

Curatore:

Francesca Ponzetti

Titolo ricerca:

Jacques Copeau in Italia

Periodici. Anni presi in esame:

- **L'Ambrosiano**, Milano (agosto 1925; dicembre 1924, marzo 1929; giugno 1933);
- **Il Secolo. Gazzetta di Milano**, Milano (novembre-dicembre 1924);
- **Avanti!**, Milano 1911-1926 (marzo-aprile 1926; marzo 1929);
- **Il Corriere della sera**, Milano (dicembre 1923, marzo 1926; marzo 1929; aprile 1930; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **L'Italia**, Milano (marzo 1929; giugno 1933; maggio-giugno 1938);
- **Perseo**, Milano (maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il popolo d'Italia**, Milano (marzo-aprile 1926; marzo 1929; febbraio-giugno 1933; aprile-giugno 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il Convegno**, Milano (1920, 1921, 1923, 1924, 1925, 1926, 1929, 1930);
- **Il lavoro fascista**, Roma (marzo 1929; maggio-giugno 1933);
- **L'Italie**, Roma (marzo 1929; giugno 1933);
- **L'avvenire d'Italia**, Roma (maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il Corriere d'Italia**, Roma (; marzo-aprile 1926, marzo 1929);
- **Il messaggero**, Roma (marzo-aprile 1926; marzo 1929; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il mondo**, Roma (marzo-aprile 1926);
- **Il piccolo**, Roma (aprile 1926, giugno 1933, maggio 1935);
- **Il Popolo di Roma**, Roma (aprile 1926; marzo 1929; giugno 1933; maggio-giugno 1935);
- **Il Risorgimento**, Roma (marzo-aprile 1926)
- **Il Tevere**, Roma (giugno-settembre 1925; marzo-aprile 1926; marzo-settembre 1929; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **La Tribuna**, Roma (marzo-aprile 1926; marzo-luglio 1929; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il Travaso delle idee**, Roma (giugno 1933);
- **La nazione**, Firenze (marzo 1929; giugno 1933; aprile-giugno 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il nuovo giornale**, Firenze (marzo-aprile 1926; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il telegrafo**, Livorno (aprile 1930; febbraio-giugno 1933; aprile-giugno 1935; maggio-giugno 1938);
- **Corriere del tirreno**, Livorno (febbraio-giugno 1933);
- **Gazzetta del popolo**, Torino (marzo 1929; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il momento**, Torino (marzo 1929);
- **La Stampa**, Torino (aprile 1926; marzo 1929; giugno 1933 maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il secolo XIX**, Genova (marzo-aprile 1926; marzo 1929; giugno 1933; aprile-giugno 1935; maggio-giugno 1938);
- **Il Lavoro**, Genova (marzo 1929; giugno 1933);
- **Il Mattino**, Napoli (marzo 1929; giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Roma**, Napoli (marzo-aprile 1926; marzo 1929; maggio 1935; maggio-giugno 1938);

- **Il resto del carlino**, Bologna (marzo 1929; febbraio-giugno 1933; aprile-giugno 1935; maggio-giugno 1938);
- **L'Avvenire d'Italia**, Bologna (marzo 1929);
- **Avanti!** Parigi (marzo 1929; giugno 1933; maggio 1935);
- **La fiera letteraria** (agosto 1926; marzo 1929; febbraio-giugno 1933; maggio 1935; maggio-giugno 1938);
- **Guerin meschino** (marzo 1929);
- **L'Impero**, (giugno 1933);
- **Theatre arts monthly** (settembre 1933);
- **Scenario**, Roma (1932; 1933, 1935, 1938);
- **Il Dramma** (1926, 1929);
- **Comoedia** (1926; 1927; 1928; 1933, 1935);
- **Costruire**. Rivista mensile fascista, Pisa (gennaio 1926);
- **L'Arte**, Roma, Torino, Milano (1929);
- **L'Artista moderno**, Torino (1929);
- **Controcorrente: mensile teatrale di rinnovamento**, Milano (1929-1932);
- **Pegaso** (aprile-giugno 1929);
- **La Nuova Antologia** (marzo-aprile 1929);
- **La Stirpe** (1929);
- **Dedalo** (1929);
- **La critica**, Napoli (gennaio-novembre 1929);

4- Biblioteche:

Biblioteca del Burcardo (Roma);
 Biblioteca di storia moderna e contemporanea (Roma);
 Biblioteca Nazionale Centrale (Roma);
 Biblioteca della facoltà di Lettere e Filosofia (L'Aquila);
 Biblioteca provinciale (L'Aquila);
 Biblioteca provinciale (Pescara);
 Biblioteca dell'università di Lingua e Letteratura moderna (Pescara).

5- Spettacoli presi in esame:

8 Marzo 1926: Copeau recita in *Le Roi David* all'Augusteo di Roma
 20 e 21 Marzo 1929: Copeau e i Copiaus sono a Torino con *L'école des maris* presso il teatrino privato di Riccardo Gualino e con *L'illusion* al Teatro di Torino
 5 e 7 Giugno 1933: a Firenze con *La Rappresentazione di Santa Uliva* per il Maggio Musicale
 28 Maggio 1935: a Firenze (Piazza della signoria) con *Savonarola* per il Maggio Musicale
 1 Giugno 1938: a Firenze (Giardino di Boboli) con *Come vi garba* per il Maggio Musicale

Tabella riassuntiva dati

Data (A/M/G)	Nome del periodico	Annata rivista (eventuale)	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1923.04.00	Il Convegno	Anno IV		Enzo Ferrieri	Teatro
1923.04.00	Il Convegno	Anno IV		Enzo Ferrieri	Jacques Copeau
1923.04.00	Il Convegno	Anno IV		Lucien Dubeck	Il Teatro francese contemporaneo
1923.12.19	Corriere della sera		La casa Natale		La casa natale di J. Copeau al Vieux Colombier
1924.07.04	Il Lavoro			P. Gobetti	“Teatri d’arte” a Parigi
1924.11.05	Il secolo			Umberto Fracchia	Dopo il teatro
1924.11.26	Il Secolo			Porfirio (U. Fracchia)	La riforma di S. Cecilia
1924.12.25	Il Secolo			Porfirio (U. Fracchia)	Pro e contro i piccoli teatri
1925.07.10	Il Tevere			A. G. Bragaglia	Allestimenti scenici
1925.08.11	Il Tevere			A.G. Bragaglia	La triste sorte dei teatri d’eccezione
1925.08.14	Il Tevere			A. G. Bragaglia	L’arte del teatro e Giacomo Copeau
1925.09.03	Il Tevere			A. G. Bragaglia	Il problema degli attori. Colloqui con J.Copeau. I
1925.09.04	Il Tevere			A.G. Bragaglia	Il problema degli attori. Colloqui con J.Copeau. II
1926.01.00	Costruire	Anno III, n. 1		Antonio Aniante	Il nostro Copeau
1926.03.29	La Tribuna		Roi David		“Roi David” o “San Francesco”

					all'Augusteo
1926.03.30	Il Mondo		Roi David	Alfredo Bonaccorsi	I concerti all'Augusteo
1926.03.30	Il Corriere d'Italia		Roi David		Due novità all'Augusteo
1926.03.30	La Tribuna		Roi David	A.G.	Musiche di Malipiero e Honegger all'Augusteo
1926.04.08	La Tribuna			Silvio d'Amico	Jacques Copeau e la sua scuola. Col creatore del Vieux Colombier. I nuovi allievi. L'uomo e la maschera. Ritorno della Commedia dell'Arte
1929.03.21	Corriere della sera		L'école des maris	N.F.	La compagnia di Jacques Copeau a Torino
1929.03.21	Gazzetta del popolo		L'école des maris	Swann [Giacomo Debenedetti]	Benvenuto a Copeau
1929.03.21	Gazzetta del popolo		L'école des maris	e. bert. [Eugenio Bertuetti]	L'école des maris
1929.03.21	Il Momento		L'école des maris	Gi. Mi	Jacques Copeau e i "Copiaus" nel teatro di casa Gualino
1929.03.21	La stampa		L'école des maris	F.B. [Francesco Bernardelli]	Jacques Copeau interprete di Molière
1929.03.22	Gazzetta del popolo		L'illusion	Eugenio Bertuetti	L'illusion di Copeau
1929.03.22	Il Momento		L'illusion	Guido da Reggio	L'illusione di Jacques Copeau
1929.03.22	La stampa		L'illusion	F. Bernardelli	Uno spettacolo di Copeau
1929.03.22	La Tribuna			S. d'Amico	La scuola di Copeau
1929.03.23	La Tribuna		L'illusion L'école des maris	S. d'Amico	Le recite torinesi di J. Copeau
1929.03.28	La Stampa		L'école des maris		Come recitava Molière

1929.04.11	Il Tevere			A.G. Bragaglia	Le idee di Copeau I
1929.04.17	Il Tevere			A.G. Bragaglia	Le idee di Copeau II
1929.07.06	La Tribuna			S. d'Amico	Jacques Copeau candidato alla "Comédie Française"
1933.02.08	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		Jacques Copeau a Firenze per la preparazione di "Santa Uliva"
1933.02.11	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		La rappresentazione di Santa Uliva
1933.05.15	Comoedia	n. 5	La Rappresentazione di Santa Uliva	Cipriano Giachetti	"Il Maggio Fiorentino". "Il Sogno" shakespeariano e "Santa Uliva".
1933.05.26	Gazzetta del Popolo		La rappresentazione di Santa Uliva	Silvio d'Amico	Shakespeare, Santa Uliva e due regie
1933.05.28	Corriere della sera		La rappresentazione di Santa Uliva	B.F.	Attori nel chiostro brunelleschiano. La rappresentazione di "Santa Uliva"
1933.06.00	Scenario	n. 6	La Rappresentazione di Santa Uliva	Paolo Milano	Fiaba e Dramma sacro
1933.06.4	La Nazione		La rappresentazione di Santa Uliva		La Rappresentazione di "Santa Uliva"
1933.06.05	Il Nuovo Giornale		La rappresentazione di Santa Uliva	G. Bucciolini	Stasera prima rappresentazione di "Santa Uliva" nel Chiostro del Brunellesco in Santa Croce
1933.06.06	Gazzetta del popolo		La rappresentazione di Santa Uliva	S. D'Amico	Sacra rappresentazione a Santa Croce
1933.06.06	Il Messaggero		La Rappresentazione di Santa Uliva	C. G. Viola	Santa Uliva nel Chiostro di Santa Croce

1933.06.06	Il Nuovo Giornale		La rappresentazione di Santa Uliva	Giulio Bucciolini	Il grande successo della “Rappresentazione di Santa Uliva” inscenata da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce
1933.06.06	Il Resto del Carlino		La rappresentazione di Santa Uliva		“Il Mistero di Santa Uliva” inscenato da Copeau a Firenze
1933.06.06	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva	C. Giachetti	Il vibrante successo della “Rappresentazione di Santa Uliva” nel chiostro brunelleschiano di Santa Croce. Lo spettacolo e gli interpreti
				Arnaldo Bonaventura	Le musiche
1933.06.06	La Nazione				Il tè in onore di Jacques Copeau ai “Fidenti”
1933.06.07	Corriere della Sera		La Rappresentazione di Santa Uliva		Un ricevimento a G. Copeau a Firenze
1933.06.07	Il Lavoro Fascista		La Rappresentazione di Santa Uliva		Il grande successo della “Rappresentazione di Santa Uliva” a Firenze
1933.06.07	Il Tevere		La Rappresentazione di Santa Uliva	Dario Sabatello	“Santa Uliva” nel Chiostro di Brunelleschi a Firenze
1933.06.07	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		La Rappresentazione di “Santa Uliva” si dà stasera per l’ultima volta
1933.06.07	La Tribuna		La Rappresentazione di Santa Uliva	S. D’Amico	Sacra Rappresentazione a Santa Croce
1933.06.08	Il Lavoro Fascista		La Rappresentazione di Santa Uliva		Un ricevimento in onore di J. Copeau all’Accademia dei Fidenti
1933.06.08	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		L’ultima rappresentazione di “Santa Uliva”

1933.06.09	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		Un discorso di Jacques Copeau
1933.06.09	L'Italia		La Rappresentazione di Santa Uliva	Saverio Fino	“Santa Uliva” nel Chiostro del Brunellesco
1933.06.11	L'Illustrazione e Italiana		La Rappresentazione di Santa Uliva	Marco Ramperti	Maggio Fiorentino – attori, attrici, danzatrici, musicisti, registi – la parte del pubblico e quella del Signore Iddio
1933.06.16	La Nuova Antologia	Fascicolo 1470	La Rappresentazione di Santa Uliva	Silvio d'Amico	Maggio Fiorentino: “Il Sogno di una notte di mezza estate” messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli – “La Rappresentazione di Santa Uliva” messa in scena da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce
1935.04.02	La Nazione		Savonarola		Copeau e la regia del “Savonarola”
1935.04.05	Gazzetta del Popolo			Cipriano Giachetti	Preludio al Maggio Musicale
1935.05.16	Gazzetta del Popolo		Savonarola	Cipriano Giachetti	Si prova il Savonarola
1935.05.16	Roma			Lajos Zilahy	“Savonarola, spirito innovatore della storia d'Italia”
1935.05.19	La Nazione		Savonarola		Per Le prove del “Savonarola”
1935.05.21	La Nazione		Savonarola	Arnaldo Bonaventura	Le prove del “Savonarola” in Piazza della Signoria
1935.05.23	La Nazione		Savonarola		Fervore di opere in Piazza della Signoria per la preparazione del “Savonarola”
1935.05.23	La Stampa		Savonarola	A. Della	Musiche di

				Corte	Castelnuovo-Tedesco
1935.05.25	Il Mattino		Savonarola	Cipriano Giachetti	Il “Savonarola” di Rino Alessi
1935.05.25	Il Popolo di Roma		Savonarola	Giuseppe Arrighi	Firenze rievoca Gerolamo Savonarola
1935.05.27	La Stampa		Savonarola	F.B. [Francesco Bernardelli]	“Savonarola” in Piazza della Signoria. Registi, attori e masse alle prove
1935.05.29	Gazzetta del Popolo		Savonarola	Gianfranco Giachetti	Il “Savonarola” di Rino Alessi rappresentato a Firenze nell’incomparabile scenario di Piazza della Signoria
1935.05.29	Il Tevere		Savonarola		La prima rappresentazione del poema drammatico “Savonarola”
1935.05.29	L’Avvenire d’Italia		Savonarola		Girolamo Savonarola nella realtà storica e religiosa
1935.05.30	Gazzetta del Popolo		Savonarola	Gianfranco Giachetti	La replica del “Savonarola” di Alessi dopo il grande successo di Firenze
1935.06.04	La Nazione		Savonarola		Il “Savonarola” a prezzi popolari
1935.06.06	La Nazione		Savonarola		La “popolare” del “Savonarola”
1935.06.07	La Nazione		Savonarola		La recita dopolavoristica del “Savonarola”
1935.06.08	La Nazione		Savonarola		La popolarissima del “Savonarola”
1935.06.15	Perseo		Savonarola	Armonicus	La chiusura del “Maggio Musicale”, Savonarola – Norma – Alceste

1935.12.15	Perseo		Savonarola		Al Manzoni. "Savonarola" 4 atti di Rino Alessi
1938.05.12	La Nazione		Come vi garba		Le prove del "Come vi garba" e dell' "Aida"
1938.06.01	Gazzetta del Popolo		Come vi garba	Cipriano Giachetti	Stasera: Shakespeare in Boboli
1938.06.01	Il Telegrafo		Come vi garba	A.Man.	Cenni sul "Come vi garba"

MATERIALI

1923.04.00	Il Convegno	Anno IV		Enzo Ferrieri	Teatro
------------	-------------	---------	--	---------------	--------

Se a un piccolo teatro d'illusi che portasse la nostra insegna – non sappiamo ora immaginare da noi altro teatro che un piccolo teatro – mettessimo il sottotitolo, alquanto sbiadito: «teatro di poesia», la nostra ingenua dichiarazione ci esporrebbe a equivoci pericolosi. Tuttavia per un lettore risoluto a chiederci un programma pochi nomi basterebbero da soli a rendergli palese la nostra concezione del teatro, sia pure dal punto di vista storico.

A udirci ridurre il teatro greco ad Eschilo, Sofocle, Aristofane, il teatro romano di Plauto, il teatro francese a Molière, il teatro inglese al grandissimo Shakespeare, il teatro nordico a Ibsen – comprenderebbe il nostro interlocutore dove questo semplicistico elenco vorrebbe riuscire. Anche più chiaro gli sarebbe il nostro pensiero s'egli potesse dividere con noi quel tanto di passione, che ci fa intravedere il disegno di un grande teatro latino: chè soltanto allora potrà riconoscersi quando siano bene avvertiti i vincoli di quella unità spirituale e di quel linguaggio che ricongiunge attraverso i secoli Plauto a Molière e a Goldoni, unità in cui è tutto il genio di razza espresso in azione: cioè nella sua forma meno retorica e più spregiudicata.

Se tale genio fu sempre negato alle magie asiatiche di Eschilo o a quelle germaniche di Shakespeare lo fu soltanto per il suo tremendo bisogno di umanità, che gliel'aveva fatto oltrepassare. Questo si vede assai meglio che nella comparazione del teatro latino con quello delle altre stirpi, nella sua stessa storia, diremo, interna, che è poi una disperata tendenza *al limite*: per modo che, se già l'opera plautina non è altro che la mortificazione del mimo buffonesco per opera del cauto e sobrio realismo borghese di Menandro, a secoli di distanza, nei confini più precisi del teatro italiano, non per altro sembrano essere sorti gli eccessi fantastici e retorici della Commedia dell'arte, se non perché Goldoni li potesse rendere umani con la sua formidabile bonarietà, quanto più ingenua tanto più irriducibile.

Ma quando non restasse dubbio su quel che intendiamo storicamente per teatro di poesia, non avremmo dato tuttavia nessuna indicazione sul modo di attuarlo nel momento presente. Poiché noi sappiamo tutti, che, per esempio, un dramma eschileo e una tragedia shakespeariana o una commedia goldoniana erano rigorosamente vivi e poetici, nel clima in cui sono nati, con gli attori, con la scena, col pubblico letteralmente contemporanei; che questi teatri non si possono ricostruire e che un tentativo di ricostruirli nella loro integrità sarebbe tanto più impoetico quanto più pedantesco fedele. D'altra parte, poiché nel momento presente si chiede al teatro la rappresentazione di opere di ogni età e di ogni paese, una scelta del repertorio del passato giova, – oltretutto a ricondurci vicini a grandi tradizioni – anche per la relazione fra l'opera e l'attore, il quale dovrebbe avere il diritto di andare incontro a un'opera rigorosamente poetica.

Tale scelta, come l'abbiamo indicata, è tutt'altro che inutile, se guardiamo ai pochi teatri europei che avrebbero l'obbligo di restar fedeli. Infatti, fermandoci a un piccolo teatro veramente ben concepito, il *Vieux Colombier*⁽¹⁾, che ha origine dalla *Nouvelle Revue Française*, dobbiamo pur cancellare dai suoi meriti non piccoli quello di una rigorosa rinuncia a ciò che il tempo ha lasciato piuttosto come *letteratura* che come *poesia*. Nel repertorio antico del teatro nazionale, mentre nel primo tempo non c'era un posto se non per Molière, a poco a poco abbiamo visto comparire Racine, Corneille e altri autori, e nel repertorio straniero il gusto delle «riesumazioni» ha indotto alla rappresentazione dell'*Amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi, facendo dimenticare che i moderni – se la loro scelta deve avere qualche valore critico – hanno il solo ufficio di riscoprir essi stessi, *per causas*, ciò che ha già scoperto il tempo, ch'è sempre l'unico alleato della poesia. Ma quando abbiamo determinato questo repertorio poetico, dobbiamo dire che rappresentarlo poeticamente ora significherà trovarne – fra le varie risonanze ch'esso può avere in tutti i tempi – quello che esso ha specificamente col tempo nostro: questo vuol dire ricrearlo anacronisticamente per noi. Così un'interpretazione goldoniana sarà oggi tanto più viva, quanto più nostra, quanto più arricchita dal contributo delle nostre esperienze romantiche e postromantiche dalla fine del '700 fino a oggi.

Un discorso analogo a quello che si è fatto per il teatro del passato, si può fare per il teatro straniero del nostro tempo. Poiché anche qui è possibile – quantunque sia per varie ragioni assai più difficile – una scelta di opere poetiche. E basti pensare al teatro di Ibsen che da noi è sempre disperatamente spaesato. Tuttavia la rappresentazione del teatro ibseniano sarà in un certo senso tanto più poetica quanto più poeticamente spaesata, quanto più cioè i nostri attori sapranno cogliere le possibilità poetiche che quel teatro offre alle nostre caratteristiche di razza e d'ambiente.

Se veniamo più vicini a un teatro italiano nel suo rigoroso significato: teatro di poeti italiani del momento presente, rappresentati da attori italiani, in casa nostra, ci troviamo nelle stesse difficoltà in cui ci siamo trovati nel fondare la nostra rivista, con questo di peggio, che il teatro italiano è ora la materia più inerte, più insignificante, meno turbata, più «impoetica» di ogni altra realtà dell'arte del nostro tempo. Si direbbe che la nostra gioventù, impegnata artisticamente in altri uffici, abbia dimenticato il teatro. Né potremo riuscire a render palese il nostro atteggiamento più di quanto abbiamo potuto fare in questi tre anni del «Convegno». Ci accontenteremo di ripetere, anche a proposito del teatro, la inclinazione che crediamo avere verso quella sincerità artistica, che viene dalla coscienza dei propri limiti, e dei limiti del proprio tempo; delle possibilità ch'esso offre ancora, e di quelle ch'esso fermamente rifiuta. Quanto a queste ultime, il nostro fondamento, per ciò che si riferisce al teatro italiano del tempo presente, è quello di tener lontano quanto ci appare una sopravvivenza – palese o mascherata – delle avventure realistiche, psicologistiche, borghesi, estetizzanti, che incontrò per sua, più o meno necessaria, sventura il nostro teatro del secondo ottocento; sopravvivenze che costituiscono purtroppo la più gran parte della creazione drammatica

⁽¹⁾ Poiché scriviamo il nome del *Vieux Colombier*, bell'esperimento che ha nel suo paese giuste ragioni di vivere, dobbiamo subito aggiungere che in Italia un *Vieux Colombier*, nel modo e nei limiti che lo determinano in Francia, sarebbe per lo meno un lusso. Un piccolo teatro in Italia deve rispondere a bisogni più risoluti: altra strada, più faticosa, mortificata e, nello stesso tempo, praticamente alleggerita da preoccupazioni morali, dobbiamo seguire. E se è vero che le imitazioni hanno la loro parte di necessità, altro è il linguaggio che qui si deve, più che riappare, ricreare.

del momento. Sappiamo benissimo che potremo raccogliere ben poco; ma non ci sentiamo di scostarci, anche in questo dominio, dal criterio a cui la nostra rivista deve la sua ragione di vita.

Anche per il teatro non abbiamo altro gusto, se non per quelle opere in cui riconosciamo quell'unica poesia ch'è possibile in un tempo come il nostro: che, a rigor di termini, è di rinunce e di nostalgie di ciò ch'è veramente poetico: l'unica religione possibile nel tempio quando tutti gli dei se ne sono andati.

L'attore, la rappresentazione, gli scenari dipendono intimamente dal repertorio, e un solo discorso basterebbe per tutti, se questi elementi più soggetti a una disciplina, non concedessero qualche osservazione più costruttiva.

Il mestiere dell'attore (se pur vogliamo parlare di un attore di un certo gusto) è oggi così sconcolato, perché per tre quarti à da fondarsi sul trucco. L'attore à da mantenere l'equilibrio sopra un filo teso. À da far applaudire un repertorio a cui non può credere. Gli può ben essere lecito, quando sia in pace con la sua coscienza, di conoscere a puntino il mestiere per far trionfare una commedia brutta, che è poi lo sconcio costume di tutte le sere.

E se questo suo abito spirituale gli resta vivo quando si trovi – di raro – a rappresentare qualche buona opera dell'unico grande teatro che sia ancor ammesso sopra i nostri palchi, quello di Ibsen, (dove uno spettatore di gusto avverte subito quanto di ambiziose ragioni domini il primo attore, anche ottimo, quanto di stonato, di torbido, di incolto, si agiti intorno, nei minori attori, nel ritmo e nel decoro dell'esecuzione) non saremo noi a rimproverarlo. Come non rimproveriamo a una bella attrice, che è poi il meglio che si vede a teatro, di far trionfare prima di tutto le sue pericolose qualità.

Date all'attore un repertorio e nessun trucco gli potremo concedere. Una sola differenza «di grado» lo dovrà distinguere dal poeta. Dovrà contentarsi di scomparire nel significato ideale dei personaggi che interpreta, con quel tanto di magia che è poi il dono che ogni vero attore trova ai piedi della culla. Gli verrà presto a noia il realismo di un «primo attore», il più immodesto e il più antiartistico degli attori, di cui potrebbe riprendere il ruolo con un solo gesto ben assestato. Preferirà acquistarsi la sicurezza e l'autorità di rendere cautamente un'immagine o un tipo ben premeditato : di muoversi sul sasso duro meglio che sul palco di legno. Per poco che non sia geloso potrà creare un Otello che non s'è mai visto; non dovrà mettersi a *cercare* niente nell'opera. La sua *creazione* vera proverrà da un *incontro*: saranno le *possibilità dell'opera* – indefinitamente aperta – che s'incontreranno con le *possibilità* del suo temperamento.

E lo vedremo pur trascendere con la potenza della voce, del gesto, del ritmo, infine della rappresentazione di cui fa parte, il significato grammaticale del dramma. Allora la sua recitazione sarà un canto e sarà il poeta a starlo a sentire. Sarà possibile allora una rappresentazione dove sia chiaro che la poesia obbliga allo stile.

Una buona rappresentazione è possibile in un tale teatro. La profonda attenzione che si deve tributare al testo dell'opera da un invisibile direttore di scena (quel tal direttore che à tutto il teatro: il dramma, gli attori, le scene, i macchinari ben disciplinati, e nella sua mente e nel suo spirito) lascia scaturire, oltre il testo verbale dell'opera, il senso dell'elemento ritmico nascosto alla base di ogni creazione d'arte, lascia intendere il valore dei movimenti che sono il valore musicale del dramma.

Alla penetrazione, puramente letteraria del testo, si impongono gli elementi dello spettacolo.

Si esige che l'attore possieda un'espressione ritmica e plastica personale, sia magari un danzatore e forse anche un cantante. Né vi si deve escludere, come non fu escluso in certe epoche di spontaneità, ch'egli partecipi all'invenzione, mescolandovi elementi improvvisati. Non è necessario che alcun attore vi sia grande, ma che nessuno sia negato alla poesia.

In un tale teatro è chiaro che nulla v'è di capriccioso sul palco; che necessità matematiche reggono la pausa, i gesti; i toni della voce e dei silenzi delle scene sotto lo sguardo di quel tal dio che deve pur muovere i fili delle maschere tra i personaggi di cartapesta e le convenzioni ideali.

In questo teatro vediamo un vero attore salire sul palco dall'altra parte da quella per dove scendono gli istrioni. E di nuovo ridivengono chiari i rapporti che per la recitazione illuminano il dramma. Regna nel teatro, a dispetto dei nostri diavoli di capocomici e delle nostre diavolesse di prime attrici, tutto il pudore che è necessario per non turbare una legge nascosta: i bei fantasmi che circolano sopra una scena e che sono poi la sua verità.

Se vogliamo usare la parola scenografia come l'arte che studia i rapporti fra tutti gli elementi del dramma, in quanto spettacolo, è chiaro che da questa nascerà la legge stessa del movimento sulla scena e la sorgente del ritmo. Ma se ne limitiamo il significato a una esteriore ricerca di effetti di luce, di colori, di masse, la vorremo ridurre al minimo possibile con le necessità imposte dal testo. Diciamo imposte, bene intendendo che, quanto più grande sarà il temperamento dell'interprete scenografo, tanto più profondo l'appoggio ch'egli saprà immaginare per la comprensione del testo. Ma non possiamo consentirgli le variazioni illimitate del gusto pittorresco (dal quale tuttavia da noi non farebbe bisogno di difendersi, perché i nostri capocomici e direttori di teatri si conservano accuratamente, nel migliore dei casi, il loro gusto da «decoratori di appartamenti» e da geniali elettricisti). Ha scritto ottimamente, un maestro della scena:

«Abbiamo la convinzione profonda che sia dannosissimo per l'arte drammatica, somministrarle un gran numero di complicità esteriori».

Non si poteva meglio dire la ripugnanza per i mezzi arbitrari che trascinano per forza un dramma là dove nessuno si è mai sognato di vedercelo.

Fra le ricerche di molti maestri della scena di cui pure ci occupiamo in questo volume, e la nudità della scena preshakespeareana, preferiamo il vecchio paesaggio di tele nude e di cartelli informativi. Delle diverse strade, per le quali si avvia la decorazione moderna, vorremmo semmai avvicinarci a quella che col *minimo* di mezzi trova il segno più semplice, più adatto alla comprensione intima del testo.

Abbiamo in mente uno scenario dove un albero e una bottiglia rovesciata in un cespuglio, ritraeva ben suggestivamente la malinconia del sobborgo. E questo ci bastava e può per ora indicare, molto grossolanamente, il desiderio che dovrebbe avere un nostro scenografo di star pago di mezzi limitati per creare effetti consentanei al dramma, che gli siano di giusta e misurata cornice; la qual cornice in quanto naturalmente nata per l'opera, prenderà con lei un contatto intimo fino a divenirle indispensabile.

Dopo aver stabilito qualche punto di riferimento, tanto da potersi intendere, viene ora il momento di dire, altrettanto rapidamente per ricondurci per altra strada al principio del nostro discorso, che un teatro sopportabile, in quanto spettacolo, e forse non solo in questo senso limitato, dovrebbe avere oggi, e soprattutto in Italia, la nascita più ortodossa possibile: nascere nientemeno che da una scuola. L'utilità di una scuola, avvertita anche in tempi di istinti ben più risolti, è ora palese e insostituibile. Un vero teatro non può essere che lentamente preparato: chiede una educazione, un ordine, una disciplina, una fedeltà. Il nostro stesso discorso presupponeva un tale attore, un tale scenografo, una tale rappresentazione che non può nascere dall'oggi al domani. E poiché parliamo di casa nostra, dovremo anche dire che questo lavoro di preparazione non può essere, da noi, se non più lento, più profondo e più totale che non sia per esempio, in Francia, dove ben diverse sono le condizioni tradizionali della cultura e le specifiche consuetudini della recitazione.

Nessuna scuola può servirci di modello. La scuola del teatro in Italia ha scopi precisi e molto vasti: a da creare, per un verso, l'istruzione elementare, l'educazione tecnica dell'attore, che non può riattaccarsi a nessun punto fermo di tradizione o della cultura generale vivamente sentito; e oltre a ciò deve alimentare nell'attore un gusto, una cultura, un desiderio spirituale che ora gli mancano del tutto. In questa parte si confonde con una più ampia scuola poetica. La sua azione non può, come in altri paesi, essere di carattere puramente morale. Deve cominciare dal fondamento. Deve tendere prima a creare degli strumenti e poi a fonderli in un complesso, in un'orchestra. Soltanto più tardi potrà proporsi cautamente di rendere durevole e continuativo lo sforzo singolo, provvisorio di un

gruppo, per portare il teatro fuori dalla sua atmosfera di ignoranza e di noia. Poiché da noi, non si tratta di opporre un teatro ad altri teatri. Si tratta di fare un teatro dal niente, di creare prima di tutto un aggruppamento di uomini che lavorino insieme per uno stesso scopo; che, in quanto maestri, hanno molto da imparare; che donino al teatro quello che cavano da se stessi e donino a se stessi le loro esperienze di ogni giorno; che saldino conoscenze, attitudini, discipline, con una sola grande forza, quella che nel vocabolario teatrale ha tutt'altro significato: la passione – intesa non già come vocazione a calcare palchi tanto sospetti, ma come rigoroso desiderio di restar fedeli al teatro e a se stessi.

Ma di questa scuola ci occuperemo molto più largamente.

1923.04.00	Il Convegno	Anno IV		Enzo Ferrieri	Jacques Copeau
------------	-------------	---------	--	---------------	----------------

Mi dicono che Copeau abbia grandi occhi bruni e tristi, e nella sua figura smilza una cert'aria di saltamartino, che lo trovate sempre dappertutto in quella scatola di teatro che è il Vieux Colombier. Mi pare appunto l'aspetto di uomo volontario e pure inquieto e contraddittorio; esperto degli uomini, prima che delle scene, e donato al teatro per una forza tutta spirituale.

Copeau è risoluto a rinnovare molte cose del teatro francese. Può darsi che in certi limiti vi riesca. Nessuno può disconoscere che la sua posizione è chiara, risoluta, e giusta: e la sua fede sicurissima. Pensiamo all'origine della sua «compagnia».

Non attori illustri: pochi giovani amici dello scrittore raccolti intorno a lui nella campagna di Seine et Marne nei mesi dell'estate del 1913; guidati da un direttore inesperto e poco «autorizzato»; mezzi modesti; certezza di raggiungere un risultato previsto. La storia di questo gruppo poggia sulla certezza di durare che aveva Copeau.

Ritornare ai capolavori europei e rappresentare soltanto quelle opere dei moderni «di un certo livello»: riconsegnare il teatro alla poesia. Questo programma sconvolgeva le consuetudini dei teatri dei boulevards. Copeau ha potuto attuarlo entro quei limiti nei quali è possibile, ora, un teatro d'arte. A render meno orgogliosa la sua intrapresa, che, da noi potrebbe essere temeraria, dobbiamo ricordare l'aiuto che gli veniva dalle condizioni culturali e tradizionali, per quanto concerne la recitazione del suo paese. Queste ci spiegano, in qualche modo, anche il carattere che a noi pare «letterario», palese nel Vieux Colombier.

Nella scelta delle opere del tempo presente si è trovato anche Copeau in difficoltà a cui il suo gusto nella scelta non poteva rimediare. Del resto la sua opera era volta particolarmente a ricondurre il teatro a una disciplina, vorremmo dire, a una moralità, diversa di quella dominante sul teatro. È stata in Copeau una passione: questa è la sua verità e la sua forza. Per venir più vicino al suo teatro, è bene che non si riesca a cogliere una drammaturgia, una scenografia troppo particolare di Copeau. Egli ha riappreso le leggi della scena, facendo tutto nascere dall'esperienza, immergendosi nello spirito del dramma, ricercandone l'architettura. E questo ha fatto con molto amore.

Il programma di Copeau era ed è un programma di lavoro: probò, costante, continuo. Copeau non ha voluto far trionfare una visione eccezionale del teatro, ma ritrovare un metodo; ricostituire i fondamenti tecnici e morali di un teatro più serio e più sano. Non si è posto i problemi che altri come Craig, come Appia, ha creduto necessari per creare un teatro nuovo «essenzialmente teatro» (diremmo meglio «essenzialmente spettacolo») da opporre alla «letteratura». Ha accettato il concetto di un teatro, diciamo, tradizionale, tentando di ricondurlo alla sua buona tradizione. Non si è troppo curato dell'elemento «messa in scena», ma ha cominciato col considerare unicamente il testo dell'opera, e rievocarne la forza nascosta e originale. La sua cura fu appunto che l'interesse del dramma nascesse dal dramma stesso. È nata così una drammaturgia riconoscibile.

Per quanto concerne la «scena» questa tendenza del suo temperamento lo ha indotto a diminuire l'importanza della decorazione e ad aumentare quella dei costumi, per modo da rivolgere

l'attenzione dello spettatore, soprattutto sul personaggio. L'architettura, la decorazione, il macchinario del Vieux Colombier sono sorti intimamente e necessariamente per confermare i criteri dell'interpretazione. Il Vieux Colombier non può considerarsi dunque come simbolo di una nuova tendenza letteraria. Pochi autori valorosi ha scoperto per i suoi palchi – e chi li ha scoperti, del resto, fuori del Vieux Colombier? – e perfino pochi buoni attori. Si parla di Jouvet e Dullin, che lo hanno poi abbandonato, di Suzanne Bing e Caroline Tessier.

Si può imputargli una certa mancanza di ardimento e di genialità. Copeau fa tutto cautamente e bene.

Copeau è piuttosto un maestro che una artista. Ma spetta a lui di aver ripopolato i palchi di grandi figure.

Se non fosse stato Copeau, questo piccolo teatro sarebbe presto caduto nel «provvisorio», nell'«eccezionale». Copeau ha ridato all'avanguardia il suo scopo più ortodosso: quello di riscoprire le strade giuste.

Il carattere del Vieux Colombier, che lo distingue da tanti altri teatri, è quello di ispiratore; di guida fidata; traccia un solco per dove il teatro francese può ritrovare la sua storia e continuarla, durevolmente.

Questo è nello spirito di Copeau; si riflette nelle sue poche pagine dei «Cahiers» e le rende significative. La sua prosa semplice, pacata, è percorsa da un desiderio vivo di persuadere. Vi si trova un piano quasi scolastico, di parziali rinnovazioni: idee chiare e bene espresse, con nascosta una commovente preoccupazione amministrativa, consolata dalla sicurezza di aver trovato un filone prezioso.

Così è nato uno dei migliori se non il miglior teatro francese del momento presente. Così è nata la scuola del «Vieux Colombier», anche più ricca di promesse, che nella mente dell'Autore doveva precedere il teatro, e che soltanto per ragioni pratiche è sorta più tardi, e sarà forse la sua opera più feconda.

Copeau fondando una scuola ci ha reso palesi le sue intenzioni, le sue inclinazioni, lo spirito col quale si accosta al teatro: che è quello giusto. Per questo egli è, nei limiti che abbiamo detto, un costruttore.

1923.04.00	Il Convegno	Anno IV		Lucien Dubeck	Il Teatro francese contemporaneo
------------	-------------	---------	--	---------------	----------------------------------

Durante la guerra una rivista letteraria aperse una inchiesta quasi superflua. Essa chiedeva: «cosa credete che scriveranno dopo la guerra gli autori noti?». Era facile trovare la risposta. Gli autori noti faranno dopo la guerra quello che facevano prima. È puerile di pensare che i cataclismi cambino gli uomini. È molto se fanno riflettere un piccolo numero di essi.

Dovremo mettere subito fra quelli ai quali la guerra ha dato una nuova ispirazione, Maurizio Maeterlink: colpito nel profondo dell'animo dall'invasione della sua patria, M. Maeterlink ha abbandonato tutti gli arnesi letterari e simbolici di cui soleva velare e oscurare il suo pensiero. Egli divenne chiaro, commovente, senza artificio, e ci ha dato un esempio di tragedia nata dalla guerra, col suo “Bourgmestre de Stilmonde”. L'amore di patria ha operato il miracolo, esempio mirabile di risanamento e del potere di una ispirazione nata da una grande sorgente profonda e pura.

Bisogna osservare che fra il piccolo numero di quelli che la guerra ha fatto meditare, troviamo, e quasi solamente, i conduttori della generazione nata al teatro fra il 1890 e il 1895. Nel dramma, M. Maeterlink e De Curel, nella commedia, M. Donnay e A. Capus. Furono essi a darci i primi modelli di quella che doveva essere, dopo la guerra, l'opera-tipo. M. Donnay nella “Caccia all'uomo” e A. Capus nella “Traversata” ci hanno mostrato le modificazioni profonde che i costumi hanno subito. Si son ben guardati dallo sfruttare in modo diretto la commozione o l'interesse prodotti dalla guerra,

perché nulla in verità sarebbe stato più volgare, ed è possibile a chiunque di commuovere mostrandoci soldati morti o delle donne in lutto. Ma sarebbe d'altronde indizio di poca avvedutezza privarci delle possibilità di interessare o di commuovere, che sono offerte al drammaturgo dagli avvenimenti contemporanei. Di più, egli non ha il diritto di ignorarli. Egli deve solamente trasformarli e cavarne quei tratti di umanità generale o particolare abbastanza caratteristici per far testimonianza presso le età future. I maestri della generazione venuta in scena all'indomani del Teatro libero avranno ancora la gloria di averlo fra i primi compreso e realizzato.

Gli autori che abbiamo nominato or ora, appartengono alla generazione sbocciata sotto l'influenza di Antoine e del suo Teatro libero fra il 1890 e il 1895: generazione delle più fortunate, una delle più feconde che abbia conosciuto l'arte drammatica contemporanea. Lemaître, De Curel, Donnay, Capus, Courteline, Mirbeau, Maeterlink, Feydeau, senza parlar dei "minori" e di altri, discutibili come Edmond Rostand, o detestabili, ma importanti per la loro azione, come Porto-Riche. Senza contare Bourget, France, Barrès, Loti, che hanno scritto temporaneamente anche per il teatro. Il Teatro libero aveva suscitato una vasta corrente d'interesse a favore dell'arte drammatica; degli scrittori che non ne avrebbero avuto in altro tempo né la voglia né l'occasione furono sollecitati a scrivere per il teatro. L'esempio di De Curel è, a questo riguardo, sintomatico. Egli stava cercando la sua via ed esitava fra il romanzo od il dramma, quando l'influenza di Antoine venne a farlo decidere. Tutto il teatro in Francia fra il 1913 e il 1914 ha subito, per azione o per reazione, l'influenza di Antoine. Tutto il teatro a partire dal 1913 sente l'influenza di un nuovo animatore, Jacques Copeau. Quando la generazione nata dal Teatro libero aveva incominciato a invecchiare si era passati, per fatalità inevitabile, dalla vacca grassa alla vacca magra. Possiam dire giustamente con Victor Hugo: *Sur le Racine éteint, le Campistron pullule.*

Alla vigilia della guerra la nuova generazione di autori drammatici era tanto povera quanto la precedente era stata ricca. Il suo grande uomo era Bataille che, dopo una breve illusione, fu condannato clamorosamente dalla giovane critica e conobbe all'indomani della guerra degli insuccessi clamorosi.

Bataille conservava del Teatro libero un pseudo-realismo grossolano che si sforzava di equilibrare con un lirismo esagerato. Dosaggio sistematico, artificioso, senza gusto e senza criterio, che non riusciva a generare l'ibridismo più estraneo alla realtà. Nessuno ha mai trovato in tutta la Francia un uomo che rassomigliasse a un eroe di Bataille o si esprimesse come lui.

Così avvenne la rottura definitiva fra i veri scrittori e il teatro allestito dai commercianti, frequentato dal pubblico e alimentato da volgari fornitori; rottura che la guerra ha reso più precipitosa e acuta. I primi posti erano occupati da reputazioni false, come quella del Bataille. Era tempo di tentare qualche cosa di nuovo. È Copeau che lo ha tentato.

Egli non era un uomo di teatro. Era un critico ed uno scrittore. Dirigeva una rivista e teneva una rubrica di critica drammatica. Egli osò dire nel 1913 che il teatro era «le plus décrié de tous les arts». Risolse di rinnovarlo da solo, senza denaro, armato della sola forza del suo spirito e della sua volontà.

Egli vi si accinse in modo singolare. Cominciò col definire con forza quello che detestava e quello che pretendeva distruggere. Gridò il suo disprezzo sopra ai tetti.

– Noi siamo ad installarci in questa via del Vieux Colombier, diceva, lontano dai boulevards e dal mondo del teatro, *per essere più lontani da quello che detestiamo.* – Una dichiarazione tale prova un carattere e una volontà tenace. Copeau ha l'uno e l'altra, e possiede inoltre ciò che mancò un tempo ad Antoine, ciò che manca oggi a Gémier, una solida cultura. È questi un vecchio critico diventato direttore per disgusto.

Poiché egli cominciava con mezzi materiali assai ristretti, si è installato in una sala piccola e mal comoda, ha riunito intorno a sé una compagnia ch'egli seppe fanatizzare, poi, non avendo denari da gettare nelle messe in scena, egli pose come principio che la messa in scena soffoca l'azione e che bisogna eliminarla. Egli recita davanti a un telone grigio, con delle mura grigie, sopra un piano di cemento. Per una strana contraddizione ha conservato i costumi. Essi sono poco costosi ma assai

belli. Si è potuto sorridere di questa estetica un poco austera così come della severità che presiede alla scelta delle opere e, motteggiando sul gruppo protestante che sostiene Copeau, si è argutamente chiamato il suo teatro «mania Calvinista». Non è men vero però che in un tempo in cui tutti i teatri sono delle intraprese commerciali, solamente il Vieux Colombier è un'intrapresa intellettuale.

È riuscito Copeau in quello che voleva? Quando uno stordito gli fa questa domanda, egli usa rispondere: «Aspettate dieci anni». Egli sa che non si fa niente senza l'aiuto del tempo e suole considerare tutto quello che ha fatto fin'ora come un'azione preparatoria. Nulla gli fa più piacere quanto il sentir dire che le opere rappresentate fino ad oggi al Vieux Colombier non sono ancora degne del meccanismo che egli ha creato.

Per forza di cose egli è stato dapprima condotto a far recitare i lavori degli scrittori del gruppo letterario dal quale usciva, quello stesso che lo sosteneva con appoggi intellettuali e finanziari. Questi scrittori trovando a un tratto un'occasione impreveduta si lasciarono tentare; tutti si misero a scrivere per il teatro senza chiedersi se ne avevano o no la vocazione. A dir vero nessuno di loro l'aveva, tranne forse Duhamel. Essi hanno detto quello che avevano a dire, e la partita è stata chiusa. Ma Copeau, che non mette il carro davanti ai buoi ha cominciato dal principio: egli ha creato una tecnica, una compagnia che ha formato e "fanatizzato". Ha raccolto un pubblico, perché un pubblico vasto e fedele è accorso immediatamente. Le opere verranno col tempo se Dio vorrà.

Così come De Curel scrisse tre lavori che inviò ad Antoine, due giovani autori, Régis e Vergynes, sentendosi attratti al teatro, scrissero un lavoro fatto, si può dire, per il Vieux Colombier. Ogni personaggio per quel dato attore, il tono generale quale è richiesto dall'arte della messa in scena, così come la concepisce Copeau, dalla tendenza generale della casa che si potrebbe definire con una sola parola: un risoluto desiderio di naturalezza e di verità stilizzate.

Tale è il compito di un animatore: se non è in suo potere di creare dei talenti, almeno egli li suscita, li sospinge, li dirige spesso, li rivela a loro stessi. È in questo che l'azione del Vieux Colombier avrà una utilità: i migliori fra i giovani scrittori non si allontaneranno più dall'arte drammatica perché saranno certi di trovare ormai un teatro, una compagnia, un pubblico.

Non è detto che tutte le buone produzioni recenti siano recitate al Vieux Colombier, ma quasi tutti i buoni autori ne hanno subito, in un modo o nell'altro, l'influenza: Ghéon, Mazaud, Duhamel, Romains, Sarment, Benjamin, Variot, Arnoux, Amiel e Obey.

Inoltre Copeau ha fatto sorgere dei seguaci. Il suo teatro non è più oggi la sola intrapresa drammatica viva, onesta e feconda. Si può dire che Dullin al teatro dell'Atelier sia un altro Vieux Colombier, di cui si sente l'influenza fino a Bruxelles; Delacre dirige il teatro del Marais secondo i principi di Copeau.

Poi dopo l'azione, è venuta la reazione. Già sono nate molte scuole di messa in scena per contraddire il Vieux Colombier. Tanto meglio. Non si tratta di fare come Copeau, ma di fare "qualche" cosa. Dobbiamo aggiungere all'elenco dei teatri dove vive la vera arte drammatica francese quelli diretti da Hébertot. Questi non ha subito l'influenza di Copeau e non gli assomiglia. È un uomo audace, che vede grandi proporzioni e dispone di potenti mezzi finanziari.

Tali sono, con le migliori e più stabili fra quelle compagnie irregolari di cui abbiamo parlato, le tribune offerte in Francia ai giovani scrittori che rappresentano la nostra arte drammatica.

Cosa vogliono questi scrittori e cosa fanno? È possibile distinguere fra i temperamenti variabili qualche tratto distinto e generale? Problema pieno d'interesse, ma quanto difficile! noi siamo troppo vicini, noi vediamo queste opere nascere giorno per giorno davanti ai nostri stessi occhi. Quasi sempre noi siamo occupati in discussioni dottrinarie, quando non siamo occupati da amicizie o inimicizie di persone. In che modo, con quale regola generale classificare i veri rappresentanti della nostra giovane arte drammatica?

Tentiamo una prima classifica nel tempo. il termine di età è per forza di un uso vago e pericoloso: pure si ammette ormai che tutti gli uomini che sono fra i trenta e i quarant'anni sono uniti tutti almeno in un punto: hanno attraversato tutti una stessa prova; è impossibile che la guerra non abbia lasciato una traccia nel loro cuore. Ghéon ha potuto parlare con forza travolgente dell' "uomo nato dalla guerra".

I maggiori di questa generazione, quelli nati prima del 1880 saranno Ghéon, Mazaud, Porché, Lenormand. La generazione stessa, quella che il suo miglior critico, Henri Massis, ha potuto chiamare la generazione sacrificata, ha dato relativamente pochi uomini al teatro, per la ragione che lo stato del teatro, nel momento nel quale essi cominciarono la loro vita creativa, non li attirava affatto. Essa ci ha fornito soprattutto dei critici, dei poeti e dei romanzieri. Quelli fra loro che scrivono per il teatro non sono, per la maggior parte, esclusivamente autori drammatici. Sacha Guitry fra gli uomini del suo tempo, è la sola e viva eccezione. Egli è uomo di teatro ed è soltanto quello, di nascita, per virtù di ereditarietà e per doni eccezionali. Al contrario, gli autori delle opere moderne più significative sono dei poeti, dei romanzieri, dei polemisti; Arnoux, Romain, Duhamel, Obey, Benjamin, Variot e lo stesso Copeau. All'infuori di Sacha Guitry, quelli che scrivono esclusivamente per le scene e non devono che all'arte drammatica la loro reputazione sono relativamente rari: Amiel, J.J. Bernard, Clerc, Fauré-Frémiet.

La generazione seguente, quella che è stata troppo giovane per prender parte alla guerra, sembra più direttamente attirata dall'arte drammatica. Molti giovani presentano i segni sicuri di una vocazione. Si trovano in prima linea Sarment, Régis e de Vergynes, più vivace il primo, più modesti ma forse più solidi gli altri. Dopo loro Blanchon, Bost, Achard ci hanno dato buone promesse e appaiono autori drammatici nati.

Questa classifica per enumerazione è necessaria; ma è evidentemente insufficiente. Fra le opere di questi autori è possibile, in mancanza di dottrine nettamente stabilite e accettate, di scoprire una direzione, una tendenza generale? Ben pochi critici hanno tentato di vedere chiara la condizione del teatro. Pare che Henri Bidou sia il solo che abbia tentato di apportarvi un poco di luce. Spirito curioso di ogni cosa, straordinariamente vario e fecondo, Bidou sarebbe stato certamente il miglior critico contemporaneo se non avesse disperso la sua attività in innumerevoli occupazioni. Dalle due ondate successive segnalate da noi del patriottismo e del bolscevismo, Bidou ha creduto di poter credere a un rinnovamento di idealismo. Dai tentativi di Gémier per animare la folla delle comparse, dalle opere a tendenza sociale di St. George di Bouhélier, dalle teorie della scuola unanimista fondata da Romain, Bidou ha stabilito che il teatro, all'indomani della guerra, si preoccupava più della psicologia delle folle che di quella degli individui.

È possibile. Ma se si può distinguere nei giovani autori una tendenza all'idealismo, bisogna intendersi perché questa è una parola pericolosa come tutte le parole troppo vaghe. Se Bidou ha inteso dire che i giovani autori hanno cessato di essere realisti secondo il modo della scuola di Médan, egli ha avuto ragione. Se ha voluto dire che essi hanno il gusto delle idee, ancora una volta ha avuto ragione. Ma concludere che essi tendono a occuparsi specialmente della psicologia delle folle è certo eccessivo. E lasciar libero il passo a tentativi come quelli di Gémier, Bouhélier o Romain è certamente un errore.

Io credo, al contrario, che i migliori fra i giovani autori, attraverso i meandri, le complicazioni e le contraddizioni vadano verso un saggio e fecondo realismo. Qui però ancora bisogna intendersi. Arnoux, in una delle più belle opere che abbiam visto dopo la guerra, riprende il grande tema poetico di una delle nostre "chansons de gestes": Huon de Bordeaux. Variot porta in scena le leggende idealizzate dell'Alsazia. Ghéon ritrova le bellezze mirabili nelle vite dei Santi e dà nuova vita nel suo *Il povero sotto la scala* alla storia affascinante di Alessio, al quale la fede detta un eroismo sublime e soprannaturale. Ma nessuno di questi autori si perde nell'ideale. Al contrario. Nessuno è più solidamente ancorato nel reale della vita. Guardate con tono Arnoux parla del pane e del vino, e Variot della terra, e Ghéon delle cose dello spirito. Dappertutto una stessa saggezza fine e sicura. Ci si sperde soltanto perché il significato delle parole è stato confuso: la parola realismo fa pensare alle descrizioni di Zola nella "Terra" o di Chirac al tempo del Teatro libero. Ma, secondo un significato ben più antico e più solido, Aristotele e San Tommaso sono anch'essi dei realisti, i veri realisti. Senza stabilire qui paragoni fuori di proposito, diremo che i nostri migliori autori sono realisti in questo senso: essi hanno cessato di pascersi di parole e di nuvole; essi attribuiscono alle realtà il loro vero valore, siano esse d'ordine materiale o spirituale.

