dobbiamo risalire al *Dibuk* di An-Ski, all'*Annonce faite à Marie* di Claudel, e al *Mistero del Poeta* di Antonio Fogazzaro. Così ambientato, il lavoro ci appare assai coraggioso; e vi riconosciamo l'impronta del vigoroso e scaltrito autore di *Maya*. Nuova ci sembra la parte in cui la bizzarra fede del musicista vuole una conferma dalla scienza attualissima, proponendosi l'autore non soltanto di elaborare una visione supraterrrestre, ma anche di collegarla realisticamente alla terra con ricercate espressioni sceniche del vero concreto e tangibile. Il Gantillon è riuscito nel difficile intento: e l'efficacia del dramma-*féerie* si è trovata così accresciuta di parecchio, riscuotendo approvazioni entusiastiche di pubblico e di critica. Aggiungiamo che, nello spiritualissimo *Bifur*, il Baty ha trovato un campo insperato per il suo eccezionale talento di inscenatore. Mai si era vista la luce adoperata con tanta maestria, sì da far apparire, ad esempio, i personaggi ad un tratto come spiccati fuori dall'ignoto. E la recitazione, sapientemente misurata e troncata, dava a volte alle scene una trepidazione misteriosa, assai

suggestiva. In un insieme perfetto, Marguerite Jamois fu interprete impareggiabile di Reine-Claire; e Allain-Durthal seppe sempre essere con grande bravura il musicista appassionato.

*

Vogliamo qui segnalare *Sur l'autre rive*, di Auguste Villéroy; (autore applauditissimo de *La Double Passion*), che dal Circolo "Aide et Protection" passò trionfalmente agli onori del Teatro Pialle. Daniel de Saint-Saulge trova nell'amore la certezza della esistenza dell'anima, e si volge con grande slancio alla ricerca di Dio, che pur non risponde... Questo dramma assai elevato tende costantemente alla nobiltà e alla grandezza; ed ha trovato in Alice Dufrière, attrice di grande talento e di grande avvenire, una mirabile evocatrice di passioni.

Domino di Marcel Achard, alla Comédie des Champs Elysées, non ha tante pretese; fa ridere, e di fa approvare, dal principio alla fine. Anzi quegli applausi incessanti, che disturbavano parecchio attori e spettatori la sera della "generale", pare si ripetano regolarmente ogni sera. Così non si ha tempo di pensare che forse qui non si tratta del migliore Achard, quello di *Voulez-vous jouer avec moi?* e di *Jean de la Lune*; bensì d'un Achard che va incontro al pubblico con troppa sollecitudine. Ma come essere esigenti di fronte ad una brillantissima commedia, che sembra accontentare ad un tempo pubblico e critica? Tanto più che quel Domenico, detto Domino, e senza un soldo, riesce a portarsi via la bella Isabella, Valentine Tessier. E poiche vale certamente di più, ed è più simpatico, degli altri due amatori, rapaci uomini di denaro (del nostro tempo e forse già di ieri), non saremo noi a rammaricarci. Un marito ricco e odioso sospetta di sua moglie Isabella, il cui amante sarebbe stato un certo Francesco, una nullità, pur ricco e odioso, il quale si trova nella brutta condizione di poter essere rovinato dal vendicativo marito. Per rimediare va a scovare Domino, lo paga per far la parte del colpevole, ed assumere in proprio gli eventuali fulmini. Ma Domino ed Isabella finiscono per amarsi; e l'amore questa volta, sebbene già nel 1932, vince il denaro....

Jouvet fu un Domino ironico e allucinante; Renoir salvò la parte ingrata del marito; e Valentine ottenne in Isabella un successo insuperabile. Le scene allestite da Jouvet con la solita bravura, e con maggiore fortuna, realizzarono un miracolo di raffinata semplicità, con luci e colori indovinatissimi, specie nelle vetrate e nei mobili bleu scuro del secondo atto. Si sa che pochi come Jouvet son capaci di creare un'atmosfera adeguata ad ogni lavoro; anche da una brutta commedia egli saprebbe sempre trarre uno spettacolo interessante.

1933. 6	Scenario	II			Corrispondenza con Euripide
---------	----------	----	--	--	-----------------------------

Che cos'è dunque questo nostro Teatro d'oggi, e che rapporti ha più con quello delle origini? Cos'è la tragedia, la sua tecnica, il suo stile? C'è, fra i Greci e noi, una continuità, una qualche essenziale identità, oppure tutto è stato fra loro e noi, irrimediabilmente interrotto? Son domande cui almeno in parte sembra aver risposto Gaston Baty; il quale ricevendo l'*Alceste* d'Euripide nella nuovissima e libera traduzione di René Kerdyk ha creduto bene di indirizzare una lettera, non al traduttore ma all'autore, in questi termini: " Signor Euripide, - m'immagino che voi siate straniero; e mi son fatto l'idea che dobbiate anche essere carino, dal momento che avete potuto ispirare a René Kerdyk amicizia al punto di indurlo a tradurre l'impossibile dramma che avete scritto. Che volete che ci sia di comune fra il nostro Teatro, e la storia che ci raccontate? Sulla scena d'oggi, Ercole non è più che un nome per certe pillole. E quando si pensa che, nel vostro lavoro, la prima donna appare velata! Velata, signor mio, quando su tutti i manifesti contemporanei la parola d'ordine è "nudo!". S'aggiunga che voi non vi siete neppure preoccupato della spese che una simile rappresentazione comporterebbe, con tanto di cori, e di comparse per l'apoteosi. Ma soprattutto è il

vostro l'ono, così semplicemente umano (umanità sino all'ironia, semplicità sino al "quotidiano"), ch'è proprio il contrario di quanto è richiesto da un soggetto simile. Leggete dunque, signor mio, leggete i *Tragici Greci* tradotti da Lecomte de Lisle con tutti quei vocaboli impennacchiati; e studiatevi d'imitarne lo stile. Ciò del resto non toglie che, se vi accadrà di comporre qualche altro lavoro meno lontano dalle nostre abitudini, io lo leggerò con piacere, non avendo in fondo altro desiderio se non quello di incoraggiare i giovani. Vogliate credermi con osservanza – GASTON BATY." Chi ha qualche cosa da ridire, alzi la mano.