Se dal genere serio passiamo al comico, vediamo Benjamin che si compiace ad agitare de fantocci, stagliati con lo scalpello, schematici, quasi artificiali a forza di essere semplificati; ma quale saggezza sorridente sotto alla farsa sbrigliata! Guitry ci fornisce un esempio non meno persuasivo: nessuno rassomiglia di più ai nostri buoni pittori di costumi del XVIII secolo, Dancourt, Lesage, Dufrény, Favart. La sua abilità, la sua fantasia graziosa sono nutrite di una vena profonda di verità amara. Mazaud scrive una farsa che è quasi un capolavoro, “Dardamelle”. Il tono è quello della fantasia pura. Ma questa spigliatezza solida e potente non fa che trasformare ironizzandola una verità che sarebbe stata troppo crudele ammannita nella sua crudezza.

Questo esser ritenuti è ancora uno dei tratti più caratteristici: la maggior parte dei nostri autori si servono dell’ironia per una specie di pudore che deve essere apprezzato ma che costituisce anche un pericolo. Non c’è che un fanciullo viziato quale Maurice Rostand per osar di gridare dinnanzi al pubblico. al contrario Sarment velerà con una continua trasposizione una sensibilità irrequieta. La sua opera migliore, il “Pescatore d’ombre”, ci dà un curioso insegnamento. Essa tratta un soggetto viziato da una numerosa letteratura romantica, e propriamente romantico esso stesso, parla di un caso d’eccezione: nel “Pescatore d’ombre” Sarment porta in scena un pazzo. Ora, e il fatto è significativo, egli tratta questo soggetto senza alcun romanticismo. Sarment non ha posto nel primo piano quello che nel suo eroe, era eccezionale e lo metteva in margine all’umanità, ma al contrario quello che ve lo riconduceva.

Ironia preziosa, abbiam detto, per tutto quello che indica di finezza intellettuale e di delicatezza morale. Ma anche pericolosa. Poiché non è un paradosso il dire che non ci vuole, ne teatro, troppa finezza e troppa delicatezza, specialmente nel genere comico. L’ottica della scena è piuttosto grossolana. Richiede dei sentimenti semplici e forti. È pericoloso di dar cose peregrine al pubblico con l’arguzia, col riso, con l’indignazione.

Così il teatro dei giovani, molto libero in quanto a formule di scuola, pare ricercare la verità, come devon fare tutti i creatori, ma una verità che non è né ideologia né copia servile del reale. Tutta nutrita di reale, controllata e guidata da idee giuste, essa sarà una verità che potremo chiamare stilizzata. Gli autori tragici la veleranno di poesia e gli autori comici di ironia. Non sarà né il naturalismo dei nostri secoli classici, né l’idealismo dei romantici, né il realismo del 1890. È qualcosa altro, ha un suono, un accento particolare. E se si dovesse per forza trovar i progenitori di questi giovani autori, ben più che ai psicologi del XVII e del XVIII secolo, e ai raccoglitori di nuvole del XIX secolo. Noi li ricollegheremo a de Musset, tanto i tragici che i comici. Musset, che domina tutto il teatro del secolo scorso ha lasciato degli esempi fecondi di quell’arte in cui la psicologia si vela, secondo il volere della fantasia, ora di poesia e ora di ironia. Per lungo tempo misconosciuto il suo teatro comincia soltanto ora ad esser messo al posto che gli spetta, il primo immediatamente dopo la triade del XVII secolo, Corneille, Racine, Molière. Più vicino a noi, più pronto ad agire su un gusto che dura fatica a eliminare il suo fermento romantico, la sua opera sembra dover rappresentare, per riguardo al teatro, la stessa parte di Balzac rispetto al romanzo. Coscientemente o no è nelle vie che esso ha aperto che, per lo più, sfila l’avanguardia della nostra nuova arte drammatica.

Va da sé che tutti i giovani autori non somigliano a quelli che abbiam nominato. Rostand è un romantico in ritardo – segno questo che non lo dispensa per nulla dal rassomigliare alla peggior specie del de Musset. È l’influenza del romanticismo subita attraverso gli autori russi che rovina Lenormand, Duhamel e la maggior parte di quelli rappresentati al Vieux Colombier durante il periodo dei tentativi. Segno curioso, il Vieux Colombier è stato creato proprio per esercitare definitivamente queste influenze. Per un riscontro assai facile, quelle linee generali che abbiam creduto di poter discernere nell’arte drammatica sono precisamente quelle che si potrebbero ritrovare anche nella tecnica e nell’arte della messa in scena del Vieux Colombier: un realismo stilizzato, un ritorno a una verità semplificata e trasformata. La scuola del Teatro libero cercava l’esattezza della scena e dell’accessorio spinta fino alla minuzia: Antoine avrebbe fatto venir volentieri dei veri contadini con dei veri arnesi in scena. Oggi, le scuole in reazione contro il Vieux Colombier cercano semplicemente, secondo un cliché odioso, di creare un’atmosfera per mezzo di

intenzioni minuziose e di profondi silenzi. Il Vieux Colombier non proscrive l'accessorio, lo sceglie. Invece che disperdere l'attenzione come la scuola dell'esattezza, di diluirla come la scuola del silenzio, esso la concentra sopra un unico segno evocatore scelto con cura e con arte. è questa la formula dei maestri di tutte le arti in tutti i tempi: non descrivere, ma suggerire, cogliere l'immaginazione nel suo punto esatto.

Dove Zola metterebbe un volume, Virgilio e Racine mettono un verso: *Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui!*

È il segreto della poesia e dell'arte. È perché il teatro cerca di ritrovare questo metodo che noi abbiamo speranza nei suoi destini.

1923.12.19	Corriere della sera		La casa Natale		La casa natale di J. Copeau al Vieux Colombier
------------	---------------------	--	----------------	--	--

Parigi, 18 dicembre, notte

Il dramma in tre atti di Giacomo Copeau, *La casa natale*, rappresentata oggi per la prima volta al teatro Vieux Colombier, s'impenna su una situazione di malinteso e di incomprensione che avvelenano la vita familiare, specialmente nell'urto tra l'una e l'altra generazione. Il nonno, vecchio inventore, un po' maniaco, vive confinato in una soffitta, pago ormai delle sue invenzioni e di qualche ingegnoso lavoro di pazienza, da quando - trenta anni prima - Bernardo Hersant, uomo imperioso e duro, sposandone l'unica figlia Gia[.].a, l'ha spodestato della direzione dell'industria, che, col suo temperamento fantastico, il vecchio mandava alla rovina, mentre il ferreo e tirannico Bernardo ne ha riedificato la fortuna.

Queste cose si apprendono a frammenti dal dialogo tra il nonno ed il nipote diciottenne Andrea che penetra - contro il desiderio del padre - nella stanza di lui e lo interroga ansiosamente sulla sua vita passata; sul mistero di due suoi fratelli maggiori scomparsi da anni dei quali è proibito far parola. Il vecchio vuole dapprima allontanare Andrea, ma poi si intenerisce sui ricordi del lontano passato. Gli fa vedere un teatrino da marionette fabbricato da lui per divertire Massimo e Pietro, i due fratellini scomparsi. Ma la voce imperiosa del padre, che è ammalato, chiama dal piano inferiore. La madre e la sorellina di Andrea accorrono perché egli scenda e per un istante depongono la loro abituale aria spaurita, riafferrata la prima dai ricordi dell'infanzia, incantata la seconda dalle marionette.

Il padre, alzatosi dal letto, sopraggiunge minaccioso, caccia Andrea e rimane solo col suocero. Lo rimprovera di sollevargli contro questo figlio [...] come gli altri due. Al vecchio, che protesta che essi fuggirono spontaneamente, Bernardo confessa la gran pena che gli dà questo figlio, ostile, chiuso, impenetrabile, che ama e teme perché tenacemente gli resiste, più forte di lui. Permetterà al vecchio che Andrea lo vengha a vedere purché gli riferisca le confidenze che ne riceverà. Il vecchio risponde evasivo e Bernardo se ne va adirato, furioso nello scoprire il figlio che ascoltava dietro la porta.

Padre e figlio scendono nella stanza da pranzo dove, senza intervallo, si svolge il secondo atto. Il figlio nega sfacciatamente di aver ascoltato, impassibile di fronte alla violenza ed alle preghiere del padre. È alla sorellina, timida e paurosa, che rivela il suo vero animo. Tacere, dissimulare, mentire con costanza feroce è il solo mezzo per sfuggire alla tirannia del padre, per salvare la propria personalità dall'annullamento, per il giorno in cui la vita comincerà davvero.

Il padre ammalato sente la morte vicina; la moglie, al suo letto, dopo tanti anni di spaurita soggezione, trova la forza di gridargli, in uno sfogo improvviso, tutto quello che in trenta anni non trovò mai la forza di dirgli: il bisogno, più essenziale del benessere materiale, della concordia, della profonda comprensione dell'animo. Ma alle sue invocazioni commosse non ottiene che una carezza sconsolata. "Ormai è troppo tardi".

Terzo atto. È il mattino dopo la morte di Bernardo. Andrea sente spuntare l'alba della sua vera vita: vegliando nelle ultime ore il padre, ha letto, sul suo volto, cose che prima ignorava. Un tumulto di sentimenti gli agita il cuore. Giura, e con lui la sorellina [...] cui egli si confida con esaltazione, di restare fedele agli ideali più alti e più belli nella nuova giornata che incomincia. Nella scena capitale del dramma cerca di far comprendere alla madre l'animo suo: la tristezza passata, il suo sacrificio, i malintesi che hanno costato l'infelicità di tutti, il nuovo calore di [...], le speranze nuove.

Ma la madre non comprende, non vuole comprendere. Nega queste grandi delusioni del passato, afferma la meschinità della vita quotidiana. Ma di fronte alla disperazione che ora scuote Andrea, confessa per consolarlo di avere mentito, confessa le speranze soffocate nella infelicità della trista esistenza quotidiana. Ma Andrea non la crede, non l'ascolta più.

Intanto la tirannia della vita pratica riprende dispotica. Ci sono gli affari da liquidare, le [...] da curare. Anche la madre lo vuole e [...], così comanda il morto. Essa rinnega quanto ha detto poc'anzi ad Andrea, la vita le ha dato la sua ricompensa, non foss'altro nell'ora suprema presso il marito morente. Ma Andrea si ribella: la vita lo aspetta e non vuol restare nella sua casa natale prigioniero del passato.

Improvvisamente ritorna il fratello Massimo come il figliuol prodigo: misero, pentito, implorante perdono per sé e per l'altro fratello che ha lasciato ammalato nel porto dove stavano per imbarcarsi per l'America. Egli e la madre salgono a pregare per la salma di Bernardo. Andrea ha assistito muto, cogli occhi sbarrati al ritorno del fratello, quello di un [...] estraneo e ostile. Appena si vede solo "Partire! Partire!" grida come [...] e afferrato il bastone e la bisacca deposti dal fratello si lancia fuori.

Il dramma di Copeau, su cui pesa un'atmosfera di ansietà e di oppressione, era di particolare interesse per la persona dell'autore, fondatore del giovane e già famoso teatro d'avanguardia del Vieux Colombier. Nel lavoro, il Copeau, che è anche attore valente, recitava la parte del vecchio. Egli è stato accolto da applausi calorosi ad ogni atto e più volte a scena aperta.

1924.07.04	Il Lavoro			P. Gobetti	"Teatri d'arte" a Parigi
------------	-----------	--	--	------------	--------------------------

Se il Casino de Paris e le Folies-Bergère hanno creato la gloria di Parigi teatrale negli ambienti mondani internazionali, i piccoli teatri l'hanno accreditata presso l'intellettualità di tutto il mondo.

Si può fare una questione pregiudiziale per il « piccolo teatro ». Piccolo teatro è studio, esperimento: bisogna stare attenti al pericolo che non diventi accademia. Nel piccolo teatro si preparano i materiali — attori, opere, scene — che poi serviranno al grande teatro di domani. Ma rimane una differenza; resta una superiorità che il piccolo teatro non può raggiungere. Il teatro non è solo lo studio, esperimento; è spettacolo e il gran pubblico incomincia ad esserne un elemento, è stupore, meraviglia, conquista di chi ascolta, proprio l'opposto del teatro d'eccezione, a cui prendono parte pochi intellettuali smalziati e raffinati.

Parigi risolve il problema mostrando che le due cose possono benissimo coesistere. I teatri d'eccezione sono diventati una moda, e servono eccellentemente come segnalatori. Scuole di attori che imparano a sorvegliarsi in un ambiente attentissimo e ipercritico; ambienti di poesia per gli scrittori che vi possono ricorrere con fiducia invece che alle edizioni numerate.

Uno di questi piccoli teatri d'avanguardia fu il Vieux-Colombier. Senonché il teatro di Copeau poteva avere un sapore d'avanguardia nel 1913; non ha più una parola nuova da dirci. Era avanguardia rispetto all'Odéon o alla Comédie Française: fondandosi su quelle tradizioni di cultura e di recitazione tendeva a un risultato letterario e di poesia. Nulla in lui che superi la scelta fine e la diligenza dei particolari. Un lavoro sottile e nobile di interpretazione che va dalla dizione garbata

alla decorazione e all'architettura dignitosa. In questo campo è difficile trovare altri più diligenti e più rispettosi dell'opera d'arte. Ha voluto rivalorizzare i capolavori del teatro europeo, insistere perché nell'opera rappresentata si richiedesse un tono e un interesse di poesia. Andate ad ascoltare da Copeau *Le carrosse du Saint-Sacrement* di P. Mérimée. È un modello di misura, di equilibrio, di fine comicità, di parsimonia. Ma siamo in un tono d'accademia. Se questa è avanguardia, troverete dell'avanguardia anche al Vaudeville o al Sarah Bernhardt. Copeau non ha il senso dello spettacolo. Ha dimenticato che la sua arte non doveva essere di scrivere commedie, ma di pensare al teatro teatrale. Messici per questa strada non si vede perché egli debba restare in rue du Vieux-Colombier invece che sui boulevards. Se si tratta solo di mettere avanti spregiudicatamente delle opere nuove, di farne la prova, anche il piccolo teatro dell'Oeuvre può servire al suo compito. L'Oeuvre fa appunto degli esperimenti più letterari che teatrali; con spettatori raccolti per inviti (a parte che non si è invitati se non si paga il prezzo del biglietto) e alterna le opere nuove scelte senza esclusioni (fu all'Oeuvre per esempio che si ebbe la prima rappresentazione dell'*Endimione* di Sibilla Aleramo, opera antiteatrale e simbolica) con infinite repliche delle opere di Ibsen tradotte dalla moglie dell'impresario.

Sulla via di Copeau si è messo Dullin che ne deriva. All'Atelier (Montmartre) voi trovate sul cartellone: *Directeur Ch. Dullin, joue tous les soirs*. Il carattere del pubblico incomincerà dunque ad essere questo: che si va ad ascoltare Dullin quasi in famiglia. Ma Dullin con tutte le sue apparenze di calvinista ha gli stessi scopi di Copeau:

Mon but est de former des acteurs modernes pouvant mettre au service de leur art la culture littéraire nécessaire à la juste interprétation de textes et l'entraînement physique que la plastique théâtrale exige. J'établis une méthode d'éducation basée à la fois sur les lois immuables du théâtre et sur les exigences nouvelles d'une production qu'il s'agit de favoriser.

La superiorità di Dullin su tutti i tentativi consimili è di essere un grande attore: grande attore in senso tradizionale; creatore di tipi e di situazioni alieno dalle complicazioni e dall'esagerazione di sensibilità. Dullin ha del fiuto: senz'essere un innovatore si è servito di scenografi come Touchagues, André Foy, Valier, Leger; è arrivato ad autori come Pirandello, Grau, Blanchon. Semplicemente, senza grandi mezzi, con scene più ingegnose che meravigliose. La grande stampa non è stata generosa con questo tentativo di Dullin: hanno considerato l'Atelier come un tentativo pazzo e se ne annunciava la chiusura ogni settimana. Invece ne è venuta un'impresa più vivace di quella di Copeau, con minori pregiudizi, con minori legami al passato. La stessa preferenza data alle novità dice che a Montmartre si aspira all'esperimento più che alla scuola, almeno in fatto di autori.

Invece tutto un ambiente di eccezione e di novità si trova ai Campi Elisi. Pare che Hebertot abbia potuto metter su questa sua vasta impresa con l'aiuto di un amico svedese e a tale esotica alleanza tutto il suo lavoro sembra ispirarsi. Hebertot, impresario di tre teatri, direttore di uno dei più diffusi settimanali letterari, è un bel tipo di Mecenate moderno vigile e coraggioso per programma più che per intelligenza, disposto alle più audaci novità che i suoi consiglieri gli sottopongono pur che questi abbiano l'accortezza di lasciargli intendere che la scelta è stata sua, che la sua iniziativa è il motore dell'azienda.

Coi tre teatri dei Champs Elysées Hebertot esaurisce tutti gli esperimenti possibili. Il Théâtre è una buona lezione data all'insufficienza musicale dell'Opéra: ha fatto conoscere i balli di Anna Pavlova e ha ospitato per un grande ciclo Mozart e gli esecutori dell'opera di Vienna.

La Comédie vuole elevare il tono dell'arte drammatica; lo Studio deve affrontare gli esperimenti più difficili e le vie più imprevedute.

L'animatore segreto di tutte queste iniziative, il cervello della casa Hebertot è Pitoeff che ha importato gli usi della scenografia e della recitazione russa, ed ha concluso veramente qualcosa di nuovo per Parigi.

Allo Studio si possono incontrare davvero delle sorprese non volgari. È una saletta che non accoglie più di 200 posti, di uno stile scarno sino a rivelare un po' troppo il gusto dell'eccezionale. La prima sera che vi entrai si rappresentava *Maya* di Simon Gautilla. Un'opera che basta a caratterizzare l'ambiente. Invece che un intreccio, nove quadri. La scena è nella casa di una prostituta e noi assistiamo a nove incontri, a nove momenti della sua vita sempre uguale. Si tratta di scorgere nel tono di monotonia predeterminato il senso intimo che è rimasto in questa vita; l'anima di questa carne, di questo oggetto lasciato alla mercé di chi arriva. Intorno a lei tutto un mondo si risveglia e noi sorprendiamo nei suoi visitatori i motivi dell'apparente cinismo, la tragedia che si nasconde nel loro abbandono di un momento. Tutto il significato dell'opera, lenta, statica, rassegnata, sta nel fatto che l'autore può effettivamente sorprendere i suoi personaggi; li coglie impreparati, non atteggiati a nessuna posa, stanchi, sicuri di non essere scrutati, umani di fronte al loro destino, non vestiti di convenienze o di dignità. L'opera si svolge su questo motivo di pietà semplice. Senza degenerare in nessuna protesta romantica, tranquillamente intonata in un ritmo di naturalismo delicato. In un grande teatro la presenza del pubblico distratto avrebbe cominciato ad essere una difficoltà pregiudiziale. Né io saprei dire se il buon gusto della messa in scena di Gaston Baty, parca e umile, con poche tende intonate agli abiti delle persone e una luce calma, non indiscreta, sarebbe stata facilmente accetta.

A un vero spettacolo, solenne di tragicità ho invece assistito alla Comédie des Champs Elysées, R.U.R. del ceco Ciapek. Si svolge su un motivo che sta tra Wells e il *Castigo della democrazia* di Halévy. Ciapek, uso a far parlare gli alberi e gli insetti, ha voluto mettere in scena il dramma di un'utopia. Tra le conquiste della meccanica l'uomo è riuscito a creare la macchina umana. Il problema della vita e del lavoro sarà risolto con queste macchine umane, individui che hanno forma di uomini e possono adempierne tutte le funzioni senza averne l'anima e la sofferenza. Appena la fabbrica di questi *Robot* sarà stabilizzata l'uomo potrà dedicarsi alle funzioni più alte, elevarsi, vivere dei suoi ideali. Si ripete il peccato di Eva. Una donna entrata nella fabbrica si commuove alla sorte dei *Robot*, che non hanno anima. Le riuscirà di impetrare da uno degli ingegneri che si tenti di dare un'anima anche ai *Robot*. I *Robot* incominciano a soffrire, a pensare, a ribellarsi. La federazione universale dei *Robot* si scatena contro l'umanità ormai in decadenza; nel suo furore sanguinario segna la fine degli uomini. Il dramma dei *Robot* viene ad essere nella loro impotenza: essi non hanno il segreto della loro fabbricazione che Eva ha distrutto appena ha capito la sua colpa; e non sono ancora uomini capaci di continuare la vita. Ciapek ci fa assistere al nascere dell'amore fra *Primus* e Elena, gli ultimi *Robot* creati, con sensibilità più accentuata, i più intensi esperimenti per la creazione dell'anima delle macchine umane. Così l'umanità non morirà.

In questa macchinosa costruzione Ciapek è riuscito a introdurre nell'utopia e nel complicato momenti notevoli di lirismo e di drammaticità. Gli errori degli ultimi uomini, la tragica contraddizione dei loro sogni, la decadenza dell'umanità che crea *Robot* e non sa più creare figli sono esposti con il furore e con il rancore del barbaro che scorge tutte le antinomie della civiltà. Nella descrizione dell'ansia dei *Robot* non più macchine e non ancora uomini c'è un tono cordiale di commozione primitiva. La messinscena di Pitoeff accentuava questi distacchi rigidi, faceva sentire come un incubo tutto il provvisorio su cui questo dramma è impostato.

I teatri d'arte possono vivere per questi risultati di sorpresa e di audacia. Ma è evidente che allora la scenografia deve essere in prima linea. Invece in questo campo Parigi non scopre nulla e tutti i suoi piccoli teatri non sanno dare che una pallida idea di ciò che si fa in Germania e in Russia, dove sta nascendo davvero il nuovo teatro.

1924.11.05	Il Secolo			Umberto Fracchia (Porfirio)	Dopo il teatro
------------	-----------	--	--	--------------------------------	----------------

Il mediocre esito che hanno avuto i primi tentativi della Piccola Canobbiana è bastato a rinfocolare da più parti una campagna sfavorevole ai piccoli teatri. Si tende a creare intorno a queste imprese un'atmosfera di antipatia e di sfiducia per proclamare che il teatro è quello che è, e che così dovrà essere sempre; che esso va lasciato agli attori, cioè alla gente del mestiere, e che tutte le iniziative del genere sono destinate a fallire. Fortunatamente le cose non andranno come questi tendenziosi profeti si affannano a pronosticare. Le prime delusioni, diciamo pure i primi insuccessi non significano nulla. Si sa che ogni iniziativa nuova incontra difficoltà spesso insormontabili, implica errori e ravvedimenti, sacrifici e rinunce: e che appunto attraverso esperienze negative si creano le opere nuove e durevoli.

Perciò, mentre la Piccola Canobbiana va riorganizzandosi, mentre si inaugurano a Milano, alla Sala Azzurra e al Convegno, due nuovi teatri d'arte, mentre a Roma, il cosiddetto Teatro dei Dodici si prepara a realizzare tra un paio di mesi, un interessante e originale programma, e a Firenze un altro nucleo di giovani scrittori si accinge a fare altrettanto, io credo che si debba riconfermare verso queste imprese la simpatia e la fiducia già altre volte espressa, anche se caso per caso sarà poi necessario giudicare severamente i loro primi risultati. Bisogna che il pubblico e tutti intendano che questi giovani scrittori ed attori del teatro d'arte sono altrettanti pionieri del teatro di domani: i quali dissodano un terreno non vergine, ma anzi indurito da decenni e decenni di incoltura e di abbandono.

Luigi Pirandello è, come tutti sanno, un convinto e appassionato fautore dei piccoli teatri, non solo per naturale inclinazione del suo spirito aperto ad ogni novità, ma anche perché egli ha potuto valutare durante i suoi viaggi all'estero l'importanza che i tentativi e le realizzazioni di Copeau, di Jouvet, di Pitoëff, di Dullin, di Baty, di Delacre, di Macdermott, hanno avuto ed hanno in Francia, in Belgio e in Inghilterra. La sua adesione a simili iniziative sorte in Italia si è sempre manifestata coi fatti. Egli ha concesso fin da due anni orsono al Teatro degli Indipendenti di Roma di rappresentare sue opere. Per il Teatro del Convegno di Milano aveva scritto appositamente *La sagra del Signore della Nave*, che poi, per ragioni di pubblica sicurezza, non ha potuto figurare nel cartellone. Questo teatro si inaugura tuttavia con un altro dramma di Pirandello, nuovo per Milano: *All'uscita*. Infine egli ha preso l'iniziativa del Teatro dei Dodici di Roma, di cui terrà gratuitamente l'alta direzione.

Le opinioni di un così insigne autore drammatico in fatto di teatri d'arte varranno dunque più di quelle messe in circolazione dalla piccola gente che vive all'ombra del teatro commerciale e che difende se stessa, difendendone i vizi e le malferme tradizioni.

Ed ecco in che modo Luigi Pirandello si è espresso:

– Io credo – egli ha detto – che l'azione dei piccoli teatri sia indispensabile per rompere il cerchio chiuso in cui intristisce, fra pregiudizi, convenzionalismi, giochi di interesse, il teatro italiano. Se non fossi convinto di tale necessità, io non darei a simili imprese né il mio appoggio, né la mia collaborazione, poiché, se Dio vuole, non sono più da un pezzo un autore novellino e le mie commedie sono ricercate da tutte le compagnie e accolte sui palcoscenici di tutti i teatri. Ma si tratta di dare l'esempio di un teatro diverso da quello che ora viene generalmente rappresentato dai nostri attori: e non perché gli attori debbano imparare da noi, come si recita questa o quella commedia, giacché essi conoscono benissimo l'arte loro, ma perché si diffonda, dagli attori al pubblico, la nozione di una tendenza generale sia nella scelta del repertorio, sia nel modo di inscenarlo e di presentarlo allo spettatore, radicalmente diversa dall'usuale.

– I tentativi di Milano risponderanno a questa tendenza? – ho domandato.

– Non posso giudicare né il tentativo della Canobbiana, né quello del Tumiate alla Sala Azzurra – ha soggiunto Pirandello –. Per quanto riguarda il Teatro del Convegno alla cui preparazione ho in parte assistito, credo di poter rispondere affermativamente. Il Convegno si presenta come un organismo costituito secondo un disegno logico e preciso. Ha una compagnia composta di buoni elementi, bene affiatati, sottoposti a lunga scuola, senza preconcetti di ruolo. Ha nel Ferrieri e nel Levi due direttori

artistici di grande intelligenza e attività e intellettualmente preparati. Ha nel Fontanals, già direttore scenografo del teatro Eslava di Madrid, un direttore tecnico molto esperto di allestimenti scenici moderni e dotato di ingegno quanto mai versatile. Nel suo piccolo, dunque, il Teatro del Convegno attua una distribuzione di lavoro che le nostre grandi compagnie ignorano. Questo è il primo fondamento di ogni innovazione e di ogni successo. È già, oso dire, un esempio. Quanto ai risultati, si giudicheranno in seguito. Ma io mi auguro che siano quelli che debbano essere.

– E il vostro piccolo teatro romano?

– Il Teatro dei Dodici, che si chiamerà forse semplicemente Teatro Odescalchi, dal principesco palazzo dove avrà la sua sede, si propone gli scopi che ho enunciati poco fa, genericamente parlando. Si è costituito a Roma un gruppo di giovani scrittori, attori, musicisti che io aiuterò con tutte le mie forze, perché riescano nel loro nobile intento. Un giovane architetto di grande valore, il Marchi, sta già trasformando la sala del Teatro di Piccoli per renderla adatta ai nuovi bisogni. Il nostro teatro sarà capace di oltre trecento posti. È stata costruita una grande galleria; è stata scavata la platea e si è abbassato di molto il livello del palcoscenico. La sala avrà una configurazione completamente nuova. Inizieremo le nostre recite in gennaio con la mia *Sagra*, un dramma di lord Dunsany e una mia pantomima musicata da Massimo Bontempelli. Collabora con noi la Corporazione delle Nove Muse. Conto di svolgere nella stagione del 1925 un programma dedicato ad opere nuovissime del teatro internazionale: esclusa perciò ogni specie di esumazione. Molti giovani italiani, qualche espressionista tedesco, Vildrac e Romaines tra i francesi, uno o due ungheresi, uno o due russi postbolscevichi mi forniranno le venti o le venticinque opere che mi abbisognano. Alcune di queste verranno rappresentate nel mio teatro prima che nel loro paese d'origine. L'attesa all'estero per questo piccolo teatro romano è grandissima ed in genere tutti i tentativi analoghi sono seguiti con vivo interesse, poiché si è curiosi di vedere cosa faranno gli italiani in un campo dove arrivano buoni ultimi. Ma anche nel campo del teatro non c'è limite alle geniali e originali creazioni; e ciò che non si è fatto ieri può essere fatto domani.

Luigi Pirandello ha quindi parlato del Teatro del Marais, di Bruxelles, che è il maggiore teatro di lingua francese dove la settimana scorsa, pochi giorni dopo il trionfo di Parigi, Jules Delacre ha presentato al pubblico belga una stupenda edizione di *Così è se vi pare*.

1924.11.26	Il Secolo			Porfirio (Umberto Fracchia)	La riforma di S. Cecilia
------------	-----------	--	--	-----------------------------------	--------------------------

Soppressa dal ministro Gentile, or è un anno, la Scuola di Recitazione di Firenze, dove insegnò il Rasi, e imposto alla Scuola di Recitazione di Roma, presso il Liceo Musicale di S. Cecilia, il nome di Eleonora Duse, si attendevano notizie dell'annunciata riforma e ricostruzione di questa scuola di Stato che rimane ormai il solo istituto italiano di studi relativi al teatro drammatico. Le attese notizie sono finalmente venute sotto forma di un'intervista concessa dal Comm. Arduino Colasanti, direttore generale delle Belle Arti ad un giornale romano. Il governo e, per lui, il Ministro della P.I., si propone dunque innanzi tutto di dare alla Scuola Eleonora Duse locali adatti, fra cui un teatrino elegante e moderno, da costruirsi nella ex chiesa delle Orsoline, attigua a Santa Cecilia, ed una spaziosa Biblioteca. Nel teatrino dotato di mezzi tecnici perfetti, gli allievi potranno dare i loro saggi dinanzi al pubblico e alla critica. Nella Biblioteca saranno raccolte alcune migliaia di volumi di letteratura drammatica, ora inutilizzati presso un Istituto romano. La società degli Autori, se non ha in programma niente di simile, potrebbe donare allo Stato il Museo Rasi, il cui materiale giace da anni chiuso in non so quante casse.

Fin qui tutto va bene. I dubbi cominciano dove si tratta dell'insegnamento. Un direttore, ha detto Arduino Colasanti, non lo abbiamo ancora trovato. Egli avrebbe dovuto aggiungere: e difficilmente lo troveremo, dato il miserabile stipendio con cui lo Stato è disposto a retribuirlo. Invece, egli ha

aggiunto che in ogni caso sarà persona degna; senza pensare che bisognerà fare affidamento sopra il suo spirito d'abnegazione piuttosto che sulla sua effettiva capacità di esperienza.

Non ha detto che in ogni caso non sarà un attore. Ha poi fatto il nome di alcuni insegnanti, che danno garanzia di serietà, come la signora Ida Carloni Talli e il Galtinelli per l'insegnamento della recitazione, il dott. Silvio d'Amico per la cattedra di Storia del teatro e di Teoria dell'interpretazione (scelta davvero eccellente), un professore dell'Istituto di Belle Arti (forse il Grassi?) per la Storia del Costume. A questi corsi si pensa di aggiungerne due altri complementari, di danza e di scherma. Niente altro. Non il minimo accenno (quindi nessuna preoccupazione in merito) a questioni di metodo, che sono per una scuola di questo genere, fondamentali. Neppure il sospetto che i vecchi programmi, indipendentemente da chi li svolge, siano invecchiati e insufficienti rispetto alle condizioni e alle necessità presenti dell'arte drammatica. Nessun senso dell'attualità del problema.

A parte dunque il merito di questa o quella persona, la R. Scuola di Recitazione Eleonora Duse, priva di direttive sicure, non animata da uno spirito nuovo, non riformata nelle sue linee programmatiche, non dotata di mezzi di bilancio adeguati, sarà a un dì presso quella che è sempre stata: palestra frequentata da dieci o dodici allievi che non v'imparano né l'arte né il mestiere.

Se l'annunciata "riforma" non va oltre i limiti segnati da Arduino Colasanti nella sua intervista, il ministro Casati la sospenda senz'altro, poiché essa è perfettamente inutile e chiami persone competenti ed attive a studiare e a preparare per lo Stato, non nelle sue linee generali, ma nei suoi particolari più minuziosi, un progetto per un Istituto italiano del teatro, con il proposito di chiedere al Parlamento i mezzi necessari ad attuarlo.

1924.12.25	Il Secolo			Porfirio (U. Fracchia)	Pro e contro i piccoli teatri
------------	-----------	--	--	---------------------------	-------------------------------

Ho ricevuto da Firenze una lettera minatoria firmata: *un gruppo di amici del teatro* (il che non impedisce che la lettera sia anonima), in cui mi si intima di non occuparmi più dei teatri d'arte ("cotesti aborti", dice testualmente il foglio) e di rivolgere invece la mia attenzione al teatro "solito e più vero". Ahimè! È quanto faccio ogni sera. Ogni sera, seduto in una scomoda poltrona, vedo alzarsi e abbassarsi tre o quattro volte la tela di un teatro solito e più vero. Che cosa posso fare di più? Ma ogni sera me ne vado poi ramingo e sempre più il teatro solito mi viene in odio. Infine non si può passare tutta la propria esistenza a maltrattare il prossimo, ripetendo sempre le stesse cose: che la commedia è brutta, che gli attori recitano male, che l'allestimento scenico è pietoso, che il pubblico è bestia. Occorre anche, di quando in quando, poter aprire l'animo a qualche speranza e respirare un po' di ottimismo. Questa speranza io l'avevo riposta nei piccoli teatri d'arte che sono sorti e stanno sorgendo in Italia in queste settimane. Certamente, i piccoli teatri ci hanno dato fino ad oggi poche gioie. La loro vita è apparsa subito artificiale e penosa. Essi non hanno saputo creare intorno a sé nessuna simpatia, nessun consenso: hanno chiesto l'indulgenza dei loro avversari anziché sottometterli con la prova dei fatti; soprattutto non hanno trovato un terreno solido su cui combattere. Le loro sale, per quanto piccole, sembrano anche troppo grandi per lo scarso numero degli spettatori che le frequentano. Un'atmosfera grigia, triste e uggiosa si è posata così tra le loro pareti. Ma che cosa immaginano gli epistolografi di Firenze? Che tutto questo sia dipeso e dipenda dal fatto che i piccoli teatri, avendo rinnegato il teatro solito o di mestiere, siano andati incontro ad una giusta sfortuna? Che il pubblico si sia ribellato a tentativi di un'audacia pazzesca? Che le commedie delle nuove tendenze abbiano fatto rimpiangere le vecchie commedie "piene di umanità"? Neppure per sogno. Essi non hanno rinnegato abbastanza il teatro comune; sono rimasti troppo timidamente nelle regole ovverosia nelle consuetudini e nei pregiudizi; si sono astenuti da ogni tentativo ardimentoso; non hanno rappresentato e non rappresentano nessuna tendenza. L'origine della loro scarsa popolarità è tutta qui.

Ma non per questo i piccoli teatri non si debbono aiutare. Bisogna anzi incoraggiarli perché siano come dovrebbero essere: piccoli, ma vivi e attivi focolai di rivolte contro il teatro consuetudinario e convenzionale. Resta il fatto che da qualche punto dovrà pure incominciare, se non oggi, domani, se non da questi piccoli teatri (e tanto meglio se saranno grandi e affronteranno il pubblico fuori da queste specie di catacombe dove non si può che cospirare e congratularsi in pochi) la ribellione contro il teatro “solito e più vero” che, fossilizzato da cinquant’anni nelle meschine forme di un mestiere vile, paralizza in Italia ogni movimento innovatore.

1925.07.10	Il Tevere			A. G. Bragaglia	Allestimenti scenici
------------	-----------	--	--	--------------------	----------------------

Parigi, luglio.

Un ammiratore, quale io sono dell'organismo industriale del teatro francese, mentre senza esitazioni può riconoscere il primato europeo all'affare teatrale parigino, per la varietà e il numero dei teatri, per la potenza esterna della sua influenza, deve, seppure a malincuore, aggiungere che la Francia teatrale non è all'altezza delle sue tradizioni e dell'ingegno degli scrittori che possiede. Se poi consideriamo come prima espressione dell'arte, in ogni periodo, la creazione di un genere o di uno stile che in quel periodo sia l'espressione particolare e diventi domani il carattere storico, dobbiamo ancor più confermare il rilievo. I teatri lirici, compresa l'*Opéra*, non rispondono, per l'arte del canto e della musica, alla fama che essi hanno nel mondo; e giudicati da uno spettatore che abbia dimestichezza con i grandi teatri lirici italiani e di altre nazioni, appaiono del tutto sproporzionati a questo grande paese. Il panorama del teatro di prosa e di varietà, si presenta vasto e cangiante; ma, ahimè, soltanto affaristico! Né gli sforzi degli spiriti superiori che soffrono in Francia di questo, e tentano reazioni e riscosse, possono, col patetico animo o con le ribellioni più fervide, spezzare il giogo dei milioni con cui gli impresari detengono le piazze forti delle scene. La produzione delle commedie potrebbe essere un fiume se avesse la foce. È inammissibile che una nazione, così forte nella produzione letteraria, non potrebbe esserlo altrettanto in quella teatrale, ove dedicatesse i suoi ingegni alle scene. Solo che, per fare gli autori teatrali, bisogna offrir loro il modo di sperimentare il proprio metodo e la perizia tecnica, facendoli cimentare con la rappresentazione. Un lavoro drammatico non esiste finché non è messo in scena. Allora soltanto saltano agli occhi certi pregi e certi difetti, che la lettura non può far rilevare neanche al più sagace ed esperto conoscitore. Nessun capocomico sa giudicare una *pièce* prima della rappresentazione. Egli sa soltanto giudicare se sia opportuno, secondo i suoi interessi artistici ed amministrativi, di metterla in scena. I critici che si scrivono a casa la recensione del lavoro drammatico, sul copione, come fanno molti miei illustri amici, e, dopo aver assistito alla recita, aggiungono il giudizio per gli interpreti a chiusura dell'articolo, mostrano di non sapere che cosa è il teatro, incastrati, come i più, nel grande equivoco letterario che oggi ammazza lo spettacolo e fa fallire, appunto, il teatro.

Oggi in Francia non nascono autori drammatici nuovi nella proporzione che sarebbe possibile, perché il novanta per cento dei teatri ripetono le vecchie commedie, o rimasticano i vecchi “generi”. I soli che hanno dato modo ai giovani di cimentarsi con la scena, vantano già il prodotto di diversi autori nuovi: gli unici che si possano andare a sentire qui!

Lo stesso Antoine, il quale non è certo fra i giovani, ha dovuto scrivere un articolo riconoscendo che tutta una nuova generazione si può vedere annunciata con cinque o sei autori prodotti dai teatri d'eccezione.

Ma l'articolo di Antoine sarà la centesima prova della sensibilità e dell'intelligenza di quest'uomo generoso; non risolverà la crisi data dagli impresari che preferiscono riprendere, come hanno fatto, le commedie di de Flers, invece che rischiar la cassetta con l'arte.

È la solita storia. Anche qui... Lo scrivo, perché “male comune mezzo gaudio!”.

Per ciò che riguarda la messinscena, cadono le braccia. Quegli che fosse venuto qui per imparare, se ne andrebbe come un cane con la coda fra le gambe, o a piacere, pettoruto come un pavone. Ciò che si può imparare e apprendere nei teatri russi e tedeschi, e perfino a Praga e a Budapest, qui non viene neanche immaginato. A me dispiace dirlo, perché preferisco sempre di non perdere il mio tempo e di imparare qualche cosa di nuovo; e dispiace anche perché, a scriverlo, si irritano gli amici di qui; ma perché da noi si è sempre più disposti a considerare l'estero come il paradiso di tutte le perfezioni, conviene pacatamente tranquillare gli amici peninsulari. (Chi me lo avesse detto che qui, due illustri scrittori di teatro italiani avrebbero finito di parlare a me della ricchezza (!) delle scene e genialità (!) delle trovate degli Indipendenti (!).

Sarebbe necessario che i nostri critici vengano a Parigi. Ci vengano e torneranno a casa con cuore da Leone. Vedranno come le scene, diciamo globalmente passatiste, siano battute da Rovescalli e Caramba in modo formidabile.

Non si fa niente qui, di ciò che si fa alla Scala nel genere del secolo scorso. Quelle moderniste sono quattro: i due teatri del Colombier e dell'Atelier, lo studio dei Champs Elisée e la minuscola scena dell'Art et Action. Ma il Copeau, ammiratore dei quacquerismi nordici e astemi di Appia, ha preso dal ginevrino alcuni elementi e da Gordon Craig i paraventi sintetici, vi ha aggiunto i dettagli analitici, quadretti, ninnoli, ecc., ed ecco le sue scene. Questo ottimo attore disprezza la bellezza dell'allestimento; la teme e la odia. Assai più largo di lui Carlo Dullin potrebbe fare, ma ha meno soldi di quello che abbiano gli Indipendenti.

Noi facciamo le scene con la stoffa colorata: è yuta, ma colorata bene... Qui, una pena! E' carta o poveri stracci sfilacciati e stinti...

Lo studio dei Champs Elisées ha molte pretese, ma poi – anche quando monta un avvenimento per riguardo alla *mise en scène* – il bluff si svuota d'incanto con molta amarezza per voi, povera vittima... Così è avvenuto in genere per le cose presentate dal *metteur en scène* Gaston Baty, ritrattato solennemente su tutti i giornali. Poveretto! Noi ci si casca, è vero, ma dopo casca lui! Non è futurismo, non è tradizione; la sua non è che povertà di idee, di fantasia, di gusto e molta presunzione. Nozze con fichi secchi in tutto. Lo Studio dell'Art et Action ha una scena aperta due metri e mezzo per tre, profonda due metri. Il teatrino che ha dato autori come A. Gide, Apollinaire, Martinetti, P. Claudel, R. Rolland, venticinque spettacoli in tre anni, è consideratissimo, ma che può fare scenicamente? Si adatta con carte veline e pannolini colorati, qualche lampadina elettrica e molto entusiasmo.

Infatti la più lodevole dote di M. Autant e di M.me Lara è la fede che nel nuovo che essi hanno. È questo il teatro più piccolo e teatro più novatore. Certo, l'ingegno e lo sforzo di questi credenti è sprecato nel loro guscio di noce.

Restano a considerare le riviste: questo *mostrum* parigino. Esse infatti, sono straordinariamente ricche, come numero di cambiamenti scenici e ricchezza di costumi: produzione internazionale, compresa l'italiana. Queste riviste, in specie quelle del *Casino de Paris*, rappresentano quanto di meglio oggi si produca teatralmente a Parigi. E, nel loro genere, non è facile fare di meglio. Comunque il lettore intenda: non trattasi di quello che anticamente si chiamava "genere nobile". È uno spettacolo misto nuovo; e non è la rivista volgare, come si pensa da noi. Qui la collaborazione dei pittori sarti crea uno spettacolo visivo, assai gustoso e divertente. Rispettabile. Ma è e un vero spettacolo senza rappresentazione, se così si potesse dire. Le scene assai di rado sono degne. Comunque non è escluso che ogni rivista ne presenti tre o quattro notevoli. Noi, d'altronde, quando parliamo di grandi scenografie, abbiamo davanti agli occhi e insediati nello spirito i nostri giganti: Piranesi, i Biebbiena, Bornaccini, Pozzo, Bernini, Galliari, che le scene dei melodrammi scimmiettano finora con vero "intontimento passatista", senza comprenderle come vanno intese. Qui non si tratta di questo. Tali liste non sono che il meritato trionfo della modista.

Quanto ho accennato, dunque permette di star tranquilli. I romani dicono: "non dar retta ai sogni". È proprio il caso.

Se il benevolo lettore mi permettesse di parlargli amichevolmente e io ho potessi dire ciò che penso, lo conforterei anche di più. Vorrei poter scatenare dieci pittori e architetti come dico io, quelli che

sanno stare nella tradizione senza pastoie, i futuristi più fantastici (che nella tradizione nostra ci stanno meglio degli altri.) Se si potessero scatenare queste razze di architetti italianissimi a sorpresa, quali non si vedono in nessuna parte del mondo (credete quanto vi assicuro perché lo so esattamente), li faremmo restar di sale - scusate tanto anche in questo genere “féérique”.

È questione di soldi, in fondo. Essi spendono un milione e mezzo di franchi per un allestimento, perché la rivista tiene il cartellone un anno intero. Si capisce che con quella cifra, si può far molto. Io, senza scaldarmi, assicuro che si può fare di più.

1925.08.11	Il Tevere			A. G. Bragaglia	La triste sorte dei teatri d'eccezione
------------	-----------	--	--	-----------------	--

Da noi in Italia si parla di teatri sperimentali, di teatrini d'arte e si dice: “Capirete, queste cose possono aver sostegno ed aver vita a Parigi! Qui da noi il pubblico scelto che si interessa a iniziative di carattere è limitato e povero”.

Inchiesta fatta a Parigi. Copeau mi ha detto che il Vieux Colombier è stato sempre in perdita: da dieci anni. Ogni tanto perdeva. C'erano lavori che gli reggevano un cartellone e lo aiutavano; gli altri che cadevano facevano le vendette per tutti. Copeau ogni tanto si cercava un mecenate per tirare avanti. Ora ha dichiarato fallimento e per un certo tempo basta. Lo stesso sia detto per l'“Atelier” di Dullin. Lo stesso per l'azienda di Hebertot che aveva il grande “Teatro des Champs Elisées”, la “Comédie des Champs Elisées” e lo “Studio” d'eccezione, sempre al Champs Elisées. Hebertot aveva alla spalle il mecenate svedese: Rolf de Maré. Dopo avventure varie Hébertot è fallito. Dei suoi tre teatri se n'è salvato appena uno. I tre teatri dei Campi Elisi gli costano molti, molti soldi. Così avvenne a Gaston Baty: il più tedesco degli allestitori scenici parigini. La sua “Chimere” – un baraccone di legno situato in un punto assai centrale – fu venduto per sessantamila franchi ed ora, in questo ci costruiranno. Oggi Baty dirige lo “Studio des Champs Elisées” e ci vanno 40 persone ogni sera (tra le quali, molti con biglietto a riduzione). Il mecenate svedese Rolf de Maré perde milioni a tutto andare. Dove si vede che Parigi è come Roma e che tutto il mondo è Paese.

A Roma ne va male uno, a Parigi quattro. Meglio in Italia si potrebbe concludere, per essere feroci con la nostra stessa sorte che non è poco, per suo conto!

1925.08.14	Il Tevere			A. G. Bragaglia	L'arte del teatro e Giacomo Copeau
------------	-----------	--	--	-----------------	------------------------------------

Dogmatico e autoritario, Giacomo Copeau, l'animatore tenace e infaticabile del Vieux Colombier, parla con accento perentorio e tono di convinzione da non lasciar dubbi sulla certezza ch' egli ha di ciò che afferma. Questo attore è anzitutto un uomo di ferro, un disciplinatore, un organizzatore.

Le idee ch' egli professa, giuste o unilaterali che siano, egli le possiede con chiarezza e le applica con precisione. Questo vale assai più che ogni altra dote: è con tali qualità sue, forse, che lo hanno messo in grado d'attuare una impresa come questa. Sono andato nel suo studio, in una vecchia casa sulla riva destra della Senna, dove in un cortile egli ha ricavato una piccola scuola e nel fabbricato, il teatro con sopra gli uffici e la biblioteca per gli attori. Un busto di Voltaire, la maschera di Leopardi, un teatrino modello coi paraventi di Craig e i pezzi architettonici di Appia, un ballatoio imbottito di libri, una grandissima vetrata sui « cieli bigi » di Parigi.

Copeau fuma la pipa, è molto simpatico, vuol sapere a che punto stanno tante cose nostre, e finisce, anche lui, a domandare di Mussolini. Tanto per offrire una notizia nuova, gli ho detto che il “Duce”

suona il violino ogni giorno; e così ho fatto fare una buona figura al Presidente, tanto più che un artista è sempre contento d'incontrare un fratello, specie quando è lontano e quando è un «Duce». Ma ho voluto portar subito Copeau sul terreno della sua reazione. Quale è stato il suo punto di partenza.

- Un industrialismo sfrenato degrada di giorno in giorno le scene francesi e distoglie da esse il pubblico colto. L' accaparramento di quasi tutti i teatri da parte di sollazzieri delle platee al soldo di svergognati mercanti, perfino là dove le grandi tradizioni dovrebbero tener ancora un po' di pudore, offre lo stesso spettacolo di speculazione, la stessa bassezza. Ovunque bluff, sopravvalorizzazione di ogni specie, esibizionismo d'ogni invenzione, paralizza a furia di parassiti un' arte che sparisce e di cui in tutti questi teatri si può dire non resti traccia. Ovunque disordine,. Indisciplina, confusione, ignoranza .e scioccheria, disprezzo per l'artista creatore, odio della vera bellezza, produzioni più folli che vane, una critica sempre più consenziente, il gusto del pubblico sempre più traviato. E' questo che ci ha indignato e sollevato.

L'iniziativa del «Vieux Colombier» è nata nell' amicizia, mi dice Copeau. Tutta la storia del nostro teatro è quella di una propaganda continua fatta dagli amici. Esiste infatti una vera e propria Associazione degli Amici del Vieux Colombier, partita dalla «Nouvelle Revue Française» che pubblica i *Quaderni del Teatro*, e in esso tiene anche la rivendita delle sue pubblicazioni.

I primi fondatori furono André Gide, André Suarès, Charles Péguy. Cominciammo con tre spettacoli la settimana. Ora diamo anche le diurne. Il nostro repertorio si è tenuto tra le opere classiche e quelle nuove, francesi e straniere, dandole nella loro integrità, senza riadattamenti moderni. Contrariamente a ciò che ora è in gran voga a Parigi, Copeau non ammette che un' opera antica venga data - come si dice - adattandola secondo la nostra sensibilità e secondo le moderne esigenze dello spettacolo. Egli crede che un'opera antica debba venir recitata come una esumazione, nella sua integrità. Secchi o diverta, è un conto a parte. Se secca, non venga data. Ecco tutto.

E questo è un punto di vista per lo meno rispettabile quanto l'altro che pretende il contrario.... La sua adorazione per il classico, arriva al punto da non nutrire molte speranze «nei giovani talenti sconosciuti». Egli, fondando il teatro, non vedeva - almeno allora - scrittori di teatro nuovi, ma letterati che col pretesto dello stile, del lirismo, del problema di pensiero ammannivano, sotto forma di commedia, un'opera di letteratura che non creava spettacolo. Di questa guisa, quando Copeau ha creato il «Colombier», aveva il solo scopo della interpretazione teatrale. Non sperava di diventare, la sua, una palestra degli ingegni e degli orizzonti nuovi del teatro.

- Per *mise en scène* io intendo il disegno d'una azione drammatica. L' insieme dei movimenti, dei gesti e delle pose, l'accordo delle fisionomie, delle voci e dei silenzi, la totalità dello spettacolo, prodotto in un pensiero unico che lo regola e lo armonizza. Il *metteur en scène* inventa e fa regnare tra i personaggi questo segreto legame e rende visibile questa sensibilità reciproca, questa misteriosa corrispondenza di rapporti, per l'assenza, della quale, anche nei drammi interpretati da attori eccellenti, si perde la parte migliore della espressione.

Giacomo Copeau ha idee da attore circa l'allestimento; epperò non ammette importanza a quello che i francesi dicono «*décors et accessoires*»: meccanismo scenico e lato visivo. Però mi vuol spiegare e soggiunge: «Non è che io sia insensibile all'arte di creare un'atmosfera drammatica, a mezzo del colore, delle forme e della luce. Noi stessi abbiamo applaudito la fortunata iniziativa di G. Rouché che si sforzava, col concorso di eccellenti pittori, di dotare l'allestimento di qualità estetiche nuove. Noi sappiamo bene le ricerche di Meyerhold, Stanislavsky, Santchekko, in Russia; quelle di Max Reinhardt, Littmann, Fuchs e Erler Poelzing in Germania, quelle di Ricciardi e le vostre in Italia, quelle di Barker e Craig in Inghilterra. Dove ci troviamo tutti d' accordo è in un punto: nel condannare il *décor* realista che tende a dare l'illusione delle cose stesse e nell'esaltare un *décor* schematico o sintetico che intenda soltanto suggerire la realtà».

Circa gli autori nuovi e la funzione che - un teatro sperimentale deve anche avere, per la sollecitazione delle opere drammatiche nuove, Copeau resta molto scettico e si tiene alla sua linea di prudenza.

- “E’ vero - mi dice – che finché non ci saranno nuovi autori e nuove commedie, lo sforzo sarà stato inutile per il domani. Ma la produzione attuale dei lavori originali è soltanto la cuccagna dei direttori che, col pretesto della curiosità o della piacevole assenza di criteri personali, si rifiutano di dare un indirizzo definito alla propria ricerca.

Chi s’è fatto un’ idea propria, larga o ristretta circa il destino drammatico del proprio tempo e cerchi di orientarla il meglio che può, vede a poco a poco indirizzare contro di lui gli autori scontenti, la frivola critica e quella parte del pubblico che per insufficienza intellettuale o per semplice snobismo, - credendo di favorire una rinascita, non applica che una febbrile sagacia a scoprire ogni giorno, in una produzione incoerente, ciò che è chiamato l’avvenire e che cosa non è che una moda effimera”.

Dove si vede che Copeau respinge futuristi e neoclassici, perché creatori, egli dice, di mode, amando il quieto vivere artistico che gli concede di riposare con tutte le comodità, in una tradizione che, ohibò, non vuol essere poltroneria e stasi, ma pretende centomila rinnovamenti e tanti nobili sottintesi, tante delicate sfumature, tante squisite sottilezze. Nelle quali riposa il contributo personale dell’ artista moderno.

Ma una intervista non è una polemica. Così parlò Giacomo Copeau.

- Io non posso credere, - ha ripreso il nostro amico - ad una fiorita improvvisa di ingegni, né, tanto meno, all’influenza decisiva del genio isolato. Io non ci credo, e non me l’aspetto. D’altronde, leggendo ogni anno duecento manoscritti se ne trovano tre o quattro degni di attenzione. Si dice che queste siano le “promesse”. Lo sono infatti ma di quelle che raramente poi vengono mantenute. S’usa anche di dire che esse sono dei saggi interessanti. Sì, ma d’un interesse fuggevole”.

Ciò che appare dunque evidente, è che Copeau non sente la modernità ma, come è in voga oggi, ne sente una pseudo, a proprio modo. Vede lo spettacolo con gli occhi ascetici dei suoi maestri nordici, per quanto parli di colori e di luci. Sente la rappresentazione più per la parte teatrale letteraria, che per la parte teatrale visiva. Non ama di amore leonardesco tutto il complesso dello spettacolo - parola che dice anzitutto il visivo del teatro - ma, solo la parte di esso che riguarda l’attore. E’ però intelligente, da non negar egli l’altra. Ma non fa nulla per essa, che non sia limitato al bisogno. Sprezza in sostanza il bilateralismo del problema teatrale visivo auditivo, per ciò che riguarda la pittura. Odia il meccanismo scenico e l’arte dello spettacolo teatrale più vero e più proprio.

- Appassionarsi alle invenzioni della ingegneria scenica e a quelle dell’elettricità vale sempre accordare - egli opina — alla tela dipinta un posto usurpato in teatro. Vale sempre entrare sotto una forma qualunque, nel campo dei trucchi. Antichi o nuovi, i trucchi scenici noi li ripudiamo tutti. Buoni o cattivi, rudimentali o perfezionati, artificiali o realisti, non intendiamo negare l’importanza del meccanismo.

E Copeau si scorda che trucco vale effetto. Per inferocire contro il mezzo, perde un risultato. A me sembra che nel suo modo gli venga a mancare una gamba. Tanto più grave, il fatto, perché egli ci tiene ad avere tali pregiudizi contro il moderno vero e proprio, contro il nuovo autentico che non è molto, ma pure esiste - da non poter, io ritengo, precorrere neanche quel tanto ch’è indispensabile a poter dare un indirizzo spirituale che non rappresenti una marcia indietro a trucco di “sempre avanti!”. Egli si spiega dichiarandosi “nemico di ogni sistemazione oltranzista” e niente affatto disposto “ad avventure che possano recar discapito al buon senso e al buon gusto” e così sia per lui. Solo che il suo buon gusto resta nella tradizione più protocollare, perché di buon senso e di buon gusto ne esiste, d’altra parte, una specie nuova: quella moderna. Mancato esploratore per assenza in questo senso, di ardire e di spirito d’avventura, Giacomo Copeau è in ogni modo un vero maestro di Teatro.

1925.09.03	Il Tevere			A. G. Bragaglia	Il problema degli attori. Colloqui con J. Copeau. I
------------	-----------	--	--	-----------------	---

Le odierne polemiche sul teatro mi hanno esortato a domandare sull'argomento il parere di Jacques Copeau, il cui organismo teatrale è stato non soltanto un esempio, ma un modello. Non mancano certo in Italia menti giovani capaci di studiare e risolvere un problema come questo del teatro nostro, tanto più irto di difficoltà quanto più gli interessi di vecchi parassiti sono attaccati al sistema del loro tempo, in grazia al quale, solo, dura la loro permanenza nel meccanismo. Questo problema sarà risolto come altri difficili e pungenti. Ma è pur vero che il parere di un esperto, anche se sia straniero, non può apparire meno che interessante e considerevole. Tanto più che questo esperto ha già provato con dieci anni di successo, che con pochi aiuti - siano sovvenzioni dello Stato, come avviene per i Teatri perciò detti all'estero Nazionali o sia per sostegno di privati amatori - il programma è praticamente attuabile.

È fuor di dubbio - mi ha detto Copeau - che non si può fare opera di rinnovazione drammatica che a condizione di riorganizzare socialmente il teatro; vale a dire di creare il nuovo organismo che questa rinnovazione esige.

Necessità di nuove scuole

Per Jacques Copeau, rinnovare socialmente l'organismo è quello che si dice fare la rivoluzione teatrale compiuta felicemente dai russi, a quanto si apprende dalle notizie che noi abbiamo, più che dai francesi ancora soggetti a tutti i più ciechi pregiudizi antibolscevico- tedeschi. La prima base di questa riorganizzazione è appunto la scuola annessa al teatro. Questo il punto.

“Dalla necessità di un nuovo organismo viene la necessità di una scuola, ma non più quale una semplice raccolta di allievi diretti da un maestro unico, ma come una vera comunità capace in seguito di essere sufficiente a se stessa e di poter rispondere a tutti i propri bisogni, senza esser costretto a ricorrere sempre ad elementi estranei. Questa comunità scolastica è importante quanto mai. Essa sola può conferire alla lingua uno stile vivo e reale, espressione del lavoro, dell'esperienza e dei risultati conquistati”.

Mentre, a parte il vivo e il reale, dalla stessa scuola, posso aggiungere io, si potrà ottenere anche uno stile vivo e irreale, laddove sarà comandato dalle commedie. Appunto perché questa non dovrebbe essere una scuola nel senso accademico, ma un luogo del mondo ove la finzione teatrale fosse vissuta dalla comunità come realtà viva e vera; epperò potesse, nella espressione, diventar vero stile. “L'idea di partire dalle scuole è tanto logica da apparire a noi che studiamo il teatro da tanti anni, addirittura elementare. Ancora e sempre, la prima e più alta mia preoccupazione è questa della scuola. Su di essa baso ancora la migliore delle speranze”.

“Il problema teatrale italiano si presenta come quello che Copeau in principio studiò e man mano risolse. (Per far teatro nuovo - con spirito nuovo recitar le commedie di spirito nuovo e creare un teatro della nostra epoca come in architettura e nelle altre arti, uno stile plastico dei nostri tempi - necessita prima aver la materia prima nuova: gli attori nuovi). Prima elementi raccoglietici, ma poi gli allievi formati”. “Per iniziare la esistenza del mio teatro e per potere di conseguenza permettere alla scuola di nascere è stato necessario in principio di chiamare comici già formati. Non si poteva d'altro canto sognare di imporre su due piedi una nuova scuola. Tanto più che i risultati di questo sarebbero mediocri.”

Quindi la lenta delicata riforma ha avuto inizio proprio come oggi viene formulata da noi che è l'unica via. Domani nasceranno i nuovi elementi; i vecchi più agili si intoneranno ad essi; come alcuni eccellenti amici di quarant'anni che ho ammirato nei teatri moderni di Parigi.

“Le nuove reclute saranno con la forza di domani. Bisogna coltivare le nuove reclute! D'altronde se sapeste i grandi servigi che hanno reso al Teatro del Vieux-Colombier, i novizi della *troupe*; a nuovi

attaccati e certo assai più alla loro arte che al loro interesse. E quale ammirevole spirito di disciplina hanno sentito, piegandosi a tutto ciò che si esigeva da essi, docilmente. Questo spirito di disciplina del resto, da parte dei vecchi e dei novizi, è stato quello che ha messo d'accordo due necessità in apparenza incompatibili: la esistenza di un teatro nuovo con elementi anziani e la creazione di una scuola composta di elementi interamente nuovi”.

Lavoro lungo!

Naturalmente un così grave compito ha domandato dieci anni di lavoro tenace.

Le cure dell'arte sono così squisitamente delicate, da richiedere - dopo il primo slancio decisivo della riforma - amore e studio, attenzione in umiltà profonda e sentita. Non sarà con le diatribe e con lo spiritaccio consueto che si potrà lavorare ad una gigantesca impresa come questa, che segnerà senz'altro nella storia dell'arte un'era nuova. Deporranno tutti l'istintivo giuoco delle polemiche e si vorranno chiudere in pace e silenzio a compiere questa che dovrà essere la missione della loro vita. Le imprese industriali del teatro potranno sviluppare la loro attività come sempre; poiché non certo un programma di studio potrà danneggiare.

"Soltanto oggi io posso raccogliere i risultati del mio lungo periodo di preparazione. La scuola dalla quale sono partito e il Colombier forma ancora una "confraternita" vera e propria; rappresenta l'unico avvenire del teatro ".

Infatti gli unici attori che si possono ascoltare oggi senza irritazione appartengono alle *troupes* degli allievi di Copeau: Dullin all' "Atelier" e Jovet ai "Champs Elisées".

La possibilità dello scambio d'attori e di allestimenti - quale è in uso presso tutte le nazioni dei due mondi quale da noi stessi funziona nel teatro lirico rappresenterà il bisogno di varietà degli spettacoli, poiché la varietà ne è un ossigeno vitale.

Ma non la scuola: il teatro scuola

Abbiamo veduto che Dullin e Jovet, staccati dal Vieux-Colombier, hanno creato con criteri più moderni di quelli del Copeau altri due teatri stabili. Se si potesse non tener conto di una eventuale discordanza di intonazioni e di stili di recitazione, e se questo fosse comunque opportuno o necessario, le due Compagnie si potrebbero facilmente scambiare degli elementi come si cedono, con simpatica solidarietà le sedi dei loro teatri e altri favori. Ma queste sono ipotesi secondarie di organizzazione generale, le quali non devono far perdere di vista il punto fondamentale: il teatro scuola. E, beninteso, stabile.

Su questo non sono discordi altro che i vecchi arnesi. Si direbbe che a furia di esser girovaghi hanno ancora una specie di capogiro, per cui non vedono il teatro che come il carro di Tespi. Mentre non sanno che se stiamo addietro è a causa della impossibilità che soffriamo di fare ciò che in alcuni (sia pur pochi) dell'estero si fa con tutti i comodi, per quel che riguarda l'allestimento e secondo le esigenze della città, per ciò che riguarda il repertorio. Finora il primo è asservito alle ragioni del peso per i trasporti ferroviari il secondo alle ragioni accomodanti delle varie esigenze di repertorio da provincia o da città. Eppure perfino fra i topi ci sono quelli di provincia e quelli di campagna... S'intende che i teatri scuola dovranno avere sedi nelle grandi città dove le esigenze di un pubblico più raffinato fa domandare le commedie nuove da recitare con lo spirito nuovo. Ciò non esclude che tali " Stabili di città " non possano fare qualche stagione in qualche città diversa, come del resto fanno anche qui. Infatti questi son particolari "pratici" che vengon su da sé, spinti dalla necessità.

Anzitutto purificare gli attori

Oggi la maggioranza di comici organizzati da leghe, come gli operai, e molti dagli eccessivi guadagni avuti dal cinematografo e soprattutto dalle formazioni folli degli ultimi anni, sono moralmente malconci.

Decabotiner l'acteur – esclama Copeau - questo il principio. Creare intorno a lui una atmosfera più adatta al suo sviluppo come uomo e come artista; coltivarlo, ispirargli fiducia, e *l'initier à la moralité de son art*: questi sono i compiti nuovi. Lottare contro l'invasione dei processi del mestiere, contro le deformazioni personali, contro l'anchiloso e lo spirito di speculazione.

Ricondurre al normale come alla sincerità, questi uomini e queste donne, il cui istinto è di fingerle, queste emozioni e i gesti umani. Chiamarli fuori del teatro e portarli al contatto della natura e della vita per ridarli più vivi al teatro affinché la finzione sia il più possibile vicina alla vita e cioè sentita sinceramente e non, come lo stesso pubblico ora sente, giocata ad arte. Lo stile di Copeau e di Dullin - che sono due attori ottimi, senza per questo esser dei fenomeni - diventa fenomenale qui per la deliziosa sincerità e semplicità. Quella che ha sbalorditi i francesi in Ruggeri e Picasso. E, com'è per i lavori drammatici, una vera scuola di attori, non può essere che il teatro; ed in questo il vero significato di sperimentale. La proposta di abolire le Accademie di recitazione è logicissima, dunque, e necessaria.

Cosa possono dare quelle Accademie e cosa danno invero?

Organizzare l'arte

"Volendo ricostruire il teatro distrutto, bisogna guardare con coraggio il suo male, grande quanto esso è. Per parte nostra - e Copeau ha parlato dei francesi, ma le sue osservazioni purtroppo cadono acconciamente al caso nostro - non è il talento che difetta, né le idee, né il coraggio. È soprattutto l'ordine e la disciplina del lavoro che un tempo presiedeva ad ogni più umile opera. È la regola del pensare bene, confinante con la facoltà del far bene, la competenza in vista della perfezione.

Si richiede oggi la organizzazione di un piano moderno, studiato secondo la coscienza e senso di responsabilità dell'antico. Non è l'industrialismo, non sono le polemiche spiritose né le fantasie teorizzanti, che potranno farci arrivare a riforme degne dei tempi che vogliamo: concrete e artisticamente consistenti. Bisogna *organizzare l'arte*. Brutto a dire ma esatto.

L'arte e il mestiere non sono due cose separate. Non è vero che genio e creazione possano infischiarci di esperienza e sistema. Sono quelli che lavorano per acquistarsele e per perfezionarsele faranno opere durevoli.

1925.09.04	Il Tevere			A.G. Bragaglia	Il problema degli attori. Colloqui con J. Copeau. II
------------	-----------	--	--	----------------	--

Parigi, settembre.

L'esempio straniero

Tra le scuole divenute famose nel mondo, è quella dello Stanislawski, di Mosca, che ha creato duecento attori eccellenti, ora sparsi in quattro Studi fuori del loro paese. In America, ogni Università ha il suo "workshop" o almeno il suo corso di drammatica con annesso un piccolo teatro sperimentale. La scuola del prof. Gorge Baker, dell'Università di Harward, è famosa. A New York, Ivette Guilbert ha creato una scuola del teatro con molta fortuna. Gordon Craig tenne alcuni anni or sono a Firenze, all'Arena Goldoni, una sua scuola di recitazione.

Il primo tentativo di Carlo Dullin, alla Comédie Montaigne, fu quello delle "Ecole Gémier", intitolata al maestro che ancora dirige l'Odéon, come "laboratorio per l'insegnamento moderno dell'arte del comico". Il suo "Atelier nouvelle du comédien" a rue Saint Honoré Chevalier, prelude agli spettacoli regolari che ora dà al Teatro di Montmartre ottimamente. Barry Jakson di Birmingham, che l'anno passato venne a vedere alcuni miei piccoli tentativi a Roma, ha anche un teatro-scuola: il Birmingham Repertory Theatre. Il "Tribune" di Berlino, quando fu fondato quattro anni or sono, prima che lo dirigesse Robert, fu anch'esso iniziativa di un gruppo di amatori. H. Valden, a Berlino, presso il suo "Sturm", anche lui ha sempre curato la creazione di spettacoli nuovi con elementi nuovi. Nelle nazioni di civiltà tedesca, l'amore per queste scuole di teatro è grande e gli esempi sarebbero molti.

Le società di attori dilettanti, che mettono su un lavoro per volta, prendendo in affitto i teatri nelle *matinées*, se in Francia contano ottomila membri nelle nazioni di civiltà tedesca presentano un fenomeno non certo inferiore. E queste società sono da considerarsi come scuole nazionali; come

espressione, in ogni caso, di ricerche dello stile nuovo e ribellione alla maniera ottocentesca ancora vigente. Tra le scuole che lavorano a queste riforme, sono da aggiungere quelle di Danza, come la scuola di Isadora Duncan, quelle di Jacques Dalcroze e di Rudolf Laban e mille meno famose; tutte contribuenti alla nuova scuola del teatro quale essa viene intesa modernamente. Ogni direttore moderno è sensibile alle esigenze plastiche dell'arte drammatica.

Il difetto delle scuole ufficiali

Queste, dunque, sono le vere scuole, pur essendo esse - di fronte agli istituti ufficiali - cosine da nulla. Ma son queste che hanno dato dei risultati. Le Accademie, in proporzione, non ne hanno dati tanti; e in qualità non c'è paragone. E non che sia impossibile che gli Istituti ufficiali perché governativi non possano dare risultati positivi. Sarebbe un discorso strano. Gli è che fintanto saranno diretti coi criteri vecchi e non avranno un teatro annesso, essi funzioneranno come musei di gente viva e giovane... per stravaganza.

“Questo luogo di elezione di cui stiamo parlando - mi dice Copeau - questa sorgente della ispirazione rinnovata di tutta un'epoca, è allo Stato che esso appartarrebbe, in una società ben fatta; e dello Stato sarebbe obbligo di assicurarne la vita e lo sviluppo. Ma, purtroppo, l'insegnamento ufficiale, anche presso il nostro “Conservatoire” almeno per quanto concerne l'arte drammatica, non ha più vita reale, né ha più ragion d'essere. Si dice da cent'anni. È un tema questo consacrato dalle lamentazioni di tutta la critica. Ma io sono convinto che non è possibile far rifiorire questo vecchio organismo finché non si perverrà a *rééquiper* il teatro della Comédie Française”.

Conclusione

Scuola e Teatro sono tutt'una cosa. Far le Compagnie con attori professionisti è un errore. Quando si pretenda di far dell'arte - e per parlare modestamente - di dare una direzione di gusto proprio nuova, ad una serie di recite, gli attori professionisti sono tanto meno adatti quanto più esperti. Sono tanto meno buoni quanto più bravi, perché bravo significa anche intestardito nei propri difetti o nelle licenze d'uno stile personale diciamo privato. Con gli “assi” non si dà una edizione diretta i cui elementi siano uniformemente diretti e fusi insieme; si dà l'edizione che quell'asso di solito ha dato di quel certo lavoro. Il direttore non c'entra più. E gli altri attori sono tante pecore sbandate e spaurite. (E' il difetto delle Compagnie capeggiate da una celebrità). Vedete dunque se un direttore intelligente può mai mettersi a pretendere di far arte (edizioni intonate da lui) quando sa che il suo “asso” non accetta consigli direttivi!”. È logico che tutto venga dall'accidentalità in quel caso.

Dunque ogni speranza di edizioni originali di teatro antico e nuovo è riposta nelle scuole e nei novizi. Per esperienze amare, io condivido queste idee di Copeau, e già prima dei russi e di Antoine, e cioè di quanti hanno una esperienza.

Non c'è niente da fare. C'è solo bisogno di attori vergini. E niente c'è di più disgustoso ad ascoltare, secondo me, che gli attori già esperti. Eccezioni sono pochissime, e spesso anche gli attori eccezionali scoprono magagne brutte, atto per atto, particolare per particolare, pur tra brani belli e sinceri e potenti. C'è dunque da prepararsi degli attori nuovi. Ma allora bisogna contentarsi delle prime recite. Bisogna dar loro il tempo di formarsi.

Mi direte, allora, che sarà bene prima formarli eppoi esporli alla ribalta. Mi permetto di contraddirvi. Escludo che un attore si faccia più facilmente a scuola che a teatro. Specialmente gli italiani bisogna portarli al fuoco perché prendano sul serio la guerra. Non soltanto si fa prima, ma si fa meglio. Si sarà ben certi di aver tirato il massimo; l'attore impegna l'amor proprio assai più.

Dunque non dalle scuole e tanto meno dalle Accademie di recitazione, ma dai teatri sperimentali soltanto potremo aspettarci risultati nuovi. Teatro sperimentale non significa “teatro di società”, un giochetto saltato fuori dalle filodrammatiche con onesti scopi di sollazzo mondano. Io al teatro ci credo, col permesso di S. A. Luciani. Perché credo anche al cinematografo e non vedo concorrenza, ma soltanto necessità di aggiornamenti per il primo nei confronti del sopravvenuto.

1926.01.00	Costruire	Anno III, n. 1		Antonio Aniante	Il nostro Copeau. Anton Giulio Bragaglia
------------	-----------	-------------------	--	--------------------	---

Bragaglia rappresenta, tra i novatori italiani, il sostenitore della tendenza che apprezza gli ammaestramenti della tradizione (Marinetti e i futuristi sono estremisti; Bragaglia e gli Indipendenti, come futuristi dissidenti, sono moderati). Bisogna creare il nuovo in colleganza all'antico. La coscienza storica influenzerà malamente la creazione del nuovo, manterrà intanto i caratteri della razza.

La caratteristica peculiare di Bragaglia e dei suoi è però l'attività positiva realizzatrice.

Infatti Bragaglia in dieci anni ha realizzato: una casa di films a Roma. (Egli produsse come régisseur dei films d'avanguardia assoluta nel 1918). Una Casa d'arte a Roma – 128 Esposizioni personali di pittura, scultura, architettura, scenografia, (tra cui 60 stranieri) – Oltre 400 conferenze. Edizioni varie: 30 volumi già pubblicati. Diversi periodici mensili e settimanali. Un «pamphlet» letterario: Idea. Migliaia di articoli di propaganda. Un atelier di arte decorativa. Uno studio fotografico modernissimo.

Bragaglia ha debuttato nella vita artistica nel 1911 con un libro illustrato sul Fotodinamismo, applicazione alla fotografia delle dottrine estetiche futuriste. Il Dinamismo realizzato fotograficamente con la simultaneità di stato d'animo e le altre scoperte futuriste ancora oggi ha ispirato i cinematografi americani Bel Geddes e Brughière i quali hanno applicato ai films i sistemi della Fotodinamica futurista realizzata nel 1911 e nel 1918, già sperimentata in cinematografo dallo stesso Bragaglia nella già detta Casa di Films «Modernissima».

Bragaglia è stato metteur en scène della grande Compagnia Talli, del Teatro Mediterraneo di Pirandello Martoglio e San Secondo; e ha diretta la Stabile Sarda. Il suo Teatro degli Indipendenti, nelle passate stagioni ha rappresentato 24 novità assolute di pantomime musicali e 44 novità assolute di prosa. Ha animato gli spettacoli di Lazzi, Danze, Canzoni d'Arlecchino e Teatro Sintetico. Ha per il primo in Italia realizzato sempre plasticamente gli scenari. Nella sua tecnica teatrale si contano molte applicazioni moderne spesso ricavate dall'antico essendo il Bragaglia un vero erudito del teatro greco e italiano.

La Luce Psicologica da lui realizzata al Teatro Olimpia di Milano e all'Argentina di Roma per commedie di Rosso di San Secondo nel 1918 e cioè due anni prima che Achille Ricciardi, ideatore di un Teatro del Colore (i colori personaggi di un dramma cromatico) presentasse i suoi tentativi. La «Luce Psicologica» è un sistema di atmosfere colorate nascenti una dall'altra inavvertitamente per lo spettatore, a commento e servizio suggestivo dello stato d'animo poetico del lavoro letterario e com'esso mutevole.

Il Palcoscenico Multiplo è nato sull'Idea delle piattaforme mobili greche-romane e delle macchine dell'arch. Torelli, autore del «Théâtre des Machines» di Versailles al tempo di Luigi XIV. Questo Multiplo offre modo di cambiare scena rapidamente e senza limitazioni di spazio per l'apparato, (ciò che si soffre appunto col palcoscenico gigante).

Il motto d'ordine di Bragaglia è: «per riformare la commedia, rinnovare il palcoscenico».

In quest'ora del cinematografo, pensa Bragaglia, il teatro per non morire deve rimanersi e rafforzarsi nei propri caratteri, cercando di aumentare le sue possibilità di ogni sorta.

A tal fine mirano tutte le sue applicazioni tecniche, dalle quali dovrà nascere domani il componimento letterario nuovo del teatro. soltanto la tecnica nuova solleciterà presso i poeti le parole nuove che il pubblico reclama dal Teatro. Tale senso di riforme domanda la mente al glorioso seicento teatrale italiano., donde partì nel mondo la più grande arte scenica della storia.

La Lampada dell'ora – luce è un dispositivo di illuminazione scenica. Le lampade colorate nei tre colori fondamentali girano più o meno velocemente in un sottile filtro di garza e in proporzione della loro velocità danno luce più o meno fredda o calda o, al tramonto disfatta e scomposta come è bene.

Le scene versiles sono il ripristinamento del dispositivo di Lucio Lucullo (Anno 75 av. Cr.) ma portato al numero di cinque triangoli e perfezionato. Trattasi di scene a tre facce che voltandosi in un attimo danno la mutazione da bosco a colonnato o a tendaggi come si voglia. L'applicazione romana antica con 2 soli prismi, era appena allegorica del luogo. Questa a 5 prismi è completa: panoramica.

La Maschera Mobile, difficile ad esporre in poche righe, è l'antica maschera dei caratteri, ma non più fissa: in gomma elastica sottilissima, (del genere dei guanti chirurgici) offre il modo di fare la truccatura tipica ideale permanente, separa psicologicamente l'attore dal pubblico, fa indipendente la creatura poetica dal commediante che di solito sovrappone la sua personalità a quella del personaggio.

La Maschera Mobile offre inoltre nuovi vantaggi. Un Falstaff, mettiamo, è grasso, grosso, corpulento, panciuto enorme, ma porta sempre una testina sproporzionata sulle colossali sue spalle. Con una maschera di caucciù, Bragaglia riesce ad imbottigliargli anche il cranio, e gli fornisce pappagorge abbondanti tremule come gelatina, nonché collottole reiterate e pneumaticamente ridondanti. Un taglio per gli occhi, uno per la bocca e due per gli orecchi, e il collo sottile calzato nel solino, rendono agevole la maschera ideata da Bragaglia, che ora forse riuscirà a far fabbricare in un certo numero.

La Messinscena Fotoelettrica ha lo scopo di fornire in un attimo lo sfondo conveniente agli sketches, al teatro sintetico e alle danze.

Mediante uno schermo, dietro al quale è disposta una miriade di lampadine di tre o più colori, si ottiene un vago profilo delle cose – paesaggi, architetture, oggetti emblematici o creazioni in astratto (quel che si voglia disegnando con le lampade accese gli schemi suddetti. L'effetto è simile a quello delle illuminazioni delle chiese, ma viene fuso dal sottile schermo perlaceo.

L'ottenimento rapido delle accensioni è di facile esecuzione, mediante un dispositivo che posi i *maschi* dell'accensione, preventivamente sistemati secondo un dato disegno e applicando tale tavola con i contatti elettrici sul tavolino generale il cui piano contiene fuori delle prese elettriche di tutte le lampadine. Con venti tavole di queste, già pronte in fila, si accendono allo schermo venti vedute.

Senza essere futurista nel senso ormai visto, Bragaglia è oggi animatore più moderno dello stesso Marinetti. È senso beninteso di modernità vera, quello che infatti ispira considerazione profonda della tradizione e degli antichi. Proseguire la tradizione nazionale senza fare del freddo neoclassicismo, questo è il compito di ciascuna nazione. Creare il nuovo senza contraddizione della storia della sensibilità della propria razza, tale è lo spirito delle battaglie combattute da Bragaglia contro gli stessi futuristi, negatori ciechi di ogni studio del passato e per ignoranza scopritori delle scoperte già scoperte dagli antichi.

Bragaglia entro quest'anno pubblicherà cinque libri: "La Maschera Mobile" edit. F. Campitelli, Foligno, con 150 clichés; – "Del Teatro Teatrale ossia del Teatro" con 200 scene; – "Tersicore Mistica" edit. Athanor; Todi. Con 100 disegni – "Sfottetti al dagherrotipo", con decorazioni di Battaglini e prefazione di Emilio Cecchi, edit. Ariel; Alessandria. – "Politica delle Arti", edit. La terza Pagina.

Il Cartellone degli Indipendenti per la stagione 1925 annuncia dieci lavori stranieri e quindici italiani. Quasi interamente il repertorio di quest'anno sarà costituito da lavori complessi in più atti che formeranno spettacolo intero. Gli autori stranieri sono poco noti, perché è funzione di questo teatro sperimentale quella di presentare per lo più autori inediti in Italia. C. Sternheim, il grande espressionista, Poliakov e Potiemkine, Jarry, Cocteau, Divoire, sono nuovissimi. Catoff Sterneberg è un autore particolare degli Indipendenti e per merito di Bragaglia lo conosciamo; come per suo merito conoscemmo Vedekind, Strindberg e tanti altri dei 67 autori fin'oggi rappresentati.

Gli Italiani sono Rosso di San Secondo, che nel concetto degli "Indipendenti" è il più forte autore drammatico nostro e quello che più darà. Rosso, col quale Bragaglia collabora scenicamente da tanti

anni ha scritto una commedia per la Ruskaya, la deliziosa danzatrice italo-russa. Nino Savarese presenta un “Principe Pauroso”, Eugenio Giovannetti un “Caravaggio”, Corrado Alvaro: “La statua della donna lontana”; Aniante: “Gelsomino d’Arabia”. Riccardo Bacchelli, Toddi, P. Vanzi, A. Campanile, Carcavallo hanno scritto delle farse, Corrado Pavolini una commedia musicale, Bragaglia stesso un’esumazione del glorioso “Socrate Immaginario” di Lorenzi e Galliano. Si annunciano venticinque lavori nuovi, dunque, e quasi tutti in tre atti.

Né alla fine dell’anno il deficit supererà le previsioni bragglieane prudentissime...

1926.03.29	La Tribuna		Roi David		“Roi David” o “San Francesco” all’Augusteo
------------	------------	--	-----------	--	--

Fervono le prove del gran concerto orchestrale e vocale che avrà luogo domani domenica all’Augusteo sotto la direzione di Bernardino Molinari. L’illustre maestro presenterà al pubblico romano due importanti composizioni moderne che costituiscono un’assoluta novità per l’Italia: *San Francesco d’Assisi*, mistero per soli, coro e orchestra di Francesco Malipiero, opera ben conosciuta e apprezzata in America, ove venne eseguita per la prima volta nel 1922, e *Le roi David* dramma sinfonico in tre parti del giovane e apprezzato musicista francese Arthur Honegger, ove oltre ai soli, ai cori e all’orchestra, interviene anche la voce di un *Recitante* (lo *Storico* del classico oratorio) a cui è affidata la parte narrativa.

Interpreti del *San Francesco* saranno: il baritono Carmelo Maugeri (San Francesco), il baritono Amedeo Nori (*voce mistica*), il tenore Filippo Risoldi (*un compagno di San Francesco*). Interpreti del *Roi David* (che verrà cantato e declamato nell’originale testo francese) saranno l’artista drammatico Jacques Copeau, che sosterrà la parte del *Recitante*, la soprano Jeanne Monjovet, ben nota al pubblico romano, la contralto Mildred Andersen e il tenore Jouatte.

Per dar modo al pubblico e al personale dell’orchestra di partecipare alla cerimonia commemorativa fascista che avrà luogo allo Stadio alle ore 16, il concerto avrà luogo di sera alle ore 21.

Lo stesso articolo si trova in:

Il Tevere, 27 marzo 1926, p. 3

Il Messaggero, 27 marzo 1926, p. 4

1926.03.30	Il Mondo		Roi David	Alfredo Bonaccorsi	I concerti all’Augusteo
------------	----------	--	-----------	--------------------	-------------------------

Il mistero di *S. Francesco d’Assisi* ha perduto certamente nell’esecuzione dell’ Augusteo, l’aiuto decorativo che la scena gli avrebbe portato. Nel primo episodio – *Il gregge* – dove S. Francesco è in contemplazione, l’attore ha immaginato le verdi colline di Assisi all’alba, sulle quali poi, lontano, spuntano a poco poco tre chiesette; nel secondo - *La predica agli uccelli* che si svolge al meriggio - un grande albero carico di uccelli donde poi essi si levano con meravigliosi canti secondo la croce che aveva fatto loro S. Francesco intanto che le luci degradano nell’oscurità; nel terzo – *La cena di S. Francesco e S. Chiara*, di sera - la terza chiesetta che prima si vedeva lontana, ora sorge in un altipiano vicino a un convento e il cielo è pieno di bagliori impressionanti, rossi, fantastici; nel quarto – *La morte di S. Francesco* - la scena rimane immutata, soltanto è sopraggiunta la notte. Ma mentre nei primi due quadri il movimento scenico ha minore importanza (nel primo infatti S. Francesco intona la laude detta e i suoi compagni a poco poco si uniscono alla sua voce e nel secondo l’episodio si svolge tutto nella predicazione agli uccelli) nel terzo invece le voci interne della folla, gridando al fuoco, tumultano fino alla porta della chiesa che si apre violentemente e

allora si scorgono - e la visione dev'essere assai suggestiva anche per contrasto - S. Francesco e S. Chiara, seduti umilmente vicino a una mensa apparecchiata sulla terra, con un lume ad olio che li rischiara di arcana dolcezza. La folla s'inginocchia e il Santo accenna alla canzone della povertà. Infine nel quarto episodio, la morte è preceduta dal "Cantico del sole" intonato dai cori lontani; ma come le voci si avvicinano, si vedono i fraticelli che sostengono pietosamente S. Francesco cieco e morente. E il Santo improvvisando la strofa in onore della nostra morte corporale, muore sospirando in santa letizia. Allora i suoi compagni lo depongono religiosamente sulla nuda terra, in mezzo alla chiesa, mentre la folla inginocchiata, prega.

In questo mistero le caratteristiche singolari del musicista si riodono chiaramente: linea armonica schematica, sonorità equilibrata in uno sfondo consonante, progressiva manifestazione di una modernità classica, armonia diatonica e armonia dissonante associate e alternate, sintesi chiara e accento sobrio a traverso una opera di pensiero non superficiale. E anche qui come nelle *Sette canzoni*, come perfino nella commemorazione pianistica di Debussy, la maniera di disporre gli accordi è la stessa, cioè sempre succintamente originale anche nella grafica dove le alterazioni si incontrano nel contesto e mai accanto al tempo. Malipiero tratta le voci sillabicamente, dando cioè a ciascuna sillaba il valore declamatorio naturale perché naturale deve essere per lui l'espressione musicale della parola. Ma così il canto non si espande anche se la linea vocale rimane circoscritta in un'impressione chiara e vera. E come nelle *Sette canzoni* la visione comica o tragica è sintetica e ciascuna azione o contrasto si unisce intorno al nucleo della canzone popolare, così nel Mistero di S. Francesco la vita sintetica di ciascuna vicenda si condensa rapidamente intorno alla figura e alla parola del Santo. La visione del mondo francescano - incominciando dal preludio suggestivo - è penetrata dunque nel nesso intimo della musica; espressione, ritorni (di buon effetto per esempio la ripresa in orchestra, dopo la benedizione agli uccelli, dell'inizio del preludio) e poi i solisti, i cori, l'orchestra, tutto si unisce nella fisionomia particolare del musicista, coordinandosi nella vitalità del fatto artistico - nonostante le qualità espressive materne - al di là dell'Ottocento.

L'esecuzione per parte e dei solisti Maugeri e Nori baritoni, Risoldi tenore, dei cori di S. Cecilia, dell'orchestra diretta dal Molinari, è stata buona onde il successo che si concretizzò con diverse chiamate all'autore, fu lieto.

Un musicista d'avanguardia Milhaud si compiaceva della Sinfonia mimata "Orace Victoriex" di Honegger perché essa presentava una scrittura orchestrale assai ardita, perché nella sua musica violenta e fitta di ritmi - dove gli ottoni scoppiavano a gruppi - vi erano dei veri capovolgimenti di sonorità, perché si ritrovavano in essa quelle qualità che sembravano perdute nel "Roi David", lavoro convenzionale pieno di concessioni.

Questo "Roi David" dunque che si eseguì ieri sera per la prima volta in Italia, fu giudicato in Francia fin dal 1922 come un lavoro sorpassato. E sorpassato era difatti se lo consideriamo in relazione alle successive composizioni. Ma per chi voglia giudicare la musica in quanto musica, astraendosi dalle evoluzioni dei musicisti, questo Salmo sinfonico rappresenta invece un lavoro pieno di buoni risultati, degno di essere ascoltato con la più viva simpatia.

Tono un po' enfatico, ma studio lodevole e riuscito per dare risalto alle parole del Salmo, per compenetrarlo sinfonicamente e drammaticamente; tali ci apparvero prima di tutto i tratti più naturali del lavoro dell'Honegger tutt'altro che povero nella sostanza. Egli piuttosto che indugiare nei particolari senza curarsi troppo di specificare, ama esercitarsi a spaziare oltre l'episodio circoscritto, dando l'impressione di una potenzialità complessiva nella quale l'autore-musicista e niente altro che musicista - dopo aver vissuto l'argomento, ha dominato i suoni facendoli tumultuare a torrenti. Si tratta di un lavoro drammatico che sta fra il passato e l'avvenire, più forte che limpido, più incisivo e robusto che armonioso, anch'esso - fra il parlar dei moderni e il sermon prisco - classicheggiante nel fondo e attuale nella fattura.

Jacques Copeau, la contralto Anderson, il tenore Jouatte, sono artisti degni del più ampio elogio. La Monjovet canta con poesia penetrante, possiede un senso e una forma musicale notevoli, un esser viva, dolce e drammatica cantando con suggestiva eloquenza, si abbandona talvolta alla cantilena

rievocando effetti purissimi. Il suo modo di cantare è artisticamente educato e completo. Bernardino Molinari, prodigandosi con entusiasmo, è stato un direttore all'altezza del suo compito.

1926.03.30	Il Corriere d'Italia		Roi David		Due novità all'Augusteo
------------	----------------------	--	-----------	--	-------------------------

Se le abitudini del pubblico in genere, facilmente possono cambiarsi è impossibile cambiare quelle del pubblico dell'Augusteo. Di giorno i concerti sinfonici richiamano un pubblico enorme, di sera anche se si trattasse di un avvenimento eccezionale, il concorso degli ascoltatori sarà sempre limitato. Una prova ne avemmo ieri sera. Sebbene si trattasse di un concerto di somma importanza con il concorso di solisti valorosi e di una imponente massa corale, l'Augusteo non era affatto esaurito.

L'avvenimento ben meritava l'attenzione di tutto il pubblico solito a frequentare il massimo tempio dell'arte sinfonica. Per la prima volta venivano presentati il *mistero* di Francesco Malipiero: *San Francesco d'Assisi* ed il *salmo sinfonico* di Arturo Honegger: *Le Roi David*, due lavori che ebbero una simile festosa accoglienza.

Il *San Francesco* di Malipiero consta di una serie di episodi che celebrano alcuni dei momenti significativi della vita del Santo in versioni sceniche tracciate sulle narrazioni dei *Fioretti*. Il lavoro si compone di quattro episodi: *il gregge, la predica, la cena di San Francesco e Santa Chiara, la morte di San Francesco*. Francesco Malipiero sopra a questa serie di episodi ha scritto musica di una signorile ricercatezza ma non di una eccessiva spontaneità melodica. Il Malipiero è indiscutibilmente un artista aristocratico ma la sua arte manca di sincerità. Separandosi infatti la parte strumentale di questo suo nuovo *mistero* da quello corale e vocale, ne risulta, della prima, un valore indiscutibilmente superiore e ciò perché se alla *musica sinfonica* può giovare la esperienza dell'autore, la conoscenza di impasti, effetti e colori - di cui il Malipiero è maestro - quelle corale e vocale nascono umili ma spontanee dalla espressività melodica dell'artista.

Francesco Malipiero ha fatto del buon *sinfonismo* di sapore un po' orientale che in verità però, poco c'entra con la soave e mistica figura del Santo di Assisi. Le parti vocale e dei solisti sono poi completamente mancate. L'autore sosterrà forse che egli ha realmente inteso quel genere di musica, un genere un po' fanciullesco che ricorda le cadenzate lezioni o canzoncine delle scuole elementari e forse sosterrà anche che volle fare della semplicità. Semplicità o povertà? Non certo povertà francescana.

Ma nel suo insieme il lavoro del Malipiero si ascolta con interesse e diletto avendo, fra l'altro, il pregio della brevità. Ieri infatti incontrò le simpatie dell'uditorio che per due volte volle il compositore all'onore del podio direttoriale.

Altra novità della serata di ieri: *Roi David* del francese Arthur Honegger, composto nel 1921 per accompagnare il *Salmo drammatico* di Renè Morax al Teatro d'Arte di Joral. L'opera che per essere eseguita come oratorio, venne dall'autore sottoposta a un paziente lavoro di adattamento, consta di tre parti in ventisette brani musicali - spiegava il programma illustrativo - collegati l'uno all'altro dalla declamazione del *Recitante* che espone i vari momenti della azione, di cui l'orchestra e il canto svolgono e illustrano i punti più emotivi financo a sovrapporsi alle stesse voci ed agli strumenti e diventando così un diretto e drammatico interprete della stessa azione.

Ieri però poco mancò che a causa di questo Recitante, che era il sign. Jacques Copeau, il lavoro dell'Honegger andasse incontro al disastro. Il Copeau che è un genialissimo artista e che con grande signorilità diceva la sua parte, al dodicesimo brano nell'evocare la *Pitonessa* doveva emettere ululati

che avevano del misterioso e del pauroso. Il Copeau faceva bene: prima perché eseguiva la sua parte, secondo perché la interpretava bene. Il pubblico prese un po' male gli *ululati* del sig. Copeau. Ma fu questione di pochi minuti. Subito tornò a regnare il buonsenso ed il salmo sinfonico - che nelle tre parti descrive la storia di David dal lancio della pietra contro il gigante fino alla estrema vecchiezza, e poi fino alla morte che giunse alla fine tra acclamazioni entusiastiche.

Le Roi David di Arthur Honegger è un lavoro indiscutibilmente interessante per forma, contenuto e valore musicale. Ma soprattutto è un lavoro originale che contiene pagine di limpida ispirazione, cori di pensierosa tristezza. Lavoro che tra la parte declamata, la corale, l'orchestrata e quella dei solisti si completa in maniera ammirevole. È un'opera basata sopra un dato terreno, fissata in certi determinati limiti che l'autore non oltrepassa. Lo stile è senza dubbio la espressione di una personalità che però talvolta non disprezza qualche pennellata alla Strawinsky e qualche battuta alla Debussy. Ma sono, in ogni modo, pennellate di effetto che donano a qualche episodio un significativo risalto.

Le Roi David incontrò le complete simpatie dell'uditorio che applaudì con sincero entusiasmo il direttore maestro Molinari - che concertò ed interpretò i due lavori con ammirevole entusiasmo e sincerità artistica - i solisti signore Jeanne Monyoet (soprano), Mildred Andersen (contralto) ed il sign. Georges Jouatte (tenore). Anche i solisti del *S. Francesco* di Malipiero, che erano i baritoni Carmelo Maugeri, Amedeo Nori ed il tenore Filippo Risoldi raccolsero tantissimi applausi. Benissimo l'orchestra ed in modo meraviglioso il coro - cui [...]me nel *Roi David* sono riservati dai passi di assoluta difficoltà - istruito dal maestro Antonio Traversi.

I due lavori: il *San Francesco* di Malipiero e *Le Roi David* di Honegger si ripeteranno nel concerto di dopo domani mercoledì.

1926.03.30	La Tribuna		Roi David	A.G.	Musiche di Malipiero e Honegger all'Augusteo
------------	------------	--	-----------	------	--

Se il tempo non fosse tiranno, ci piacerebbe assai di esaminare le varie composizioni musicali ispirate alla splendida figura di Francesco Bernardone - il Santo di Assisi - e alle vicende della sua vita di apostolo. Quanti lavori sinfonici e vocali hanno tratto origine dall'aurea leggenda francescana! Ricordiamo, in rapida corsa, il *S. Francesco* dell'Hartmann, il *Franciscus* del Tinel, il *Frate sole* del Mancinelli, il polittico sinfonico composto da Giacomo Orefice. Anche G. Francesco Malipiero si è sentito attratto dal Poverello glorioso e ha voluto rendergli omaggio scrivendo un *Mistero* in quattro parti - per cori, soli ed orchestra - che iersera è stato presentato al pubblico dell'Augusteo dal maestro Bernardino Molinari, interprete esimio delle nuove musiche italiane.

Il successo non è mancato e di esso prendiamo nota con soddisfazione. Tuttavia diremo, senza faticose perifrasi, che, a parer nostro, il lavoro del Malipiero ha pregi modesti; invano si cercherebbe in codesta musica quella fiamma d'amore della quale la vita del Santo si è tutta illuminata, invano si andrebbe in traccia di una idea vasta, di un motivo caratteristico e pieno di impeto, di qualche accento cristianamente e umanamente commosso. "Frate sole" è diventato "Frate grigio" e deploriamo questa metamorfosi. Il Malipiero ha creduto che, per rendere lo spirito francescano fosse opportuno assumere un tono umile e adottare un linguaggio musicale senza vocaboli sonori. Ma se la povertà implica "la gioia di essere abietti" è pur vero che, nel predicarla, San Francesco ha usato espressioni di sovrumana poesia. Il Santo d'Assisi era un ammonitore severo, ma il suo cuore ardeva di passione: la sua figura è non soltanto quella di un sublime asceta, ma di un poeta gagliardo, capace di esaltarsi sino al delirio dinnanzi allo spettacolo della terra baciata dal sole nei tersi mattini della primavera umbra. San Francesco vedeva nei diamanti del cielo notturno, come nelle rupi scabre della Verna, creazioni divine di bellezza adorabile. E le adorava, e cantava, sorridente e beato...

Orbene, nella musica del Malipiero non c'è gioia, non c'è slancio, non c'è giovinezza. Quasi sempre, una compunzione religiosa edificante e talvolta un eloquio addirittura infantile. Ad esempio, la musica del brano: *Povertade poverella - umiltade è tua sorella - ben ti basta una scodella - et al bere et al mangiare* - potrebbe adattarsi perfettamente ad una canzone di bimbi del genere di questa: *Presto andiamo nel castello - molto grande e molto bello - dove stanno i principi - che accarezzano i bambini*. Quando poi al “Cantico del sole”, col quale termina il “Mistero”, non possiamo tacere che esso ci ha sgradevolmente colpiti per il suo carattere fiacco e funereo: sembra la lamentazione di un novissimo Geremia. E pensare che la laude francescana è piena di vividi bagliori!

Sono da elogiarsi alcune pagine sinfoniche descrittive, garbatamente poetiche, nelle quali però si ravvisa l'influenza del Pizzetti. Ottimo, indiscutibilmente, l'episodio in cui il popolo d'Assisi, vedendo sulla chiesa alti chiarori d'incendio, accorre tumultuoso gridando *al fuoco!* L'ingegno e la bravura tecnica del Malipiero sono qui da ammirarsi senza riserve.

Il lavoro, come abbiamo detto, ha avuto fortuna. Soltanto, le intemperanze di alcuni amici del maestro, appollaiati nelle alte gallerie, hanno alla fine indotto taluno a zittire per protesta. Quel manipolo di *claqueurs* improvvisati, non poteva dimostrarsi meno intelligente di così.

L'esecuzione del *San Francesco* è stata bellissima. Il baritono Maugeri, artista assai rinomato, ha sostenuto degnamente la parte di protagonista e il baritono Amedeo Nori si è affermato cantante di larghi mezzi e di stile corretto. Il coro, diretto dal maestro Antonio Traversi e l'orchestra, guidata dal Molinari con precisione assoluta hanno appagato ogni nostro desiderio.

La seconda parte del Concerto era presa dal *Roi David* di Arturo Honegger, “Salmo sinfonico in tre parti”, già eseguito varie volte all'estero con esito trionfale. A discorrere esaurientemente di una simile composizione, si andrebbe molto per le lunghe, ma l'ora tarda ci induce a riassumere le nostre impressioni. Diremo dunque che il *Roi David* merita davvero di essere considerato come uno dei lavori più opulenti, per abbondanza di idee e varietà di effetti, della scuola contemporanea. Musica qualche volta rude e disadorna, ma sempre sincera, sempre chiara, sempre regalmente dignitosa.

L'Honegger ha le vene gonfie di sangue generoso ed ama atteggiarsi a lottatore dai muscoli possenti. La grandiosità biblica di alcuni squarci del “Salmo” non può essere contestata. L'orchestra ha talora asperità crude e violenze tempestose, ma sempre ben giustificate. Nutrito di musica di Bach ed Haendel, ma modernissimo di intendimenti, Arturo Honegger ha composto una partitura salda e colorita come poche altre del genere. Basterebbe l'*Alleluja* finale del *Roi David* per fargli assegnare uno dei primi posti fra i maestri contemporanei.

I frammenti del “Salmo” sono collegati da brani di prosa che un illustre “recitante” francese, il signor Copeau, ha declamato con estrema fierezza. Il pubblico però è rimasto urtato da questa recitazione alquanto ampollosa che, in qualche momento, ha messo in pericolo le sorti del lavoro. Però il buon senso ha prevalso e così il *Roi David* è giunto lietamente in porto.

Complimentiamoci ora con il maestro Molinari per i risultati sfolgoranti delle sue fatiche di direttore d'orchestra; egli ha tratto dalla partitura dell'Honegger effetti irresistibili, sia nei passi di dolcezza che in quelli di sonorità fastosa. Il coro, educato con invidiabile perizia dal maestro Traversi, ha bene assolto il gravoso compito affidatogli. La signora Monjovet - artista francese assai celebre - e la signorina Mildred Anderson, valorosa allieva della “Scuola di Villa d'Este” hanno gareggiato in bravura col tenore Georges Jouatte e diviso con lui e gli applausi dell'uditorio. Mercoledì prossimo, replica del concerto.

1926.04.08	La Tribuna			Silvio d'Amico	Jacques Copeau e la sua scuola. Col creatore del Vieux Colombier. I nuovi allievi. L'uomo e
------------	------------	--	--	----------------	---

					la maschera. Ritorno della Commedia dell'Arte
--	--	--	--	--	---

Venuto in Roma per sostenere la parte dello “storico” ne *Le Roi David* all’Augusteo, Jacques Copeau non è stato facilmente reperibile ai giornalisti. Roma e il suo aprile l’hanno incantato: ed egli ha preferito alle riunioni delle conventicole, e anche alle chiuse seduzioni dei teatri, il sole che brillava sul nostro bel travertino imperiale e papale; ed anche, per alcuni giorni, la luce di Assisi, dove s’è recato in pellegrinaggio.

Tuttavia, con un poco di buona volontà, ci è stato possibile coglierlo più o meno alla sfuggita in frack entro un salottino dell’Augusteo; qualche minuto prima della terza esecuzione de *Le Roi David*. Ed egli s’è presentato cordialmente a rispondere all’avidità delle nostre domande.

C’è in Italia un solo buongustaio di teatro che non conosce vita, morte e miracoli del *Vieux Colombier*, il più severo e diremmo ascetico fra i ridotti della nuova arte scenica, caro a Eleonora Duse? Nel piccolo e nudo “teatro d’eccezione” il Copeau scelse e rappresentò, secondo i suoi raffinati criteri, con una *troupe* anonima, le più varie opere del repertorio classico e del modernissimo, da Molière a Vildrac, da Goldoni a Sarment (che come si sa fu uno de’ suoi attori); e non è il caso di “scoprire” oggi quel ch’egli abbia fatto, dopo che tutti i giornali e periodici europei l’hanno così diffusamente illustrato. Ma, come pure è noto, il *Vieux Colombier* ora è chiuso, e per sempre; nel suo locale c’è un cinematografo e Jacques Copeau si è ritirato in campagna. Perché? E a che fare? È quello che abbiamo domandato all’insigne attore, il quale ci ha risposto:

– Il *Vieux Colombier* è chiuso perché aveva adempiuto al suo compito. Io non l’avevo creato per passare dall’eccezione alla regola, dall’eresia all’ortodossia, non avevo come si usa incominciato con l’opposizione per poi arrivare al “potere”, cioè ai teatri ufficiali, sovvenzionati o no. Io volevo dire una parola; confido d’averla detta e sono tornato al silenzio.

– Dunque ella non intende più fare nulla? Crede che, nelle attuali condizioni dell’arte scenica, non vi sia da svolgere nessuna utile attività?

– Non dico affatto questo; anzi, sto lavorando indefessamente. L’arte scenica ha bisogno di essere rinnovata e io m’affatico a questo rinnovamento nel modo che posso.

– E come?

– Creando nuovi attori. L’arte ha bisogno di nuovi attori. Già s’intende che un teatro come il *Colombier* era anche una scuola e io vi tenevo accanto ai vecchi attori, dei giovanissimi allievi che venivo educando, e quasi, dire, macerando attraverso lentissimi studi di preparazione che duravano anni. Ma questa mia opera d’insegnante non poteva essere quale io la volevo: perché un’educazione completa dell’attore richiede che tutta la sua vita sia dedicata all’arte e io non potevo trattenere con me gli allievi che alcune ore. Bisognava che io li avessi tutti e sempre con me, in una sorta di convito o di monastero artistico. Ed è quello che ho fatto ritirandomi in provincia: in Borgogna, in un paesello di nome Pernand vicino a Beaune (Costa d’Oro) non lontano da Digione.

– Un Conservatorio in un paesetto?

– Per l’amor del cielo non parliamo di Conservatorio! Al Conservatorio non si educano attori, ma pappagalli. Il maestro recita dinanzi a loro un brano drammatico e gli attori si sforzano di imitarlo: ecco tutto. Il mio metodo è diversissimo. Dopo aver scelto i miei allievi, io mi studio di favorire una educazione completa, fisica e spirituale.

– Come sceglie questi allievi?

– Oh, non con il solito sistema di far loro recitare qualcosa, per vedere se “hanno attitudine”... Quando qualche ragazzo o ragazza (perché debbono essere giovanissimi, adolescenti) mi si offrono dimostrando un autentico entusiasmo per l’arte, disposti a consacrarsi ad essa con la più assoluta dedizione e la più rigida austerità io accetto di conversare un po’ con loro . mi basta ch’essi rispondono alle mie domande, mi basta di osservarli nell’abbandono e anche nella timidezza del dialogo, per vedere se c’è in essi qualcosa da cui sia possibile far nascere l’attore.

– Ella mi ha detto che bada al fisico...

– Sì, ma non nel senso volgare. Se una fanciulla è carina, tanto meglio, ma questo non è indispensabile; anche una donna non bella, all’occorrenza, sulla scena dovrà saper essere bella. Quello che importa è la mobilità, la scioltezza, l’agilità, la capacità espressiva. Quando questo esame è soddisfacente, io accolgo i giovani nel mio romitaggio, dove si osservano una disciplina e una moralità assolute. Oggi ne ho con me una dozzina che educo con l’aiuto di una collaboratrice preziosa, la quale fu già attrice con me al Colombier: M.me Bing.

– E come comincia a istruirli nella recitazione?

– Ma io non comincio affatto dalla recitazione, bensì dall’educazione fisica: ginnastica pura e semplice; poi danza, poi azione drammatica muta. Quindi essi imparano ad atteggiarsi secondo i sentimenti umani più elementari, per passare poi via via ai più complessi: l’attesa, lo stupore, lo sbalordimento, la gioia...

– Giochi di fisionomia?

– Non di sola fisionomia: di tutta la persona. E le dirò di più: che per educarli a esprimersi totalmente, spesso li faccio esercitare con una maschera sul viso. Ho scoperto che la maschera è anche un aiuto a vincere la timidità. È un fatto psicologico: l’uomo mascherato agisce con una sincerità che quello col volto scoperto non ha... Bisogna poi aggiungere che queste esercitazioni non sono qualcosa di teorico, di astratto, di grammaticale: presto i ragazzi si compongono da sé piccoli “scenari” di commedie mute “a soggetto” e che recitano con gran gusto! Imparano a fabbricarsi da sé le maschere, imparano a truccarsi. Insomma si divertono, alternando a questi “giochi”, le passeggiate all’aria aperta e le cure del menage: perché noi siamo poveri ed essi provvedono tutti da sé alla tenuta propria e della casa in cui vivono in comune.

– Ma quando cominciano a recitare?

– Lei vuol dire: a parlare. Piuttosto tardi: il corso completo dura tre anni. E non con scene drammatiche in cui potrebbero essere tentati a riprodurre le comuni intonazioni teatrali, ma con letture di brani classici, scelti qua e là... Solo da ultimo, nell’insegnare la storia del teatro, io propongo loro, man mano, la dizione di scene degli autori che vado loro illustrando. Cos’ essa varia via via con lo stile, il carattere, lo spirito dei diversi autori, pensi, per esempio, a una lezione sui tragici greci accompagnata da un esercizio di declamazione in coro, per far intendere agli allievi, cos’è il coro greco!

– E quanto tempo dedicano allo studio i suoi ragazzi?

– Tutto il tempo disponibile: almeno tre ore al mattino e quattro al pomeriggio: vivono immersi, tuffati nell’arte. ma è un insegnamento libero, piacevole, vissuto con gioia. Sono essi a comporsi le prime scenette, improvvisandole, come scherzi.

– Dunque ritorno alle origini? Farse attiche, mimi siciliani e latini, Commedia dell’Arte?

– Appunto: io mi studio di riportarli a contatto delle forze vergini da cui nacquero il dramma tragico e quello comico.

– La scuola è a pagamento?

– No: le ho detto che io scelgo i miei allievi, la scuola poi li mantiene e si mantiene da sé.

– Con che mezzi?

– Recitando. Quando abbiamo bisogno di denari andiamo a dare rappresentazioni nei villaggi vicini, e il pubblico i gran maggioranza di piccoli borghesi e di contadini, accorre assai numeroso ai nostri spettacoli. Rappresentiamo s’intende con messinscene elementarissime, le cose più elementari: farse e scherzi attinti al folklore paesano; e Molière come sapete è il più semplice, essenziale e comprensibile di tutti gli autori. Il nostro pubblico adora Molière. E noi ne caviamo, ancora oggi, tanto da vivere.

Jacques Copeau termina di parlare, fissandoci tranquillo coi suoi occhi ridenti che illuminano la sua maschera austera. Noi pensiamo, in silenzio, alle promesse riforme di quella nostra scuola romana di recitazione che si intitola al nome di Eleonora Duse.

1929.03.21	Corriere della sera		L'école des maris	N.F.	La compagnia di Jacques Copeau a Torino
------------	---------------------	--	-------------------	------	---

Nel teatrino privato di Casa Gualino, la Compagnia di Jacques Copeau ha dato stasera, dinanzi ad un ristretto pubblico di invitati, con l'*Ecole des maris* di Molière, la prima di due recite straordinarie. La seconda si svolgerà domani sera al Teatro di Torino, e consisterà in uno di quei caratteristici spettacoli cui tendono gli studi di Copeau e dei suoi attori e allievi che, ritirati, come noto, nel piccolo villaggio di Pernand-Vergeless, presso Digione, dedicano tutto il loro tempo all'arte del teatro inteso nel senso più ampio della parola, apprendendo a recitare ed esercitandosi anche a danzare, comporre scene, a tagliare e a cucire costumi. Il teatro è, per questa accolta di suoi fedeli, un culto e una ragione di vivere. Venerdì, la Compagnia farà ritorno al suo romitaggio.

La commedia di Molière messa in scena dal Copeau è ricca, come ognuno sa, di forza comica. In tre atti e in versi, è stata data la prima volta a Parigi nel 1661 al Théâtre du Palais Royal, dove i comici di Molière recitavano da sette mesi dopo aver dovuto abbandonare il teatro du Petit Bourbon, di cui era stata ordinata la demolizione. Sul giorno della prima rappresentazione si è un poco discusso; ma pare che, sulla testimonianza di quel giornalista del tempo, Loret che, annotava gli avvenimenti in versi nella sua curiosa "Muse Historique", sia da ritenere per certa la data del 14 giugno. Ma il Copeau non ha ripreso l'*Ecole des maris* per motivi culturali, né per fare ricordare che con essa il Molière cancellava l'insuccesso del *Prince jaloux* di quattro mesi prima, e neppure che un anno dopo scrisse l'*Ecole des femmes*, o che parecchie sono le fonti dell'intrigo; e nemmeno per far capire che se Molière ha preso ispirazione da famosi modelli, ha composto la sua commedia da uomo geniale, in modo ben diverso e divertente da quello che, ad esempio non appaia nella farsa in un atto che pure traccia un intreccio simile, *La femme industrieuse*, recitata in quello stesso 1661 da Dorimond e dagli attori della "Troupe de Mademoiselle". Niente affatto. Il Copeau ha riportato alla ribalta la commedia di Molière per atto d'omaggio verso il maestro cui si ispira la sua attività d'attore. L'ha detto in un discorso chiaro e acuto pronunziato prima della rappresentazione con un tono caldo e incisivo per rievocare Molière. In questi ammira il grande scrittore, il profondo psicologo, ma innanzitutto vede il comico. Il linguaggio di Molière, le sue parole, gli intrecci -ha detto il Copeau- sono così aderenti e interessanti perché il linguaggio, parole, intrecci e persino le rime, quando si tratta delle commedie in versi, come l'*Ecole des maris*, sono di un comico, e cioè composte secondo le regole della respirazione e le opportunità della scena.

Che si sono proposti Copeau e i suoi attori in questa occasione? Dare della commedia di Molière una recitazione fresca, senza preconcetti e, secondo gli insegnamenti stessi di quel grande attore e maestro d'attori, con semplicità. La pratica non ha smentito la teoria, in un quadro di tinte grigie, con una porta segnata nella parete di fronte agli spettatori da due strisce di seta gialla ed un piccolo balcone cui si accede per tre gradini a destra e a sinistra, la vicenda di Sganarello che fa le ambasciate galanti all'innamorato della propria futura sposa e diventa pertanto complice della fuga di costei alla vigilia delle nozze e il suo matrimonio con il rivale, è stata dal Copeau e dai suoi compagni trasportata dal testo sulla scena con la purezza di stile e con intelligente miniatura delle frasi e dei gesti.

Gli attori, di cui nel manifesto non è indicato il nome accanto a quello dei personaggi perché il teatro ha da essere sacrificio e non vanità, sono apparsi strumenti docili e precisi dell'arte di direttore di Copeau. Ne è risultato un armonioso complesso che, a sipario calato, rimane nella mente come un disegno ammirevole. Nulla è fuori di posto. Il tono dato dal Copeau a Sganarello è quello sul quale gli altri si accordano. E poiché egli dà alla sua interpretazione una meditata trasparenza e quasi descrive, recitando, quella che deve essere stata la recitazione di Molière e del suo tempo, e ne accenna le ombre e luci e ricorda i motivi comici e in qualche momento il lazzo con raffinatezza di moderno, gli altri intorno riescono a raffigurare il personaggio e insieme a ricordare quello che gli attori dall'ora facevano nelle singole parti. La rappresentazione acquista un doppio interesse: uno diretto e uno indiretto, di spettacolo e di rievocazione, di spontaneità immediata e di riflessione storica. All'effetto sicuro e facile è sostituita una pensata cautela di un fine ritegno. S'è sempre

discusso come si debba recitare Molière. La Compagnia di Copeau l'ha recitato in un modo tradizionale e originale, pieno di echi e insieme, di novità. Gli applausi calorosi hanno dimostrato il compiacimento del pubblico.

1929.03.21	Gazzetta del popolo		L'école des maris	Swann [Giacomo DeBenedetti]	Benvenuto a Copeau e L'école des maris
------------	---------------------	--	-------------------	-----------------------------	--

Jacques Copeau, con la sua Compagnia del Vieux-Colombier, scende per la prima volta in Italia ad offrirci un saggio della sua opera di attore e maestro di attori e inventore di spettacoli scenici. I fatti creano i fatti, come lo spirito suscita lo spirito. E Copeau rappresenta uno dei "fatti" più cospicui dell'arte scenica d'oggi; il suo spirito è dei più riccamente animatori.

Intanto c'è in lui -qualità insigne per l'uomo di teatro, destinato a combattere corpo a corpo con il pubblico- una passione capace di sgominare ogni sorta di indifferenze. "C'è voluto, in questi ultimi tempi il Vieux-Colombier, l'arte e il fervore di Copeau e il buon umore della sua Compagnia, per riconciliarmi un po' con i piaceri della scena". Chi dice così è André Gide, in un passaggio della sua famosa autobiografia, subito dopo aver dichiarato la propria noia per il teatro. E questa testimonianza vale per tutto il settore degli intellettuali: i più inclini, per natura e per abito critico, a sfatare l'incanto dell'illusione scenica e a ripudiare le convenzionalità del dramma. Sull'altro settore del pubblico, che chiede invece d'essere illuso, Copeau ha trionfato con le stesse armi: una recitazione pensata e sentita a fondo, tanto da superare il desiderio dell'inganno teatrale, come già presso i raffinati ne aveva vinto il fastidio. E da quando ha abdicato al consenso delle "élites" parigine, è riuscito a far amare i suoi spettacoli dai contadini dei più piccoli villaggi di Borgogna, lavorando su palcoscenici quasi di fortuna, dove non c'è fasto di apparati o gioco di macchine che abbindolino la vista e la fantasia.

Artista tipicamente moderno, la sua opera fiorisce su uno sfondo lungamente meditato di consapevolezza critica, Copeau viene dalla letteratura; egli fu nel 1909 uno dei fondatori e dei direttori della "Nouvelle Revue Française", cioè di uno degli organi centrali, d'attività, d'espansione e di influenza della moderna letteratura francese. Allora, alle origini la rivista si proponeva di raggruppare "gli scrittori di più diversa natura, ma tutti egualmente desiderosi di una disciplina".

Copeau vi scriveva articoli di critica, che si possono ritrovare raccolti sotto il titolo "Critiques d'un autre temps". La parola d'ordine: "disciplina", si trasmise anche alle direttive del teatro, che sorse nel 1913 a fianco della rivista, e che fu il Vieux-Colombier. Il teatro di Copeau non cooperò, come quello di Antoine, al sorgere di una nuova drammaturgia; si indirizzò invece, con disciplina, meditato approfondimento del mestiere, tecnica coerente e precisa, soprattutto al ritorno di Molière ed alla rinascita della farsa. Il rigoroso ed attivo ambiente del Vieux-Colombier era in prevalenza protestante: tanto che i teatri della Riva Destra, la riva delle "Follies Bergères", provocati alla polemica, rispondevano: "Follies-Calvin". Interrotta dalla guerra, trasferite a New York nel 1917-18, le stagioni del Vieux-Colombier furono riprese a Parigi dal 1920 al 1924. Poi il teatro si chiuse nuovamente perché, dicono, la sala troppo ristretta non bastava a coprir le spese. Ma le ragioni decisive sono forse più segrete e spirituali. Fatto sta che Copeau si ritirò nel villaggio di Pernand Vergeless in Borgogna, dove con i suoi nuovi allievi e compagni vive "in comunione di famiglia ed amicizia", lavorando, studiando, tentando "di aprire lentamente nuove strade alla propria arte". E parla di "retraite," che è anche vocabolo di significato classicamente religioso.

Certo, in questo protestante passato al Cattolicesimo, pare che la fede nell'efficacia delle opere si sposi a quella nell'indispensabilità della grazia. Si dice per metafora, naturalmente, e riferendoci soltanto all'artista. La grazia, il dono in lui sono splendidi: basta vederlo. La sua presenza è di quelle che creano qualche cosa nell'aria: un fluido di fiducia, una corrente di convinzione. È alcunché di paragonabile al prestigio dei condottieri; o, per rimanere in un campo più affine, a quello di cui è circondato Toscanini quando sale sul podio. Il suo volto ha una forza aquilina e compatta, che affiora volta a volta e si sprofonda nella intensa espressione degli occhi rotondi, lucenti e focosi. Tale lo abbiamo veduto per i viali dell'Abbazia di Pontygnny – quest'altra “retraite” borgognona, dove ci si raduna l'estate per arrotare vicendevolmente le opinioni sulla letteratura, la filosofia, la civiltà d'oggi. Il berretto basco, l'abito dimesso e nondimeno elegante gli davano quella sagoma, tra di vecchio studente e di gentiluomo campagnolo, che è caratteristica di molti artisti francesi della sua generazione.

A sentirlo, quando legge un lavoro di teatro, con la sua voce calda, sonora, pronta a tutte le pieghe e modulazioni, si capisce l'ascendente che egli deve esercitare sui suoi attori. Un lampo degli occhi, un fremito della maschera, un'inflexione del timbro, creano un personaggio e definiscono una situazione; indicando al tempo stesso i motivi critici, poetici, umani per cui quell'interpretazione è stata scelta. Pare di assistere ad un'opera di divinazione, ad un capolavoro dell'estro.

Tuttavia, a chi lo interroghi sull'arte di recitare, Copeau risponderà inflessibile: - L'attore deve ripetere ogni gesto, ogni accento, finché l'abbia ridotto al più sicuro automatismo. Prima di entrare in scena, deve già essere certo, fin nei minimi dettagli, di quel che farà in ciascun istante dell'azione. Solo così si ottiene, non pure la precisione del gioco, ma anche la freschezza e il senso della cosa creata d'improvviso.- Questa risposta fissa l'altro termine del *credo* di Copeau: la necessità morale ed artistica, della “disciplina” e di un diuturno noviziato.

1929.03.21	Gazzetta del popolo		L'école des maris	Swann [Giacomo De Benedetti]	L'école des maris al teatro di casa Gualino
------------	---------------------	--	-------------------	------------------------------	---

Dalla sola rappresentazione di ieri sera nella raccolta sala di casa Gualino non possiamo trarre argomenti per un'analisi particolareggiata e tanto meno definitiva. Forse questa sera, nel secondo saggio che *Les Copiaus du Vieux Colombier* offriranno al “Torino” con *L'illusion* dello stesso Copeau, potremo dare un giudizio meno frammentario e più sicuro intorno alla geniale personalità di questo animatore del teatro francese e alla sua Compagnia. Nondimeno possiamo sin d'ora affermare schiettamente che quanto abbiamo veduto è arte autentica, fatta col fervore e la dedizione d'un apostolato, con l'amore, l'intelligenza, la cultura indispensabili alla creazione di ogni opera che miri alla perfezione o quasi.

Jacques Copeau, prima della rappresentazione, ci ha parlato brevemente, ma con eleganza squisita, di Molière.

Illuminata di traverso, contro un fondo nero, l'alta sua figura, in veste giallo dorata fece subito pensare al nostro Novelli in costume settecentesco. Vasta fronte, naso robusto, occhio profondo e mobilissimo. Ma poi un certo che di scarno e affilato, la bocca delicata, il gioco studiato degli atteggiamenti a seconda della luce e dell'ombra, e una leggerezza svagata nel dire e nel porgere, rivelarono una raffinatezza tutta moderna il gusto sottile se così posso dire della bella istrioneria.

Parlò di Molière con accento commosso, in cui sentivi il totale abbandono del discepolo e il meticoloso ardore dello studioso. Egli sente rivivere in sé, attore, lo spirito del grandissimo maestro e ne continua la tradizione gloriosa. Anche ieri sera il “commediante” Copeau aveva dimenticato se stesso nel “commediante” Molière e parlava al pubblico eletto con tutta l'anima altrove. Ci volle far sentire che proprio così l'autore-attore di *Tartufo* parlava dalla ribalta alla Corte di Luigi XIV.

La sua interpretazione risente in ogni particolare, in ogni più tenue sfumatura, di questa totale comunione spirituale fra il poeta e lui. Ed ecco di che cosa ha bisogno il Teatro per dire ogni sera una parola che non muoia con l'eco subito spenta delle battute; di uomini creatori, di uomini capaci di animare con la propria virtù interpretativa i testi e le persone, di artisti geniali ma onesti che antepongano alla facilità dell'arbitrio o alla tentazione della bizzarria, l'assoluta fedeltà allo spirito dell'opera d'arte.

In tale senso Jacques Copeau ha mostrato d'esser maestro che tutti in Italia, dico *tutti*, dovrebbero seguire.

L'école des maris è fra le prime commedie del Molière, fresca e ridente, ma d'una semplicità così disadorna, d'un'ingenuità -per noi- così candida, che l'interpretazione, in luogo d'essere cosa lieve, diventa difficilissima. Si tratta di scendere al gioco dell'intrigo schiettamente popolare per poi salire all'espressione purissima del "carattere", alla gamma preziosa d'una pittura che più lineare e vera e trasparente non potrebbe essere.

Copeau che era Sganarello, il tutore d'Isabella l'intrigante gentile, mostrò qui le sue doti mirabili d'interprete, che affida non solo alla parola, ma al gesto, all'atteggiamento, alla pausa, alla smorfia, allo sguardo, al quadro d'insieme, il compito di dar vita alla scena scritta. Egli conosce certamente le copiose stampe e incisioni che a noi tramandarono gli aspetti del teatro d'allora ed a quelle s'ispirò in più di una scena. L'arte sua del "monologare" è piena di naturalezza, di vita; la voce duttile, calda; maschera mobilissima; senso pronto della controcena ed una spiritualità diffusa che illumina e sorregge i compagni, che li guida, raccogliendoli intorno a sé; in unità armoniosa.

Le parole non dice a caso, odia "l'approssimativo", sottolinea con gusto anche là dove non è forse ben mantenuta la misura e *sa la parte*, avendo studiata l'opera fino a viverla spiritualmente, fino ad esserne a sua volta creato. E non altri dovrebbe essere l'attore.

La scenografia è quanto si può immaginare di più modesto, di meno macchinoso. Poche tende, un motivo di richiamo, porta, i gradini, ringhiera. Non altro. Tutto il rimanente *si fa* recitando, nasce miracolosamente dalla recitazione. Vi par poco? Tanti tanti applausi, feste affettuose, vibranti nella bella casa ospitale.

1929.03.21	Il Momento		L'école des maris	Gi. Mi	Jacques Copeau e i "Copiaus" nel teatro di casa Gualino
------------	------------	--	-------------------	--------	---

Rispettoso delle buone tradizioni, che a me non dispiace affatto di vedere rinnovate perché servono a stabilire delle correnti di simpatia tra palcoscenico e platea, Jacques Copeau, prima di mostrarsi a noi nei panni di Sganarello, il protagonista dell'"Ecole des maris", si è presentato in giubbone da lavoro e stivaloni per fare quattro chiacchiere col pubblico. Quattro chiacchiere alla buona, ma preparate con intelligenza e incorniciate con gusto.

"Non sono qui, egli ha detto, per fare da annunciatore o da prologo. Non intendo tenere un discorso né ammannirvi una conferenza, ma unicamente di far viva e presente dinanzi a voi la figura di Molière che non è solo l'autore della farsa che andremo a recitare, ma il nostro Nume tutelare. Grande uomo, grande attore, grande poeta".

E di Molière ha preso a narrare la vita avventurosa, e tutt'altro che lieta, anche se coronata dal successo e conclusa dalla gloria, mirando a mettere in rilievo come egli non abbia avuto nella vita che un unico proposito: essere uomo di teatro. Allettamenti, distrazioni, bisogni, congiure, miserie, richiami, a nulla sono valsi; si è tentato sinanco di fargli comprendere che sulla sua figura di poeta, che cominciava a grandeggiare, la sua attività di attore comico metteva un'ombra di ridicolo, ma non per questo si persuase ad abbandonare le scene. Nato uomo di teatro, fattosi uomo di teatro contro l'altrui volontà, restò uomo di teatro e la sua opera, che vive del gioco scenico, solo sulla scena raggiunge la sua vera realtà e grandezza.

Esaltato Molière, Copeau si è limitato ad aggiungere poche parole sulla sua fatica. “Modestamente, egli ha detto, noi cerchiamo di ricalcare le orme del maestro, come egli nei primordi, seguì le tracce dei grandi improvvisatori italiani. E vi presentiamo, rispettosamente, una delle sue opere giovanili, con proposito di sincerità, senza pretenderla né ad accademici né ad innovatori”.

Molière fu uomo di teatro e uomo di teatro si è mostrato ieri sera Jacques Copeau. Illustrando la vita di Molière è un po' della sua vita che il creatore del “Vieux Colombier” ci ha raccontato e non sono stati pochi i motivi che hanno fatto sorgere dinnanzi a noi, sotto l'ombra del grande poeta evocato, la commossa figura del commemoratore. Chè molte delle parole amare che egli trovò per rappresentarci le delusioni di Molière avevano sapore personale; ed in forma ardente e viva per richiami a fatti che ci sono nella memoria.

Uomo di teatro e attore eccellente è il Copeau per quanto i comici che egli ha raggruppato intorno a sé, per la interpretazione dell' “Ecole des maris” siano animati della migliore buona volontà, e taluni rivelino qualche distintiva e buona nota personale, di molto egli sovrasta su tutti. Tanto che, a dire la verità in pieno rilievo, ieri sera, non abbiamo visto che lui.

C'è tra il gruppo dei “Copiaus” unità di stile, c'è armonia di spiriti e di gioco scenico, in una marcata ricerca di elegante semplicità e di palese sincerità, ma ci sembra assai più frutto della ostinata ed intelligente ricerca di chi guida il gruppo, che non coordinazione spontanea di qualità di singoli. Una unica volontà muove tutto: quella del Copeau. Il giuoco scenico muove da lui, e pur nella sapienza delle sue variazioni, torna unicamente e solamente a lui.

Alla lettura la farsa molièresca raggiunge effetti di più viva comicità che non nella interpretazione degli attori del “Vieux Colombier”. La vena comica si sottilizza, ma in compenso quella amara, si fa più densa e più nera.

Jacques Copeau odia la critica frivola. Ha ragione. Quando si ha per il teatro la sua passione, e si è, come lui, persuasi che quella di comico non è una professione facile, brillante, ricca di risorse, ma è mestiere che richiede abnegazione di carattere, duro, e sovente ingrato, lavoro, la faciloneria suona come una offesa. Non ama i teatri sfarzosi, le vaste platee e i pubblici distratti. E ha ragione anche in questo. Quando si è convinti, com'egli è, che la bellezza non è un frutto naturale, che la sincerità non rappresenta un atto di volontà, ma la si raggiunge unicamente attraverso una severa disciplina tecnica e si giunge ad auspicare, come egli auspica, che gli artisti di teatro formino delle comunità, delle specie di monasteri, per poter lavorare, lontani da ogni distrazione, in fraternità di spirito, purità di intenzioni, e ardore di fede, è naturale lo sdegno per tutto quanto forma del teatro la cornice banale e comune. La cornice non deve soffocare il quadro, l'atmosfera della sala distruggere quella della scena. Niente di meglio, per i suoi saggi, che il teatro di casa Gualino. Nell'artistico ambiente nulla disturba e nulla distrae. La luce e il colore riposano. Le decorazioni inquadrano l'ambiente senza turbarlo e predispongono l'animo ai godimenti dello spirito. I commedianti simbolici, che stanno tra gli attori e il pubblico, quasi a ricordare che altro è il gioco e altro è la vita, rendono quasi insensibile il trapasso tra la realtà e la chimera e contribuiscono a formare quell'unità d'ambiente che è pure necessaria perché l'opera d'arte diventi cosa viva. E ieri sera abbiamo avuto gioia di interpreti e festività di pubblico. Un trionfo in degna cornice.

Tornando al loro paese, dopo il breve soggiorno tra noi, i “Copiaus” potranno fare buona testimonianza che nel nostro paese non si è perduta la semente e qualche buon esemplare ancora c'è, dei fastosi italiani del Rinascimento che sapevano essere, nei fondachi, mercanti avveduti ed esperti, e nella signorilità delle loro case cavalieri cortesi e mecenati illuminati.

1929.03.21	La stampa		L'école des maris	F.B. [Francesco Bernardelli]	Jacques Copeau interprete di Molière
------------	-----------	--	-------------------	------------------------------------	---

Nel piccolo teatro di Casa Gualino, amici, artisti, letterati, convennero ieri sera, per un gentile invito, ad una squisita festa d'arte. Jacques Copeau, il fondatore del *Vieux-Colombier*, che ora, in Borgogna, con la più curiosa novità di metodi, e mosso da una mirabile finezza spirituale, inizia e addestra alle scene una compagnia di giovani, ha rappresentato un'antica e incantevole commedia: *L'école des Maris* di Molière. Questi tre atti furono uno dei grandi successi del grande autore e attore comico; al centro di essi sta un personaggio tutto carattere, rilievo, colore: *Sganarelle*, vecchio egoista - bizzarro cocciuto e brutale - che immagina di poter allevare una sua graziosa pupilla nella più intransigente delle clausure, nella più odiosa delle severità, e condurla così ad una perfezione esemplare ed al matrimonio. Perché egli ha, naturalmente, intenzione di sposarla; ma la fanciulla, scaltra per amore, lo terrà nei più belli e spassosi inganni e finirà tra le braccia del giovane e biondo Valère. L'impostazione della commedia è netta, chiara, di una evidenza irresistibile: si entra di colpo nel cuore dei personaggi e dell'azione. Poi il gioco scenico acquista una vivacità e comicità travolgente; il secondo atto è un crescendo impareggiabile di trovate e invenzioni che intensificano, ad ogni nuovo e stravagante aspetto della situazione, ad ogni nuovo e più piccante contrasto di cuori e degli atteggiamenti, la violenza della burla. Gesti, rime, psicologia e movimenti di scena si amalgamano meravigliosamente in una felicità inventiva che procede rapida, e s'accresce, per via, di tutti gli spunti e i tratti delle battute che l'autore copiosamente distribuisce, fino a concentrare in sé tanta sostanza comica e così viva e pungente da sembrare addirittura incontenibile. Sganarelle, che subisce tutti gli equivoci e i danni dell'azione, illudendosi di essere fra tutti il più furbo e malizioso, propone all'autore i vari temi psicologici e suscita l'impensato, sostenuto, profondo interesse della commedia. All'ultimo atto il suo disinganno, la sua furiosa delusione, lo stupore e l'amarezza, giungono non inaspettati, ma dopo un processo di intimo approfondimento sentimentale che, unito al taglio veramente concitato e drammatico delle scene, ci permette di toccare una certa gravità patetica e umana senza che ciò ci sorprenda.

Jacques Copeau e i suoi compagni hanno rappresentato *L'école des Maris* in un quadro eccellente. La squisitezza coloristica e descrittiva dei costumi e degli atteggiamenti, evocati direttamente dalle antiche stampe e dai più preziosi documenti, furono di per sé una delicata gioia. Tutta la recitazione fu poi tenuta in una nobile linea e castigata; la ricerca stessa dei toni farseschi e buffoneschi aveva qualcosa di raffinatamente erudito, di deliziosamente libresco, che si mutava tosto in compiacimento di buongustai. Ma lo stile soprattutto fu notevole; questi attori hanno senza dubbio letto, acutamente letto e meditato il testo, ne hanno seguito il respiro naturale, areato, umano, hanno spezzato discorsi e battute con un' avvedutezza di sprezzature che denotano uno studio paziente. A tratti l'evocazione dell'antico ci è parsa aderente e arguta, in altri passi la spontaneità e la freschezza impressionistica hanno dato impulso e scioltezza al movimento scenico. Studio del testo, insomma, e accurata esecuzione. In quanto a Jacques Copeau - che prima dello spettacolo parlò di Molière e dell'arte del comico con una accuratezza sorridente e ardente, chiara e profonda - è un ottimo attore. La sua voce è armoniosa, calda e plastica; la sua potenza espressiva è sobria e intensa. Egli ha cercato in Sganarello soprattutto il carattere e lo ha reso con una incisività e progressione impressionanti. Pittorresco all'estremo nella sua semplice e colorita truccatura, egli ha ricavato dal personaggio toni sempre più intimi e precisi. La sua umanità si è fatta a poco a poco di una verità emozionante e dolorosa, come la sua voce si faceva, nel progredire della commedia, più cupa e fonda, così per la gioia fatua e crudele come per l'imminente soffrire. L'ultimo atto è divenuto così, osiamo dire, nettamente drammatico. Così solo avvicinarsi alla realtà caratteristica e segreta del personaggio burlesco, creato da Molière con tanta e tanta feconda ricchezza interiore, Copeau raggiunse oltre il riso l'angoscia, o, meglio, la patetica lucidità del più grande Molière. Naturalmente questa interpretazione ha smorzato assai l'invenzione comica e farsesca della commedia, ne ha soffocato spesso la vivacità maliziosa. Così lo stile della recitazione in generale, come l'approfondimento psicologico e drammatico del personaggio di Sganarello, ci paiono derivare dalla stessa eccellenza e delicatezza interpretativa di Jacques Copeau che è critico e letterato finissimo. Egli ha sollecitato il testo e ne ha ottenuto delle bellezze che vorremo dire letterarie, se non temessimo di offuscare con questa parola la bella fatica teatrale del Copeau. Certo

in questa interpretazione si è sentita tutta la sagacia di un lettore che sa comprendere dei maestri non solo il gioco apparente ma la diversa inesauribile fecondità interiore; che sa trarre da ogni parola i sensi, le intenzioni e le allusioni più disparate e pregnanti. Grande diletto per lo spirito quindi una siffatta interpretazione e una così squisita rappresentazione per le molteplici suggestioni che s'impadroniscono dello spettatore sia come evocazione scenica sia come sottile commento. Diletto ben degno della fama di Jacques Copeau.

nella stessa pagina:

AL TEATRO DI TORINO questa sera, alle ore 21 precise, la Compagnia “Les Copiaus du Vieux Colombier”, che viene per la prima volta in Italia, rappresenterà il gioco teatrale in cinque parti *L'illusion* diretto da Jacques Copeau. Lo spettacolo, riservato agli “Amici del Teatro di Torino”, è esclusivamente per inviti.

1929.03.22	Gazzetta del popolo		L'illusion	Eugenio Bertuetti	L'illusion di Copeau
------------	---------------------	--	------------	-------------------	----------------------

Teatro per gli intellettuali ? Mah !..

Per il popolo borgognone? Mah!... per gli amanti del cinematografo, per i pittori, per gli afflitti d'insonnia, per i musicisti, per i chiromanti, per gl'incantatori di serpenti, per i preti? Mah!... Arte? Sì o, meglio, quasi sempre.

Jacques Copeau è uno strano e strambo miscuglio di tradizionalismo e d'avanguardismo, di medioevo e di novecento, di spregiudicatezza e di misticismo. Quest'opera sua, per entro alla quale il pubblico pareva camminare a tastoni, rapito o annoiato, vibrante o insonnolito, con certi occhi così tondi e bocche attonite, a volta a volta mansueto e ribelle, convinto e scettico, pare fatta apposta –dico pare ma è- per mandar fuori dai gangheri la schiera rispettabilissima di coloro il cui blasone onesto reca le insegne incancellabili del *buon senso*, della *logica*, della *psicologia ragionata* e del *verosimile*.

L'azione? Nulla. *La trama?* Un filo iridato, tenue tenue, che va e viene, si rompe, si perde. *L'interesse?* Per le folle niente, mentre coloro che la sanno lunga lo trovano all'infuori della favola, oltre ogni significato palese o recondito dell'avventura.

Una Compagnia di comici vagabondi. Fra costoro un neofita fuggito da casa perché in lotta col padre e innamorato del teatro. Battono la campagna, recitano sui palcoscenici improvvisati, s'infischiano del pubblico, lavorano per sé, per la propria intima gioia di fare dell'arte, di creare illusioni. Sono i “Copiaus du Vieux Colombier” vagabondi per le terre di Borgogna.

Una sosta. Nel piccolo borgo c'è il padre del fuggitivo, che vuole ad ogni costo riprendere suo figlio e punirlo. Il direttore della compagnia, lì per lì, con la genialità bizzarra dei commedianti improvvisatori, inscena allora uno spettacolo per quell'unico spettatore. E il padre, che ignora la presenza del figliolo, è accolto dagli attori mascherati, i quali per virtù scenica creano improvvisamente un mondo illusorio, fantastico, intorno al vecchio sbalordito. L'illusione, signora delle anime, ha vinto l'uomo caparbio che, immobile, segue lo svolgersi dell'azione magica.

Ecco il suo figliolo in preda agli spiriti del bene e del male, eccolo scivolare per la china più dolce, si perde. La vita è dura, piena d'agguati. I giovani sono impreparati a viverla da soli. La favola è moraleggiante, piana, ingenua. Fa pensare a certe farse e a certi misteri medievali. Favola per bimbi, per anime sgombre. I grandi si addormentano, anche perché lunga, zeppa di prolissità, di “tirate”. Le parole ronzano, rimbombano, scoppiano, si smorzano, ristoppiano. Mancando ogni interesse, tale musica riesce stucchevole, non si può negare. Ma il padre l'ascolta tutta quanta, n'è trascinato, si commuove. Dolci fanciulle suadenti, dèmoni, maghi, streghe. E il compagno buono, e quello cattivo, al quale van tutte bene. In mezzo c'è lo sciagurato suo figliolo, che soffre, si dispera. Dove,

come finirà, senza l'ausilio del padre suo? No, no, signori, bisogna perdonare ai figli –grida il vecchio- seguirli, far loro bella e serena la casa dove son nati.

L'illusione ha vinto. Padre e figlio si abbracciano, riodono la cara voce del cuore. I commedianti han fatto opera di bellezza e di bontà. Così sia per tutti e sempre. Intanto, riposti gli abiti e le maschere, arrotolato il tappeto, raccolta l'unica tenda, la compagnia s'appresta a partire. È sera. L'ora "che volge al disio". I nomadi vanno, felici, sono poeti la cui opera è offerta ogni giorno a Dio.

Ebbene: Jacques Copeau ha saputo trarre da materia tanto scarsa, e per il teatro d'oggi quasi intrattabile, effetti qua e là stupendi. Gli è che, come osservavo ier l'altro, la sua passione per l'arte che professa è infinita, la sua sensibilità rarissima. Egli è un mistico del teatro, e tutto illumina dove tocca.

Realizzare l'illusione, così come doveva agire sulla dura scorza del vecchio padre, era per lui il compito prefisso. Trasportare gli spettatori nel mondo fantasioso delle sue visioni, rapirli, farli dimentichi di sé, con la pura magia dell'evocazione scenica, era la meta. Non la raggiunse interamente, per le vaste lacune del testo, per la staticità di certi inutili dialogati; ma là dove, con l'ausilio d'una scena dimessa –il prato era un tappeto verde, il rimanente, tendaggi- egli vuol rappresentare uno stato d'animo, animare un'ora patetica, disegnare una scena pastorale, evocare una figura di sogno, comporre in armonia squisita un concerto d'atteggiamenti, è originalissimo, magico.

E magia è senza dubbio quel suscitare dal nulla, scenicamente, spiriti e immagini, quella maniera tutta personale di rivelare la natura con pochi cenni - una battuta, un gesto, una luce che muore o che sorge, una nota musicale, un ritocco-. Di tutto egli si vale, infinite essendo le voci del creato, sì che ai nostri occhi stupiti è un continuo fiorire di rimembranze, di echi, dove cadenze di poesia, si fondono a ritmi di canzoni, a obliate visioni di campi, di fiumi, a malinconie passate, a sensazioni provate e non mai avvertite prima.

Manca di unità, di causa, d'effetto. In questo senso il pubblico rimane frastornato. Copeau crea, come dire, sulla labilità e nulla v'è di propriamente costruito. L'illusione, sì, mille volte sì, alla quale ci s'abbandona con gioia, quando le parole non la strozzano.

Teatro in cui regna sovrano il senso del divino, che s'eleva spesso fino alla commovente musica della preghiera. Le ultime scene - l'addio dei comici - sono piene di cielo. Le prime - l'incontro con le lavandaie - sono fresche e gaie; senti l'aria correre sull'erba e lo scroscio delle acque.

Teatro morale, dalla prima all'ultima sillaba, e la moralità, sappiamo, non è sempre divertente, massimo quando s'impanca e predica.

Ecco il difetto principale dell'opera, ripagato, mi pare, da tutto il resto che dissi.

I costumi sono fra gli elementi principali del successo. Qui il raffinato gusto della vasta cultura del *direttore* si rivelano come altrove. Armonia perfetta, letizia.

E il pubblico foltissimo, nonostante le difficoltà e le incertezze, applaudi calorosamente alla fine di ogni atto.

1929.03.22	Il Momento		L'illusion	Guido da Reggio	L'illusione di Jacques Copeau
------------	------------	--	------------	-----------------	-------------------------------

Jacques Copeau stesso ci informa che questa non è una commedia, ma un giuoco teatrale che vuole suscitare divertimento ed interesse non colla esposizione di una vicenda o colla descrizione di "tipi" e di caratteri, ma colla varietà dei toni e dei movimenti.

È un saggio, dice sempre Copeau, di arte pura.

Sta bene, e allora bisogna convenire che l'arte pura è molto noiosa, noiosa, mi intendo, per i non...eletti, i quali, a questi spettacoli, se la godono un mondo, e quando escono dal teatro esclamano: Che bellezza! Che meraviglia! Ah questa sì che è arte!

Di questi *eletti* ne avevo uno alle mie spalle che ha profondamente dormito per tutta la sera, ma quando si è svegliato, che entusiasmo!

Eh sì, perché a confessare di non essersi divertiti a questo genere di spettacoli, c'è da essere giudicati per cretini da coloro che non hanno capito un accidente, e da quegli altri, sono molti, che sono andati al teatro per dare.... l'illusione di conoscere il francese.

Un gruppo di attori, stanchi di non lavorare, convincono il loro capo a riprendere la recitazione vagando di paese in paese. A questo punto arriva Petit-Pierre, il figlio di un contadino, fuggito dalla severità paterna, che si arruola cogli attori.

Si parte per la Borgogna. A Pernand si innalza il palcoscenico sulla piazza, quand'ecco piombare, furibondo, il contadino Beseigne, padre del fuggitivo, in cerca del figlio. Ma i compagni salveranno Petit-Pierre dall'ira del genitore colla loro arte. Il vecchio è accolto da varie figure mascherate, le quali cominciano a recitare un dramma, e il contadino casca nel tranello dell'illusione. Davanti a lui si svolge una vicenda nella quale prende, naturalmente, parte il figlio. Di questa vicenda io ne faccio grazia al lettore: c'entrano il mago, la strega, un diavoletto; un po' si canta un po' si danza.... e poi c'è Calisto (Peti-Pierre) che si innamora di Melibée, ma questa lo respinge e allora Calisto si avvicina al cattivo amico Sempronio, il quale, lo porta dalla strega Celestina (oh insopportabile Celestina) la quale gli promette la ragazza; ma poi la vecchia strega è strangolata dal cattivo Sempronio e dal di lui degno amico Parmeno, i quali la derubano degli illeciti guadagni; ma ecco apparire il grande angelo nero che li uccide....

Il povero contadino Beseigne che assiste a tutto questo po' po' di roba è inorridito, fugge dal suo posto e, pieno di rimorsi per essersi mal comportato col figlio, viene a sfogarsi alla ribalta col povero pubblico e gliela conta lunga, ed invita i genitori a ritornare alle loro case... invito che i genitori ed anche i non genitori accolgono con entusiasmo.

Naturalmente la finzione scenica finisce e il vecchio contadino, dopo un altro lungo discorso patetico, si riprende il figlio mentre gli attori se ne ripartono cantando.

Il lavoro, l'ho già detto, non desta interesse e non diverte perché non possiede, abbastanza fantasia per dare al pubblico l'illusione di trovarsi in un mondo favoloso, e perché non ha abbastanza realtà per interessare ai vari personaggi, i quali, non hanno un viso, non hanno carattere, non hanno umanità, ed hanno, invece, il torto di fare dei discorsi lunghi lunghi rendendo penosa quella modestissima azione che si svolge davanti agli occhi di quell'eccezionale contadino. Le pose, i giochi, i quadretti, i movimenti, i colori, gli abiti, le musiche possono, qua e là, dare una qualche piacevole sensazione, ma questa roba diluita in tre ore di spettacolo è troppo poca cosa. Conveniamo che in questa rappresentazione c'è del buon gusto, c'è una vivace ed efficace recitazione, ma basta!

L'irreale, il reale e il fantastico, li abbiamo visti rappresentati sul teatro in assai più efficace modo. Shakespeare insegna col suo *Sogno di una notte d'estate* e... Pirandello con *Sei personaggi in cerca d'autore*.

E il pubblico? Il bellissimo pubblico che gremiva il teatro di Torino (da un palco assisteva alla rappresentazione S. A. R. il Principe di Piemonte) ha cortesemente applaudito ad ogni calare di velario, e si è abbandonato, durante gli intervalli, ai commenti più vivaci e svariati. "È arte pura", diceva uno. "No, è letteratura", diceva un altro. Perdonate, ma questo è teatro d'eccezione. Sì, pare anche a me che ecceda. Se l'immagina i fischi se l'autore era italiano? E io che ero venuto teatro per avere...l'illusion di divertirmi! Che...delusion questa *illusion!*

1929.03.22	La stampa		L'illusion	F. Bernardelli	Uno spettacolo di Copeau
------------	-----------	--	------------	----------------	--------------------------

Nel 1909 Jacques Copeau scriveva che quanto più una cultura è antica tanto più è difficile servirsene, perché essa ha raggiunto non senza malessere il culmine della sua maturità e delicatezza, e così un doppio pericolo la minaccia: di corrompersi tra la folla o di snervarsi in seno ad una *élite*. Essa rimette alla portata degli uni un'abbondanza, una facilità di risorse che dispensa dalla ricerca originale e dal merito personale. Agli altri essa non ispira che scrupoli esagerati e diffidenza per forme rese eccessivamente elastiche e che si prestano compiacentemente alle più spregevoli imprese. Per i primi dunque sfrontatezza e banale espressione, per i secondi volontarie restrizioni e laboriose concentrazioni in una specie di "impossibilità" di linguaggio; così che nell'opinione generale si aggrava sempre più l'astratto divorzio tra due concetti inseparabili: il concetto dell'arte e quello del mestiere. E Copeau aggiungeva: "in nome del vero mestiere, così intimamente associato all'arte che non lo sapremo da essa distinguere, e in mancanza del quale ci è assolutamente impossibile esprimerci, noi insorgiamo contro il falso mestiere, quello che si esibisce da solo e che non dice nulla. Il mestiere drammatico non trae la sua necessità, la sua forma e coesione che dall'invenzione drammatica. Ogni creazione originale esige un'espressione autentica e nuova. Ove languiscono verità dei caratteri e sincerità, la forma perde ogni valore svuotandosi di ogni significato".

Queste parole non solo riassumono, nei suoi più alti termini spirituali, la crisi dell'arte scenica, ma definiscono l'origine di quella che fu l'attività e la disciplina riformatrice di Jacques Copeau. Quando, qualche anno dopo, nel 1913, egli volle tentare il suo rinnovamento drammatico con la fondazione del *Vieux-Colombier*, ebbe a scrivere:

"Abbiamo visto, da trent'anni a questa parte, alcuni veri talenti andare verso il teatro. Abbiamo visto gli uni, fors'anche a loro insaputa, assumere insensibilmente e conservare quel vezzo di compiacersi cui i primi successi inducono le anime facili; dai loro doni, sfruttati, deformati, essi hanno tratto il vuoto prestigio che ormai esercitano sulla folla. Abbiamo visto gli altri, meglio difesi dalla fermezza del carattere e dal rispetto dell'arte loro, abbandonare il teatro, che non li avrebbe accolti che per corromperli; il loro estro è venuto meno, la loro ispirazione si è spezzata. A tutti si è imposta l'alternativa o di tacere o di abdicare. Ch'essa venga a mancare alla potenza dell'artista: ecco la condanna senza appello della scena moderna. E l'avversione, il disgusto che l'artista le dimostra in contraccambio: ecco ciò che avvilito totalmente il teatro d'oggi, e ne fa, come è stato giustamente scritto, "la più screditata delle arti". Noi vogliamo lavorare per prendervi lustro e grandezza".

Ci siamo permessi così ampie citazioni perché ricche di un profondo insegnamento, di un incomparabile vigore spirituale. Il teatro del *Vieux-Colombier* ebbe poi grande fortuna, rappresentò autori classici e moderni, diffuse la sua influenza su gran parte della cultura, dell'autentica cultura teatrale contemporanea e, nel 1921 chiuse i suoi battenti. Ma non è qui il caso di rintracciare la sua storia, ci basta aver chiarito, con le parole stesse del suo animatore, quella che fu la sua ragione ideale e la sua missione; ideale e missione che possono racchiudersi nella formula: disciplina artistica, e cioè "risoluto ardore, armonizzazione di forze, disinteresse, pazienza, metodo, intelligenza e cultura, amore e bisogno di ciò che è ben fatto", il caso esemplare è di troppo vasto e generale interesse perché non ci si soffermasse a considerarlo con quel profondo rispetto e quell'ammirazione ch'esso ci suggerisce. Dopo la chiusura del *Vieux-Colombier*, Copeau si ritirò con qualche compagno a Pernand-Vergelesses, in Borgogna, per lavorare in piena tranquillità di spirito e collo scopo essenziale "di formare una compagnia i cui membri non siano soltanto degli attori, ma degli uomini capaci di creazione diretta, e così ricchi di risorse del mestiere da poterle liberamente usare per raggiungere l'ideale drammatico cui egli ha votato la vita".

Il gioco teatrale in cinque parti *L'illusion* che Jacques Copeau e la sua compagnia *Les Copiaus du Vieux Colombier*, hanno presentato ieri sera al Teatro di Torino, sarebbe dunque di questa singolare scuola, e della comunione spirituale e professionale che ne deriva, un saggio. Saggio di "divertimento", dice Copeau, o di teatro puro. "Tutto vi resta sospeso - egli aggiunge - come in un abbozzo dove sia cercata la libertà guardandosi però dalla bizzarria". Ed afferma poi che tutti i suoi compagni d'arte hanno collaborato efficacemente allo spettacolo "sia portando un'idea alla composizione del lavoro, sia ideando un passo di danza, una mimica, un gioco, o scrivendo delle

arie, o inventando un costume, o modellando una maschera plasticata o dipinta” e via dicendo. Senz'altro possiamo quindi accettare lo spettacolo di ieri sera non come una rappresentazione definitiva, ma come un'esercitazione: questi giovani c'hanno evidentemente mostrato ciò che già sanno fare e di quanto siano vicini a quelle possibilità di interpretazione scenica che permetteranno loro di avvicinare i capolavori esistenti e futuri e ipotetici del teatro.

Ed ora vediamo. Nello spettacolo di ieri sera la mancanza di un testo, vogliamo dire d'un testo autentico, come scrittura e poesia, ha dimostrato che tale mancanza è davvero irreparabile per il teatro. Tutta l'abilità, l'intelligenza e l'intuizione artistica degli attori ha funzionato a vuoto. Da ciò il senso di leggera sazietà e di monotonia che ha spesso invaso la scena. Spesso e non sempre. Lo spettacolo è composto di due parti che si intersecano e si completano: in una è descritta la vita di una compagnia di attori, anzi la vita degli stessi *Copiaux*, e il destino splendido e illusorio dei comici, nell'altra è inventata una fiaba che su quella descrizione si innesta e che vorrebbe semplificare i concetti di ambiguità e di alta fantasia che la vita suggerisce, e che trovano la loro più tormentosa espressione nel gioco scenico. Orbene tutto ciò che si riferiva alla vita degli attori stessi e all'arte loro, cioè le prime e le ultime scene, furono mosse da una specie di lirismo pittoresco e discreto, preciso ed evocatore che giunse ad una vera e sommessima commozione. Perché qui una profonda e precisa verità psicologica ispirò Copeau e gli altri. La fiaba invece che doveva rappresentare, con finezza di insinuazioni e doppio gioco interpretativo, la magica potenza trasfiguratrice dell'arte scenica rimase fredda e senza presa sul pubblico. Il che vuol dire che un semplice movimento scenico, per quanto raffinato, vario, muto, non riesce ad andare oltre la ribalta, non può sostituire drammi e commedie autentiche.

Stabilito ciò, possiamo parlare dell'esecuzione che, in sostanza, è quello che più ci interessa dati i termini dello spettacolo, ed escluso, in base a quest' unico saggio, che un profondo interesse possa scaturire da una varietà di toni e di movimenti, anziché dallo sviluppo di un carattere e di un intrigo. Orbene, nell'esecuzione molte cose mirabili sarebbero da rilevare, innanzitutto i quadri. Lo scenario è ridotto ad alcuni fondi di colore con qualche nota pittoresca, gaia e sobria. Il quadro è dunque ottenuto quasi esclusivamente per mezzo dei costumi e delle luci e degli atteggiamenti. Difficilmente si potrebbe immaginare qualcosa di più raffinato, suggestivo e impressionante. Raffinatezza e suggestione sostenute perennemente da un buon gusto che non diremo impeccabile, ma virile, per contrapporlo a certe languidezze e morbidezze che furono e sono ancora in voga nella messa in scena, quali ultime derivazioni del famoso balletto russo. Che ci sia stata un'arte del balletto, e da un balletto russo, apparve con evidenza anche dallo spettacolo di ieri sera. Senza certe supreme eleganze e certi splendori e la rapida, nervosa vivezza evocatrice degli inscenatori e danzatori moscoviti, forse non si sarebbe giunti ad alcuni meravigliosi quadri dello spettacolo di Copeau. Rimembranze vaghe, ch'è poi il carattere, lo stile che delinearono *L'illusion* sono originali, vigorosi, e capaci di sfiorare zone di poetica commozione al balletto fundamentalmente precluse. Plasticità, colore, intonazione e sfumature perfette, una abilità sorprendente nell'evocazione delle più squisite cose che l'arte abbia mai prodotto, dal monile al costume, dalle maschere alle stampe, dalla statua alla pittura, concorsero ieri sera a creare una serie di straordinarie illustrazioni ad una fiaba inesistente.

Ma questa squisitezza plastica, questa incisività pittoresca, non possono andare disgiunte da quella che è propriamente la recitazione. I due elementi dello spettacolo si fusero anzi, con sottile aderenza, per dare grazioso moto ad una curiosissima e deliziosa fantasia. In questi attori si nota dapprima una scioltezza e spontaneità di trovate, movimenti e finezze della dizione, che parrebbero improvvisate e che sono invece il frutto del più minuzioso studio, della più sistematica preparazione. A poco a poco il folto e preciso artificio, tutto tratti, segni, sottolineature traspare, e noi ci accorgiamo che, non senza qualche stanchezza, della calcolatissima esattezza, della enorme erudizione immaginativa che ha presieduto a così varie e felici invenzioni, "inventare" è la costante preoccupazione di Copeau e dei suoi attori. Inventare non vuol dire creare, ma è già qualcosa. Le invenzioni sceniche di costoro sono sempre appropriate, suscitatrici e quasi sempre divertenti. Ogni personaggio reca un certo suo modo di camminare, di parlare, di ridere, di atteggiarsi in uno spettacolo che manca di autentica

psicologia ed è anzi basato, con un'insistenza che rasenta talvolta la caricatura, su quelle che diconsi le convenzioni teatrali, tutto ciò rimane esteriore, ma è già molto. Così iersera, mentre innanzi a noi sfilavano i quadri, che, pure nella lentezza, vacuità e prolissità dello spettacolo, costituivano un vero incanto scenico, pensavamo a quello che potrebbe essere una commedia di Shakespeare in una siffatta realizzazione. Nella semplicità dell'apparato scenico, affidato il volo fantastico alla sola bellezza plastica e pittoresca degli attori e delle luci, ed alla potenza irresistibile della poesia, quali sogni potrebbero farsi realtà per un'ora! Iersera abbiamo visto maghi, folletti, fanciulle e giovani innamorati, scendere sul palcoscenico dai libri ove scrittori e disegnatori li avevano relegati, abbiamo visto nella figurina rosea di una statuetta di Tanagra apparire lo spirito stesso, tangibile e concreto, della illusione scenica, del gioco teatrale, ed abbiamo rimpianto che dietro tanta ricchezza e squisitezza di visioni, non fosse vivo e palpitante un poema.

Noi diciamo che gli attori di Copeau siano perfettamente in forma per rappresentare Shakespeare; altra cosa è inventare e interpretare scene un po' arbitrarie e gratuite, e altra vestire i panni dei personaggi precisi e determinati cui un grande poeta ha dato la vita. Diciamo che essi sono capaci di comprendere i sogni e di dar loro concretezza. In quanto ai testi poetici, ai veri testi dell'umana poesia, il loro maestro è troppo sottile, profondo e luminoso commentatore, perché il loro cuore non sia indotto a cercare nella frequentazione dei capolavori le più belle e alte rivelazioni dello spirito.

Da questo lungo discorso, e sotto le disparate impressioni che lo spettacolo di ieri sera ha suscitato, possiamo concludere una sola cosa: e cioè che Jacques Copeau è pur sempre uno squisito interprete dell'arte scenica e che ovunque egli si volga, tosto le sue esperienze sollecitano i più complessi problemi, toccano i punti più sensibili, provocano le più profonde suggestioni. E la ricchezza della sua arte è tale che egli certo non può fermarsi al divertimento puro, al gioco puro, ma anzi, attratto da quella conoscenza umana che nei suoi stessi occhi chiaramente si fa manifesta, verso sempre più vaste zone spirituali andrà libero nell'ispirazione, disciplinato dalla raffinatissima cultura, per annettere al teatro nuove scoperte e geniali invenzioni.

1929.03.22	La Tribuna			S. D'Amico	La scuola di Copeau
------------	------------	--	--	------------	---------------------

Torino, 21 mattina.

Non aver mai assistito a uno spettacolo del Vieux Colombier confesso ch'è uno dei rimpianti della mia vita. I 12 anni della sua attività che, con la guerra di mezzo vanno dal 1913 al 1924, hanno avuto testimonii troppo entusiasti per poter mettere in dubbio l'importanza del compito svolto da questa tipica istituzione. C'è qualche critico che arriva a considerare l'influenza esercitata da Copeau e dal suo teatro alla pari di quella che un quarto di secolo innanzi era stata riconosciuta al *Théâtre Libre*: un pregio non piccolo, se si pensi che Antoine improntò di sé, dei suoi principi e dei suoi metodi, tre quarti del teatro francese del tempo suo e buona parte di quello straniero. Certo è che l'iniziativa di Jacques Copeau rappresenta, nella storia della scena francese, l'ultimo e più fecondo tentativo di reazione, così al teatro *boulevardier* e commerciale, come a quello retorico e accademico; la fucina donde non solo sono nati i più moderni artisti parigini d'oggi (del "cartello" Pitoeff-Dullin-Baty-Jouvet, su tre Francesi ch'è Pitoeff è russo, due, e cioè Dullin e Jouvet sono discepoli di Copeau), ma anche si sono diffuse influenze benefiche perfino nei palcoscenici più tradizionalisti e ufficiali, *Comédie* e *Odéon* compresi. E al *Vieux Colombier* si deve l'inizio d'un fatto che appena in questi ultimi anni ha cominciato a dare i suoi frutti: l'educazione d' un pubblico nuovo, in grado di intendere la parola teatro in senso moderno.

Anche la reazione del *Vieux-Colombier* è stata, come tutte nel nostro secolo, in senso antiverista. E la estrema austerità del piccolo e nudo teatro, devotamente servito da attori giovani, sconosciuti, e saliti alla scena dopo un noviziato severo in cui qualcuno vide predilezioni "protestanti" denunciando facili parentele col *metteur-en-scène* svizzero e calvinista, Appia. Quanto ci sia di vero

in una tale accusa non possiamo deciderlo se non indagando le cose di seconda mano; da molto tempo il *Vieux-Colombier* è chiuso, e in questa materia non possiamo parlare se non per sentita dire. È vero che ci fu un momento in cui ritiratosi il Copeau da Parigi, il suo ritiro fu commentato dagli avversarii come una sconfitta del “teatro antiteatrale”. Questo uomo di lettere passato dall'ufficio di direttore della più importante rivista letteraria francese, la *Nouvelle Revue Française*, alle esibizioni d'attore, questo eclettico fattosi interprete di Molière e di Vildrac, di Goldoni e di Duhamel, di Shakespeare e di Claudel, di Heywood e di Merimée, di Ghéon e di Sarment (che come si sa fu pure uno dei suoi comici), questo spirito religioso logicamente arrivato, nella sua maturità, all'accettazione integrale della fede e della prassi cattolica, perché mai sul più bello avrebbe chiuso bottega? Per delusione, o per adunare forze nuove? Quando un maestro come lui, dopo aver ridotto al minimo indispensabile l'apparato scenico, in spettacoli di un sintetismo senza precedenti, finì addirittura con l'abolire palcoscenico e attori per farsi, di direttore, dicitore, e dare pure e semplici *letture* d'opere drammatiche, il suo procedimento non aveva tutta l'aria d'una liquidazione? Eravamo dunque al fallimento del “teatro-spettacolo”, davanti all'incalzanti esigenze della cosiddetta arte pura?

Pare di no. Chiudendo il *Vieux-Colombier*, Jacques Copeau non aveva per nulla rinunciato alla lotta. Semmai ne intraprendeva una altra, e più radicale, mirante a creare una scuola, con un compito fondamentale: quello di fornire alla scena moderna gli attori nuovi.

Come tutti i maestri della scena d'oggi, Copeau è persuaso d'una verità elementare, quanto praticamente misconosciuta: che solo una scuola può fornire, al nuovo Teatro, gli strumenti di cui esso ha bisogno come del pane. La questione è tutta nell'intendere il significato di questa parola sospetta e diffamata, “scuola”. Come i russi, Jacques Copeau la intende, e l'abbiamo già fatto capire, nel suo senso più gioiosamente austero: di disciplina fisica e spirituale.

La scuola che Copeau ha creato a Pernand, in un angolo della Borgogna, in solitudine raccolta e in una sorta di diretta comunione con la natura, a niente si potrebbe rassomigliare come a una frateria. Egli ha ammesso pochi allievi, scegliendoli giovanissimi, ancora adolescenti, non in seguito a esami di dizione o di recitazione, ma dopo aver accertato, *in primis et ante omnia*, del loro ascetico entusiasmo per l'arte. I giovani sono sotto la sua diretta vigilanza; le giovinette, sempre guidate da lui, hanno come immediata maestra la sua fedele collaboratrice del *Vieux-Colombier*, Mme Bing.

Prima ancora che a recitare, la comunità di Pernand, evidentemente adunata col programma di *servire Domino in laetitia*, pensa a “vivere”. E cioè, siccome è povera, ogni allievo incomincia dall'adempire quotidianamente, come appunto nelle comunità monastiche, a uno dei servizi materiali necessari al *ménage* comune, non esclusi i più umili. Poi si passeggia all'aria aperta, ci si dedica alla ginnastica, si cura lo sviluppo fisico della persona: e qui entrano in campo la ritmica, la danza, la musica, il canto. I giovani si divertono a eseguire piccole azioni mute e, col tempo, anche a comporvi brevi “scenari a soggetto”. D'altra parte s'addestrano, ciascuno secondo le proprie capacità, nelle arti figurative; si dilettono nel trucco; imparano a fabbricarsi costumi e maschere. È alle maschere Jacques Copeau dà grande importanza: egli ha scoperto un segreto psicologico, ossia che l'uomo mascherato è meno timido e più sincero; ed esercita lungamente i suoi allievi a esprimersi con l'atteggiamento, non del viso che rimane coperto, ma di tutta la persona.

In una così singolare scuola di recitazione, l'insegnamento della recitazione nel senso tradizionale del vocabolo, ossia della dizione, comincia tardissimo. E non con le solite scene drammatiche, in cui l'allievo potrebbe essere tentato a ripetere le comuni intonazioni teatrali, ma con letture di brani classici, scelti qua e là. Solo da ultimo, nell'insegnare ai suoi discepoli la storia del Teatro, il maestro propone loro, man mano, la dizione di scene degli autori che vien loro illustrando.

In conclusione, lo scopo supremo del Copeau è quello per cui tanto e che così invano s'affannò l'ultima Duse - la quale fu, e tutti lo sanno, grande e ammiratrice del *Vieux-Colombier* - “*decabotiniser*” l'attore; sostituire alla *routine* del vecchio gutto l'energia fresca, felice, nativa e insieme consapevole. Donde la predilezione per il mimo, per la farsa, e per la nostra Commedia dell'arte, non in quanto fu formulario e mestiere, ma in quanto fu improvvisazione vergine e gioiosa;

e, logicamente, per quegli autori classici, massimo fra tutti Molière, che appunto dalla farsa popolare e dalla Commedia dell'arte trassero tanto sangue vivo per i loro capolavori.

Da un pezzo, per mantenere la scuola con le sue proprie forze (chè su altro non può contare) Jacques Copeau prende di quando in quando i suoi allievi e li porta in giro, nella provincia francese e all'estero, specialmente in Svizzera, a dare rappresentazioni. Ma fino ad oggi non era mai stato fra noi. Oggi Riccardo Gualino, il mecenate torinese a cui oltre tant'altre cose dovemmo anche, tre anni fa, la prima venuta dei Pitoeff in Italia, ha invitato il Copeau, la signora Bing, e i loro allievi de' quali parecchi sono ormai maturi, a dare due recite a Torino.

La prima ha avuto luogo iersera mercoledì, dinanzi a non più che centoventi invitati, nella cornice di quel teatrino privato che il Casorati ha eretto in casa Gualino, felicemente risolvendo le esigenze più contraddittorie; e cioè creando un teatro che è, insieme, piccolo e comodo, e dove la possibilità di ogni illusione è salvata insieme col senso della più soffice intimità. Il Copeau e i suoi v'hanno rappresentato *L'école des maris*, di Moliere. Stasera invece, nel bello e vasto "Teatro di Torino", che è pure come si sa, opera del Gualino, gli stessi rappresenteranno *L'illusion*, sorta di canovaccio scenico che lo stesso Copeau, se non siamo mal informati, ha sommariamente ricavato dalla classica *Celestina* del De Rojas. Ma di tutt'e due gli spettacoli, e del loro merito, diremo domani.

1929.03.23	La Tribuna		L'illusion L'école des maris	S. D'Amico	Le recite torinesi di J. Copeau
------------	------------	--	---------------------------------	------------	---------------------------------

I *Copiaus du Vieux-Colombier* (così si intitola, in memoria delle sue origini, la *troupe* degli allievi di Jacques Copeau) hanno dunque incominciato col rappresentarci *L'école des maris*.

Larivey, Dorimond, Boisrobert, Lope de Vega, Hurtado de Mendoza, se ne sono fatti di nomi dagli spulciatori e ricercatori d'archivio, per le fonti di questa commedia di Molière. Ma, come lo stesso Copeau avrebbe potuto facilmente accennare nel suo discorso di presentazione, quando con sì discreta finezza ha anche ricordato l'influenza dell'arte italiana sulla scena francese del Seicento, le due fonti principali de *L'école des maris* son tutt'e due nostre e classiche. Una, più lontana e che riguarda la "tesi", è niente meno che gli *Adélphoi* di Terenzio: dove si vogliono rappresentare gli effetti de' due opposti metodi di educazione sui giovani, quello della gretta severità, e quello della intelligente tolleranza. L'altra fonte, più immediata e che ha fornito al poeta la sua polpa comica, è una novella boccacesca della Terza giornata, dove si racconta d'una donna che, per dichiarare il suo amore a un giovine ignaro, dà mandato al proprio confessore d'avvertire colui che cessi dall'importunarla, e addirittura incarica l'ingenuo prete di restituirgli certi regali: in realtà il giovinotto, che non aveva mai pensato a lei, ricevendo quegli avvertimenti e quei doni capisce l'antifona; e la conclusione è facile immaginarsela. Molière ancora giovane (la commedia è del 1661) ha messo in scena i due soliti vecchi della Commedia classica, con le due solite case a fronte: in una vive Ariste, il saggio, che indulge benevolo alla giovinezza della sua pupilla Leonora, la quale glien'è così grata da finire con lo sposarlo; nell'altra brontola e vigila Sganarello, tiranno e misoneista, nemico delle mode nuove e della licenza dei giovani; e a lui Isabella, la pupilla che egli si coltiva gelosamente per le nozze, gioca il tiro birbone, contandogli via via le pretese *avances* del giovane Valerio. Lesto il babbeo che si crede furbo va ad ammonire il creduto insidiatore, a restituirgli regali e missive che invece sono di Isabella per lui, e sino a suggerirgli punto per punto il modo di portarsi via la ragazza e di sposarla: e la morale è quella che è.

Commedia nuda, ossia la cui indubbia sostanza umana si rivela però attraverso una serie di convenzioni sceniche e procedimenti addirittura farseschi, tutta costruita di trovate tecniche e di *qui-pro-quo*, *L'école des maris*, nella sua artefatta elementarietà che a tratti diviene quintessenziata verità, può costituire una prova del fuoco per una scuola d'attori che come questa di Copeau mira appunto alla conquista di una verità superiore, essenziale ed eterna; che cerca cioè di raggiungere, nella recitazione, qualcosa d'assoluto e d'universale. E qui verrebbe in taglio ricordare le

discussioni a cui dette luogo proprio Jacques Copeau quando, dieci o dodici anni addietro, osò discostarsi per la prima volta dalle “ interpretazioni autentiche ” di Molière, di cui è custode ufficiale, ormai da quasi tre secoli, la *Comédie Française*; la quale come ognuno sa si tramanda da una generazione all'altra con uno scrupolo che può parere idolatria e bigottismo, disposizioni sceniche, giochi mimici, intonazioni, inflessioni di voce, e tutto insomma quel che era vivo al tempo del poeta.

Abbiamo così finalmente assistito mercoledì sera anche noi a un' esecuzione di Molière, il cui pregio non consisteva già esclusivamente nello sfumare a dovere la differenza fra la virgola e il punt'e virgola e nel mantenere il *ron-ron* dell'alessandrino segnando al loro posto tutte le dieresi e tutte le mute; anzi il testo era stato come riagitato da una commozione nuova, e le “tirate” venivano frante e variate, gli incontri e gli scontri si succedevano e rimbombavano con una sorta di ansante vivacità. Ma chi credesse che tutto ciò fosse fatto a spese dello stile; chi si immaginasse che l'opera rinnovatrice di Jacques Copeau sia consistita nel riportare la commedia molieriana all'atmosfera dell'originaria farsa buffonesca, la sbaglierebbe di grosso. Il merito di Copeau interprete di Molière sta, per noi, precisamente nel tenere il punto giusto e cioè nell'aver saputo innovare, ma conservando tutto quello che andava e va conservato; nell'aver risuscitato lo spirito, ma rispettando la lettera; insomma nell'esser modernissimo, ma rimanendo classico.

È evidente che, nell'*Ecole des maris*, né lui né i suoi compagni ed allievi “parlano”: *L'école des maris* è una commedia e per di più in versi; essi dunque “recitano” i versi della commedia. Ma con che carattere, e giungendo a quale essenzialità! Vogliono essere attori classici nel senso autentico, e cioè non retorico, della parola: attori che rinunciano a tutti i trucchi e suggestioni e aiuti esteriori, contentandosi d'apparire sul più pallido degli scenari, uno sfondo di tende grigie (che in questo caso va benissimo), e affidandosi interamente al valore della dizione.

Che, in questo, Jacques Copeau sia un maestro, non ci è possibile dubitare dopo aver visto il suo Sganarello; saggio di mezzi tecnici di prim'ordine, messi a servizio d'una intelligenza finissima, la quale ha previsto, calcolato, sfruttato, sino all'estremo ma non oltre, i minimi effetti. E parole di lode meritano bene i suoi due soli compagni anziani, ossia il Savry ch'era Ariste, e specialmente M.me Bing, che aveva assunto i biondi riccioli d'Isabella che fece perdonare con una bravura piena di innocenza la sua vittoriosa perfidia. Ma gli altri, ossia, tutti furono, a uno a uno presi tutti insieme, attori modello, non per genialità individuale, chè sono giovanissimi; ma per disciplina e arte di composizione.

Il loro nome? Non lo sappiamo: secondo quel costume del *Vieux-Colombier* che entusiasmava tanto la Duse, i loro programmi sono anonimi, e noi abbiamo già tradito un segreto nominando i tre anziani; questi attori vogliono essere Leonora, Lisetta, Valerio, Ergasto il Commissario, il Notaio - e basta.

Ieri sera invece i *Copieus du Vieux-Colombier* ci hanno rappresentata una impressione scenica dello stesso Copeau: *L'illusion*.

Se non abbiam capito male *L'illusion* è, un poco, la commedia-programma di Jacques Copeau: come chi dicesse *Sei personaggi* per Pirandello, o *-mutatis mutandis-*, il *Teatro comico* per Goldoni. Il Copeau v'ha messo in scena la vocazione dei suoi giovani attori: i quali vagando per la provincia col desiderio di dar vita ad una loro immaginazione drammatica, capitano precisamente a Pernand (ch'è la cittadina di cui appunto abbiam parlato), vi rizzano il palco e si mettono a rappresentare le avventurose vicende dell'amore fra Calisto e Melibea. Com'è agevole ricordare, udendo questi due nomi, la vicenda che gli attori improvvisano echeggia quella sceneggiata in un'opera famosa, che è all'inizio del Teatro classico spagnuolo, la cosiddetta *Celestina* del de Royas. Ma del vasto poema dialogato, il quale conta ben ventun atti, la rappresentazione dei giovani artisti del Colombier, accennata in tre brevi quadri, non riprende che lo spunto: e cioè l'opera malefica di seduzione della pura Melibea svolta dall'arte infernale di una mezzana intrigante, Celestina. La singolarità, d'altronde, non nuova di questo spettacolo, consiste nel fatto che a caso è presente, tra l'incantato pubblico paesano, il padre dell'improvvisato attore che recita la parte di Calisto; e il bravo uomo tanto si immedesima in quel che vede che crede d'assistere all'effettiva corruzione del suo figliuolo,

e insorge e impreca e interrompe la rappresentazione riportandosi via il ragazzo. Ciò fra gli altri meriti ha quello di fornir una soluzione al dramma che i suoi artisti sembravano invocare. E gli attori, scesi dal palco se ne rivanno filosofeggiando su cotesta loro arte “un poco sacrilega perché giuoca con la vita” e disperdendosi al suono di dolci canzoni.

Non giureremmo d'essere stati fedelissimi nel riferire così per sommi capi questa vicenda. Essa è stata messa in scena con una grazia e delicatezza grandissime, e insaporata ai momenti buoni da tenere musiche di Jean Villard: la sua recitazione, piena di squisiti particolari, ci è parsa degna di dicitori provetti; che per di più hanno saputo atteggiarsi e comporsi qua e là, in quadretti d'una freschezza e d'una levità adorabili: specie dove hanno sfiorato il balletto, con una eleganza sottile, che ricordava certa pittura giapponese. Il Copeau vi figurava al centro, come maestro e moderatore di pacata saggezza; e la figura della mezzana Celestina, il cui mostruoso mascherone crediamo celasse il viso di M.me Bing, è stata costruita dall'eccellente attrice con la sua gagliarda bravura. Ma se i particolari scintillanti di questa capricciosa fantasia ci hanno interessato spesso, è possibile che il suo significato intimo non sia riuscito, né a noi né al pubblico, in tutto chiaro e convincente.

Perché ieri sera, come già avevamo annunciato, lo spettacolo ha avuto luogo, sempre per invito, nel bel teatro di Torino gremito da molte centinaia di spettatori. Ed è da sospettare che questi sarebbero stati più facilmente conquistati dall'*Ecole des maris* mentre *L'illusion* si sarebbe trovata meglio al suo posto, anche come commedia-programma, nell'intima sala di Casa Gualino.

Ma forse di un altro parere è stato Jacques Copeau il quale, recitando mercoledì sera il suo Molière fra la cordialità della fulgida adunata nella cornice delle sale splendide di tesori d'arte, ha forse amato tornare a una atmosfera non in tutto dissimile da quella in cui, tre secoli addietro, la prima grande *troupe* d'artisti francesi crebbe e prosperò all'ombra di un mecenatismo regale.

1929.03.28	La Stampa		L'école des maris		Come recitava Molière
------------	-----------	--	-------------------	--	-----------------------

Di fronte all'interpretazione dell' *Ecole des maris* recata recentemente a Torino da Jacques Copeau, ci si poteva domandare di quanto essa si avvicinasse non diciamo allo spirito dell'autore, ma a quello che deve essere stato il modo di recitazione dei tempi di Molière, e, più particolarmente, di Molière stesso. Orbene, in questa deliziosa commedia in tre atti e in versi, commedia di caratteri e a tesi e farsa nel tempo stesso, rappresentata per la prima volta al Palais-Royal, il 24 giugno 1661. Molière riprese la sua parte di Sganarello. Si è voluto vedere nell' *Ecole des maris* il riflesso di un intimo caso sentimentale, di un segreto stato d'animo di Molière. Essa infatti, vide la luce pochi mesi prima del matrimonio di Molière con la giovane Armande Bejart (il contratto di nozze fu firmato il 23 gennaio 1662), e i critici immaginarono ch'egli vi tratteggiasse parte dei suoi timori e delle sue speranze alla vigilia di tentare l'esperienza che è soggetto della commedia.

Molière, dunque, assai più vecchio della fidanzata, avrebbe messo qualcosa di sé nel personaggio di Ariste, brav'uomo pieno di sincerità, di bontà dolce e serena, non senza malinconia, e nella figurina di Léonor, avrebbe espresso i sentimenti ch'egli supposeva in Armande, o che per lo meno desiderava ella potesse nutrire per lui; sentimenti di devota e illuminata tenerezza, di saggio amore, assai preferibili ai fuochi di paglia che la turbolenta giovinezza suscita. Comunque Molière ritrovò nell' *Ecole des maris* amplificato, il successo di attore ottenuto con il *Cocu imaginaire*.

Léopold Lacour, che nel suo *Molière Acteur* ha studiato la fortuna delle interpretazioni sceniche del grande commediografo, dice che la commedia ebbe un esito clamoroso, e che la parte di Sganarelle ne fu la più grande gioia. In quindici giorni, dalla prima alla nona recita, gli incassi si elevarono da 410 a 1132 lire. La fama del successo fu tale che Fouquet chiamò Molière nel suo castello di Vaux-le-Vicomte per offrire la novità parigina alla Regina d'Inghilterra, a Monsieur e alla giovane Enrichetta. Poco dopo, a Fontainebleau, Luigi XIV, Anna d'Austria, e la Regina Maria Teresa applaudivano l'*Ecole des maris*. Basta leggere la commedia, pensando alla personalità di Molière,

per immaginare che cosa deve essere stato il suo Sganarelle, tutore dell'astuta Isabella, ch'egli rinchiude severamente, da cocciuto teorico, *vieux feu*, dell'educazione che si deve dare alle ragazze, senza per questo evitare la grossa burla e l'inganno che lo attendono. Isabella, la pupilla ch'egli vorrebbe sposare, lo befferà magistralmente, tanto ch'egli finirà con lo spingerla inconsciamente tra le braccia di Valère, il giovane innamorato di lei. In scena dal principio alla fine, il personaggio di Sganarelle è pieno di "effetti" buffi, ben condotti, con una progressione che solo l'arte irresistibile di un costruttore comico di genio poteva realizzare; autor comico che, pure in una commedia ad un tempo di intrigo, di carattere e di idee, lavora essenzialmente per se stesso. Lungo questa scala di colpi di scena così stravaganti noi sentiamo salire le risate del pubblico. La catastrofe finale del grottesco dottrinario e lupo mannaro, la sola che gli apre gli occhi, tanto più colpisce la sua vanità in quanto ha per antitesi la fortuna del fratello Ariste, indulgente e bonario, sposo liberamente scelto dalla pupilla Léonor. Cosicché Molière rimaneva durante gran parte dell'ultima scena sprofondato in uno strordimento dal quale non usciva che per fuggire come un pazzo. Stampata nell'agosto la commedia ebbe un frontespizio attribuito a Chauveau assai prezioso per i costumi dei personaggi e il movimento della scena e nel quale si vede Isabella (la de Brie) Molière e La Grange (Valère) nella scena in cui la ragazza con delle frasi a doppio senso invita il giovane a sposarla al più presto, dandosi però l'aria di non sognare che il matrimonio con Sganarelle. In piedi, con le brache, la giubba, il mantello, la cintura di un *satén couleur de musc* – come è specificato in un inventario del 1673 – Molière tiene Isabella stretta a sé; e il suo viso è illuminato da una goffa soddisfazione, mentre, dietro la sua schiena, Isabella tende la mano destra a Valère, che la bacia rispettosamente. Non pare dunque vi sia dubbio che l'interpretazione di Molière sia stata qui nettamente comica, ed anche farsesca. Oggi si nota una tendenza a interpretare le grandi opere in modo nuovo e in senso diverso da quello tradizionale. Così Pierre Bost ci parla nelle *Nouvelles Littéraires* di una presentazione da parte di Gaston Baty, del *Malade imaginaire* come dramma e argutamente nota che sempre si è rilevata la tragicità nascosta nelle commedie di Molière; il lettore comprendeva, di fatto, che il riso ha in sé un segreto e doloroso profumo, e ammirava – ma se ora si pretende che queste commedie siano dei drammi, che avverrà, non si dice del comico, ma del tragico stesso di Molière? Poiché non è mirabile che una tragedia sia tragica, ma che lo sia una commedia. Se il malato non è più immaginario, si potrebbero anche rappresentare delle "preziose" che non fossero più ridicole, e un Tartufo che non fosse più impostore. E allora dove si andrebbe a finire. Il buon senso è ancora la miglior guida anche sul palcoscenico.

1929.04.11	Il Tevere			A.G. Bragaglia	Le idee di Copeau I
------------	-----------	--	--	-------------------	---------------------

Il problema degli attori, in un teatro rinnovato nella sensibilità nuova richiama le idee di Jacques Copeau, il cui organismo teatrale è stato non soltanto un esempio europeo ma un modello.

Per J. Copeau non si può far opera di rinnovazione drammatica che a condizione di riorganizzare socialmente il teatro; vale a dire di creare il nuovo organismo che questa rinnovazione esige.

Rinnovare socialmente l'organismo è quello che si dice fare la rivoluzione teatrale compiuta felicemente dai russi. La prima base di questa riorganizzazione è appunto la scuola annessa a un teatro. Ecco il punto!

«Dalla necessità di un nuovo organismo viene la necessità di una scuola, ma non più quale una semplice raccolta di allievi diretti da un maestro unico, bensì come una vera comunità, capace in seguito d'essere sufficiente a se stessa e di poter rispondere a tutti i propri bisogni senza ricorrere ad elementi estranei. Questa comunità scolastica è importante quanto mai. Essa sola può conferire alla lingua uno stile vivo e reale, espressione del lavoro, dell'esperienza e dei risultati conquistati».

Mentre, a parte lo stile vivo e reale, dalla stessa scuola, si potrà ottenere anche uno stile vivo e irreale, laddove sarà domandato dalle commedie. Appunto perché questa non dovrebbe essere una scuola nel senso accademico, ma un luogo del mondo ove la finzione teatrale fosse vissuta dalla comunità come realtà viva e vera; epperò potesse, nella espressione, diventare vero stile. «L'idea di partire dalle scuole – scriveva J. Copeau – è tanto logica da apparire a noi che studiamo il teatro da tanti anni, addirittura elementare. Ancora e sempre, la prima e più alta mia preoccupazione è questa della scuola. Su di essa fondo ancora la migliore delle mie speranze».

Oggi Copeau tiene una scuola in campagna da dove parte per le recite che ancora dà in *tournées*. Ha esumato la Force di Maître Patelin.

Il problema teatrale italiano si presenta come quello che Copeau in principio studiò e man mano risolse. (Per far teatro nuovo, con spirito nuovo, recitar le commedie di spirito nuovo e creare un teatro della nostra epoca come uno stile plastico dei nostri tempi necessita aver la materia prima nuova: gli attori nuovi). Sian pure elementi raccogliatici dapprima: saran presto allievi formati. «Per iniziare la esistenza del mio teatro e per potere di conseguenza permettere alla scuola di nascere, è stato necessario in principio di chiamare dei comici già formati. Non si poteva d'altro canto sognar di imporre su due piedi una nuova scuola. Tanto più che i risultati di questa sarebbero stati mediocri».

Quindi la lenta delicata riforma ha avuto inizio proprio come oggi verrebbe da noi ciò che è l'unica via. Domani nasceranno i nuovi elementi, e i vecchi più agili si intoneranno ad essi, come alcuni eccellenti attori di quarant'anni che io ho infatti ammirato nei teatri moderni di Parigi.

«Le *nuove* reclute saranno con la forza di domani. Bisogna coltivare le *nuove* reclute. D'altronde se sapeste i grandi servigi che hanno reso al Teatro del Vieux Colombier, i *nuovi* della troupe; i comici nuovi, attaccati certo assai più alla loro arte che al loro interesse! E quale ammirevole spirito di disciplina hanno sentito, piegandosi a tutto ciò che si esigeva da essi, docilmente. Questo spirito di disciplina, da parte dei vecchi e del novizio è stato a mettere d'accordo due necessità in apparenza incompatibili: la esistenza di un teatro nuovo con elementi anziani e la creazione di una scuola composta di elementi interamente nuovi».

Naturalmente un così grave compito ha domandato dieci anni di lavoro tenace: dieci anni di scuola antiaccademica.

Le cure dell'arte sono così squisitamente delicate, da richiedere – dopo il primo slancio decisivo della riforma – amore e studio, attenzione di umiltà profonda e sentita. Non sarà con le diatribe e con lo spiritaccio consueto che in Italia si potrà lavorare ad una gigantesca impresa come questa, che segnerà senz'altro nella storia dell'arte rappresentativa un'era nuova. Deporremo tutti l'istintivo gioco delle polemiche e se ci sarà tranquillità economica vorremo chiuderci in pace e silenzio a compiere questa che dovrà essere una vera missione. Ed in questo le imprese industriali del teatro potranno sviluppare la loro attività come sempre poiché non certo un programma di studio potrà danneggiare.

«Soltanto oggi io posso raccogliere i risultati del mio lungo periodo di preparazione. La scuola dalla quale son partito e il Colombier forma ancora una “confraternita” vera e propria; rappresenta l'unico avvenire del teatro».

Infatti a Parigi tra i pochi francesi attori che si possono ascoltare oggi senza irritazione i principali appartengono alla troupe degli allievi di Copeau: Dullin all' “Atelier” e Juvet ai “Champs Elisès”.

La possibilità dello scambio d'attori e di allestimenti – quale è in uso presso tutte le nazioni dei due mondi e quale da noi stessi funziona nel teatro lirico – rappresenterà il bisogno di varietà degli spettacoli, poiché la varietà è un ossigeno vitale.

Abbiamo veduto che Dullin e Juvet, staccati dal Vieux Colombier, hanno creato con criteri più moderni di quelli del Copeau stesso, altri due teatri stabili. Se si potesse non tener conto di una eventuale discordanza di intonazioni e di stili di recitazione, e se questo fosse comunque opportuno o necessario, le due compagnie si potrebbero facilmente scambiare degli elementi come si cedono con simpatica solidarietà, le sedi dei loro teatri. Ma queste son secondarie ipotesi di organizzazione

generale le quali non devono far perdere di vista il punto fondamentale: il teatro scuola. E, beninteso, stabile.

Su questo sono discordi soltanto i vecchi arnesi. Si direbbe che, a furia di esser girovaghi qui, in Italia, abbiamo una specie di capogiro per cui non si vede il teatro che come il carro di Tespi. Mentre si ricorda che se stiamo addietro, è a causa dell'impossibilità che soffriamo, di far ciò che in alcuni teatri dell'estero (siano pur pochi) si fa con tutti i comodi per ciò che riguarda l'allestimento; e, secondo le esigenze delle città, per ciò che riguarda il repertorio. Finora il primo è asservito alle cause del peso per i trasporti ferroviari, e il secondo alle ragioni accomodanti delle varie esigenze dei programmi: repertorio da provincia o da città. Eppure perfino fra i topi ci son quelli di provincia e quelli di campagna...! S'intende che i teatri scuola dovranno avere sede nelle grandi città dove le esigenze di un pubblico più raffinato fa domandare le commedie nuove da recitare con lo spirito nuovo. Ciò non esclude che tali "stabili di città" non possano fare qualche stagione in qualche città diversa, come del resto fanno anche qui. Infatti questi son particolari "pratici" che vengon su da sé, spinti dalla necessità.

1929.04.17	Il Tevere			A.G. Bragaglia	Le idee di Copeau II
------------	-----------	--	--	-------------------	----------------------

«*Décabotiner l'acteur*» – esclama Copeau – questo è il principio. Creare intorno a lui un'atmosfera più adatta al suo sviluppo come un uomo e come artista; coltivarlo, ispirargli fiducia, e *l'initier à la moralité de son art*; questi sono i compiti nuovi. Lottare contro l'evidenza dei processi del mestiere, contro le deformazioni personali; contro l'anchilosi e lo spirito di speculazione».

Ricondurre al normale come alla sincerità, questi uomini e queste donne, il cui istinto è di fingere le emozioni e i gesti umani. Chiamarli fuori del teatro e portarli al contatto della natura e della vita per ridarli più vivi al teatro, affinché la finzione sia il più possibile vicina alla vita e cioè sentita sinceramente e non, come lo stesso pubblico ora sente, giocata ad arte. lo stile di Copeau e di Dullin – che sono due attori ottimi, senza essere per questo dei fenomeni – diventa fenomenale a Parigi per la deliziosa sincerità e semplicità. Quella che ha sbalordito i francesi in Ruggeri e Picasso. E, com'è per gli autori ed i lavori drammatici una vera scuola di attori non può essere che il teatro; ed in questo è il vero significato di *sperimentale*. La proposta ventilata anni or sono di abolire le Accademie di recitazione era logicissima, dunque, e necessaria. Cosa possono dare quelle Accademie e cosa danno davvero?

«Volendo ricostruire il teatro distrutto, bisogna guardare con coraggio il suo male, grande quanto esso è». Per parte nostra – osservazioni purtroppo cadono acconciamente al caso nostro – non è il talento che difetta, né le idee, né il coraggio. «È soprattutto l'ordine e la disciplina del lavoro che un tempo presiedeva ad ogni più umile opera. È la regola del pensar bene, confinante con la facoltà del far bene, la competenza in vista della perfezione».

Si richiede oggi la organizzazione di un piano moderno, studiato secondo la coscienza e il senso di responsabilità dell'antico. Non è l'industrialismo, non sono le polemiche spiritose, né le fantasie teorizzanti che potranno farci arrivare a riforme degne dei tempi che vogliamo; concrete e artisticamente consistenti. Bisogna organizzare l'arte. brutto a dire, ma esatto.

«L'arte e il mestiere non sono due cose separate. Non è vero che genio e creazione possano infischiarci di esperienza e sistema. Solo quelli che lavorano per acquistarsele e per perfezionarsele, faranno opere durevoli».

Tra le scuole divenute famose nel mondo, è quella dello Stanislavskij di Mosca, che ha creato duecento attori eccellenti, ora sparsi in quattro "Studi" fuori del loro paese. In America ogni Università ha il suo "workshop" o almeno il suo corso di drammatica con annesso un piccolo teatro

sperimentale. La scuola del prof. George Baker dell'Università di Harvard è famosa. A New York, Ivette Guilbert creò una scuola del Teatro con molta fortuna. Gordon Craig tenne alcuni anni or sono a Firenze all'Arena Goldoni una sua scuola di recitazione; il primo tentativo di Carlo Dullin, alla Comédie Montaigne fu quella della "École Gemier", intitolata al maestro che ancora dirige l'Odèon, come "laboratorio per l'insegnamento moderno dell'arte del comico". Il suo "Atelier école nouvelle du comédien" a rue Saint Honoré Chevalier, prelude agli spettacoli regolari che ora dà al teatro di Montmartre ottimamente. Barry Jackson di Birmingham che negli anni passati venne a vedere alcuni miei piccoli tentativi a Roma, ha anche lui un teatro-scuola: il "Birmingham Repertory Théâtre". Il "Tribune" di Berlino, quando fu fondato anni or sono, prima che lo dirigesse Robert, fu anch'esso iniziativa di un gruppo di amatori. H. Valden a Berlino presso il suo "Sturm" anche lui ha sempre curato la creazione di spettacoli nuovi interpretati da elementi *nuovi*.

Le società di attori dilettanti che mettono su un lavoro per volta, prendendo in affitto i teatri nelle *matinées*, se in Francia contano ottomila membri, nelle nazioni di civiltà tedesca presentano un fenomeno non certo inferiore. E queste società sono da considerarsi come scuole nazionali; come espressione, in ogni caso, di ricerche dello stile nuovo e ribellione alla maniera ottocentesca ancora vigente. Tra le scuole che lavorano a queste riforme, sono da aggiungere quelle di Danza come la scuola di Isadora Duncan, quelle di Jacques Dalcroze e di Rudolf Laban, le nuovissime di C. Bara e di Ja Ruskaja con mille meno note; tutte contribuenti alla nuova scuola del teatro quale essa viene intesa modernamente. Ogni direttore moderno è sensibile delle esigenze plastiche dell'arte drammatica.

Queste, dunque, sono le vere scuole, pur essendo esse – di fronte agli istituti ufficiali – cosine da nulla. Ma son queste che hanno dato dei risultati. Le Accademie, in proporzione, non ne hanno dati tanti; e in qualità non c'è paragone. Or io non dico sia impossibile che gli istituti ufficiali, perché governativi, non possono dar risultati positivi. Sarebbe questo un discorso strano. Gli è che fintanto saranno diretti coi criteri vecchi e non avranno un teatro annesso, essi funzioneranno come musei di gente che è viva e giovane...per stravaganza.

«Questo luogo di elezione, dice anche Copeau, questa sorgente della ispirazione rinnovata di tutta una epoca, è alla Stato che apparterebbe, in una società ben fatta; e dello Stato sarebbe obbligo di assicurare la vita e lo sviluppo. Ma purtroppo, l'insegnamento ufficiale, anche presso il nostro "Conservatoire" almeno per quanto concerne l'arte drammatica non ha più vita reale, né ha più ragion d'essere. Si dice da cent'anni. È un tema questo consacrato dalle lamentazioni di tutta la critica. Ma io sono convinto che non è possibile far rifiorire questo vecchio organismo finché non si perverrà a *rééquiper* il teatro della Comédie Française».

Scuole e Teatro sono tutt'una cosa. Far le compagnie con attori professionisti è un errore. Quando si pretenda di far dell'arte – e per parlare modestamente – di dare una direzione di gusto proprio nuova, ad una serie di recite, gli attori professionisti sono tanto meno adatti quanto più esperti. Sono tanto meno buoni quanto più bravi, perché bravo significa anche intestardito in determinati difetti o, nel caso delle celebrità, fissato nelle licenze d'uno stile personale, diciamo privato. Con gli "assi" non si dà una edizione i cui elementi siano uniformemente diretti e fusi insieme; si ripete l'edizione ce quell'asso ha dato, di quel certo lavoro. Il direttore non c'entra più... E gli altri attori sono tante pecore sbandate e spaurite. (È il difetto delle compagnie capeggiate da una celebrità).

Vedete dunque se un direttore intelligente può mai mettersi a pretendere di far arte (edizioni intonate su di lui) quando sa che il suo asso non accetta consigli direttivi! È logico che tutto venga dall'accidentalità, in quel caso.

Dunque ogni speranza di edizioni originali di teatro antico e nuovo è riposta nelle scuole dei novizi. Per esperienze amare, io condivido queste idee che sono di Craig, di Copeau e già prima dei Russi e di Antoine cioè di quanti hanno una esperienza.

Non c'è niente da fare. Si sente solo bisogno di attori vergini. E niente c'è di più disgustoso ad ascoltare, secondo me, che gli attori già esperti. E tanto più gli allievi accademici! Le eccezioni son pochissime, e spesso anche gli attori eccezionali scoprono magagne, atto per atto, particolare per particolare, pur tra brani belli e sinceri.

C'è dunque da prepararsi degli attori nuovi. Ma allora bisogna contentarsi delle prime recite. Bisogna trovare i mezzi e dar loro il tempo di formarsi.

Mi direte, al solito, che sarà bene prima formarli e poi esporli alla ribalta. Mi permetto di contraddirvi. Escludo che un attore si faccia a scuola. Esso si farà solo a teatro. Specialmente gli italiani bisogna portarli al fuoco perché prendano sul serio la guerra. Non soltanto si fa prima, ma si fa meglio. Si sarà ben certi di aver tirato il massimo. Avanti al pubblico l'attore impegna l'amor proprio assai di più.

Dunque non dalle scuole e tanto meno dalle Accademie di recitazione, ma dai teatri sperimentali soltanto potremo aspettarci risultati nuovi. Perché teatro sperimentale non significa "teatro di società" cioè un giochetto saltato fuori dalle filodrammatiche con scopi di sollazzo mondano. Io al teatro ci credo. Perché credo anche al cinematografo, e non vedo concorrenza, ma soltanto necessità di aggiornamenti per il primo nei confronti del secondo.

1929.07.06	La Tribuna			S. d'Amico	Jacques Copeau candidato alla "Comédie Française"
------------	------------	--	--	------------	---

Fa il giro dei giornali europei una notizia, che nel mondo dell'arte non può fare a meno di suscitare interesse. La critica drammatica parigina, o almeno alcuni dei suoi rappresentanti più noti, avrebbero posto la candidatura di Jacques Copeau alla direzione della Comédie Française.

Come si sa la Comédie Française non aveva, almeno fino ad oggi, un direttore, ma un "amministratore": di solito un letterato (ier l'altro Jules Claretie, ora Emile Fabre). Ma quella sua organizzazione burocratica, per cui da secoli gli artisti più vivi le gridano la croce addosso, non pare che lasci, a un tal capo, una gran libertà di iniziative. Tempio dell'arte, custodia delle tradizioni, idolo dei piccoli borghesi e scandalo dei rivoluzionari, da un pezzo, l'augusta, memorabile e polverosa *Comédie* ha meglio i caratteri d'un museo che non quello di un teatro.

È possibile che sul suo conto si sia esagerato parecchio, sia nel ben che nel male. Conservatrice di testi e d'interpretazioni tramandate immutabili da un secolo all'altro, forte di memorie le quali vanno da Molière che l'ha virtualmente fondata a Napoleone che l'ha riformata, orgogliosa di serbare nel suo repertorio i capolavori del gran teatro nazionale e nei suoi elenchi i nomi d'oro della grande arte scenica di Francia, la *Comédie*, tutt'i giorni affollata di studenti e di giovinette, di donne rispettabili e di signori provinciali può anche offrire, nella sua apparente stasi, l'indice di quello che è, ancora, la forza della Nazione. Le vecchie signore che fanno la queue al botteghino dalle dieci antimeridiane, con la colazione e col pliant, per conquistarsi un posto alla matinée dell'una e tre quarti in cui si daranno il *Cid* e *Le Misanthrope*, e i buoni borghesi che gremiscono silenziosamente la scala vecchia e pomposa sino agli ultimi *strapontins* disponibili, sono gli esponenti autentici di quella classe onesta, *bien rangée*, e tenacemente attaccata alla tradizione, che costituisce, dicono, il nerbo della Francia.

Che avverrà di tutto questo, se domani alla direzione del secolare istituto sarà chiamato nientemeno che il portatore delle fiaccole da cui già s'è propagato il nuovo fuoco, non solo in Francia ma in Europa, Jacques Copeau? Non faremo ai nostri lettori il torto di credere ch'essi non ricordino il nome di questo vigoroso, e ancor giovane, riformatore del Teatro francese: abbiamo avuto occasioni varie, e anche recenti, di accennare all'opera sua. Autore e critico, attore e direttore, Jacques Copeau fondando quel *Vieux Colombier* che fu l'ultimo, e grande, amore della nostra Duse, con criteri d'austerità che talvolta parve addirittura eccessiva, e con un senso "religioso" che a momenti sembrò fare appello solo a pochi iniziati, è divenuto, in realtà, nel giro di pochi anni, il maestro dell'arte scenica nel suo paese, e uno dei più insigni in Europa. Si deve a lui se, mentre in Russia e in Germania e in altre nazioni minori, il teatro s'evolveva nei sensi che ormai gl'intellettuali conoscono, egli tenne la Francia al passo con le conquiste che s'attuavano altrove, impegnando la

grande battaglia sia col dignitoso accademismo della *Comédie*, sia con la volgarità commerciale dei teatri boulevardiers.

Ieri, uno dei più vigile critici parigini, il Dubech, non esitava a proclamare che l'opera compiuta da Jacques Copeau è paragonabile, nei suoi effetti, a quella svolta che quarant'anni addietro, fu compiuta dal Théâtre Libre di Antoine. E se guardiamo ai quattro teatri nuovi, quelli del cosiddetto "Cartel Dullin-Jouvet-Baty-Pitoëff", che soli o quasi tengono alto, in quest'ora l'onore di Parigi nel mondo del teatro internazionale, è opportuno ricordarsi che dei tre francesi i quali li dirigono (Pitoëff, come ognuno sa, è russo), due e cioè Dullin e Jouvet sono allievi di Copeau.

Da qualche anno (i nostri lettori sanno bene anche questo) il Copeau s'era ritirato, per darsi all'insegnamento in una singolare scuola da lui fondata, e già feconda di frutti. La improvvisa notizia che a Parigi si è pensato a lui per affidargli le sorti del più antico, glorioso e storico teatro della Nazione, ha potuto anche sorprendere molti; ma forse ha indotto altri alla meditazione.

L'innovatore Copeau è tutt'altro che il ribelle scapigliato, il petroliere romantico, l'improvvisatore geniale. È un artista che proviene da studi letterari severi, un maestro di disciplina quasi ascetica, un riformatore rampollato dalla gran quercia della tradizione. Copeau non è un deformatore di testi, né un riduttore di drammi a balletto; è un servitore della Poesia. E per esempio il suo Molière non è, di certo, quello dell'imitazione meccanica dei primi interpreti, registrata e protocollata dagli archivisti; è un Molière rivissuto e riaccostato a noi, ma in uno stile impeccabile.

E se si pensa alle riforme che, salendo sul palcoscenico della *Comédie*, egli potrà attuare; e se si ricorda che a questo suo avvento potrà anche ricollegarsi quello di un'atmosfera giovanile nel decrepito *Conservatorio*, oggi feudo dei meno moderni fra gli attori della *Comédie*, domani forse fucina di un'arte viva, è impossibile non guardare con ammirazione alla saggezza di cotesta vecchia Francia che ancora sa innestare così felicemente, sul tronco delle sue eredità più rugose, energie così nuove. Con ammirazione, e anche con invidia.

1933.02.01	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		La rappresentazione di Santa Uliva
------------	------------	--	------------------------------------	--	------------------------------------

Com'è stato annunciato, accanto al "Sogno d'una notte d'estate" di Shakespeare, messo in scena da Max Reinhardt con la collaborazione di Guido Salvini nel Giardino di Boboli, il "Maggio Fiorentino" offrirà ai suoi fedeli anche una sacra rappresentazione, "Santa Uliva", che Jacques Copeau metterà in scena nel Chiostro Grande di Santa Croce, con la collaborazione d'un giovane scrittore e regista italiano, Corrado d'Errico.

"Santa Uliva" è forse, fra i drammi sacri fioriti in Italia tra l'ultimo Medio Evo e il primo Rinascimento, il più ricco, avventuroso, e melodioso. L'anonimo che lo scrisse, pare nei primissimi anni del Cinquecento, conservò alla sua ottava (che è il metro di tutte le sacre rappresentazioni fiorentine), il sapore ingenuo, ancora primitivo della poesia più popolare del secolo precedente. Le proporzioni materiali del testo originale, paragonabili a quelle di un poema, le sue frequenti insistenze e ripetizioni, e in genere la necessità di renderlo accessibile al gusto di un pubblico del tempo nostro, hanno consigliato il D'Errico a un'opera di cauta rielaborazione, in cui tuttavia si è inteso conservarne intatta tutta l'essenza, il clima, il profumo.

Sotto la guida di Jacques Copeau, il creatore del "Vieux Colombier", il più austero e religioso fra i moderni maestri di scena, la sacra rappresentazione sarà inscenata con un palcoscenico medievale "a mansioni", come si usava per opere del genere in tutta Europa, anche nel sec. XVI; e sarà inquadrata, al modo delle sacre rappresentazioni di quel secolo, con musiche e danze.

1933.02.08	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		Jacques Copeau a Firenze per la preparazione di "Santa Uliva"
------------	------------	--	------------------------------------	--	---

Jacques Copeau, il noto regista francese, si trova in questi giorni a Firenze per la preparazione della Rappresentazione Sacra del Mistero di Santa Uliva, che si svolgerà, come è noto, nel quadro del Maggio Musicale Fiorentino il 2 giugno.

Accompagnato dal segretario generale del Comitato ing. Gatti, Jacques Copeau ha visitato il Chiostro Monumentale di Santa Croce dove la rappresentazione dovrà aver luogo, studiando tutti i dettagli dell'ambiente e giudicandolo perfettamente adatto alla rievocazione del Sacro Mistero.

Copeau rimane ancora in Italia qualche giorno per prendere contatto con i principali interpreti e per fissare le linee fondamentali della originale esecuzione. Quindi ripartirà per la Francia, per poi tornare al momento della realizzazione dello spettacolo.

1933.05.15	Comoedia	n. 5	La Rappresentazione di Santa Uliva	Cipriano Giachetti	"Il Maggio Fiorentino". "Il Sogno" shakespeariano e "Santa Uliva".
------------	----------	------	------------------------------------	--------------------	---

Il regale, solenne e silenzioso giardino di Boboli, ombrato rifugio di usignoli, di coppie innamorate e di forestieri frettolosi, si è svegliato in questi giorni a un'insolita vita, è stato invaso da falegnami, carpentieri, elettricisti e da una turba di gente di teatro che ubbidisce come un sol uomo a un comandante energico e risoluto che parla poco e quel poco in tedesco e si chiama Max Reinhardt.

Re e cittadini d'Atene, Titanica e Oberon col loro corteo di Fate, Puck, bizzarro spirito della notte, il falegname, lo stipettaio, il tessitore, il calderaio e il sarto che reciteranno la "molto lamentosa istoria e la crudelissima morte di Piramo e Tisbe" si sono dati convegno sui prati, sotto i lecci che piacquero al Cardinale Leopoldo de' Medici, il quale, come si sa, era uomo di buon gusto cui piaceva l'amabile conversare e i dilettoni giochi sotto le ombre protettrici del giardino che il Tribolo e il Buonvalenti avevan costruito per la gioia e lo splendore della sua casa.

Mai, bisogna dirlo, sede più adatta fu trovata per un poema che qui par nato per geniale ispirazione. "Conosco – dice Oberon – una infiorata proda del bosco dove il timo sponde all'aria il suo profumo e dove rifiorisce la primula e la viola reclina la fronte e il dolce caprifoglio distende un'aulente cortina fra ramo e ramo". Ecco una perfetta descrizione di Boboli.

La fantasia non ha bisogno di far molti sforzi per immaginare, attraverso questa musica di versi, i ripiani erbosi adorni di antiche querce che s'innalzano a formare lo scenario naturale del *Sogno di una notte d'estate* fra il Nettuno forcuto di Stoldo Lorenzi e la giambolognesca statua della Dovizia che culmina e corona con sapienza architettonica questo fondale d'eccezione: intorno, spalliere odorose di timo e di mortella, lecci, lentischi e bossoli chiudono il teatro di una verdeggiante cintura. Quando fu deciso per il "Maggio musicale fiorentino" di eseguire il *Sogno* di Shakespeare con le musiche di Mendelssohn nel giardino di Boboli, ben sapendosi che niente di più adatto alla vaga fantasia boschereccia si sarebbe potuto trovare, e che solo il nome famoso della reggia medicea sarebbe bastato a richiamare l'attenzione di tutto il mondo su queste eccezionali rappresentazioni, si pensò subito a un regista ugualmente d'eccezione: Max Reinhardt.

Max Reinhardt è un appassionato degli spettacoli all'aperto ed a Salisburgo, nel giardino della sua villa, ha già rappresentato il *Sogno*. Quando gli pervenne l'invito del Comitato, accettò con gioia: venne a Firenze: la stagione non era ancora propizia, ma Boboli col suo fascino imponente, con le sue prospettive grandiose e i suoi "silenzi verdi" lo incantò. Però quando vide il luogo che era stato scelto per la rappresentazione ed annunziato sui programmi, Max Reinhardt storse la bocca, e

dichiarò chiaro e tondo che se si voleva fare lo spettacolo nell'anfiteatro, tanto valeva farlo in un teatro chiuso senza disturbare lui per metterlo in scena.

L'anfiteatro, cui sovrasta la mole severa di Palazzo Pitti, è una vasta piazza circondata di alberi: la sua vastità impedisce appunto la comunanza degli spettatori con la poetica vicenda che si svolgerebbe su un palcoscenico improvvisato. Balletti, coreografie, feste nautiche e spettacoli fastosi furon fatti qui in varie epoche a cominciare dal 1652, in occasione delle nozze di Anna dei Medici con l'Arciduca Ferdinando d'Austria, fino a quella del 1811, in occasione della nascita del Re di Roma, figlio di Napoleone I e ad esibizioni anche recenti di danze ed esecuzioni corali che avevan più che altro bisogno di essere incorniciate da vaste radunanze di popolo. Ma questa volta non era il caso di tentare qualche cosa di simile. Il *Sogno* ha bisogno di un pubblico raccolto e di uno scenario limitato dove il protagonista ha da essere il bosco entro il quale si svolgono tutte le bizzarrie le avventure e i sogni di una notte incantata.

Reinhardt cominciò a studiare il giardino un po' da per tutto: angoli deliziosi di verdura e di mistero ne trovò parecchi: ma qui bisognava pensare a molte cose: che ci fosse un sufficiente spazio per il pubblico, che l'accesso non riuscisse troppo difficile, che l'acustica rispondesse alle esigenze della rappresentazione, che la prospettiva fosse tale da permettere una degna coreografia all'ultimo quadro per il corteo con le fiaccole che si svolge in onore di Teseo e d'Ippolita. Il piazzale del Nettuno è parso corrispondere assai bene a tutti questi requisiti: Reinhardt ne ha fatto, addirittura, un teatro all'aperto modello. Per un pubblico ristretto sarebbe stato possibile ripetere quello che Reinhardt ha fatto nel suo giardino di Salisburgo, dove gli spettatori cambiavano di sede quattro volte. Qui per un uditorio di più che duemila persone la cosa non era fattibile. Del resto, poco male se la reggia di Teseo o la casa di Quince non sono veristicamente riprodotte come su un teatro normale. Nei cinque atti del *Sogno* il primo e l'ultimo possono esser considerati come il prologo e l'epilogo di tutto il lavoro: la parte essenziale si svolge nel bosco.

Si sa come procede l'azione.

La favola che lo Shakespeare tolse in parte dal Chaucer, da leggende e tradizioni popolari, è tutta intessuta di leggiadra poesia: non v'è epoca storica, non v'è limitazione di tempo: tutto è leggenda e piacevole bizzarria, intercalata dai sospiri d'amore di cui un po' si fa giuoco anche il poeta, dalle mariuolerie di Puck e dalle asinerie di Bottom e dei suoi compagni di lavoro e d'arte. Per render gradevole un tal lavoro a un pubblico moderno bisogna renderlo con leggerezza, dargli veramente l'apparenza e, si potrebbe dire, anche la sostanza del sogno: al che Reinhardt ha inteso, servendosi della traduzione fedele, stringata ed elegante di Paola Ojetti e valendosi non soltanto di tutte le risorse che gli forniva l'amenità e il mistero del parco centenario, ma anche dei leggiadri costumi disegnati da Titina Rota con sapore veramente fiabesco, e degli attori più adatti che Guido Salvini gli aveva via via proposto e che egli è andato da sé ad ascoltare, per potersi fare un'idea del loro modo di recitare e delle loro attitudini alle parti che dovevano esser loro affidate.

L'attore che più colpì Reinhardt e che egli scelse, si può dire fra i primi, fu Memo Benassi che gli parve un Oberon ideale, poi il Lupi, un faceto, caratteristico Bottom, poi la Maltagliati, una squisita Regina delle Fate, la Ferrati, Elena, la Ciapini, Hermia... tutto un battaglione di attori veramente imponente: eppoi danzatori, danzatrici, corifei, comparse. Poche volte, forse mai, si è avuto in Italia uno spettacolo all'aperto formato con una compagnia così numerosa, con tanta ricchezza di mezzi, con sì perfetta disposizione di luci, con una orchestra così densa e disciplinata, qual è la Stabile fiorentina, che sotto la direzione del maestro Gui, dà il concorso inestimabile della musica mendelssoniana a questa rappresentazione che è, veramente, tutta musica di suoni, di colori e di parole...

Di fronte a un compito ben diverso si è trovato Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva* nel chiostro brunelleschiano di Santa Croce. Forse il direttore del "Vieux Colombier" non avrebbe mai pensato a inscenare una sacra rappresentazione, se gli organizzatori del "Maggio Musicale Fiorentino" non avessero scelto di proposito proprio lui. Qualcuno si è doluto che per metter su uno spettacolo così popolarmente italiano si sia incaricato uno straniero. Ma, in realtà, Copeau non è uno straniero per nessuno: è un innamorato del teatro che ha messo in scena con lo

stesso entusiasmo Romains, come Shakespeare e Molière, senza badare all'immediato successo, senza preoccupazioni che fossero estranee all'arte.

C'eran poche occasioni opportune come questa, per lui. Non mancheranno certamente le censure agli organizzatori del "Maggio" sul programma e anche sul modo con cui è stato svolto, ma non si potrà negare che le cose siano state fatte con una larghezza straordinaria. Tanto il *Sogno*, quanto *Santa Uliva* erano due spettacoli che contavano più che altro sulla loro essenza artistica e sulla maniera con la quale due registi famosi avrebbero saputo realizzarli. Copeau avrebbe domandato anche meno di quello che gli hanno dato.

— Non c'era bisogno che mi dessero – diceva – degli attori di primo piano: mi sarebbero bastati degli attori modesti; qui si tratta di fare una coreografia, di creare un'atmosfera, di far rivivere il pubblico nell'ingenuo misticismo dell'epoca. E salvo Sant'Uliva, che dev'essere una creatura "d'élite", gli altri attori scompaiono un po' nel quadro generale.

La creatura "d'élite" è stata scelta in Andreina Pagnani: lo stile della sua arte, la bellezza un po' melanconica della sua espressione hanno certo contribuito alla scelta. Perché Sant'Uliva è un personaggio "sui generis".

Personificazione della purezza e della virtù eroica, Uliva, per non cedere al padre, l'Imperatore Giuliano, che vorrebbe impalmarla per la speciosa ragione che nessuna donna come lei rassomiglia alla defunta sposa, si lascia ardere le mani su un braciere, quelle mani che sono l'innocente oggetto della concupiscenza paterna. Cacciata dall'Imperatore fra le belve del bosco, Uliva prega umilmente il Signore:

*Signor del tutto, o divina potenza,
Prego mi dia forza e pazienza.*

Qui s'iniziano le drammatiche e stupefacenti avventure di Uliva. Il Re di Castiglia, che per caso si trova a caccia nel bosco, soccorre la poveretta e l'ospita a Corte affidandole la custodia del piccolo figlio: un ribaldo barone, che s'innamora di lei e che è da lei respinto, le trafuga il bambino e l'accusa presso il Re: di qui la condanna del Re di ramingare per sette giorni in cerca del figlio perduto e di essere poi uccisa qualora non lo ritrovi. Ma la Vergine appare alla sciagurata e la rincuora

*Rallegrati, figliuola, e datti pace,
Sopporta per mio amore in pazienza,
Ch'io ti caverò fuor di contumace.*

Il bimbo si ritrova, rinascono per miracolo le mani ad Uliva, che può così riprendere maternamente fra le braccia il fanciullo e riportarlo al Re che fa di Uliva la sua sposa. Ma le prove di Uliva non son finite: perseguitata dall'odio della suocera, costretta a fuggire col figlio che le è nato, giunge in barca al mare di Roma: segretamente spedisce il fanciullo al padre

*Vien qua, figliuolo; in sino a Roma andrai,
Al padre tuo, qual è re di corona:
Con reverenza a lui t'appresserai,
Qual si richiede, e così gli ragiona;
E com'egli è tuo padre gli dirai
E non aver paura di persona.*

Il Re, che in questo tempo ha potuto rendersi conto degli inganni e della malvagità materna, come dell'innocenza di Uliva e che è venuto a Roma, centro della Cristianità per visitare l'Imperatore Giuliano – com'egli dice –

*Sol per aver dal Papa assoluzione
Perché mia madre falsa e invidiosa
Le lettere cambiò senza ragione,*

accoglie Uliva e la conduce all'Imperatore, che riconosce in lei sua figlia. Uliva racconta al padre commosso le sue disavventure. Giuliano, pentito anch'esso, dopo aver riunito la figlia allo sposo, e aver ottenuto l'assoluzione papale ordina che tutti i poveri e i derelitti siano accolti e aiutati come fratelli. Quella di Uliva è una soave figura che vive, tuttavia, più che nelle sue parole, nel mistico alone di leggenda che la circonda. Infatti in lei non c'è niente di storico (lo avvertì anche il D'Ancona): essa è solo il prodotto di una lenta elaborazione della fantasia poetica popolare, una successiva agglomerazione di elementi romanzeschi, dove la virtuosa regina assume, per il sublime esempio che dava di sé, come figlia, come sposa e come madre, l'appellativo di Santa.

Dei vari episodi amalgamati a formare la *Rappresentazione di Santa Uliva* il più curioso può apparire quello dell'innamoramento innaturale del padre per la figlia. Questo tuttavia si trova di frequente nelle tradizioni popolari, nelle favole e nelle novelle e poemi che hanno affinità di soggetto con queste e il D'Ancona, che ha per il primo pubblicato questa Sacra Rappresentazione, certamente fiorentina o almeno toscana, ne cita vari esempi.

Ma tutto il dramma è costituito di episodi, come si è detto, legati fra loro soltanto dalle didascalie: non era facile compito presentarlo a un pubblico moderno in maniera degna senza toccarne troppo la grazia ingenua. A questo compito di riduttore si è accinto Corrado D'Errico con molta delicata cura; Copeau si è servito di questo testo per la rappresentazione ed ha, a sua volta, creato, con l'aiuto di André Barsacq, una specie di palcoscenico circolare, attorno al pozzo centrale del chiostro, dove l'azione si svolge con continuità, camminando, per così dire, coi personaggi che vengono illuminati via via nei vari punti che vogliono essere la reggia, il bosco, la riva del mare e così via e dove le azioni mimiche e coreografiche tengono luogo di passaggio da un quadro ad un altro. Si capisce che in questo spettacolo, se uno degli elementi essenziali è la luce artificiale, l'altro è la musica che accompagna l'azione. Pizzetti ha scritto una partitura "ex novo" con fervore. Copeau e Reinhardt han trovato certamente fra Santa Croce e Boboli pane per i loro denti. Auguriamoci che da questa loro prova nasca nei nostri giovani registi lo stimolo ad una nobile gara per altri spettacoli da organizzarsi all'aperto in un paese qual è l'Italia, dove i luoghi di una grande bellezza naturale e di una grande suggestione storica od estetica non mancano davvero.

1933.05.26	Gazzetta del Popolo		La rappresentazione di Santa Uliva	Silvio D'Amico	Shakespeare, Santa Uliva e due regie
------------	---------------------	--	------------------------------------	----------------	--------------------------------------

Per mettere in scena sei opere liriche italiane, un dramma italiano e uno di Shakespeare, il comitato del "Maggio fiorentino" è ricorso – oltre che naturalmente a cantanti, attori, orchestre e cori tutti italiani - a sei direttori d'orchestra italiani e a sei scenografi italiani, fra i quali ultimi si sono avute eccellenti rivelazioni. Solo per i registi il Comitato ha creduto di chiamare, accanto a due italiani (Forzano e Salvini), tre stranieri: Carl Ebert per due melodrammi, Max Reinhardt per il *Sogno d'una notte di mezza estate* e Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva*.

Nomi, questi ultimi due così illustri da giustificare l'eccezione: quello di Max Reinhardt è, come tutti sanno, il più famoso della Germania; e quanto a Jacques Copeau nessuno ignora che egli è stato ed è il maestro della nuova, e più raffinata, regia francese. Resterebbe soltanto – "soltanto" per modo di dire – da riproporsi la questione se l'arte della regia sia qualcosa di trasportabile, di traducibile da un paese all'altro; e ancora, se convenga imporre stabilmente, ad attori nostri, metodi stranieri. Ma il problema, appunto perché attualissimo e importante, è troppo grave per sbrigarcene qui; ci ripromettiamo di tornarvi sopra un'altra volta. Ed è anzi proprio per trattarlo con ogni possibile

conoscenza di causa, che aspettiamo d'aver fatto anche l'esperienza di questa novissima prova fiorentina.

La quale prova potrà avere un'importanza singolare. Perché, se altre volte abbiam visto i risultati ottenuti, in bene ed anche in male, da un regista straniero a capo d'un dato gruppo d'attori italiani, sarà questa la prima volta che potremo vedere, a ventiquatt'ore di distanza, *lo stesso gruppo* d'attori nostri, diversamente istruito, atteggiato e plasmato da *due* maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e per metodo, come il Reinhardt e il Copeau.



Il semita austriaco Max Reinhardt è un eclettico. Fra il gruppo dei registi europei che, in questo nostro secolo, hanno bandito un loro preciso verbo e il gruppo di quegli altri che non muovono da alcuna idea preconcepita, rinnovando volta per volta la propria visione e i mezzi per esprimerla, egli tiene decisamente per il secondo.

A rappresentare, in poco più di trent'anni, molte centinaia di lavori dai più antichi ai modernissimi, Reinhardt si è servito di tutti gli strumenti. Direttore di quattro teatri a Berlino e di uno a Vienna maestro di *Festspiele* e di scuole d'arte scenica, ecc., ecc., egli ha accettato non solo teatri grandi e teatri minimi, teatri da cinquemila spettatori e teatri per trecento persone; ma ha portato le sue compagnie sulle piazze – come in quella del Duomo di Salisburgo – e nei cortili, in sale di castelli e nell'interno delle cattedrali. Facendo avanzare il palcoscenico fino in mezzo al pubblico, accettando dai Giapponesi quei loro pontili per cui la scena comunica con la platea, portando l'*Edipo Re* di Sofocle addirittura nell'arena di un circo, Reinhardt ha risospinto violentemente gli spettatori a partecipare, e quasi a mescolarsi, al respiro del quotidiano miracolo scenico. Passando dalle commedie salottiere agli spettacoli di grandi masse, da visioni mondane e paganeggianti ad appelli almeno intenzionalmente cristiani, non ha arretrato davanti a nessun meccanismo e a nessun trucco (palcoscenici girevoli e prodigi luminosi erano già affar suo, quando ancora nel resto d'Europa se ne parlava poco o nulla); mentre altre volte, all'occorrenza, s'è rivolto alle espressioni più semplici e lineari, classiche ovvero primitive.

E questa volta eccolo dunque fra noi. Lo incontriamo adesso in uno stanzone rustico e ancor privo d'intonaco, al primo piano del rinnovato Politeama Fiorentino. Seduto dietro a un tavolo come un professore in cattedra – *professor Max Reinhardt*, dicono i manifesti tedeschi –, sta scrutando attraverso un paio di occhiali di tartaruga il copione disseminato di minuscole didascalie, che va confrontando col “gioco” dei nostri attori. I quali parlano, ohimè, una lingua ch'egli non intende: ma egli conosce da tanto tempo, e così da [...] i personaggi ch'essi incarnano! È la prima volta che Reinhardt vede Lupi e Almirante, la Magni e la Maltagliati; ma Bottom, Puck e Ippolita, sono, può ben dirlo, suoi amici di giovinezza. Chi non avesse paura delle parole scandalose potrebbe andare anche più in là, potrebbe dire che, se per metà son figli di Shakespeare, per l'altra metà son figli suoi: tanto egli li ha avviati, travestiti, truccati, fatti rivivere a suo modo, e in certo senso rimessi al mondo.

Nessun tormento, nessuna inquietudine traspare dalla faccia del maestro nell'atto che ascolta le battute dei suoi nuovi allievi: spira anzi, da quella fisionomia, una calma imperturbabile, eccezionale fra la nervosa gente di teatro, e che è, dicono, la sua prima, corroborante virtù. Come appunto chi abbia già dinanzi allo sguardo la chiara, sicura visione del quadro da tradurre a vita vivente, Reinhardt si rivolge via via a Guido Salvini, collaboratore e interprete seduto accanto a lui, per dare spiegazione, suggerire una intonazione, soprattutto indicare un atto o una smorfia, col gesto pacato e dominante, di chi conosce la strada e non ha dubbi. E nulla è così fresco e ingenuo come la risata di bambino, in cui il maestro per primo prorompe davanti alla battuta comica pronunciata dall'attore; quasi egli non l'avesse, sino ad oggi, udita mai.



Ma se Reinhardt, a mettere in scena il *Sogno* scespiriano nel giardino di Boboli, si ritrova visibilmente come in un suo vecchio parco di cui conosca tutti gli angioletti e tutti gli abitanti, Jacques Copeau alle prese con *Santa Uliva* sembra nella situazione precisamente opposta.

Jacques Copeau è un asceta del Teatro. Se Reinhardt v'è giunto, come di regola ancor giovanissimo e dalla gavetta, ossia dalla schiera degli attori, Copeau v'è arrivato a trentacinque anni, dalla Letteratura – e quale Letteratura! Quella della *Nouvelle Revue Française* –. Tanto Reinhardt, pur nel suo eclettismo, è magico, colorito e prestigioso, altrettanto Copeau è nudo ed essenziale; tanto Reinhardt dà, spesso se non sempre, importanza all'elemento visivo (*théatron* da *thèomai*), altrettanto Copeau riduce al minimo le suggestioni esteriori per affidarsi allo Spirito e al suo messaggero, il Verbo. Reinhardt è un orgiastico, Copeau un mistico; Reinhardt punta sullo spettacolo (da *spectare*), Copeau sul dramma. La fede di Reinhardt nel Teatro è sovranamente umana; quella di Copeau è di natura religiosa.

Perciò, almeno stando a quanto si può presumere, il comitato del “Maggio Fiorentino” non ha male esercitato la sua scelta affidando la *féerie* scespiriana a Reinhardt, e la sacra rappresentazione a Copeau. Ma è evidente che quest'ultimo ha da superare, nel caso presente, difficoltà ben più gravi che non siano quelle del collega tedesco. Jacques Copeau non si ritrova, come Reinhardt, a casa sua, con in mano un vecchio copione già studiato e spremuto e portato una quantità d'altre volte al successo; si trova di fronte a un'opera vergine, acerba, delicata, tutta esili sfumature e gracile incanto; un'opera in versi, e quali versi! Ottave toscane di sapore ancora quattrocentesco; un'opera infine che, a offrirla ad un pubblico d'oggi, appare piena di rischi e dubbi.

La leggenda della perseguitata Uliva, appartenente a quel fondo, ben più fiabesco che agiografico, comune suppergiù all'intera Europa medievale, è stata qui ripresa dall'anonimo fiorentino con grandissima grazia ma, tutti lo sanno, senza nerbo propriamente drammatico; svagata e sbriciolata in cento episodi, dove, all'infuori della soavissima Uliva, gli altri personaggi son fantocci, in gran parte grotteschi, e costretti in minime apparizioni e subitanee sparizioni opera che doveva, a suo tempo – ossia in un'età in cui il gusto del dramma sacro già si intrecciava con quello delle “moresche”, dei lieti intermezzi allegorici, e delle danze fastose che il Rinascimento amava – contare essenzialmente anche sulla musica e sulla coreografia. Come ritrasportarla fino a noi?

C'è voluta la baldanza di un giovane scrittore e regista nostro, Corrado d'Errico, per potare il dramma di tutte le sue esuberanze, ripetizioni, insistenze, sminuzzamenti, rifacendo la sua prima parte ed adattando la seconda, senza sciuparne il profumo, né togliergli alcuno degli elementi significativi. Ma resta a vedere come riuscirà il Copeau, nella cornice obbligata del Chiostro di Santa Croce, a ridare agli spettatori il senso di quest'opera. Alla quale si son conservati, naturalmente, commenti musicali (commessi al Pizzetti), ed intermezzi di danze; ma riducendo gli uni e le altre alla più spirituale sobrietà; e respingendo l'insieme (se non abbiam capito male) in un'atmosfera alquanto più primitiva ed arcaica di quella in cui l'opera fu concepita, ossia verso l'ultimo Medio Evo, piuttosto che incontro al primo Rinascimento.

Le due rappresentazioni avranno luogo all'aperto; che Puck e Santa Uliva ci impetrino un bel cielo stellato.

1933.05.28	Corriere della sera		La rappresentazione di Santa Uliva	B.F.	Attori nel chiostro brunelleschiano. La rappresentazione di “Santa Uliva”
------------	---------------------	--	------------------------------------	------	---

Firenze, maggio.

Nel chiostro maggiore, a Santa Croce, di mattina, con un sole felice, già incamminato al di là della primavera. Si entra e ci accoglie la voce di un Angelo, oltre il prevedibile maschia, cantando endecasillabi netti, d'una misura che non si lascia ridurre in prosa. La voce appassionata vorrebbe tenerli in briglia, ma non può, chè gli accenti e le cadenze vanno con la propria misura, dinanzi a quest'ordine brunelleschiano d'archi e colonne, dove tutto torna a regola di squadra, di compasso e di intima sapienza. Sta l'Annunziatore sopra un tavolato, due palmi sopra lo spazio erboso, e parla

di cose tra celesti e umane, battendo sulla quarta e ottava sillaba e impennando la voce sul sonante verso di sesta e settima. Ma il sole brucia; ed è quindi naturale che l'indice, dopo avere accennato lassù, allo zenit, al cielo sbiancato, scenda a cacciarsi fra il collo e il goletto, a dare una tiratina, ad aiutare il respiro. Perché l'Angelo (Cesare Bettarini) come tutti gli altri attori presenti a questa prova della rappresentazione di *Santa Uliva* porta panni del tempo nostro: un "completo" chiaro, mattutino! Le parole ampie risuonano nella cassa armonica della loggia e scendono chiare, come tutto è chiaro nel chiostro, su Uliva; la quale non contraddice al poeta anonimo che la volle "vaga, leggiadra e bella a meraviglia"; benché sia presa ancora nelle vesti del secolo. Seduta su una pedana, intorno erba e bossi tosati, ella ha un giusto abbandono nelle spalle e nelle braccia, umilissima sotto il peso del sole e sotto le lodi che le scendono addosso, avviate verso lei dal gesto dell'Angelo. Tutta in nero: un cenno di mantellina, il cappello a tesa larga un po' calante. Si vede che è prossima a cominciar "le giuste querele". Insieme col salmodiare dell'Angelo vanno i commenti d'un pianoforte e una mezza voce virile con arie laudanti talvolta poco più che parlate: finzioni dell'orchestra e del coro.

Qui finisce il primo incanto. Un colpo su un assito che risponde profondo, e un comando: "stop". È Copeau. Interrompe e parla. Piena e cordiale, la voce ha un tono che andrebbe bene tanto per elogiare quanto per correggere; ma s'avverte che, se egli dice "Esca l'Imperatore, venga il Re di Castiglia, fuori il diavolo" sa di poter cavare, sull'istante, dal fresco del porticato, gli attori che sono pronti ad essere potenze della terra o delle tenebre.

Due singhiozzi perduti

Qualcosa non andava esatto, nel salmo. S'ha da purificare una sillaba caduta male: da metterla in una naturalezza che sia davvero angelica. Dunque, daccapo. Con quel volto di domenica in buona luna, - il berretto basco gli è andato a finire quasi sulla nuca, ma la cravatta d'un rosso pretto è un richiamo all'ordine, autoritaria, - Copeau accompagna le parole, le scruta, le confessa, le lascia passare perché le riconosce di qualità ortodossa. Quando è il momento della contentezza egli ha un sorriso che scappa abbondante attraverso l'armatura degli occhiali a stanghetta.

Seduto, spalle contro il parapetto del pozzo, si sveglia Giuliano, imperatore, il padre d'Uliva, e comincia con solenne accoratezza a mettere nelle ottave i concetti del suo soffrire, che sono questi: vedovo, egli ha cercato "del mondo ogni cosa" per trovare una donna "vaga onesta e gratiosa" che rassomigliasse alla prima moglie; ma quella che gli andrebbe a pennello l'ha scoperta soltanto fra le pareti dell'imperial palazzo: Uliva.

Non è da dirsi come gli escano profonde le note mentre con sovrana dignità e paterna dolcezza comunica la propria deliberazione alla innocente giovane. La "piccola Uliva" (è Andreina Pagnani) fa per alzarsi e ricadere giù, si toglie il cappello e subito se lo rimette: come se l'oro a diciotto dei capelli andasse oltre l'intenzione del poema; poi dice:

"Oimé, padre mio, che è quel ch'io sento,
dite voi da davvero, o motteggiate?
Questo parlar mi dà molto tormento..."

e così via, aggiungendo senza risparmio grazia alla grazia del linguaggio; finché, tra il pregare e il rimproverare, arriva alla prevedibile conclusione. Il padre le chiese testualmente: "Be' che farai?" e lei, franca: "Che ne vo' far nulla". È umano che i due signori là in faccende al pianoforte suonino e cantino meglio che mai, benché aggrediti alle spalle dal sole: siamo a un delicatissimo passo della vicenda. Già Copeau ha inviato di lontano un reclamo verso due personaggi in grigio, i quali su una piazzola, nell'abbracciarsi e nel far compianto, si son dimenticati di qualcosa ("ci sono due singhiozzi"; e siamo tornati indietro nella recitazione a rintracciare i due singhiozzi perduti).

Il sacrificio delle mani

Si tace l'Imperatore, dopo aver dato un "ultimatum" alla figlia; ed ella, di seduta che era, si mette ginocchioni, a invocare la luce dei cieli, l'"eccelso Re di tutti i regni"; poi si trascina dinanzi a un bacile che ora come ora deve figurare da ceppo, e tanto ella s'adopra che ne esce con le mani tagliate. Se le taglia, illuminandosi di "fortitudine" e di "mansuetudine". Tardi, ma ancora in tempo

per piangere quanto necessita, accorre la gente che, da un angolo del tavolato, come da un altro continente, ha assistito al sacrificio. La cameriera, i servi (c'è Armando Migliari (Gruffagna) con una faccia dolente che non gli conoscevamo, inedita, ineditissima e tirata a perfezione) gridano, si disperano, accarezzano i guanti neri della Pagnani. E Uliva dice:

“O cameriera mia, to' queste mane e involtale in un drappo che sia netto e innanzi al padre mio meco vera'ne ch'io voglio rappresentarle al suo cospetto”

Se non fossero proprio gli occhi nostri a dir di no, poiché vedono in borghese l'alta tragedia, saremmo commossi, tanto è schietto l'accento del dolore e dell'intera forza.

L'imperatore, sempre in sedia, accasciato, complice quell'ora di mezzogiorno, condanna a “morte acerba e ria” la “figliola crudele e dispietata, ribella di pietà, nemica di sé e d'ogni onore.” Sia condotta in una foresta e abbandonata in pasto alle nere.

Scoppia una grana: con un grido di Copeau: “Ho dimenticato i miei due angeli”. Ma ride beato e si batte la fronte col palmo della mano, quasi se li dovesse tirar fuori dalla testa, belli e alati per “fare dell'oblio penitenza” piacevolmente. Eccoli laggiù, invece son due adolescenti danzatrici del “Gruppo Gunther”; una bionda e in abito, anzi in guaina verde; l'altra bruna e in rosso: con certe zizzerette che a malapena arrivano a solleticare gli orecchi. Pigliano il sole, senza perderne raggio, aggomitate a un corrente che fa da barriera fra due colonne. “Angeli miei!”. Basta vedere com'esse giungono di corsa, remando con le braccia, per capire che porteranno a dovere le ali, il giorno della rappresentazione. Avuti gli ordini, leste vanno a sedersi in cima a due scalee di legno, a faccia a faccia, e, quando è il momento buono, s'alzano e scendono, come venendo giù per i fianchi di due simbolici colli. In basso, sotto il portico, esse si affiancano e, camminando, avrebbe detto Mallarmè, “sul puro alluce”, vanno a raggiungere l'Angelo annunziatore, su una sorta di piedistallo. Lì, consigliate dal pianoforte e dal signore che fa da coro, passano ai ritmici convenevoli; finché Copeau da' cinque minuti di riposo.

La scena mirabile

Utilizziamo la pausa. Mentre gli attori si riconsegnano al fresco, l'attenzione nostra va tutta la mirabile spazio del chiostro e alle linee che armoniosamente lo racchiudono. Senza alcun dubbio, in questo luogo di poetico privilegio, che dà luce di umana consapevolezza ai quadri di una storia miracolosa, la rappresentazione torna ad essere simbolica su un piano geometrico situato nel libero spazio. Portico e loggia archi e colonne segnano limiti di puro ordine fantastico, mille miglia al di sopra dell'ordine naturale e della scenografia naturalista; il prato e i boschi tosati possono vantaggiosamente, nella cornice brunelleschiana che esclude ogni disordinato aspetto del mondo, simboleggiare la campagna e le stagioni, la selva in cui Uliva si smarrisce e i giardini dei palazzi reali. Castiglia, Bretagna, il mare: sono qui, evocati dalla poesia; e il pozzo del chiostro, se l'Imperatore parla, è al centro dell'impero.

Il disegno del tavolato, quadro intorno al pozzo, con ad ogni angolo una piazzola, - le quattro parti del mondo di allora? - stabilisce sul praticello tanti luoghi geometrici, tanti scenari astratti, dinanzi ai quali ogni gruppo di attori agisce come in trasparenti nicchie. Si parla dal cielo alla terra; dalla Corte imperiale si vede ciò che accade nell'osteria, e ogni personaggio ha una specie di ubiquità. In un primo tempo Copeau si propose di tentare una proiezione scenica che fosse un ritorno al sistema delle “mansioni”: innalzando sotto gli archi del chiostro tanti piccoli palcoscenici da essere illuminati man mano che gli episodi si svolgessero. Ma così avrebbe tolto alla rappresentazione la possibilità di determinare un originale assieme, il risponderci di gruppi e di movimenti in un unico spazio di fantasia. Siamo pervenuti insomma ad una messinscena che si richiama più al rilievo che al colore, alla scultura più che alla pittura. Atmosfera: la musica di Ildebrando Pizzetti. Intanto il chiostro, restaurato, ha avuto la sua parte di bene. Anche ora gli operai seguitano a ripulire le cornici, i capitelli, i tondi decorativi, e insomma a curare nella pietra la malattia del tempo.

La caccia per piacere

Si riprende la prova. I servi dell'Imperatore, che conducono Uliva nella foresta, giungono dinanzi ad un'osteria e, non occorre dire, infilano la porta, in vista d'un confortevole bicchierotto. Due panchetti, e l'interno della gargotta è in punto. I colpi battuti sulla tavola dagli assetati mettono in giocondità l'ostessa che arriva ballonzolando affinché si possa sospettarla panciuta (Luigi Almirante, non ancora ridotto a comare medievale, porta occhiali novecenteschi) e petulante canta in falsetto festoso la gran bontà del "locale" e dei generi da servire: "e sopra tutto buon pane e buon vino". Gli avventori hanno fretta. Bevono, schiamazzano; e l'Imperatore, sul trono, vicino al pozzo, fa il controcanto, malinconicamente, piangendo sulla sorte della povera Uliva. Al conto, i beoni leticano con l'ostessa che, sacrificata, fa la tara d'un carlino. Poi l'osteria d'incanto non c'è più; e proprio dov'erano i panchetti, quattro scudieri (uno ha la magliettina verde, sportiva) si danno pena per armare in piena regola il Re di Castiglia (attore Carlo Lombardi) che si lascia vestire e frattanto ragiona in rima, dicendo cose che non disdirebbero nella *Caccia col falcone* del Magnifico:

"Oggi ch'egli è bel tempo è di so grandi deh facciamo una caccia per piacere"

Non hanno inteso a sordo i cortigiani: fingono di mettere indosso al padrone un intero guardaroba, tracciando per aria gesti da sarti. Poco più, e sarebbe un motivo di danza. Quando sono pronti, e s'immaginano d'essere nel bosco, dietro la lepre, i cacciatori odono i lamenti di Uliva. Ci vuol poco a rintracciarla: è lì, ad aspettare che le fiere la divorino.

Quella dolce rassegnazione tocca nell'animo il gaio signore e i compagni che dimenticano la caccia e raccolgono Uliva.

A corte, dove l'hanno condotta in un baleno, ella è nominata custode di un fanciulletto, tenerissimo real rampollo. E tutto andrebbe per il meglio, se non entrasse in bazzica il Siniscalco (Memo Benassi) a far confondere la monca bambinaia. Scamiciato, s'arrampica perfino sul muretto del pozzo e, reggendosi ai ferri, recita una parte di tentatore che risulta a mezza via tra quella di Mefistofele e quella di Faust; ma non ottiene nulla dalla giovane, che lo manda a spasso.

Lo sconosciuto giura di vendicarsi. Di notte, mentre Uliva dorme, egli ruba il bambino e lo nasconde. Bisogna sentire i lamenti della infelicissima donna, dinanzi alla culla vuota. E pensare che per oggi tutte quelle parole colme di lacrime sono state dette non su una principessa culla, bensì soltanto su un panierino, un cestino da niente. Seguono commoventi scene tra il Re e la Regina (attrice Sarah Ferrati) e abbiamo la sentenza contro la santa. Andrà, Uliva, per sette lune, in cerca del bambino. O ritrovarlo, o morire.

È passato il mezzogiorno: la prova ha termine. La storia si ferma, così, ad un punto difficile, grave per la "mirabile Uliva"; ma se è vero che i casi di lei nel futuro saranno fierissimi, si ha tuttavia la consolazione di sapere che la soave donna, prima d'andare sposa al Re di Castiglia, riavrà le mani. È tutto bene quello che finisce bene.

1933.06.00	Scenario	n. 6	La Rappresentazione di Santa Uliva	Paolo Milano	Fiaba e Dramma sacro
------------	----------	------	------------------------------------	--------------	----------------------

Un pendio erboso, uno spiazzo e una doppia scalea del Giardino di Bòboli.

Il parco fiorentino, che offre il quadro di una natura lungamente ed esemplarmente civilizzata, pareva chiamato più che ogni altro luogo ad ospitare la favola umanistica e nordica, lo shakespeariano *Sogno di una notte d'estate*. Due lecci fronzuti vi segnano idealmente la linea del boccascena, siepi arbusti e praterelli offrono nascondigli, consentono ogni varietà al movimento; il cielo notturno sovrastante e, attorno, le brezze gli odori e i chiozzolii del giardino, avviano intanto chi guarda e ascolta verso un'aria trepida e poetica.

L'arte del *Sogno* sta tutta nell'equilibrio fra due opposte ispirazioni. C'è il regno delle fate, con

sovrani Oberon e Titania, luogo incantato dove danzano gli elfi e occhieggiano le lucciole, dialoghi e azioni sceniche che stanno ad ogni istante per sfumare nella pantomima colorata, nel giuoco di luci e di musiche. E vi è la farsesca vicenda degli artigiani ateniesi (Bottom il tessitore e i suoi compagni il falegname, lo stipettaio, il racconciatore di mantici, il sarto), che allestiscono la recita per le nozze regali di Ippolita e Tèseo: scurrilità spassosa, grottesca dabbenaggine, quiproquo tic smorfie e paure, tutto un mondo vivo, eppur caro a quel pubblico di cui il poeta tiene qua e là conto. Su questi due spunti estremi e contrapposti Max Reinhardt ha fondato la sua interpretazione e la sua regia. Fate color di foglia, dalle molte esili braccia che spiovono come rami di salice, genietti striduli, improvvisi canti e chiarori lunari, il tutto preludiato, punteggiato e conchiuso dalle musiche di Mendelssohn, celebre compendio dello stato d'animo dei Romantici di fronte a Shakespeare. Dall'altro lato, i popolani che si improvvisano comici, la cassa col vestiario trascinata buffonescamente per la guazza dei prati, le risse per un niente, l'enfasi marchiana, che è culminata nella recita finale della *Breve e noiosa scena tra il giovane Piramo e la sua amante Tisbe, un'allegria tragicissima*. Qui Reinhardt ha spiegato ancora una volta tutti i suoi celebrati mezzi di conquistatore di pubblici. Dopo il fastosissimo corteo e la fiaccolata nuziale, lo sketch degli artigiani ha svagato tutti gli occhi e mosso ognuno alle risa, in un inseguirsi di lazzi, di trovate sceniche.

Ma l'arte del *Sogno* e di Shakespeare, quella che (si voleva dire poco fa) non è propriamente né caricatura né fantasia? Quest'arte si accentra nelle due coppie d'amanti (Lisandro ed Ermia, Demetrio ed Elena...: tre coppie, se vi si aggiunge lo sfondo decorativo dei fidanzati regali), tra i quali tutti i possibili incroci della passione, della ripulsa, del dispetto amoroso si combinano uno dopo l'altro con intreccio geometrico.

Qui non vi è soltanto arabesco, e c'è più assai che ironia: *“Se poi si trova simpatia nella scelta d'amore, la guerra, la morte o i mali entrano in campo: a far che la felicità passi come un suono, si dilegui come un'ombra, non duri che l'istante d'un sogno, svanisca come il lampo che in una cupa notte rischiarava d'improvviso il cielo e la terra, e prima che qualcuno abbia detto “guardate!” le tenebre l'hanno ringhiottito: tanto presto tutto ciò che è splendente ricade nel caos”*.

Questa fuggevolezza, questa lievità, queste fatiche d'amore guadagnate e perdute, e l'oggetto della passione mutato ad un volger d'istante, e quell'attesa di nozze che pure gli endecasillabi shakespeariani macchiano ogni tanto di malinconia, sono il fulcro della commedia, la sua poesia vera, ciò che unicamente armonizza e giustifica i due spunti estremi dei quali si è detto; e sono ciò che Reinhardt ha propriamente mancato di esprimere.

Sarà forse che questa poesia si rivela, per bocca soprattutto di Lisandro e di Puck, in versi che anche un'ottima traduzione (come l'attuale di Paola Ojetti) rende approssimativamente, e che poi, già nel testo ridotto da Reinhardt, erano stati esclusi. Sarà la quasi insormontabile difficoltà per un regista straniero di concertare le finezze di una recitazione in lingua non sua; e sarà infine la timidezza con cui gli attori si studiavano di assumere una statura vocale consona al luogo dello spettacolo.

Se il cronista di un quotidiano (il quale del *Sogno* avrà magari fatto la conoscenza in questi giorni) ha potuto scrivere che nella commedia *“varie azioni si intrecciano senza chiaro significato ... e occorre uno sforzo non comune per cogliere la superiore unità dello spirito shakespeariano”*, una qualche intima manchevolezza dell'interpretazione deve pure averlo spinto ad addebitare così ingenuamente al poeta quel che era del regista.

Il pubblico ha gustato assai la coreografia, si è trastullato un mondo alle scene scherzose. Se il fine del poeta fosse la meraviglia, e il genere da aborreire sopr'ogni altro quello noioso, la regia di Reinhardt sarebbe tutt'uno con la perfezione. In questa straordinaria edizione fiorentina del *Sogno*, la regia è stata quella di un maestro della scena, che i suoi stessi limiti ci aiutano ad ammirare e a definire.

La Rappresentazione di Santa Uliva, tardo frutto del dramma cristiano dei primi del Cinquecento e da allora non più recitata, offriva a Jacques Copeau i più sottili problemi di regia. È vero che la pittura religiosa quattro e cinquecentesca gli presentava una versione visiva, e spesso addirittura

scenica, dei motivi stessi che ispirarono l'anonimo autore di *Santa Uliva*. Così di questa Rappresentazione come di quei quadri, il sentimento religioso non è certo il fulcro: l'artista accetta devotamente dalla tradizione una storia edificante e lo spirito cristiano che l'accompagna, ma l'essenziale per lui consiste, lì nel dipingere, qui nello sceneggiare, una vicenda ricca di spunti.

È vero anche che il testo a noi giunto di questo tardo "mistero" possedeva ben poco di quella speditezza drammatica, di quella concisione e di quella legatura che modernamente si esigono da uno spettacolo; ma a questo ha cautamente provveduto un giovane scrittore e regista nostro, Corrado d'Errico, con un'opera che si potrebbe pittorescamente assomigliare a quella che certi singolari maestri d'ago compiono su stoffe o arazzi di pregio maltrattati dai secoli.

L'intuito di Copeau è stato innanzi tutto fermo e felice nell'individuare il tono da dare a tutta la recita: di storia sceneggiata, di pittura speditamente parlante e semovente. Né estasi misticheggiante, né pantomima decorativa; ma (non lontano forse dagli intenti del poeta anonimo) un piglio di narratore che trapassa via via dall'uno all'altro dei nodi drammatici, chiedendo al pubblico adesione umana, sul presupposto della simpatia religiosa.

Il luogo prescelto era il secondo Chiostro della Chiesa di Santa Croce, e il problema di topografia scenica era complesso, nella difficoltà di risolvere e di connettere le numerose "mutazioni" del dramma. Scartata l'idea di adattare a "mansioni" le arcate del loggiato, Copeau ha aggruppato tutto lo svolgimento su una piattaforma costruita attorno al pozzo che è al centro del Chiostro; ai quattro angoli i luoghi principali dell'azione, e i ponticelli che li congiungono figurano le strade della terra, quelle che i personaggi percorrono per trasferirsi dall'uno all'altro reame, e dall'una all'altra stagione della vita. Sul più alto del loggiato, il Paradiso con le schiere angeliche e il trono da cui la Vergine parlerà alla devota sua Uliva.

Schema quanto mai semplice, eppure suscettibilissimo di invenzioni sceniche perché modellato, sullo spirito autentico del dramma. Si può solo dir che le musiche, i cori, gli a solo (le une e gli altri indovinati in sé), erano forse troppo frequenti. Il rischio che assai facilmente si corre in questi casi, è quello di rovesciare i rapporti: per cui l'azione scenica, a un certo punto, scade d'importanza, si sottopone alla musica, arieggia a melodramma. E qui tanto più grande è stato il pericolo, in quanto i commenti musicali recavano il segno di Ildebrando Pizzetti, e i costumi minori erano alquanto operistici. Sebbene qui non si voglia parlare che di regia, un'eccezione va fatta per Andreina Pagnani, che nelle vesti di Uliva ha dato la miglior prova della sua carriera d'attrice. "*Altro non regna in te che umanità*" – dice della giovane il Re di Castiglia: a questa gentilezza la Pagnani ha atteggiato la sua interpretazione, con accenti semplici, amorosamente studiati e raggiunti.

Le rappresentazioni del Maggio Fiorentino ci hanno concesso di veder lavorare, uno poco discosto dall'altro, due maestri della scena. Non soltanto abbiamo visto i risultati da ciascuno di loro ottenuti, ma anche seguito per qualche tratto la via che essi percorrevano per raggiungerli. Dopo molto scartare, ed esserci ben difesi dai giudizi eleganti e dalle deduzioni affrettate, ci è parso che l'unico ammaestramento che se ne potesse trarre fosse suppergiù questo. Che il problema cruciale d'ogni e qualunque regia è quello di una certa, personale *fedeltà* ad un testo, dapprima scelto con un atto di predilezione. Ogni deficienza o eccesso interpretativo nasce da un oltraggio a questa norma, così come ogni risultato d'arte viene dal rispetto per questo principio d'armonia.

La conclusione parrà bisveccia, ma noi non ci vergogniamo di offrirla manzonianamente ai lettori di *Scenario*.

1933.06.4	La Nazione		La rappresentazione di Santa Uliva		La Rappresentazione di "Santa Uliva"
-----------	------------	--	------------------------------------	--	--------------------------------------

Come si è già annunciato, domani alle ore 20 avremo nel Chiostro brunelleschiano di Santa Croce, la “Rappresentazione di Santa Uliva”, uno spettacolo drammatico, coreografico e musicale che non la cederà in bellezze in originalità al “Sogno” di Shakespeare, che ha avuto anche ieri sera un così grande successo in Boboli.

Com'è noto si tratta della rievocazione d una Sacra Rappresentazione del XV secolo, un genere di spettacolo che costituisce i primordi del dramma moderno e in cui si mescolano elementi religiosi e leggendari, figure e tradizioni popolari.

Fra le molte rappresentazioni dell'epoca, è stata scritta questa di Santa Uliva che è proprio di fabbrica fiorentina, per quanto d'ignoto autore.

In essa viene rievocata una leggenda che fin dal '400 si ritrova sotto varie forme non soltanto in Italia, ma anche in Germania e in Inghilterra.

Quella di Uliva è una soave figura di donna, santificata nel mito popolare dalla sua virtù e dal suo eroismo, figura che però, come lo avvertì il D'Ancona, non ha niente di sacro e di storico, ma è piuttosto il prodotto di una lenta elaborazione fantastica, una successiva agglomerazione di elementi romanzeschi, dove la virtuosa regina assume, per il sublime esempio che dà di sé come sposa e come madre, l'appellativo di Santa.

Casi drammatici e curiosi si innestano intorno a questo personaggio: passano nel lavoro figure di Imperatori e di Re, di cavalieri e di gente del popolo in una curiosa figurazione. Dal testo originale, scritto in sonanti ottave, uno scrittore italiano, Corrado d'Errico, ha tratto una riduzione armonica e ben condotta che lega più strettamente fra sé le parti principali della rappresentazione.

Jacques Copeau, illustre regista francese, ha rielaborato tutto questo materiale in una sua nuova creazione, che mantenendo il carattere mistico e ingenuo del Mistero, gli dà tutti i sussidi della recitazione moderna, delle luci e dei colori, atti a farne un suggestivo spettacolo

Il pittore Gino Sensani ha disegnato gli originali costumi: Maja Lex della scuola Gunther di Monaco- regolerà le danze.

La musica che accompagnerà i più importanti episodi del lavoro, è stata composta appositamente da Ildebrando Pizzetti, per quanto i manifesti affissi per la città non lo dicano e sarà da lui stesso diretta: anche per questo la Rappresentazione assume un'importanza delle più grandi.

La soave figura di Uliva sarà impersonata da Andreina Pagnani, la delicata, sensibile e bella attrice che Copeau stesso ha prescelto per queste rappresentazioni e che sarà certamente una protagonista ideale. Le altre parti sono affidate agli eccellenti attori che hanno già preso parte con tanto plauso al “Sogno di una notte di mezza estate” in Boboli.

Ecco i nomi dei personaggi del lavoro e dei relativi interpreti: per la Prima Giornata (la rappresentazione è divisa in due parti o giornate): “La Vergine”, Rina Ciapini Morelli, “Angelo Annunziatore” Cesare Bettarini, “il Diavolo”, nelle sue varie raffigurazioni di “Barone del Re di Bretagna” e di “Messaggero” Memo Benassi, “L'Imperatore” Ruggero Lupi, “Ancelle” Mietta Zocchi e Giulia Puccini, “Gruffagna” Armando Migliari, “Rinaldo” Valentino Bruchi, “Ostessa” Luigi Almirante, “Attore Ambulante” G. Pierozzi, “Il Re di Bretagna” Carlo Lombardi, “La Regina di Bretagna” Sara Ferrati, “I Baroni del re di Bretagna” Mondolfo, Zerbinati, De Cenzo.

Per la Seconda Giornata: “La Madre del Re” Maria Letizia Celli, “Il Re di Pastiglia” Nerio Bernardi, “Sinibaldo” Giovanni Cimara, “Alardo” Cappabianca, “Il Cancelliere” Guido Riva, “Un mercante arabo” R. Cenzo, “Le Dame di Uliva, Regina di Castiglia” Lina Franceschi Cimara, Maria Puccini, Bebe Kytty, “Una Guardia” Zerbinati.

Venerdì sera si è avuta, alla presenza di S.A.R. la Principessa di Piemonte, e dei critici dei principali giornali italiani, la prova generale del lavoro che ha avuto da tutti la viva ammirazione.

Sarà dunque un altro bel successo del “Maggio Fiorentino”, successo che sarà anche una giusta ricompensa alle fatiche di Jacques Copeau e dei suoi valenti collaboratori.

1933.06.05	Il Nuovo		La	G.	Stasera prima
------------	----------	--	----	----	---------------

	Giornale		rappresentazione di Santa Uliva	Bucciolini	rappresentazione di "Santa Uliva" nel Chiostro del Brunellesco in Santa Croce
--	----------	--	---------------------------------	------------	---

Nessuno può immaginarsi quanto appaia fresca e nuova e originale la primordialissima rievocazione di questa "Rappresentazione di Santa Uliva" che, nella riduzione teatrale è un – ben detto - di Corrado D'Errico e con le musiche di Ildebrando Pizzetti, l'illustre regista del Vieux-Colombier Jacques Copeau, ha preparato nel magnifico, suggestivo Chiostro del Brunellesco a Santa Croce.

Com'è noto, si tratta di una fra le più tipiche e fantasiose sacre rappresentazioni del quindicesimo secolo; è di autore ignoto, ma, senza dubbio, dovuta a qualche scrittore fiorentino, che forse l'ha rielaborata sui testi tramandati da popolo. Le sue ottave sono calde di passione e di fervore mistico, vive e sonanti come si addicevano alle opere che venivano declamate e cantate con quella particolare nenia, di cui si hanno ancora dei caratteristici e saporiti esempi nei bruscelli chiantigiani e lucchesi e nelle disturne campagnole.

Santa Uliva, come già è stato scritto, non è né un personaggio storico, né tanto meno una santa: ma una creatura di bontà, che il suo eroismo ha santificato nella fantasia popolare.

Composta di innumerevoli quadri avrebbe potuto trovare nelle "mansioni" medioevali una riproduzione integra e fedele; ma data la difficoltà non lieve di creare queste "mansioni" nei vari parchi di un loggiato a mo' di piccoli quadri in piccoli palcoscenici - ecco perché sorse la prima idea di realizzare scenicamente questa sacra rappresentazione nell'interno di un chiostro – Jacques Copeau, ha genialmente immaginato una specie di catena di palcoscenici, che, disposti in mezzo al chiostro, sempre in vista, chiedono solo alla luce le attenuazioni necessarie alle prospettive del dramma.

La disposizione della scena

Così, dunque, è stato esattamente disposto: mentre al pubblico saranno riservati i loggiati del chiostro, per tutto un lato, il più vicino alla porta di entrata, e per la metà dei due lati di fianco; la scena s'aprirà nel bel mezzo del quadrato erboso, attorno al pozzo centrale. Essa è costituita di un palco, poco più alto di cinquanta centimetri, che allarga di qualche metro i gradini in giro al pozzo; da tale piattaforma si partono, a croce quattro piste, in legno, alla medesima altezza, che terminano a metà dello spiazzo con una pista a forma di "U" che le ricinge, con sulle cantonate quattro piazzuole. Il tutto circondato da una curiosa stuoia, che sta a rappresentare, con primitivo criterio, il fiume ed il mare.

Ma, siccome, come si sa, la sacra rappresentazione è quel genere di spettacolo da cui derivò il dramma moderno, tutta la messa in scena rievoca il suo ingenuo semplicismo, attuato, ben s'intende, con la raffinatezza del pensiero e del gusto dei nostri giorni.

In tal modo, dello scenario vero e proprio, non esiste, che qualche particolare. Ad esempio: dei ferri, che sorreggevano la carrucola del pozzo, si sono serviti per appenderci i tendaggi, al tempo stesso, di un trono e di un letto principesco. E, sul secondo ballatoio, che corre, torno torno al chiostro, leggiadro di snelle colonne e di architravi eleganti, è stato costruito un palco elevato con un trono, per l'apparizione della Vergine. E su due scalee, che si aprono a "V" staranno gli angeli oranti e osannanti, come sui gradini del trono. La parte del loggiato, alle spalle della scena - ossia di fronte al pubblico - sarà adibita a fossa orchestrale e a retropalco. Naturalmente l'una e l'altra ben nascosti da una alta siepe di cipressi giovinetti.

Lo svolgimento della rappresentazione

Lo spettacolo ha principio in una suggestiva penombra. Echeggiano vibranti gli squilli che aprono il preludio. E mentre le prime melodie diffondono nel già sacro recinto un senso di soave, tenero misticismo, tutti i personaggi della rappresentazione, coronati dalla massa delle comparse, si allineano sulla piattaforma e sui bracci laterali del palcoscenico, per presentarsi al pubblico e salutarlo appena la luce li scoprirà, in una visione fantastica di colori.

Quindi, fatto l'omaggio al pubblico, s'inchineranno, tutti, devoti, alla Vergine, assisa sull'alto trono, inghirlandata di angeli, in un accecante e scintillante bagliore. Un grandioso coro a sei voci chiude intanto l'introduzione musicale. E l'Angelo appare e si reca lento e maestoso nel bel mezzo della pista per annunciare che la rappresentazione scenica comincia.

La Prima Giornata

E intanto perché il pubblico possa orizzontarsi fra gli innumerevoli personaggi, accenneremo, via via che l'azione si snodi, alla posizione e descrizione degli uni e degli altri.

Appena l'Angelo ha fatto la invocazione, nella piattaforma centrale si alzano le insegne imperiali e a ridosso del pozzo, appare seduta Uliva, con le sue ancelle, intenta al lavoro, mentre l'Imperatore, suo padre, circondato dai baroni, si avvia verso di lei per la pista di sinistra di chi guarda. Lo seguono le simboliche colonne della sua reggia e della sua potenza.

Così la scena in cui egli le chiede il consenso di torla in moglie – sobillato a ciò da un suo ribaldo, in cui è nascosto lo spirito di Satana – perché le sue belle mani ricordano le mani della compianta sposa, si svolge completamente nel bel mezzo della reggia imperiale. Ed è lì che la fanciulla sparge le sue lacrime disperate e, avvicinando le mani al braciere, se le fa divorare dalle fiamme. Poi, ritrovandosi di nuovo alla presenza dell'Imperatore, da questi, irato, viene scacciata e consegnata a due sgherri perché la portino in un bosco e l'uccidano.

E il bosco compare, come d'incanto, ché le comparse rizzano, presso la piattaforma di sinistra, alcuni arbustiche ne danno sinteticamente l'impressione.

Intanto sulla destra la comitiva cammina, e giunta sulla piazzola si ferma all'osteria per rifocillarsi, quindi ripiglia la strada e, per la piazzola di sinistra, giunge al bosco, dove Uliva dovrebbe essere uccisa. Ma i servi dell'Imperatore hanno pietà di lei e anziché ucciderla, l'abbandonano in preda alle fiere.

La ritroveranno i cacciatori del Re di Bretagna, i quali, sul ripiano di destra vanno coi falconi e le balestre alla ricerca della selvaggina, e gira in qua, gira in là, capitano in quel bosco.

Uliva appare a loro così dolce e bella che la conducono alla reggia, e cioè, sulla piattaforma centrale, dove sono state alzate le insegne del Re di Bretagna. Egli, anche per consiglio della Regina, accoglie Uliva come una nutrice, cui affida il piccolo rampollo, erede del trono. Ma un vecchio barone, invaghito di lei e respinto dalla sua virtù, (è Satana che ha preso quelle sembianza), si vuol vendicare della fanciulla e le rapisce il piccino, gettandolo in mare; nascondendolo cioè, presso la piattaforma di sinistra, nelle pieghe di quella stuoia che fa da mare.

Poi il ribaldo corre a rintracciare il Re e la Regina che conduce trionfante alla culla vuota. Uliva è scacciata: se non ritroverà il fanciullo sarà uccisa. E Uliva, vien condotta per la pista, da destra a sinistra, alla ricerca del bambino. Finché è infausta di forze e assetata, si prostra e invoca la protezione della Vergine. E la Vergine, dall'alto del suo trono, parla e l'aiuta. E gli alberi si piegano per offrirle refrigerio della loro frutta. Ma per raccogliere il bambino, che la Vergine le ha fatto ritrovare, in un cestino vagante sulle onde, ha bisogno delle mani. E le sue belle mani risorgono miracolosamente sui moncherini appena ella tuffi le braccia nell'acqua. E col grido fremente di Uliva: "Le mie mani! Le mie mani!" si chiude la Prima Giornata.

La Seconda Giornata

Una mistica penombra che fa, come per prodigio, rifiorire in cielo le stelle, si diffonde per tutto il chiostro.

L'intermezzo è breve, ché, per fortuna, non ci sono cambiamenti di scena. E la Seconda Giornata incomincia con acutissimi squilli di tromba: un allarme. È il ritrovamento di una misteriosa cassa in mare. Uliva, per la malvagità degli uomini, v'è stata rinchiusa. E dai mercanti ritrovata, vien condotta alla reggia del Re di Castiglia, il quale, al solo vederla, se ne invaghisce pazzamente. La reggia è, come al solito, piazzata al centro del chiostro dove sono state alzate le bandiere rosse e gialle della Castiglia. Il re, decide di sposarla, ma prima vol presentarla alla matrigna, che - nella sua reggia, sulla piattaforma di sinistra - la riceve malamente e minaccia di rinchiudersi in un convento se il figlio ha fatto il suo folle proposito.

Il Re sposa Uliva, ma la felicità è di breve durata, perché il Re è costretto a partire per la guerra - e alla rumorosa dichiarazione di guerra si assiste di lontano - e lascia la sposa in procinto di essere madre. Difatti Uliva, posta in letto, dà alla luce un bel bambino; ma la matrigna, che si è, come ha promesso, ritirata in un monastero (e la si vede in cella sulla piattaforma di destra) annuncia al figlio la nascita di un mostro. E lo stesso messaggero, sotto le cui vesti si nasconde il Genio del Male, porta - realmente: e camminando per la pista, salta come fosse a cavallo - alla Corte la falsa notizia che il Re ordina di far bruciare Uliva e la sua creatura.

Il Viceré ha pietà di lei: la chiama a sé, mentre in un prato trastulla il fantolino e ne ordina di fuggire sopra una barca. Ed ecco che la barca si vede viaggiare, portata dai due angeli tutelari di Uliva, sino al lido di Roma. E la vedono approdare due vecchie (dalla piattaforma di sinistra) e danno in alte grida.

Intanto il Re di Castiglia torna disperato dalla guerra e non potendosi vendicare con la perfida sua matrigna, che ha pagato con la morte il suo delitto, vuol recarsi a Roma dal Pontefice per ottenere il perdono.

La piattaforma centrale ritorna ad essere la reggia imperiale, dove il Re di Castiglia, in saio, si reca, prima di ascendere il soglio del Papa. Là egli ritroverà Uliva, col suo bambino, la quale così potrà riabbracciare, in un tempo, il padre e lo sposo.

La reggia è in festa e, con una danza figurativa, la Seconda Giornata si chiude.

L'Angelo si avvanza di nuovo sino al proscenio, dice la licenza e si ritira, mentre da ogni parte compaiono i personaggi della rappresentazione a rendere, allineati, come al principio dello spettacolo, omaggio e ringraziamento alla Vergine e al pubblico.

Il commento musicale

La musica, che il M.o Ildebrando Pizzetti ha composto per questa sacra rappresentazione, è costituita di diciotto soggetti, in ciascuno di due o tre parti. Due grandi pagine corali, una di introduzione a sei voci, su testo latino, e un'altra finale a sette, pure su testo latino aprono e chiudono lo spartito.

Altri frammenti corali sono inframmezzati alla recitazione, per voci uguali, o miste, ed anche con bambini. Una sola monodia; una ninna nanna al piccolo del Re di Brettagna; quattro o cinque episodi orchestrali con danze (fra le quali caratteristica la danza delle spade, che accompagna i primi rumori di guerra fra Navarra e Castiglia) e numerosi interludi.

L'illustre M.o Pizzetti dirigerà personalmente l'esecuzione di queste sue novissime musiche affidate al valore dell'Orchestra fiorentina, forte di tutti i suoi ottimi elementi.

Come sono distribuite le parti

I personaggi principali del sacro mistero sono stati così distribuiti: la dolce Uliva, sarà Andreina Pagnani, una bella e brava attrice che Jacques Copeau stesso ha prescelto per tale difficile interpretazione; "La Vergine" Rina Ciapini Morelli; "Angelo Annunziatore" Cesare Bettarini; "Il Diavolo", nelle sue varie raffigurazioni di "Barone del Re di Brattagna" e di "Messaggero" Memo Benassi; "L'Imperatore" Ruggero Lupi; "Ancelle" Mietta Zocchi e Giulia Puccini; "Gruffagna" Armando Migliari; "Rinaldo" Valentino Bruchi; "Ostessa" Luigi Almirante; "Attore ambulante" G. Pierozzi; "Il Re di Bretagna" Carlo Lombardi; "La Regina di Bretagna" Sara Ferrati; "I Baroni del Re di Bretagna": Mondolfo, Zerbinati, De Cenzo; "La Madre del Re" Maria Letizia Celli; "Il Re di Castiglia" Nerio Bernardi; "Sinibaldo" Giovanni Cimara; "Alardo" Cappabianca; "Il Cancelliere" Guido Riva; "Un mercante arabo" R. De Cenzo; "Le Dame di Uliva, Regina di Catiglia": Lina Franceschi Cimara, Maria Puccini, Bebe Kytty; "Una guardia" Zerbinati. Numerosissime le comparse.

I costumi, originali e ricchi sono stati disegnati dal pittore Gino Sensani; le danze saranno eseguite da elementi della Scuola Gunther di Monaco, sotto la vigile cura di Maja Lex.

Ed alla direzione di tutto il grandioso spettacolo, la cui realizzazione interpretativa e scenica è, senza dubbio destinata a suscitare curiosità grande e stupore, Jacques Copeau, che da solo, con indefesso lavoro, ha condotto innanzi le prove, mettendole a punto in un tempo relativamente breve.

A lui quindi il maggior merito del successo che stasera non potrà non mancare alla sua nobile, geniale fatica di regista.

Questo spettacolo di carattere corale e religioso chiude mirabilmente la serie delle grandi manifestazioni del Maggio Fiorentino. Avremo, è vero, ancora il 9, il 10, l'11 di questo mese di giugno il Concorso del Bel Canto: ma il vasto programma lirico e teatrale si conclude con "Santa Uliva". La scelta di una nostra leggenda, di una nostra tradizione popolare inscenata ed espressa con alti intendimenti d'arte, non poteva esser più accorta e degna: e anche di questo bisogna dar lode all'iniziatore di tutto il mirabile ordinamento del Maggio Fiorentino, all'on. Carlo Delcroix. A questo nostro grande concittadino, spirito di poeta e tempra stupenda di realizzatore, Firenze deve l'onore di aver mostrato al mondo che ancora, come nei tempi del Magnifico, essa è la città dell'Arte e della Bellezza.

Nella stessa pagina sono contenuti anche:

la "Pianta dei posti numerati del Chiostrò di Santa Croce"

e i figurini di "Un servitore", "Un cacciatore", "Un Angelo" e del "Re di Castiglia"

1933.06.06	Gazzetta del popolo		La rappresentazione di Santa Uliva	S. D'Amico	Sacra rappresentazione a Santa Croce
------------	---------------------	--	------------------------------------	------------	--------------------------------------

Firenze, 5 giugno, notte

La cosiddetta *Rappresentazione di Santa Uliva*, tarda composizione anonima che non può essere anteriore al principio del Cinquecento, riprende per l'ennesima volta la storia della donna innocente e perseguitata, fondendovi con una sorta di farraginoso gentilezza una quantità di motivi accessori, attinti un po' dappertutto.

La favola

C'era una volta un imperatore di Roma che, rimasto vedovo, aveva giurato di non riammogliarsi se non con una donna la quale fosse bella quanto la moglie morta. Ora a farlo apposta in tutto l'impero l'unica donna altrettanto bella e che, particolare essenziale, avesse le mani altrettanto leggiadre quanto la morta, era precisamente sua figlia Uliva. L'imperatore si mette dunque in capo di sposar la figliuola. La quale, non riuscendo a distogliere il padre dall'orrendo peccato, per evitarlo ne sopprime senz'altro l'incolpevole motivo: si taglia le mani, e le manda all'Imperatore. Furioso questo comanda ai suoi sbirri di condurre a morte la fanciulla. Ma costoro finiscono con l'averne pietà, e si contentano di abbandonarla in un bosco. Qui la trovano, durante una partita di caccia, gli scudieri del Re di Bretagna, e la conducono al loro sovrano. Impietositi della pia creatura, il Re e la Regina le affidano la custodia del loro bambino. Ma un torvo barone, cupido della bellezza di Uliva, va a tentarla; per difendersi da lui co' suoi poveri moncherini, la sciagurata si lascia sfuggire dalle braccia il bimbo, che cadendo batte in terra e muore. Sdegnato il Re ordina che Uliva sia ricondotta e lasciata sola nel bosco dove era stata trovata.

Ricomincia dunque per la infelice una serie di altre atroci, ripetute, meravigliose, sgangherate, e pietosissime avventure. La Vergine Maria, miracolosamente apparsa alla fanciulla, le rende le mani; ed essa, dopo lungo errare, trova finalmente asilo in un convento di suore. Ma nel convento arriva anche un cattivo prete, che pure si accende di lei e, respinto, l'accusa di aver rubato un calice. Così convinta di sacrilegio, la povera Uliva viene buttata a mare in una cassa, la quale è trovata da due mercanti, che portano la donna al Re di Castiglia. Nemmeno a dirlo il Re se ne innamora, la sposa contro il volere della madre, e per festeggiare le nozze bandisce una gran giostra. Senonché, partito il Re per la guerra, la perfida suocera ordisce una infame macchinazione: quando a Uliva è nato un bel bambino, spedisce al Re combattente un falso messaggio, che la sua sposa ha partorito un mostro. Dolente ma pio, il Re non si sdegna anzi scrive alla madre di voler accettare l'orribile

evento come castigo divino di qualche sua grave colpa passata. Allora la suocera falsifica anche la risposta del figlio tramutandola nell'ordine di bruciare Uliva e il bambino. Tuttavia anche questa volta il pessimo decreto è eluso da un uomo misericordioso, il Viceré; il quale fa sparire Uliva e il figlioletto abbandonandoli, daccapo!, in un'altra cassa gettata in mare. Sbattuta fra le onde, ma evidentemente guidata dalla protezione della Vergine Maria, la cassa arriva alla sacra foce del Tevere e, risalendo la corrente, approda a Roma. Qui due buone vecchie, trovati sul lido la sciagurata col suo piccolo, offrono loro l'ospitalità.

Intanto il Re di Castiglia, tornato dalla guerra, ha appreso l'accaduto: e, credendo morti Uliva e il figlio, è montato in gran furore e ha fatto bruciare la Regina madre con tutto il monastero dov'ella s'era rifugiata. Ma gli anni passano ed egli, inconsolabile quanto pentito del matricidio, va pellegrino di penitenza a Roma. Quivi Uliva, sentendo della sua venuta, gli manda timidamente incontro il fanciulletto, ch'egli senza riconoscerlo prende a ben volere. Allora la sua sposa si fa coraggio, e gli si ripresenta dinanzi. Riconoscimento, gioia, conciliazione con l'Imperatore anch'esso pentito, assoluzione generale del Papa, glorificazione finale dell'innocente; e così sia.

L'opera del D'Errico

Tutta questa variopinta storia non è esattamente quella che è stata rappresentata iersera; è la vicenda contenuta nel testo originale dell'anonimo fiorentino e pubblicata, giusto sett'anni fa, dal D'Ancona. Il quale testo è stemperato nella melodia popolaesca di quelle candide e rozze ottave che nelle sacre rappresentazioni fiorentine, sia erudite che popolari, hanno un'andatura diffusa e narrativa piuttosto che concentrata e propriamente drammatica; è sminuzzato in una quantità di episodi quasi tutti di brevissimo respiro, e in innumerevoli personaggi, molti de' quali fanno labili apparizioni, che durano lo spazio di un'ottava o anche d'un solo verso.

In che modi questo schematismo, diciamo pure, adorabilmente, marionettistico, prendesse corpo quattro secoli fa alla rappresentazione teatrale, noi non possiamo arguirlo se non per vie indirette. Ma è chiaro che, volendo tradurre il poema al gusto d'un pubblico dell'età nostra, si impone anzitutto all'interprete un processo preliminare, d'una almeno relativa condensazione. Questa prima parte di lavoro, delicata, quanto difficile, nel caso presente è stata affidata a Corrado D'Errico.

Egli ha eliminato tutte le ripetizioni e buon numero degli episodi secondari: in parte sopprimendoli senz'altro; in parte correggendoli, sia ripartendoli in più ordinata distribuzione, e variandoli o rinforzandoli con "contaminazioni" d'elementi graziosamente tratti da altri drammi e leggende. E la sua fatica più felice è stata forse nella prima parte: dove, al crudele episodio del bimbo che muore cadendo dalle braccia della mutilata, il riduttore ha sostituito, d'invenzione sua, una vendetta del barone respinto, che, mentre Uliva dorme presso la culla, le rapisce il piccolo, ma non osando ucciderlo lo abbandona in un cesto sul fiume. Al suo risveglio il Re, corrucciato, minaccia la morte a Uliva s'ella non lo ritroverà; è allora che alla misera donna errante nell'angosciosa ricerca appare la Vergine; e qui (motivo attinto da un altro dramma sacro del Trecento) i rami degli alberi si piegano per offrire i loro frutti alla bocca dell'estenuata; infine quand'ella, scorgendo sul fiume il cesto col bimbo, tende sull'acqua i poveri moncherini, le mani le rifioriscono (motivo tratto da un'altra leggenda) nell'atto d'amore.

È da riconoscere onestamente che tutto questo lavoro di innesti e di tagli (meno frequente nella seconda parte), è stato condotto con mano franca ma leggera, audace ma non temeraria.

La regia di Copeau

Tuttavia appunto perché l'opera è rimasta, come doveva, sostanzialmente ingenua, rozza e stupefatta, il problema della sua materiale traduzione alla vita scenica persisteva nella sua tremenda difficoltà. La soluzione che, d'un tal problema, ci ha dato Jacques Copeau, ci è parsa stupenda.

Poiché *Santa Uliva*, come tutti i drammi medioevali, ha per scena non un luogo ma il mondo (si trascorre, per mare per terra, da Roma in Bretagna, e dal regno di Castiglia alle rive del Tevere), Jacques Copeau doveva ben mantenere la caratteristica messinscena medioevale, per "luoghi deputati", tutti offerti simultaneamente allo sguardo del pubblico. Ma, invece di creare cotesti luoghi sopra il consueto sfondo a due dimensioni, Copeau ha sfruttato l'incomparabile ambiente dell'aereo chiostro del Brunelleschi con una rudimentale scena plastica a tre dimensioni. Ossia,

adunando gli spettatori sotto i portici, ha collocato la scena nel mezzo del chiostro; ha fatto costruire dal giovine e geometrico scenografo del Vieux-Colombier, il Barsacq, una piattaforma attorno alla cisterna che è al centro del chiostro e ha congiunto codesta piattaforma, mediante alcune passerelle, ad altre quattro piattaforme minori, collocate ai quattro angoli, nude ma volta per volta capaci di trasformarsi, con l'aiuto di, minimi suggerimenti in tutti i luoghi della terra.

In alto, ossia fra le colonne del secondo ordine del chiostro, era stata costruita, al modo di certe pitture di primitivi, una piccola gradinata con la Madonna in trono e alcuni angeli adoranti: il Paradiso.

Il successo

Dar conto, uno per uno, di tutti i particolari di sottile intelligenza e di grazia infinita nei quali si è concretata, svolgendosi, l'incantevole azione, temiamo che non possa dir molto a chi non v'abbia assistito. Qui veramente il regista, operando su materia così deliziosa ma teatralmente informe, ha dovuto via via *ri-crearla*; e l'ha fatto conciliando, in una sintesi di indicibile genialità, la fedeltà allo spirito del testo col gusto più raffinemente moderno; degno, insieme, d'un grande maestro della regia, e d'un poeta.

Certo, ad ambientare scene e quadri, Copeau si è ben ricordato dei nostri vecchi pittori. Per suggerire la reggia imperiale s'è contentato di far apportare da due inservienti, dietro all'Imperatore, due colonne d'oro, come appunto se ne vedono nelle tavole dei primitivi. Per creare il bosco ha fatto piantare lì per lì, da altri inservienti, alberelli che parevano tolti agli sfondi di certe nostre Madonne. E ha sottolineato, commentato, confuso tutta l'azione con le musiche ora trepide ora canore ora ieratiche ora imploranti ora trionfali del Pizzetti, che sì lieta parte hanno avuto nel successo del dramma (dove non l'hanno, forse, un poco sopraffatto).

Senza dubbio sono stati ammirati, e bene a ragione, la squisita composizione dei singoli quadri; e il fulgore de' bei costumi ideati da Gino Sensani; l'ineffabile, gagliarda bellezza delle danze, eseguite da Maja Lex e da tre mirabili allieve della sua Gunther Schule di Monaco; e in genere anche la disciplina con cui i nostri attori, sia i buoni sia i meno buoni, si sono piegati a uno stile per essi così inusitato; ricordiamo il Benassi, torbido e tutto pieno di zolfo nelle molteplici figurazioni del Diavolo (in cui Copeau ha genialmente concentrato quattro o cinque dei minori tormentatori di Uliva, interpretandoli come altrettante incarnazione del Maligno); e a Maria Letizia Celli, che dette una linea regale alla selvaggia durezza della suocera Regina; e l'Almirante, in un caratteristico intermezzo comico; e il Lupi, Imperatore, il Lombardi, Re di Bretagna, il Bernardi, Re di Castiglia, il Bettarini, Angelo, ecc.. Ma insistiamo nel dire che la rappresentazione non si risolse nella miniatura; bensì apparve, com'era, un fresco ritorno a vive, zampillanti sorgenti d'eterni sensi umani e divini.

E perciò l'umana simpatia degli astanti si raccolse in comunione sincera col dolore d'Uliva, a cui la vaghissima Andreina Pagnani dette una soavità, non solo d'atteggiamenti, ma d'accenti, che parvero una rivelazione. Castità, rinuncia, sommissione, sopportazione; nel chiostro di Santa Croce si videro tutt'a un tratto riapparire iersera, tra le fila della puerile vicenda, una quantità di incredibili virtù, che da un pezzo sembravano perdute di vista. E fra i tanti presenti lustri, qualcuno che porta un gran nome, un nome famoso nei teatri di tutto il mondo, ci confessò d'essersi trovato, a quella apparizione, le lacrime sul ciglio.

Allo spettacolo assistevano tutte le principali Autorità cittadine e le più spiccate personalità del mondo intellettuale italiano e straniero: Arturo Toscanini, S. E. Pirandello, S. E. Ojetti, Giovanni Papini, il maestro Wolf, moltissimi fra i principali critici musicali e teatrali che tutti, assieme all'imponente pubblico, hanno applaudito con la più viva persuasione Jacques Copeau, Ildebrando Pizzetti, Gino Sensani, il Benassi, la Pagnani e tutti gli altri interpreti.

1933.06.06	Il Messaggero		La	C. G. Viola	Santa Uliva nel Chiostro
------------	---------------	--	----	-------------	--------------------------

			Rappresentazione di Santa Uliva		di Santa Croce
--	--	--	------------------------------------	--	----------------

Firenze, 5.

Al rito mistico-fiabesco che Max Reinhardt ci ha offerto or è qualche giorno, nel giardino di Boboli, ha seguito stasera, il rito cristiano che con la “Rappresentazione di Santa Uliva” Jacques Copeau ci ha rivelato nel Chiostro di Santa Croce. Due visioni diverse, attuate dai due maggiori maestri di scena che conti oggi l’Europa: nordico il primo, e quindi opportunamente scelto per la realizzazione del “Sogno” shakespeariano; latino l’altro, legato per sangue e tradizione, a una mentalità cattolica. Dal lussureggiante giardino di Boboli, dunque, alla nuda, quasi squallida estasi del Chiostro di Santa Croce. E tuttavia due silenzi notturni son violati: due attonicità sono percosse nel loro sonno secolare. Chè dormono, nei loro chiusi cancelli, i chiostrini e i giardini a notte, ma da qualche tempo pare che gli echi celati tra le querce e le scalee di Boboli, e quelli che, come rondini, s’annidano sotto gli archi dell’aereo loggiato brunelleschiano, non trovino più pace. È lo scompiglio dei regni del silenzio.

La leggenda palermitana di Santa Uliva narra che nel pozzo che dalla Santa si nomina, e che sta nella chiesa dedicata al suo culto in Sicilia, giaccia il suo corpo. Pozzo miracoloso per l’acqua che vi pullula, e nel quale si tentò da un frate francescano la difficile e perigliosa impresa di calarsi a trarre alla luce le reliquie sacre. Il frate s’era preparato all’evento con lunga macerazione di digiuni: come, legato alla fune, fiaccola alla mano, filò per la bocca del pozzo nel profondo, un gran vento lo investì e gli soffiò la fiamma, e una voce gli gridò di tornarsene sulla terra, chè maturo non era il tempo per la sua impresa.

È pur vero che la Santa Uliva palermitana pare nulla abbia a che vedere con quella della rappresentazione sacra, cui, dicono, presti soltanto il nome. Ma un pozzo sta nel mezzo del Chiostro di Santa Croce: da quasi tre secoli la leggenda di Uliva dorme un sonno inviolato, e noi ci chiediamo se una voce non sia salita a Jacques Copeau, in questi giorni, per suggerirgli il dubbio che i tempi nostri non fossero idonei alla sua impresa.

Destare una Santa, ricondurla nel giro fortunoso delle sue vicende terrene, circondarla di luci, accompagnarla con musiche, e tutto ciò per farne uno spettacolo di teatro che potrebbe non rispondere al sentimento originale per il quale l’opera fu scritta, nel cuore d’ogni buon cattolico avrebbe forse potuto generare qualche scrupolo di carattere religioso.

Ma se dubbio c’è stato fino a ieri, alle ultime prove, in noi; che più si faceva acuto per il godimento estetico, e quindi profano, che dalla rappresentazione ci derivava; stasera, dopo che la leggenda alla presenza d’un pubblico raccolto, e, oseremmo dire, devoto, ha dipanato i suoi greggi fili, tal dubbio s’è del tutto fugato, per dar posto a una serena gioia che sa di una nuova bellezza conquistata per i nostri occhi, ma anche di un bene interno che ha raggiunto le radici della nostra anima ansiosa di fede.

La leggenda

Forse si è rinnovato, stasera, in questa Firenze liliata, dove ogni parete di chiesa, ogni palo d’altare, si ornano di episodi che pare debbano, d’improvviso, animarsi per una rappresentazione sacra, lo stesso fenomeno che dal XII al XVI secolo tenne il popolo attento agli spettacoli religiosi, che nati dapprima nel chiuso dei chiostrini, passati poi tra le arcate delle chiese, trovarono la loro foce sui sagrati erbosi, rompendo una costrizione che li avrebbe potuti fare apparire spettacoli d’eccezione, per toccare invece direttamente il cuore della folla. Questo procedimento, che ci piace considerare come una evoluzione verso una più idonea presa di contatto col mondo, trova il suo riscontro parallelo nello sviluppo che queste leggende sacre subirono man mano che dalla narrativa in prosa passavano a quella poetica in ottave, fino all’anonimo autore che le foggia nella espressione teatrale.

Dalla custodia della pagina pareva che anche nella loro evoluzione formale tendessero a realizzazioni più aperte e più idonee ad avvicinarsi il popolo.

La leggenda di Santa Uliva, obbedisce, anch'essa, a questa legge: della stesura in prosa dà notizia il Bandini, riferendosi a un codice che si serba nella Laurenziana; della stampa in ottave parla il Brunet, che ci descrive le antiche edizioni del poemetto; e alla rappresentazione drammatica dedica un suo mirabile studio il D'Ancona, a prefazione del testo, quale ci è giunto nella stesura dell'autore anonimo.

Ma, nelle sue tre forme, la leggenda ha serbato il suo sapore prettamente popolare; fiorita come cantata, trasformatasi per una successiva integrazione letteraria in novella, giunta fino a farsi argomento di spettacolo teatrale, testimonia dell'attaccamento che il popolo serbava alle sue vicende fortunate. Di bocca in bocca, man mano che si trasformava col tempo, ha assorbito, si è arricchita di molti elementi derivati da leggende affini. La sua storia si intitola a Santa Uliva, ma è parente assai intima, a mo' di esempio, della leggenda di Santa Elena di Costantinopoli e di quella di Santa Genoveffa. I temi, infatti, più caratteristici si ritrovano, lievemente corretti, nell'una e nelle altre, e in tutte le favole che dei santi narrano, fiorite dal XII secolo in poi. Sta a base di esse un ritorno alla coscienza religiosa, contro la corruttela dei tempi, come per un presagio, e più tardi un'attuazione, del Francescanesimo risanatore. Di fronte a queste vergini caste s'alza la minaccia di abominevoli brame: la lotta del demonio contro al virtù. Un bisogno di fuga, di solitudine, fa dei boschi, degli antri, dei desideri, il rifugio meglio adatto alla penitenza e alla rigenerazione. I re, i duchi, i principi paganamente godono e nutrono le loro superbie e appagano le loro voglie insane. La caccia, la guerra, squillano i loro corni e le loro trombe. E, nelle leggende, il suono di corni e di trombe, echeggia, e risolve i più fortunosi incontri fra eremiti e cavalieri gaudenti. Roma sta in cima al cuore dei peccatori per i lunghi pellegrinaggi in segno di redenzione: lì, ai piedi del Santo Pastore, si curveranno in umiltà le teste coronate, e sarà invocato il perdono di Cristo. Il popolo che soffre ama che l'esempio venga dai suoi signori, e immagina regine che disertano le corti, quasi che dal trono voglia trarle fino alla sua umile vita; e se il popolo ha una capanna, la nobile creatura anche a quella rinunzierà, per una grotta selvaggia. E fiorirà la pietà degli animali, fattisi mansueti, e propizi: i leoni, i cervi, i lupi saranno chiamati a soccorrere gli eremiti. La natura benigna con i suoi frutti, con le sue erbe, con le sue acque, sfamerà, disseterà i Santi.

La leggenda di Santa Uliva raccoglie forse in copia maggiore, fra quelle dell'epoca, questi elementi nati dalla fantasia del popolo; e per tante è forse quella che più si presta a una realizzazione drammatica. Grande sciagura colpisce, infatti, la giovane figlia dell'Imperatore (che, l'Anonimo chiama Giuliano, e del quale il nuovo riduttore d'Errico non precisa opportunamente il nome) il giorno in cui questi, pur tra l'affanno d'una dibattuta coscienza, le propone di condurla a nozze, per obbedire a un monito che la madre d'Uliva gli ha imposto morendo: "Tu non sposerai se non una donna che sia più di me vaga, onesta e graziosa". E non c'è donna in tutto il regno che regga al paragone d'Uliva. "Le mani, le mani d'Uliva!". Le più belle e affusolate che egli abbia mai viste. La giovinetta, colta dall'orrore, rifiuta il consenso, e brucia, in segno d'olocausto, le sue mani meravigliose. Le brucia nella riduzione del d'Errico, ché nella leggenda dell'Anonimo si narra che le mozzi. Per una opportunità teatrale il d'Errico ha voluto mutare questo episodio: e forse ha tolto alla leggenda quel tanto di meraviglioso che in uno dei suoi episodi più salienti la fantasia del popolo le aveva prestato. Scacciata dalla reggia la giovinetta è abbandonata nei boschi. La pietà degli uomini che l'accompagnano è grande ed umana: non così vuole l'Imperatore! Passano i mesi e la pietà si farà strada verso la dolce Uliva, quando durante una caccia il Re di Brettagna ritroverà la fanciulla nel deserto, e vorrà ospitarla nella sua casa, affidandole il suo bambino. Quivi il demonio che già fu malo consigliere dell'Imperatore, tenterà, nelle spoglie d'un Barone, la giovinetta che, negandosi alle sue brame, lo metterà in dispetto. Nel testo originale il Barone fa che il bimbo cada dalle braccia di Uliva, monca com'è delle sue mani, e muoia. Nella riduzione recente, mentre Uliva s'è addormentata presso la culla, il Barone ruba il fanciullo, e lo trafuga per nascondere in un bosco. La Corte è in tumulto. E la Vergine è condannata a girar tutte le terre finché non avrà trovato il fanciullo. L'accompagna la fede in Dio; e dopo stazioni e stazioni, e dopo affanni e ricerche, una voce dal Cielo le indica il luogo dove il bimbo è celato. "Tuffa le braccia nel fiume, e ritroverai le

tue mani". Il miracolo avviene. E sulle palme che la divina bontà le ha ridonato Uliva alza al cielo il figlio del Re.

Così ha termine la prima giornata della Sacra rappresentazione.

Come si vede una vicenda ingenua, diremmo quasi primitiva, cui il D'Errico ha tolto dall'originale l'ingombro di alcune interpretazioni di carattere tra mitologico e pastorale che sapevano d'Assunta e di Pastor Fido, e che gravavano di elementi estranei la schiettezza popolare della leggenda.

Nella seconda giornata Uliva trovata dopo molto errare, nelle terre del Re di Castiglia, è condotta a Corte, e il Re di lei s'innamora e vuol sposarla. La madre del Re s'opponne alle nozze, ma contro il suo volere il figlio impalma la giovine. E la madre giura di vendicarsi, dopo essersi ritirata sdegnosamente in un monastero. Fra le mura di codesto monastero s'ordisce la congiura contro Uliva, e dopo che il Re di Castiglia è partito in guerra, affidando la sposa che sta per essere madre a Sinibaldo, suo Barone "famoso", una lettera giunge sul campo di battaglia, nella quale si annunzia che il neonato è un mostro, e che il popolo è in tumulto e vuole che Uliva sia messa a morte. Ma il Re non ripudia la sua sposa, e in un messaggio ai suoi sudditi conferma la sua fede nella Regina. Il corriere, sotto le cui spoglie, ancora una volta, appare il Demonio, consegnerà il messaggio alla madre del Re, che lo sostituirà con un ordine di condanna per Uliva e il suo bimbo. Ancora una volta la pietà trova le sue strade miracolose: e la donna non verrà uccisa, ma posta in una barca ed affidata al mare. Il mare la condurrà alle foci del Tevere, e alla Corte papale, lì dove l'Imperatore e il Re di Castiglia, pellegrini, giunti a Roma Santa per diverse vie, s'incontreranno con Uliva e il suo figlio, e ricomporranno in una armonia d'amore e di concordia la loro travagliata vita.

La realizzazione di Copeau

Questa la materia un po' rudimentale che, nella riduzione di D'Errico, è stata proposta a Jacques Copeau per tradurla in uno spettacolo che desse agli ascoltatori d'oggi il mistico senso d'una rappresentazione sacra. Il chiostro di Santa Croce, con i suoi riquadri tra colonna e colonna avrebbe potuto suggerire, ed anzi subito avrà suggerito all'inscenatore una realizzazione a sezioni, che simulasse la parete affrescata. Bastava ricordarsi in ispirito alle pareti del Ghirlandaio, in Santa Maria Novella, per trovare senza uno sforzo eccessivo un modello esemplare: bastava ispirarsi alle pitture dell'Orcagna nel camposanto pisano. Gli episodi si sarebbero, con illuminazioni improvvise, svolti in una serie di brevi cornici, palcoscenici in miniatura, e si sarebbe in fondo obbedito ai modi, che la tradizione ci ha trasmesso. Avremmo così goduto d'una interpretazione, cui già la nostra fantasia si era inconsapevolmente preparata. Ma l'originalità della visione di Copeau sta nell'aver rinunciato al piano pittorico verticale, per una realizzazione scultorea orizzontale. Egli non ha vista la rappresentazione sacra, soltanto per magia di colori, ma l'ha attuata, in tondo, per volumi: sicchè le statue, stavolta, hanno vinto l'affresco.

La scultura si è subito manifestata quando alle prime note del Pizzetti per due scale che salivano dal piano inferiore, nella parete di fondo, al loggiato del chiostro, una teoria di angeli ha raggiunto il trono della Vergine Maria, nella luce argentea è nata, d'improvviso, una composizione policroma di Luca della Robbia. Due angeli che si erano fermati in ginocchio a mezzo della scala simulavano quelli delle cantorie che reggono i torcieri. Lo spettacolo ha subito irradiato dal centro del chiostro, dove si leva il pozzo, i suoi simulacri di terracotta colorati, arieggianti talvolta le statue che, nel venerdì Santo, si portano in processione per le vie delle città meridionali.

Il giardino del chiostro era stato trasformato in una piattaforma raggiata, come l'innesto di due croci, e ad ogni capo si aprivano brevi spiazzi per l'azione dei gruppi. Su ogni gruppo, che man mano si formava per ogni nuovo episodio, i riflettori proiettavano fasci di luce. Dall'ombra scaturivano e si raggiungevano i personaggi, creando i conflitti, eppoi scomparendo come per un misterioso riassorbimento. L'azione culminava in taluni punti focali, ma contemporaneamente nell'ombra la vicenda continuava a tessersi, com'è della vita che seguita a fluire mentre pare s'attardi con maggiore interesse lì dove più splende la sua luce.

Una continuità tra sosta e corrente, una fluidità ininterrotta di movimento, son servite allo spettacolo per questa felice disposizione spaziale: il chiostro s'è allargato, fino a contenere una reggia, un monastero, un antro del deserto; boschi, fiumi; e il viaggio d'Uliva lungo i raggi del disegno stellato,

e lungo la fascia che per quattro rette congiungeva il riquadro della piattaforma, s'è fatto infinito, faticoso, interminabile. Partita ch'era l'inverno, alla ricerca del bimbo rubato, Uliva ha incontrato dapprima la primavera, poi l'estate, poi l'autunno, simboleggiate volta a volta in danze di liete fanciulle, di spogliatrici, di vendemmiatrici, e per toccare le tre stagioni, tre lati della fascia marginale sono bastati.

È questa la trovata di Jacques Copeau, che gli ha consentito di rompere le cerniere di questa rigida armatura medioevale, di dinamizzare il procedimento un po' statico della leggenda, di soffiare un impeto di vita nella pigra fantasia popolare. Trovata geniale che resuscita una cosa morta: miracolo di Lazzaro della messinscena moderna.

L'interpretazione

Non si è avvertito un vuoto nella tessitura dello spettacolo, e lì dove non eran gli attori, era la danza, e lì dove l'ombra avrebbe scavato un solco, era la musica. I canti, le luci, gli atteggiamenti, le attese, i gesti assumevano, nell'azione, un ritmo ieratico. E gli attori italiani che dalla pagana ebrezza di Boboli sono passati alla mistica estasi del chiostro, dalla vicenda di Titania amorosa, alla storia della casta Uliva, hanno inteso il diverso spirito che li comandava.

Bisognerà, anzitutto, lodare stasera Andreina Pagnani, protagonista del mistero cristiano. La sua voce, la sua grazia, quel candore che è nel suo volto un po' stupefatto e infantile, hanno creato spontaneamente il dolore d'Uliva. Ogni suo gesto si è composto in un valore di pietà: vestita nell'abito di fanciulla, nel saio monastico, nella tunica di regina, è rimasta la Santa, la senza-peccato. Quest'attrice che abbiamo seguito a pochi metri dal nostro posto di spettatori davvero era una statua che si moveva. E caduta affranta, si è levata coi moncherini ardenti, si è curvata alle più dure offese in una serenità di paradiso. E al momento del miracolo, quando le mani le son rifiorite ai polsi, il suo grido, l'unico suo grido, ha ferito il cielo della notte. Benassi che ormai, dopo il Mefisto goethiano, di demoni s'intende, nelle tre insidiose parti del Barone, del Cancelliere e del Corriere, ha felicemente acuito quella sua strana voce metallica: pareva il diavolo zoppo. Lupi, Lombardi e Bernardi si son divisi le corone dei re, che son tre in questa favola, e il primo è crudele, e il secondo è generoso, e il terzo è amante. Tali essi furono. La Celli madre aspra e spietata. Il Bettarini, Angelo annunziatore, dalla bella voce. E il Migliari e il Cimara, cavallereschi. Ricordiamo per poche battute le voci di Almirante e di Sarah Ferrati. Non parti, per tutti, di grande rilievo, ma tali da far responsabili gli attori di possibili incrinature nella compattezza dello spettacolo.

Una singolare parola va detta per la coreografa Maja Lex e le sue allieve, che nella danza delle Spade, bellissima d'invenzione, guerriera, tinnula di ferri incrociati, han portato un fremito di asprezza medioevale nel mistico incanto della rappresentazione. La danza, battuta su un ritmo incalzante, riassume musicalmente e coreograficamente il tempo della leggenda. Fu coronata da un grande successo.

Ma a chi Jacques Copeau deve la maggiore collaborazione? Ad Ildebrando Pizzetti, il creatore della seconda piattaforma, della invisibile piattaforma musicale, sulla quale la leggenda di Santa Uliva ha mosso i suoi passi. Altri tecnicamente dirà di questa partitura: noi sappiamo che una legge unica regola l'arte, sia essa musica, architettura, poesia. E sentiamo che, stanotte, mentre ritorniamo per le vie di Firenze, alla nostra casa, la "ninna nanna" del piccolo Re ci accompagna e non ci abbandona. Per tramite di questo canto risaliamo ai diversi momenti dello spartito, e ritroviamo in essi una idoneità per la quale le voci, le luci, le pause della rappresentazione, più che dal poema dell'Anonimo, pare sieno state suggerite e ritmate dalla musica del maestro parmense. Egli avrebbe potuto ricorrere a temi liturgici, popolari, e invece ha riorferito il dramma di Uliva in libertà d'ispirazione. È questo il grande telaio sul quale lo spettacolo si è tessuto. E tanto è umile e alto da non soverchiare gli elementi drammatici e teatrali, per una virtù d'integrazione che è nella natura stessa della musica, non mai estranea al soggetto. Ci sono attimi in cui il verso dell'ottava si spezza per rifiorire in un suono nel canto dell'orchestra, donde tornerà a ricomporsi nella voce dell'attore.

Una profonda italianità, sana, a volte rude, domina lo spartito. Questa musica del Pizzetti è nostro medioevo, è nostro popolo, è latinità. Così doveva essere per una *Rappresentazione sacra*.

Ora che si spengono i lumi sull'ultimo spettacolo del *Maggio Fiorentino*, dove la folla ha affluito con grande ressa ci sarebbe da chiedersi se di tanta bellezza raggiunta con sì magnanimo sforzo, dopo Firenze che la volle, non si possa far partecipe qualche altra città italiana. In questo nostro paese, dove l'universo pare che si trovi a disagio, e la primavera e l'estate e l'autunno la fanno da padroni, aprire i giardini e le ville, e i chiostri, e i cortili a spettacoli d'arte, vorrebbe dire ridare il respiro al teatro, e ricondurre il popolo all'amore per la poesia. Via, dunque, le quinte e i fondali di carta e di tela: e torniano alla natura. Noi non esitiamo a proporre che i due spettacoli di Firenze vengano trasferiti a Roma e in altre città se sarà possibile: Villa Pamphili e un chiostro romano li attendono.

1933.06.06	Il Nuovo Giornale		La rappresentazione di Santa Uliva	Giulio Bucciolini	Il grande successo della "Rappresentazione di Santa Uliva" inscenata da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce
------------	-------------------	--	------------------------------------	-------------------	--

Di fronte alla bella battaglia vinta da Jacques Copeau si può dirlo con franchezza: chè tanto l'impressione era un po' diffusa dappertutto: non si credeva, dopo il grande successo del "Sogno" shakespeariano, realizzato in modo meraviglioso nel giardino di Boboli da Max Reinhardt, che la "Rappresentazione di Santa Uliva" malgrado la fama e la geniale attività del suo regista, potesse reggere al confronto. E ciò per le diverse possibilità che avrebbe offerto un chiostro in paragone di un giardino, e per la grandiosa varietà fantastica dell'opera poetica di Shakespeare che non si riscontra davvero nella primordiale rozza semplicità del mistero cinquecentesco.

Giunti alla prova dei fatti, però, quanti dubitavano son rimasti confusi: il più bel successo ha coronato la nobile e nuova fatica del Copeau.

Non diciamo con ciò che sia possibile, e neppure ragionevole considerare alla stessa stregua i risultati ottenuti da così diversi spettacoli, ma è doveroso riconoscere che come il "Sogno" ha conquistato per la sua grandiosità pittoresca e fantasmagorica; la "Rappresentazione di Santa Uliva" ha veramente edificato per la sua intima religiosità, per il suo sentito misticismo e per lo stile severo, ieratico, originalissimo con cui è stata scenicamente attuata.

Dopo quanto abbiamo scritto ieri per dare al pubblico una specie di "guida dello spettacolo" - ed era pur necessaria una guida perché il "mistero" nella semplicità ingenua della sua linea principale e pur con i tagli praticati è risultato, nei particolari e negli episodi alquanto complesso- non crediamo dover di nuovo riassumere la trama della vicenda, nella quale saltano agli occhi le varianti che Corrado d'Errico, per esigenze sceniche e consigliato dal buon gusto, ha portato all'ultimo testo della leggenda. D'altra parte qualche aggiunta, come tutto il finale coreografico della Prima Giornata, che si chiude col grido, di modernissima concezione, "Le mie mani! Le mie mani!"; qualche soppressione di quadro, che è stato opportunamente riassunto in una ottava, come al principio della Seconda Giornata e qualche variante, meno ingenua del testo originale, ma certo di più facile realizzazione scenica come il taglio delle mani sostituito con il loro abbruciamento e la caduta del bambino, la sua morte e la sua resurrezione che si trasformano in un rapimento e un ritrovamento; non ci sembra abbiano modificato per nulla lo spirito del sacro "mistero" che è rimasto inalterato in tutto il rozzo, ma commovente, mistico suo fervore.

In ogni modo, in tale genere di spettacoli, assai inusitati fra noi, e ormai passati, più che altro, alla storia letteraria - per quanto, ripetiamo, saggi di teatro primordiale fioriscano anche oggi nelle nostre campagne - quello che più importa, al nostro senso moderno, non è tanto la parola quanto il modo con cui viene detta; né è la condotta tecnica di una scena, ma la sua realizzazione dinamica e

visiva quella che può interessarci. Così, a parte la poesia schietta che zampilla dal semplicismo della sacra rappresentazione, quello che maggiormente ci ha incuriosito è stata la maniera con cui Copeau ha saputo concretare in una successione logica e concatenata di visioni gli sparsi quadri, spesso frammentari e costruiti sempre con un senso teatrale tutto istintivo e una tecnica approssimativa. Anzi, aggiungeremo che quanto in un nuovo spettacolo normale avrebbe potuto assumere aspetti ridicoli o grotteschi, qui, in *Santa Uliva* ha trovato nel pubblico la più esatta comprensione. Creata l'atmosfera opportuna - e non è stato difficile per il carattere religioso e l'originaria pura bellezza dell'ambiente - lo stile si è plasmato quasi da sé, in modo da rendere possibile al Copeau di narrare - come egli stesso ha dichiarato - la storia di Santa Uliva su quel "talamo" mistico "un po' alla maniera de' pittori primitivi, nelle cui pitture ingenuie e ardite si vedono gli episodi più lontani nel tempo e nello spazio avvicinarsi fra loro per creare sulla tela, grazie ai colori e all'accento dato dalla composizione, una spirituale sinfonia".

Alla musica è stato affidato il compito di dare il tono, il senso dell'irreale alla realtà e di librare in un'atmosfera di miracolo ogni voce ed ogni gesto. Ildebrando Pizzetti, come già abbiamo detto, ha composto, a questo mistico scopo, diciotto soggetti. E tutti risultarono adeguati, intonati al carattere della rappresentazione, commentandola e senza mai sopraffarla. Ammirate le due grandi pagine corali di introduzione e di chiusura del "mistero", a più voci, che apparvero ricche di effetto e sottilmente, suggestivamente espressive; anche i vari frammenti corali, inframmezzati alla recitazione, dettero significato agli episodi che commentavano. La ninna-nanna del piccolo rampollo del Re di Bretagna, cantata con chiara voce da Ginevra Vivante, risultò soave e commossa. Bellissima, dalla melodia ampia e carezzevole, la descrizione delle ricerche affannose di "Uliva", che termina con un alato inno al miracolo delle mani.

La danza delle spade, musicalmente caratteristica ed eseguita con bello stile, fu calorosamente applaudita. Ed ascoltati con attento compiacimento furono i vari brani che accompagnano la Seconda Giornata, fra i quali ricordiamo la pagina introduttiva, molto colorita e vibrante, la descrizione della Corte di Castiglia, la marcia nuziale e quella guerresca, l'accento all'inno imperiale e le pennellate descrittive della corsa del demonio-cattivo messaggero e delle peregrinazioni di Uliva per raggiungere il lido di Roma. Di austero carattere, di largo respiro, con accenti di peana, il canto liturgico finale con il quale si chiude il "mistero".

Pizzetti ha saputo adeguarsi - ripetiamo - pienamente al carattere della rappresentazione, riuscendo qualche volta a far dimenticare perfino se stesso, pur dando, si capisce, la sua impronta personalissima ad ogni pagina. Nell'orchestra fiorentina, che egli stesso diresse, trovò una collaboratrice preziosa sì che la sua partitura ebbe il più chiaro e colorito risalto strumentale.

Esecuzione, dunque, sotto ogni rapporto bellissima, piena di equilibrio e di fusione, integrata ottimamente dalla massa corale sotto la vigile guida del M.o Andrea Morosini.

Fra gli attori, tutti compresi della singolare linea di così antica opera di teatro, si fece molto apprezzare, per la delicata bontà e per la serafica potenza, che seppe infondere alla dolce figura di Uliva, Andreina Pagnani, artista di belle possibilità e di squisito sensibile temperamento.

Magnificamente espressa, con stile e sapore originali, fu da Memo Benassi la subdola, insistente malvagità del Demonio nelle sue varie personificazioni. Maria Letizia Celli rese con austera crudeltà la parte della matrigna del Re di Castiglia. Sarah Ferrati fu una costretta Regina di Bretagna. Pieno di serena ed energica efficacia, Cesare Bettarini, che era l'Angelo. Assai coloriti Ruggero Lupi sotto le vesti imperiali, il Lombardi e il Bernardi sotto quelle regali. Molto bene, precisi, nelle rispettive parti, Armando Migliari, Luigi Almirante, Valentino Bruchi, Giovanni Cimara, Guido Riva, il De Cenzo, il Cappabianca, il Mondolfo, la Puccini, e Rina Morelli, che disse con trepidazione, ma con sicurezza le parole della Vergine.

Tutti si mossero, agirono in una perfetta fusione e in uno stile armoniosissimo.

Pittoreschi e fastosi nella loro stilizzazione, i costumi di Gino Sensani.

Ammirate le danze, ideate da Maja Lex, ed eseguite dagli agili e ben preparati elementi della Scuola Ghunter di Monaco.

Importantissimi, e ottimamente regolati, gli effetti di luce, sotto l'alta direzione di Jacques Copeau, che non tralasciò la cura di alcun particolare perché lo spettacolo desse tutti quei risultati, che si riprometteva. E invero non potevamo attenderci più bella, indovinata, suggestiva, attuazione scenica. Il successo fu ieri sera caldo, vibrante, unanime. Jacques Copeau, Ildebrando Pizzetti e tutti i loro egregi collaboratori furono festeggiatissimi al termine della Prima Giornata quanto alla fine della sacra rappresentazione, che col suo trionfale esito ha coronato degnamente la mirabile serie delle manifestazioni liriche e teatrali del Maggio Fiorentino.

Per domani sera si annunzia, della mistica *Santa Uliva* in cui il profano e il religioso stupendamente si fondono mercé l'arte sottilissima del regista, la seconda attesa rappresentazione che sarà purtroppo anche l'ultima. È un vero peccato che un così perfetto spettacolo sia replicato per una volta soltanto.

1933.06.06	Il Resto del carlino		La rappresentazione di Santa Uliva		"Il Mistero di Santa Uliva" inscenato da Copeau a Firenze
------------	----------------------	--	------------------------------------	--	---

Firenze, 5 giugno notte

Stasera, nel Chiostro del Brunelleschi, a Santa Croce ha avuto luogo la prima rappresentazione del Mistero di Santa Uliva sotto la direzione scenica di Jacques Copeau con la collaborazione di un giovane scrittore e regista italiano Corrado D'Errico e con le musiche di Ildebrando Pizzetti.

La rappresentazione inquadrata nel magnifico chiostro con musiche e danze di ottimo gusto, ha ottenuto un successo imponente..

Il pubblico magnifico per quantità e qualità ha accolto il lavoro con nutriti applausi evocando più volte al proscenio Copeau, Pizzetti, D'Errico, e gli altri attori tra cui Andreina Pagnani, Memo Benassi.

1933.06.06	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva	C. Giachetti	Il vibrante successo della "Rappresentazione di Santa Uliva" nel chiostro brunelleschiano di Santa Croce. Lo spettacolo e gli interpreti
				Arnaldo Bonaventura	Le musiche

Lo spettacolo e gli interpreti

Per realizzare questa Sacra Rappresentazione, Jacques Copeau ha dovuto affrontare difficoltà anche maggiori di quelle superate da Max Reinhardt per metter su il "Sogno" di Shakespeare in Boboli. Mentre là c'era la splendente materia di un poema già di per sé soffuso di bellezza e di armonia, non solo, ma una tradizione e una pratica tutta speciale che metteva il regista nelle condizioni di poter sfruttare ammirevolmente tutte le risorse della natura e dell'arte a servizio della rappresentazione, qui c'era un testo ingenuo e rozzo che bisognava rendere accessibile ad un pubblico moderno, senza alterarne il carattere mistico, romanzesco e popolare e c'era una quasi assoluta mancanza di precedenti. Qualche "Mistero" è stato sì riprodotto da noi ed all'estero, ma sempre su palcoscenici veri e propri dove lo spettacolo non perdeva, comunque il suo carattere teatrale.

Jacques Copeau, che è quel maestro che tutti sanno, ha voluto invece accostare il pubblico a questa singolare rappresentazione nelle condizioni più prossime a quelle della sua origine: ha fatto di Santa Uliva una narrazione rapsodica che si svolge come su panorama davanti agli spettatori, valendosi delle risorse della luce per illuminare le scene via via che si svolgono, celando nell'ombra le parti di questa specie di palcoscenico circolare che per il momento non rappresentano il centro dell'azione. Egli ha preferito questo sistema a quello, già altre volte realizzato, delle "mansioni" e certamente ha avuto ragione perché ha reso lo spettacolo più vivo e più ricco di sorprese.

V'era, con questo sistema il pericolo di disperdere con tanti episodi staccati l'attenzione del pubblico, che poteva trovare, anche per ragioni di ubicazione, qualche difficoltà a seguire nella sua interezza la rappresentazione.

Ma questo pericolo è stato brillantemente superato e vinto dall'abilità e dall'intuizione del regista che ha saputo con elementi simbolici e coreografici, con espedienti geniali, dare continuità all'azione, legare fra loro i vari frammenti del dramma, ottenere una sintesi che sarebbe parso impossibile raggiungere, ed avvincere il pubblico in un'atmosfera religiosa che la maestà e l'aerea bellezza del luogo non ha fatto che intensificare.

Qui si risale ai primordi del dramma moderno: scorgiamo sentimenti, odii ed amori, mistiche elevazioni ed umane malvagità, per così dire allo stato grezzo. Si poteva porre in dubbio se tutto questo poteva interessare un pubblico vasto, per quanto raffinatissimo, come quello di ieri sera, ma il dubbio non aveva ragion d'essere, ché il pubblico è entrato pienamente nello spirito del Mistero, fino dalle prime battute dell'Angelo annunziatore, dette con sicura e canora intonazione da Cesare Bettarini. Non è a dire poi quale effetto di attrazione possa esercitare su quanti bene o male maneggiano la penna e bazzicano il teatro questo venerabile vivaio di situazioni, sfruttate poi a sazietà nelle migliaia di commedie venute dopo, come può affascinare un artista il ritrovare in una grotta sepolta da secoli dei rozzi ma commoventi disegni di un'età preistorica.

La storia di Santa Uliva è assai più antica di quello che non sia il testo della rappresentazione fiorentina. Come avvertì il D'Ancona, lo stesso fatto ebbe versioni diverse nei diversi paesi, si intrecciò con altri racconti consimili e pervenuto in Italia fra il secolo XIV e il XVI prese forma prosastica, poetica e drammatica.

L'anonima rappresentazione di cui abbiamo avuto ieri sera una riproduzione, per buona parte fedele, ci mostra la purissima figlia dell'Imperatore Giuliano che, per sottrarsi alle voglie del padre, preso dalla somiglianza che essa presenta con la moglie morta e dalla bellezza delle sue mani, queste si arde su un braciere per togliere l'esca a un peccato che tuttavia gli antichi non dovevan guardare coi nostri stessi occhi. L'imperatore, infuriato e mal consigliato dai suoi Baroni (uno di essi è quello "spirito del male" o addirittura "il diavolo" che Copeau ha, sotto vari aspetti, insinuato genialmente nella commedia) caccia via la disgraziata:

Vien qua, Rinaldo, presto, e tu, Gruffagna,
E menate costei subito via,
E condotta nel regno di Brettagna
Quivi gli date scerba morte e ria.

Ma la donna non viene sacrificata: viene invece abbandonata in un bosco, preda alle fiere, e qui vien rinvenuta, lamentosa e piangente, dai cavalieri del Re di Bretagna che trovatisi a caccia nel bosco. Il Re e la Regina l'accolgono benevolmente, e le affidano il loro bambino; ma un cortigiano (che è poi il solito spirito del male), ferito dalla repulsa della purissima donna, le ruba il fanciullo, la denuncia al Re ed Uliva vien condannata a cercarlo e ad essere uccisa se dopo sette giorni non l'avrà ritrovato. La disgraziata si rassegna al volere d'Iddio e non dispera: infatti la Madonna la rincuora e l'aiuta: le fa ritrovare il bambino; ma quando Uliva vuole raccogliarlo per portarlo nella barca salvatrice, si accorge di non avere più le mani. È allora che la Madonna fa il miracolo: le mani rinascono più belle di prima ed Uliva se le guarda quasi incredula e rapita gridando: "Le mani! Le mie mani! Le mie mani!".

Non son però finite le peripezie della povera Uliva, ce le racconta l'Angelo Annunziatore che precede e conchiude l'azione e che fa qui un po' le funzioni dello "storico". Uliva calunniata da un cattivo sacerdote e sospettata ingiustamente vien gettata in mare e trovata da due mercanti che al portano, come un oggetto raro, al Re di Castiglia con le loro mercanzie. È qui che si apre la seconda giornata. Il Re accoglie con simpatia la giovane e tanto è preso dalla sua grazia e pietà che al vuole sposare contrariamente al parere della madre. Ecco Uliva regina di Castiglia: parrebbe che avesse acquistata la felicità e la pace, ma non è così: la calunnia della perfida suocera la raggiunge. Mentre il Re suo sposo è al campo, in guerra col Re di Re di Navarra, un messo (che è poi il diavolo) gli arriva con una lettera della madre che gli annunzia come Uliva abbia partorito un bambino mostruoso e come ella sia una donna da trivio. Il Re non presta molta fede all'annunzio ma la madre fa emanare un ordine a suo nome per condannare Uliva ed il figlio al rogo. Fortunatamente il Viceré la salva insieme al figliuolletto su una barca. Ecco che i disegni d'Iddio si maturano. Uliva giunge al mare di Roma, approda, resta ospite di due vecchiette, da cui apprende l'arrivo del Re di Castiglia a Roma, *caput mundi*, dov'egli addolorato della presunta morte della moglie, conosciuta la malvagità della madre si reca per prosternarsi davanti al Pontefice ed invocare l'assoluzione delle sue colpe. Qui giunge Uliva col figlio e si fa riconoscere dal Re e dall'Imperatore Giuliano suo padre, pentito ormai dei suoi insani propositi. Trionfa finalmente la virtù e l'innocenza e l'Angelo può accomiarsi dal pubblico con queste parole:

Popol devoto e pien di reverenzia,
Veduto avete la novella istoria;
Di questa Santa piena di prudenzia;
Pigliate esempio a sua degna memoria,
La qual fu ornata di vera eloquenzia,
Se volete fruir l'eterna gloria;
Vivete sempre in pace con amore;
Perdon vi chieggo se c'è nato errore.

Naturalmente, questa è, per sommi capi, l'azione quale l'ha raggruppata e condensata Corrado D'Errico agli scopi della rappresentazione odierna: il testo originale è molto più complicato e non ha certi tratti di pura umanità e di commozione quale quel finale "delle mani" che rammenta Paul Claudel dell' "Annunciazione" e che prese ieri sera intensamente il pubblico con la sua efficacia realistica tutta moderna.

Ma nonostante la sua frammentarietà che il lodevole adattamento non ha potuto del tutto mascherare, nonostante la dispersione di qualche effetto sopra un palcoscenico troppo grande, "Santa Uliva" ha tratto il pubblico nella rete sottile della sua malìa, fatta di grazia ingenua e di mistica effusione. Non sono state soltanto le sovrapposizioni simboliche o illustrative aggiunte a un testo di così adorabile semplicità, ma è stato, soprattutto l'accorgimento del regista, che con vigile senso d'arte ha saputo mettere in luce le parti più adatte al nostro sentimento e legare le sparse membra del dramma in una specie di dittico ricco di colore e sul quale le figure del quadro hanno per virtù di lui e per virtù propria assunto il rilievo di uno smalto prezioso.

Perciò, dopo Copeau, i maggiori meriti sono degli attori che hanno seguito così fedelmente le sue intenzioni e lo hanno coadiuvato nel difficile assunto con tanto fervido amore e con sì pronta intelligenza. Voglio dire, principalmente, Andreina Pagnani che è stata una Santa Uliva, così dolce e serena, così estatica eppur viva in una raffigurazione in cui non sapevi che cosa ammirare di più, se il trepido sentimento o lo stile adeguato, sicché tutta l'immagine della santa fanciulla ne è uscita evidente, umana eppur mitica.

Memo Benassi, che ci ha dato già in questi giorni una così originale e personale interpretazione di Oberon nel "Sogno" shakespeariano, è stato di una incisiva e diabolica penetrazione nel quadruplici aspetto che lo spirito del male assume nel Mistero così come lo ha voluto e giustamente Copeau: il suo successo è stato vivissimo e ben giustificato. Degli altri nominerò Maria Letizia Celli, Ruggero

Lupi (maestoso Imperatore), il Migliari, L'Almirante, la Sarah Ferrati (dignitosa Regina di Bretagna), il Bettarini, il Lombardi, Nerio Bernardi, il Cimara, il Riva, il De Cenzo, il Bruchi, e Rina Ciapini Morelli, cui erano affidate le divine parole della Vergine. Ottime le danze di Maja Lex e delle sue allieve.

Il pubblico, che era magnifico, s'interessò molto allo spettacolo, ne ammirò il gusto dei particolari, la bellezza dei costumi (dovuti alla realizzazione storica e pittorica di Gino Sensani) la preziosità della rievocazione: si lasciò trascinare dal senso di religiosità che emana dalle vecchie pagine del Mistero, realizzato con la semplicità che gli si addice e che ha trovato nella purezza architettonica del Chiostro brunelleschiano il luogo più adatto per rivelarsi ed acclamò lungamente Jacques Copeau, geniale ed infaticabile direttore ed i degni collaboratori della sua opera fra i quali primissimo il M. o Pizzetti.

Le musiche

Nel comporre i diciotto pezzi che, oltre a da alcuni piccoli frammenti ad alcuni brani cui la recitazione si associa in forma di melologo, inquadrano in uno sfondo musicale la "Rappresentazione di Santa Uliva", Ildebrando Pizzetti si è evidentemente ispirato, nel medesimo tempo, al carattere complessivo dell'azione drammatica e a quello dei suoi singoli e differenti episodi. Ne sono così derivati quelli che sono pregi e requisiti precipui di ogni opera d'arte: l'unità e la varietà. Unità, perché tutta questa musica del Pizzetti è pienamente adatta e aderente al soggetto e vale a creargli intorno la conveniente atmosfera; varietà, perché a ciascuno degli svariati elementi, religioso, amoroso, guerresco, sentimentale, aristocratico, popolare, burlesco, coreografico, che s'intrecciano nello svolgimento del dramma, è dato anche musicalmente, l'opportuno, particolare rilievo. Inoltre, il Pizzetti ha saputo, colla sua vigile e acuta sensibilità artistica, penetrare lo spirito intimo dell'antico testo poetico, così efficace nella purezza della sua lingua e nell'armonia delle sue ottave, e lungi dal sovraccaricarlo o sopraffarlo colla sua musica, lo ha, per così dire, ravvolto e fasciato per entro una veste di suoni trasparenti e discreti che ne lasciano afferrare ogni contorno e ogni linea; anzi ad ogni contorno e ad ogni linea aggiungono espressione e colore. Né già che egli abbia musicato alcuna parte del dramma il quale interamente recitato, rari anche i momenti in cui, come ho già accennato, la recitazione parlata si associa alla musica, nella forma del così detto melologo: ma perché i brani puramente musicali che, sieno essi strumentali o vocali, precedono o accompagnano le varie scene, valgono o a predisporvi l'animo degli ascoltanti o ad accentuarne le sensazioni ed impressioni. Giovano a ciò perfino certi minimi frammenti musicali che, intercalandosi alla recitazione, gettano qua e là piccole macchie di colore, le quali rendono più compiuta e più intensa la visione del quadro.

Dal punto di vista strettamente musicale poi, si ammirano, in questo recentissimo lavoro di Ildebrando Pizzetti, nobiltà ed elevatezza di stile, schietta limpidezza di espressione non mai intorbidata da cerebrali artifici, bella linearità di canto puro che si espande con naturalezza, magistero eccellente nella trattazione della polifonia orchestrale e corale che il Pizzetti maneggia con sicurezza invidiabile.

I diciotto pezzi da lui composti sono equamente distribuiti, nove per ciascuna, tra le due Giornate in cui l'azione drammatica è stata divisa.

Nella prima, che è certo la più bella e la più impressionante, dopo una introduzione che si apre con solenni accordi degli strumenti a fiato cui poi seguono i violini, si notano una bella Marcia, non di tipo guerresco, ma invece adatta ad accompagnare l'ingresso degli Angioli, un bel Coro a 6 voci sul testo latino "Omnis terra adoret te, Deus, et psallat tibi; dicat nomini tuo Altissime" in cui l'intreccio delle voci è magistralmente condotto e poi una dolce, melodica Lauda cui segue, al momento in cui Uliva si abbrucia le mani, una pagina accorata e piena di spasimo nel canto dei legni sull'accompagnamento delle arpe e poi dei violoncelli, ora a frasi rotte e singhiozzanti, mentre i violini hanno un tremolo acuto, ora a frasi lamentose, come all'uscita di Uliva. Successivamente e a contrasto, ecco la vivace e caratteristica scena dell'Osteria e quella efficacissima della Caccia,

dopo le quali si ascolta una dolce e soave Ninna-Ninna che, preceduta da un mesto Preludio, si svolge in una semplice epura linea melodica; ed ecco, dopo il Lamento delle ancelle di Uliva una delle più belle pagine della partitura: il viaggio di Uliva, colle danze della primavera e dell'estate e col miracolo dei frutti, pagina veramente ispirata e in cui le danze hanno un vero sapore classico. La poetica, mistica musica del Coro che sostenuto anche dall'organo, si espande in dolcissimi suoni al momento del miracolo per cui Uliva riacquista le mani, chiude soavemente questa prima Giornata. Nella seconda, dopo una introduzione in cui brani orchestrali vivi e varii di colori e di ritmi si alternano colla recitazione, notiamo le pagine descrittive della Corte di Castiglia, della Marcia nuziale e soprattutto della battaglia in cui trombe e tamburi segnano il passo dei combattenti, quelle, pur molto caratteristiche che accompagnano il viaggio del Diavolo ed il viaggio di Uliva verso le foci del Tevere; il breve, ma ampio Inno dell'Imperatore, le riuscitissime Danze di Corte, danze figurate, finissime, aristocratiche, piene di grazia ma naturalmente non calcate sul tipo delle posteriori danze settecentesche e il sacro, liturgico Coro finale "Justus ut palma florebit sicut cedrus Lybani multiplicabitur, alleluia" solenne e trionfale, magistralmente elaborato a 7 voci, austero, nobile ed alto, con cui la seconda giornata e quindi tutto il lavoro si chiude. Nel quale, finalmente, sono altresì da notare la sobrietà e concisione, sia per ciò che ne riguarda l'economia generale e sia per ciò che si riferisce all'architettura dei singoli pezzi.

Scindere il resoconto della parte musicale dal resto dello spettacolo cui è intimamente connessa non è possibile. Il successo totale è stato entusiastico e così è stato entusiastico quello delle musiche pizzettiane. Esse, come ben si comprende, hanno avuto, sotto la direzione dell'autore, una interpretazione autentica. L'orchestra si è mostrata, come sempre, equilibrata, docile, fusa, colorita: i cori, istruiti dal M.o Morosini, si sono fatti molto apprezzare nei molteplici e non facili brani loro affidati. La gentile signorina Ginevra Vivante ha cantato con limpida voce e soavità d'accento la Ninna-Nanna e gli altri suoi piccoli Assoli conquistando l'ammirazione del pubblico. Alla scena della battaglia, il pubblico ha vivamente applaudito, tanto dopo la prima parte del pezzo quanto dopo la chiusa. Grandi applausi poi hanno echeggiato sotto il mirabile chiostro di S. Croce al termine sì della prima che della seconda Giornata e il M.o Pizzetti ha dovuto presentarsi molteplici volte a ringraziare il pubblico che ha seguito lo svolgimento dell'intero spettacolo con continuato interesse e, specie in alcune parti, con vera commozione.

1933.06.06	La Nazione				Il tè in onore di Jacques Copeau ai "Fidenti"
------------	------------	--	--	--	---

Oggi alle ore 17, come abbiamo annunciato, avrà luogo all'Accademia dei Fidenti il tè in onore di Jacques Copeau, l'illustre regista francese, che ieri sera riportò così vibrante successo nel Chiostro brunelleschiano di Santa Croce dirigendo la stupenda edizione de "La Rappresentazione di Santa Uliva". È certo che un magnifico pubblico festeggerà oggi il geniale artista.

1933.06.07	Corriere della Sera		La Rappresentazione di Santa Uliva		Un ricevimento a G. Copeau a Firenze
------------	---------------------	--	------------------------------------	--	--------------------------------------

Firenze, 6 giugno notte

Un sontuoso ricevimento è stato offerto stasera all'Accademia dei Fidenti, in onore di Giacomo Copeau; il pubblico raccolto nelle sale lo ha vivamente festeggiato rinnovandogli così il plauso per

il mirabile spettacolo da lui realizzato nel chiostro di Santa Croce con *La rappresentazione di Santa Uliva*.

1933.06.07	Il Lavoro Fascista		La Rappresentazione di Santa Uliva		Il grande successo della "Rappresentazione di Santa Uliva" a Firenze
------------	--------------------	--	------------------------------------	--	--

Un vibrante successo ha ottenuto ieri sera la "Rappresentazione di Santa Uliva" nel chiostro brunelleschiano di Santa Croce.

Per realizzare questa sacra rappresentazione Jacques Copeau ha dovuto affrontare difficoltà anche maggiori di quelle superate da Max Reinhardt per mettere su il "Sogno" di Shakespeare in Boboli. Mentre là c'era la splendente materia di un poema, già di per sé soffuso di bellezza e di armonia, non solo, ma una tradizione ed una pratica tutte speciali, che mettevano il regista nella condizione di poter sfruttare ammirevolmente tutte le risorse della natura e dell'arte a servizio della rappresentazione; qui c'era un testo ingenuo e rozzo, che bisognava rendere accessibile ad un pubblico moderno senza alterarne il carattere mistico, romanzesco e popolare.

Jacques Copeau, che è quel maestro che tutti sanno, ha voluto accostare il pubblico a questa singolare rappresentazione nelle condizioni più prossime a quelle delle sue origini; ha fatto di "Santa Uliva" una narrazione rapsodica, che si svolge come su un panorama davanti agli spettatori, valendosi delle risorse della luce per illuminare le scene via via che si svolgono, celando nell'ombra le parti di questa specie di palcoscenico circolare che per il momento non rappresentano il centro dell'azione.

Santa Uliva ha tratto il pubblico nella rete sottile della sua malia, fatta di grazia ingenua e di mistica effusione. Non sono state soltanto le sovrapposizioni simboliche o illustrative aggiunte ad un testo di così adorabile semplicità, ma è stato soprattutto l'accorgimento del regista che con vigile senso d'arte ha saputo mettere in luce le parti più adatte al nostro sentimento e legare le sparse membra del dramma in una specie di dittico ricco di colore e sul quale le figure del quadro hanno, per virtù di lui e per virtù propria, assunto il rilievo di uno smalto prezioso.

Perciò, dopo quello di Copeau, i maggiori meriti sono degli attori, che hanno seguito così fedelmente le sue istruzioni e lo hanno coadiuvato nel difficile assunto, con tanto fervido amore e con così pronta intelligenza.

Principalmente Andreina Pagnani è stata una Santa Uliva dolce e serena, estatica e viva.

Nino Besozzi¹ è stato di una incisiva e diabolica penetrazione nel quadruplici aspetto che lo spirito del male assume nel mistero. Il suo successo è stato vivissimo e ben giustificato.

Degli altri sono da ricordare Maria Letizia Celli, regina madre, Ruggero Lupi, maestoso imperatore, il Migliari, l'Almirante, il Ferrati, il Battarini², il Lombardi, Nerio Bernardi, Giovanni Cimara, il Riva, il De Cenzo, il Bruchi, la Rina Morelli, cui erano affidate le divine parole della Vergine.

Ottime e molto applaudite Maja Lex e le sue allieve.

Il pubblico magnifico si interessò molto allo spettacolo, ammirò il gusto dei particolari, la bellezza dei costumi, dovuti alla realizzazione storica e pittorica di Gino Sensani, ed acclamò lungamente Jacques Copeau, geniale ed infaticabile direttore, i degni collaboratori della sua opera, fra i quali primissimo il maestro Pizzetti, che dirigeva l'orchestra e che ha scritto per il mistero 18 pezzi di musica che è apparsa ricca di pregi e perfettamente aderente al soggetto.

L'orchestra si è dimostrata come sempre equilibrata. I cori magnifici, istruiti dal maestro Morosini.

La seconda ed ultima rappresentazione di "Santa Uliva" avrà luogo domani sera, mercoledì 7 giugno, alle ore 21 precise, nel Chiostro di Santa Croce.

¹ Memo Benassi

² Bettarini

1933.06.07	Il Tevere		La Rappresentazione di Santa Uliva	Dario Sabatello	“Santa Uliva” nel Chiostro di Brunelleschi a Firenze
------------	-----------	--	------------------------------------	-----------------	--

Nelle liste ufficiali dei santi, nemmeno a cercare con cura, si troverebbe traccia di Uliva. E si spiega, che il suo lungo rosario di sofferenza, le sue vicende nella loro essenza, si svolgono tutte attraverso schemi di vita umana e non soprannaturale e divina. Pure c'è stato saporoso misticismo nel nome, c'è un senso di così dolorosa umiltà femminile nel tipo che il popolo della storia di Uliva ha fatto la leggenda di Sant' Uliva; così è stata tramandata nei secoli e così l'hanno colta e rielaborata Copeau e D'Errico alla ricerca di una chiusa gloriosa per questo primo maggio fiorentino.

Uliva era figlia di un imperatore angosciato per non aver trovato da sostituire con una degna compagna la moglie morta e di cui specialmente l'ossessiona il ricordo delle dolcissime mani. Ora l'antico Maligno, che per l'occasione ha assunto le vesti di un barone, riesce a convincere il Sovrano che solo sposando la figlia, che ha pure delle mani stupende, troverà pace. Per scongiurare l'orribile fatto Uliva, che castissima sognava di darsi a vita religiosa, riduce sopra un braciere le sue mani a dei sanguinosi moncherini, ed il padre per punirla della disubbidienza da' ordine alle guardie di impiccarla nel bosco.

Ma gli arcieri hanno compassione della povera ferita ed invece d'ucciderla l'abbandonano alla sua sorte. Nel bosco la trovano i cacciatori del Re di Bretagna, la portano corte, ed ecco che Uliva dopo poco diviene la nutrice del figlio del Re. Ma Satana, che secondo le buone tradizioni mai abbandona le sue vittime, fa che di Lei s'innamori un vecchio nobile, fa che questi offeso per un rifiuto getti in mare di nascosto il piccolo e ne incolpi Uliva. Quindi Uliva andrà a morte se entro quindici giorni non avrà ritrovato il principino. E la meschina gira disperatamente per tutto il regno, fruga con i suoi poveri moncherini in ogni cespugli, poi spossata si abbatte. Allora la Madonna le parla, la rincuora, le dice luogo ov'è il piccolo e - miracolo supremo - le ridona le mani. Così si chiude la prima “giornata”.

Nella seconda “giornata, ” in seguito a nuove macchinazioni diaboliche, Uliva è abbandonata in una cassa in riva al mare. I flutti la trasportano sulle rive del Reame di Castiglia, ed il re, di Uliva si innamora. Riamato la sposa contro il volere della matrigna, poi dopo pochi mesi parte per la guerra. Naturalmente la matrigna escogita una vendetta terribile, scrive al figlio che Uliva ha dato alla luce un mostro, e falsificando un documento, fa arrivare al Viceré l'ordine di bruciare la nuora e il nipote. Il Viceré invece, i due imbarca sopra una nave e li fa fuggire. Siamo ormai alla fine delle tribolazioni. Il Re di Castiglia al suo ritorno, addoloratissimo per l'assenza della moglie parte pellegrino per Roma; nel viaggio si incontra con Uliva, ed ogni nube è dissipata.

Questo, frondato di mille particolari di minore importanza, il riassunto della storia di Sant'Uliva.

Come si vede, una delle tante leggende popolari elaborata al principio del '400 su quegli schemi simbolici e religiosi medievali comuni all'agiografia di tutti i paesi con ricordi del mondo cavalleresco. Malgrado la forma apparente si allontani però dal grande filone mistico, dal profondissimo senso religioso del medioevo; si introduce già lo spirito del Rinascimento, ed i temi fondamentali, che in definitiva s'affermano, sono l'amore, e lo sforzo infine vittorioso dell'uomo. In ogni modo la leggenda è nel suo testo principale slegata, frammentaria, si svolge in infiniti episodi, in cento luoghi diversi, ha molti punti drammatici ma nessuno predomina, tanto da dare il suo tono all'intera vicenda, e quindi una riduzione scenica si presentava difficilissima.

Dare poi questa rappresentazione in un chiostro, senza palcoscenico, senza scenografia, con scarsi mezzi tecnici e fare di questa rappresentazione uno spettacolo meraviglioso, è stato un piccolo miracolo: il miracolo di D'Errico e più di Copeau.

In una prima idea di realizzazione scenica si volevan costruire tutta una serie di piccoli palcoscenici a catena, uno per ogni arcata, le caratteristiche “mansioni medievali - e per questo appunto si era pensato a Santa Croce.

Poi Copeau pur rimanendo nel chiostro del Brunelleschi ha provato una soluzione assai più elegante. Ha elevato nel centro del cortile accanto alla vera di pozzo una piattaforma di legno alta forse nemmeno 50 centimetri da cui partono 4 corridoi terminanti ognuno in una piccola rotonda. Tutto qui, il semplicissimo palcoscenico. Su di esso circolano, si incrociano masse di attori, si svolgono più scene contemporaneamente, si cambiano ambienti, si succedono le situazioni.

Magico effetto delle luci sapientemente adoperate. Ugualmente, scenari e scenografie non sono esistiti. Di fisso solo la vera di pozzo, in pochissime scene sono state aggiunte lì per lì alcuni elementi mobili, pure mai credo c'era stato dato di vedere uno spettacolo in cui ambienti e delle atmosfera fossero più mirabilmente resi.

La leggenda s'inizia in una penombra misteriosa tre squilli argentei ed un solenne angelo annunziatore prima, poi tutta la massa dei personaggi viene a fare omaggio al pubblico e poi fanno atto di devozione. Allora un raggio di luce quasi timido s'innalza e ci scopre - in un quadro perfetto - la Vergine Maria solenne in trono circondata dalla sua Corte Divina. Apparizione meravigliosa, dura appena un attimo e subito svanisce che subito comincia la storia d'Uliva.

Vediamo le tentazioni del Maligno - ghignante, zoppicante, eppure niente ha fatto convenzionale brano anche a Benassi - la proposta dell'imperatore alla figlia, e sacrificio delle mani ed Uliva che parte con la scorta per il luogo del supplizio.

Lungo la strada s'incontrano con una comitiva di ubriaconi, di macchiette di zingari che si mettono festosamente a ballare; - è uno dei tanti motivi appunto caratteristici del nuovo spirito quattrocentesco. Poi gli arcieri proseguono e siamo nel bosco ove Uliva è abbandonata.

Riappare la visione della Madonna e due piccoli angeli sono all'improvviso accanto alla fanciulla e non l'abbandoneranno più.

A questo punto mi sia concessa una breve osservazione di carattere generale. Tutta questa prima parte, ch'è la più bella, si svolge in un'atmosfera rarefatta e pericolosissima. Angeli, apparizioni, miracoli. Era facile, era quasi inevitabile cadere non dico nell'oleografico, ma peggio, nel ridicolo: fare della leggenda una farsa. Ed il vero miracolo invece è questo: gli angeli metafisici, contenuti, niente affatto sdolcinati eppure soavissimi fanno quasi piangere di commozione - come per un sogno lungamente accarezzato e che te lo vedi lì di colpo fatto vivo - e speri che allora può esser vero sempre. I bambini presenti allo spettacolo, interessano Pirandello, che avevo vicino di posto e che alla fine della prima "giornata" è stato tra quelli che hanno applaudito più forte, piacciono alle signore ed entusiasmano i carabinieri di servizio.

In seguito, dopo le scene di caccia alla corte britannica, e rapimento del piccolo e la tremenda disperazione di Uliva, la Madonna parla davanti a noi, davanti a noi ricscono le mani di Uliva e tutti troviamo che quello che avviene è naturale, direi di più, è quasi logico.

Con il miracolo si tocca il culmine del potenziale di dramma ch'è nel lavoro, - dopo nella seconda giornata l'interesse puramente drammatico va scemando - come è naturale. Copeau pensa allora di sostituirlo con altri elementi di spettacolo facilitato dalle musiche di Pizzetti che a me son sempre sembrate bellissime.

Ed ecco s'un tema di musica di guerra quando il re di Castiglia "va soldato" innestarsi una danza bellissima e movimenti coreografici; poi di nuove danze e quadri d'una grazia, d'una freschezza rari, impensate composizioni religiose finalmente nuove, talmente belle, che fanno con nostalgia pensare alla possibilità di avere un Copeau alla direzione di una giuria ordinatrice alla mostra d'arte sacra.

Non ho visto Reinhardt a Boboli e me ne dispiace. Ma se nel teatro come nel cinematografo, come in tutte le arti avere dello "stile" vuol dire avere insieme ad una chiara visione dell'armonia generale del lavoro quel misterioso senso della fluidità, del ritmo delle pause, del taglio per cui anche con una materia assai scarsamente teatrale come ad esempio questa di Sant'Uliva si riesce ad appassionare il pubblico, se l'arte nel campo del teatro come in tutti gli altri campi, vuol dire fantasia, evasione, possibilità di far sognare, il Copeau come regista può avere ben pochi rivali.

Ed ora qualche parola sulla riduzione. Di una prima stesura in prosa della leggenda dà notizia il Bandini riferendosi ad un codice della Laurenziana, dell'edizione in ottava rima parla Brunet ed alla *Leggenda di Uliva*, come rappresentazione drammatica di autore anonimo ha dedicato un profondo

studio D'Ancona. Questo il testo da cui è partito D'Errico che ha assolto assai bene il non facile compito di ridurre, semplificare, a volte mutare, a volte modificare lingua e testo fino agli estremi limiti consentiti dalla rima e dall'ingenuo sapore di fiaba alla leggenda che non doveva andar perso e non è andato perso.

Delle belle musiche di Pizzetti ho già detto. Tra gli interpreti, ottimi Andreina Pagnani e Benassi per la semplice naturalezza della dizione, meno bene, pura senza essere del tutto fuori tono, Lupi e gli altri che qualche volta ingannati dalle ottave hanno avuto cadenze e nostalgie alla “Cena delle Beffe” o alla Berrini. Indovinati i costumi, bravissima la coreografa Maja Lex e le sue allieve di cui avevamo già ricordato la danza di guerra.

Successo strepitoso. Già alla fine della prima “giornata” applausi ed ovazioni senza fine a Copeau a Pizzetti ed agli interpreti.

1933.06.07	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		La Rappresentazione di “Santa Uliva” si dà stasera per l’ultima volta
------------	------------	--	------------------------------------	--	---

La “Rappresentazione di Santa Uliva” che ha avuto lunedì sera un così entusiastico successo dall’enorme pubblico che affollava il Chiostrò Grande di Santa Croce, si darà stasera alle ore 21 per la seconda ed ultima volta.

La realizzazione di questo Sacro Mistero è apparsa così geniale, così ricca di effetti coreografici e drammatici grazie all’originale inscenatura di Jacques Copeau e del suo valoroso collaboratore André Barsacq che certamente quanti non hanno ancora potuto ammirare il raro spettacolo vi accorreranno questa sera per non perdere un’occasione che non si verificherà mai più.

Gli attori saranno i medesimi della prima sera: protagonista Andreina Pagnani che si è conquistata un così vivo successo personale nella dolente figurazione di Uliva; il Diavolo sarà impersonato con impareggiabile efficacia da Memo Benassi. Le altre parti sono affidate a Ruggero Lupi, Armando Migliari, Luigi Almirante, Bettarini, Lombardi, Bernardi, Bruchi, Maria Letizia Celli, Rina Ciapini Morelli, Sarah Ferrati, Mietta Zocchi, Giulia Puccini, Pierozzi, Mondolfo, Cimara, De Cenzo, Cappabianca, Riva...

Costumi veramente splendidi su figurini di Gino Sensani, danze di Maja Lex. Cori del R: Conservatorio.

La musica del maestro Ildebrando Pizzetti che ha avuto un così pronto e largo successo nel pubblico, sarà eseguita dall’orchestra stabile Fiorentina, sotto la direzione dell’illustre autore.

A proposito di “Santa Uliva” non possiamo non manifestare il nostro rammarico che di questo suggestivo spettacolo non si diano altre rappresentazioni all’infuori delle due annunziate nel programma del Maggio Musicale e che non si possa dare ad un più largo pubblico la possibilità di assistervi.

Facciamo un semplice calcolo: i posti con tutta la buona volontà non soltanto degli organizzatori ma anche del pubblico- non sono nel Chiostrò brunelleschiano più di 1200, cioè meno della metà di quelli installati in Boboli. Perciò mentre con la rappresentazione di ieri sera del “Sogno” si sono avute di questo quattro rappresentazioni, contentando oltre diecimila spettatori, con la seconda ed ultima di “Santa Uliva” non si arriva ad appagare più di 2400 spettatori, cioè nemmeno un quarto di quelli che han potuto assistere alla rappresentazione del “Sogno”.

1933.06.07	La Tribuna		La Rappresentazione di Santa Uliva	S. D’Amico	Sacra Rappresentazione a Santa Croce
------------	------------	--	------------------------------------	------------	--------------------------------------

Firenze, 5

Il soggetto di “Santa Uliva” non sarebbe andato a genio a Ibsen. La morale che Ibsen predicava alla donna di “essere se stessa”, egli l’intendeva nel senso che tutti sanno: ch’ella coltivasse, affermasse e spandesse la sua autonoma personalità. Prima il libero e consapevole essere umano, e poi la amante, la sposa, la madre; per il qual fine Nora piantava in asso i suoi bimbi e Hedda, non riuscendo ad evadere, si uccideva.

Il Medioevo aveva visto le cose in tutt’altro modo. Il suo ideale di virtù femminile, a giudicarlo dalle leggende e dalle favole confluite anche dall’Oriente nel gran crogiuolo della poesia cristiana, può parere un ideale passivo. Per gli agiografi, per i poeti, per i novellatori e addirittura per Boccaccio quando si mette a fare il moralista nella pietosa storia di Griselda, le grandi virtù della donna sono la rinuncia, la castità, la sottomissione, la sopportazione, la rassegnazione; sole vie sicure per condurla, in questa vita o nell’altra, al trionfo finale.

Resterebbe da chiedere quale delle due concezioni sia la più plausibile, o anche se per caso la seconda non sia, guarda un po’, altro che la più vera applicazione della prima: se, cioè, il vero modo di “esser sé stessa”, per una donna creatura fisicamente e spiritualmente passiva, non sia appunto quello di rinunciare a sé stessa. Ma questo sarebbe un discorso grosso e che ci porterebbe troppo lontano dal chiostro di Santa Croce. Il quale per eccellenza essendo un chiostro può rappresentare appunto la cattolica conciliazione del limite con la libertà, e diremmo della regola con l’infinito: bene squadrato e conchiuso, senza possibile evasione, da tutt’e quattro i lati, e tuttavia aperto, in profondità, sino al cielo di Dio.

Il testo originale di Santa Uliva

La cosiddetta “Rappresentazione di Santa Uliva”, tarda composizione anonima che non può essere anteriore al principio del Cinquecento, riprende per l’ennesima volta la storia della donna innocente e perseguitata, fondendovi con una sorta di farragginosa gentilezza una quantità di motivi accessori attinti un po’ dappertutto.

C’era una volta un imperatore di Roma che, rimasto vedovo, aveva giurato di non riammogliarsi se non con una donna la quale fosse bella quanto la moglie morta. Ora a farlo apposta in tutto l’impero l’unica donna altrettanto bella e che, particolare essenziale, avesse le mani altrettanto leggiadre quanto la morta, era precisamente sua figlia Uliva. L’imperatore si mette dunque in capo di sposar la figliuola. La quale, non riuscendo a distogliere il padre dall’orrendo peccato, per evitarlo ne sopprime senz’altro l’incolpevole motivo: si taglia le mani, e le manda all’Imperatore. Furioso questo comanda ai suoi sbirri di condurre a morte la fanciulla. Ma costoro finiscono con l’averne pietà, e si contentano di abbandonarla in un bosco. Qui la trovano, durante una partita di caccia, gli scudieri del Re di Bretagna, e la conducono al loro sovrano. Impietositi della pia creatura, il Re e la Regina le affidano la custodia del loro bambino. Ma un torvo barone, cupido della bellezza di Uliva, va a tentarla; per difendersi da lui co’ suoi poveri moncherini, la sciagurata si lascia sfuggire dalle braccia il bimbo, che cadendo batte in terra e muore. Sdegnato il Re ordina che Uliva sia ricondotta e lasciata sola nel bosco dove era stata trovata.

Ricomincia dunque per la infelice una serie di altre atroci, ripetute, meravigliose, sgangherate, e pietosissime avventure. La Vergine Maria, miracolosamente apparsa alla fanciulla, le rende le mani; ed essa, dopo lungo errare, trova finalmente asilo in un convento di suore. Ma nel convento arriva anche un cattivo prete, che pure si accende di lei e, respinto, l’accusa di aver rubato un calice. Così convinta di sacrilegio, la povera Uliva viene buttata a mare in una cassa, la quale è trovata da due mercanti, che portano la donna al Re di Castiglia. Nemmeno a dirlo il Re se ne innamora, la sposa contro il volere della madre, e per festeggiare le nozze bandisce una gran giostra. Senonchè, partito il Re per la guerra, la perfida suocera ordisce una infame macchinazione: quando a Uliva è nato un bel bambino, spedisce al Re combattente un falso messaggio, che la sua sposa ha partorito un mostro. Dolente ma pio, il Re non si sdegna anzi scrive alla madre di voler accettare l’orribile evento come castigo divino di qualche sua grave colpa passata. Allora la suocera falsifica anche la risposta del figlio tramutandola nell’ordine di bruciare Uliva e il bambino. Tuttavia anche questa

volta il pessimo decreto è eluso da un uomo misericordioso, il Viceré; il quale fa sparire Uliva e il figlioletto abbandonandoli, daccapo!, in un'altra cassa gettata in mare. Sbattuta fra le onde, ma evidentemente guidata dalla protezione della Vergine Maria, la cassa arriva alla sacra foce del Tevere e, risalendo la corrente, approda a Roma. Qui due buone vecchie, trovati sul lido la sciagurata col suo piccolo, offrono loro l'ospitalità.

Intanto il Re di Castiglia, tornato dalla guerra, ha appreso l'accaduto: e, credendo morti Uliva e il figlio, è montato in gran furore e ha fatto bruciare la Regina madre con tutto il monastero dov'ella s'era rifugiata. Ma gli anni passano ed egli, inconsolabile quanto pentito del matricidio, va pellegrino di penitenza a Roma. Quivi Uliva, sentendo della sua venuta, gli manda timidamente incontro il fanciulletto, ch'egli senza riconoscerlo prende a ben volere. Allora la sua sposa si fa coraggio, e gli si ripresenta dinanzi. Riconoscimento, gioia, conciliazione con l'Imperatore anch'esso pentito assoluzione generale del Papa, glorificazione finale dell'innocente; e così sia.

La riduzione

Tutta questa variopinta storia non è esattamente quella che è stata rappresentata iersera; è la vicenda contenuta nel testo originale dell'anonimo fiorentino e pubblicata, giusto sett'anni fa, dal D'Ancona. Il quale testo è stemperato nella melodia popolaesca di quelle candide e rozze ottave che nelle sacre rappresentazioni fiorentine, sia erudite che popolari, hanno un'andatura diffusa e narrativa piuttosto che concentrata e propriamente drammatica; è sminuzzato in una quantità di episodi quasi tutti di brevissimo respiro, e in innumerevoli personaggi, molti de' quali fanno labili apparizioni, che durano lo spazio di un'ottava o anche d'un solo verso.

In che modi questo schematismo, diciamo pure, adorabilmente, marionettistico, prendesse corpo quattro secoli fa alla rappresentazione teatrale, noi non possiamo arguirlo se non per vie indirette. Ma è chiaro che, volendo tradurre il poema al gusto d'un pubblico dell'età nostra, si impone anzitutto all'interprete un processo preliminare, d'una almeno relativa condensazione. Questa prima parte di lavoro, delicata, quanto difficile, nel caso presente è stata affidata a Corrado D'Errico.

Egli ha eliminato tutte le ripetizioni e buon numero degli episodi secondari: in parte sopprimendoli senz'altro; in parte correggendoli, sia ripartendoli in più ordinata distribuzione, e variandoli o rinforzandoli con "contaminazioni" d'elementi graziosamente tratti da altri drammi e leggende. E la sua fatica più felice è stata forse nella prima parte: dove, al crudele episodio del bimbo che muore cadendo dalle braccia della mutilata, il riduttore ha sostituito, d'invenzione sua, una vendetta del barone respinto, che, mentre Uliva dorme presso la culla, le rapisce il piccolo, ma non osando ucciderlo lo abbandona in un cesto sul fiume. Al suo risveglio il Re, corrucciato, minaccia la morte a Uliva s'ella non lo ritroverà; è allora che alla misera donna errante nell'angosciosa ricerca appare la Vergine; e qui (motivo attinto da un altro dramma sacro del Trecento) i rami degli alberi si piegano per offrire i loro frutti alla bocca dell'estenuata; infine quand'ella, scorgendo sul fiume il cesto col bimbo, tende sull'acqua i poveri moncherini, le mani le rifioriscono (motivo tratto da un'altra leggenda) nell'atto d'amore.

È da riconoscere onestamente che tutto questo lavoro di innesti e di tagli (meno frequente nella seconda parte), è stato condotto con mano franca ma leggera, audace ma non temeraria. Le non poche ottave restaurate non si distinguono sensibilmente, almeno all'audizione, dalle autentiche; il tono generale, il clima di leggenda, lo stupore delle pie o malvagie creature, tutte volenti o nolenti condotte dalla Provvidenza e sommerse nel flusso della Sua volontà, sono rimasti essenzialmente intatti. E insomma il riduttore, avvicinando per quel tanto che era assolutamente indispensabile la sacra rappresentazione a un pubblico del tempo nostro, non l'ha affatto tradita.

Tuttavia appunto perché l'opera è rimasta, come doveva, sostanzialmente ingenua, rozza e stupefatta, il problema della sua materiale traduzione alla vita scenica persisteva nella sua tremenda difficoltà. La soluzione che, d'un tal problema, ci ha dato Jacques Copeau, ci è parsa stupenda.

La scena

Poiché "Santa Uliva", come tutti i drammi medioevali, ha per scena non un luogo ma il mondo (si trascorre, per mare e per terra, da Roma in Bretagna, e dal regno di Castiglia alle rive del Tevere),

Jacques Copeau doveva ben mantenere la caratteristica messinscena medioevale, per “luoghi deputati”, tutti offerti simultaneamente allo sguardo del pubblico. Ma, invece di creare cotesti luoghi sopra il consueto sfondo a due dimensioni, Copeau ha sfruttato l’incomparabile ambiente dell’aereo chiostro del Brunelleschi con una rudimentale scena plastica, a tre dimensioni. Ossia, adunando gli spettatori sotto i portici, ha collocato la scena nel mezzo del chiostro; ha fatto costruire dal giovine e geometrico scenografo del “Vieux Colombier”, il Barsacq, una piattaforma attorno alla cisterna che è al centro (e che è stata mascherata con una specie di padiglione, atto a ospitare certi quadri intimi); e ha congiunto codesta piattaforma, mediante alcune passerelle, ad altre quattro piattaforme minori, collocate ai quattro angoli, nude ma volta per volta capaci di trasformarsi, con l’aiuto di minimi suggerimenti, in tutti i luoghi della terra. Fra l’una e l’altra, le aiuole del chiostro con le loro basse siepi di mortella creavano zone di spazi indefiniti, che l’immaginazione era via via indicata a percorrere e a varcare.

In alto, ossia fra le colonne del secondo ordine del chiostro, era stata costruita, al modo di certe pitture di primitivi, una piccola gradinata con la Madonna in trono e alcuni angeli adoranti: il Paradiso. E prima dello spettacolo un angelo ha, secondo il rito, rivolto agli spettatori l’edificante esortazione iniziale. Poi tutti i personaggi si sono presentati insieme, hanno fatto riverenze al pubblico, si sono genuflessi in una prece corale alla loro celeste Protettrice; e la rappresentazione ha avuto principio.

Dar conto, uno per uno, di tutti i particolari di sottile intelligenza e di grazia infinita nei quali si è concretata, svolgendosi, l’incantevole azione, temiamo che non possa dir molto a chi non v’abbia assistito. Qui veramente il regista, operando su materia così deliziosa ma teatralmente informe, ha dovuto via via “ri-crearla”; e l’ha fatto conciliando, in una sintesi di indicibile genialità, la fedeltà allo spirito del testo col gusto più raffinatamente moderno; degno, insieme, d’un grande maestro della regia, e d’un poeta.

Certo, ad ambientare scene e quadri, Copeau si è ben ricordato dei nostri vecchi pittori. Per suggerire la reggia imperiale s’è contentato di far apportare da due inservienti, dietro all’imperatore, due colonne d’oro, come appunto se ne vedono nelle tavole dei primitivi. Per creare il bosco ha fatto piantare lì per lì, da altri inservienti, alberelli che parevano tolti agli sfondi di certe Madonne. Ad assistere Uliva nelle sue tragiche solitudini, le ha dato due silenziosi, soavissimi angeli custodi. A rappresentare il suo ultimo viaggio di mare (che qui avviene non in una cassa, ma per nave), l’ha mandata a spasso col suo bambino, seguiti dagli angeli che portano tra le braccia il piccolo veliero. Alle danze e coreografie allegoriche di cui come si sa il testo originale è abbondantissimamente intramezzato, secondo il nuovo gusto del Rinascimento, egli ha felicemente sostituito brevi danze sintetiche, di grande stile, per rappresentare la caccia, la giostra, la guerra e, simbolicamente, fino le illusioni della misera Uliva in cerca del bimbo smarrito, e le stagioni che si succedono durante il suo viaggio. E ha sottolineato, commentato, circunfuso tutta l’azione con le musiche ora trepide ora canore ora ieratiche ora imploranti ora trionfanti del Pizzetti, che sì lieta parte hanno avuto nel successo del dramma.

L’interpretazione

Successo anche di commozione. Perché, sia detto chiaro, di tutte queste e d’altre innumerevoli trovate, e malgrado tanto uso di simboli, e d’allusioni, e di lunghi viaggi adombrati in venti passi, e di terribili vicende tratteggiate in segni essenzialmente gentili, nulla ebbe mai carattere di mera letteratura e preziosità. Il ripensamento dell’interprete non era mai ironico, ma tenero. E insomma tutto, qui, veniva dall’intimo, e parlava allo spirito.

Senza dubbio sono stati ammirati, e bene a ragione, la squisita composizione dei singoli quadri; e il fulgore de’ bei costumi ideati da Gino Sensani; e l’ineffabile, gagliarda bellezza delle danze, eseguite da Maya Lex e da tre mirabili allieve della sua Gunther Schule di Monaco; e in genere anche la disciplina con cui i nostri attori, alcuni buoni, altri individualmente molto meno buoni, hanno fatto del loro meglio per piegarsi ad uno stile per essi inusitato. Ricordiamo fra i primi il Benassi, torbido e tutto pieno di zolfo nelle molteplici figurazioni del Diavolo (in cui Copeau ha genialmente concentrato quattro o cinque dei minori tormentatori di Uliva, interpretandoli come

altrettante incarnazioni del Maligno): e Maria Letizia Celli, che dette una linea regale alla selvaggia durezza della suocera Regina; e l'Almirante, in un caratteristico intermezzo comico; e il Lupi, Imperatore, Il Lombardi, Re di Bretagna, Angelo, ecc. Ma insistiamo nel dire che la rappresentazione non si risolse nella miniatura, bensì apparve, com'era, un fresco ritorno vive, zampillanti sorgenti d'eterni sensi umani e divini.

E perciò l'umana simpatia degli astanti si raccolse in comunione sincera col dolore d'Uliva: a cui la vaghissima Andreina Pagnani dette una soavità, non solo d'atteggiamenti, ma d'accenti, che parvero una rivelazione. Castità, rinuncia, sommissione, sopportazione; vogliamo terminando con le parole d'onde abbiamo cominciato, dire addirittura eroismo cristiano. Nel chiostro di Santa Croce si videro tutto ad un tratto riapparire iersera, tra le fila della puerile vicenda, una quantità d'incredibili virtù, che da un pezzo sembravano perdute di vista. E fra i tanti presenti illustri, qualcuno che porta un gran nome, un nome famoso nei teatri di tutto il mondo, ci confessò d'essersi trovato, a quella riapparizione, le lacrime sul ciglio.

Insieme agli attori, il pubblico ha acclamato Copeau cui, dopo la prima e la seconda parte, sono state fatte interminabili ovazioni ed il maestro Pizzetti, la cui musica, che in verità meriterebbe critica ben più competente della nostra, era stata interpretata dall'orchestra da lui diretta, dai cori guidati dal Morosini e dalla pura voce di Ginevra Vivante, ed era stata applaudita più volte anche a scena aperta.

1933.06.08	Il Lavoro Fascista		La Rappresentazione di Santa Uliva		Un ricevimento in onore di J. Copeau all'accademia dei Fidenti
------------	-----------------------	--	--	--	--

Ieri sera davanti ad un pubblico enorme nel Giardino di Boboli, è stato dato per l'ultima volta il "Sogno" di Shakespeare, messo in scena da Max Reinhardt che ha avuto il solito grande successo.

Questa sera, nel Chiostro grande di Santa Croce, sarà data l'ultima rappresentazione di *Santa Uliva*, il sacro mistero così geniale e così ricco di effetti coreografici, diretto da J. Copeau, in onore del quale è stato dato ieri un ricevimento all'Accademia dei Fidenti.

Protagonista sarà Andreina Pagnani, che si è conquistato un grande successo personale nella dolente figurazione di Uliva.

Memo Benassi, con grande efficacia impersonerà il Diavolo.

1933.06.08	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		L'ultima rappresentazione di "Santa Uliva"
------------	------------	--	--	--	--

Il pubblico ha esaurito tutti i posti anche ieri sera per la seconda e, purtroppo, ultima rappresentazione di "Santa Uliva".

Lo spettacolo ha proceduto, se è possibile, anche con maggior perfezione della prima sera, suscitando il più vivo entusiasmo e in qualche punto la commozione dei presenti.

Gli applausi più vivi sono scoppiati in più punti della magnifica visione, e alla fine della prima giornata; le chiamate agli artisti, a Jacques Copeau, al maestro Pizzetti e a tutti i collaboratori si sono ripetute calorosissime; alla fine dello spettacolo si sono rinnovate entusiastiche. Il tempo non è stato clemente: poco dopo l'inizio della seconda giornata una pioggerella fine e noiosa ha invano tentato di disturbare lo spettacolo.

Andreina Pagnani nella parte di "Uliva" ebbe i più vivi consensi per l'arte, la soavità, la dolorante espressione con cui interpretò il personaggio della protagonista; Memo Benassi fu uno "Spirito del male" efficacissimo e dette un carattere unitario e sottilmente diabolico ai vari personaggi nei quali lo stesso spirito si manifesta. Piacquero Sarah Ferrati, aggraziata regina di Bretagna, la Celli, la Morelli, il Lupi, l'Almirante, il Migliari, il Cimara, il Bettarini, il Lombardi, il Bernardo. Come si è detto, furono apprezzate al più alto grado le musiche eseguite dalla nostra Orchestra sotto la direzione del m.o Pizzetti; bene i Cori. Un bel successo ottennero anche le soliste, la signorina Ginevra Vivante e la signorina Elena Cheli nelle rispettive parti eseguite con vera maestria. E un consenso unanime ottennero i magnifici, ricchi costumi ideati da Gino Sensani che a questa memorabile rappresentazione ha portato il più efficace dei contributi, accompagnando l'azione con un'interpretazione coloristica spiritualmente unitaria.

Come si è detto la Rappresentazione di ieri sera è stata l'ultima di "Santa Uliva". Essa lascia in tutti coloro che hanno avuto la ventura di ammirarla, un ricordo chiaro e profondo.

1933.06.09	La Nazione		La Rappresentazione di Santa Uliva		Un discorso di Jacques Copeau sul teatro e sul cinema
------------	------------	--	------------------------------------	--	---

Ieri sera nel Salone della Federazione dei Commercianti in via del Pucci, auspice il centro fiorentino di studi cinematografici, il regista francese Jacques Copeau ha tenuto, dinanzi ad uno sceltissimo pubblico che graniva la sala, una piacevole e importante conferenza sui rapporti fra teatro e cinematografo.

Dopo aver delineato le differenze che distanziano ed i punti di contatto che avvicinano le due arti rappresentative, il Copeau ha negato che il cinema possa, come si teme da molti, "divorare" il teatro. E ciò non avverrà, probabilmente, neppure quando il cinema avrà, perfezionandosi, acquistato i due elementi d'espressione che oggi gli mancano: il rilievo plastico e il colore. Ciascuna delle due forme di spettacolo ha ed avrà una sua funzione diversa: l'una risponde ai bisogni crescenti di divertimento delle grandi masse popolari e permetterà spettacoli che potranno ripetersi ininterrottamente, come già avviene nelle vaste metropoli, dalle 10 della mattina alle 2 di notte; l'altra, il teatro, dovrà invece, per risorgere e ritrovarsi viva, ritrovare la sua dignità e il suo significato nel carattere di "festa", quale ebbe in origine. Del resto Firenze, con gli spettacoli recenti del suo "Maggio", ha dimostrato in modo magnifico questa verità dando l'esempio al mondo di come sia possibile organizzare rappresentazioni artisticamente e socialmente vitali.

L'elegante e sottile esposizione del signor Copeau è stata molto applaudita.

1933.06.09	L'Italia		La Rappresentazione di Santa Uliva	Saverio Fino	“Santa Uliva” nel Chiostro del Brunellesco
------------	----------	--	------------------------------------	--------------	--

Firenze, 8 sera.

La sacra rappresentazione della leggenda di Santa Uliva fu ridotta dal signor Jacques Copeau ad essere una vera e propria sacra rappresentazione, alleggerendo il testo da molte divagazioni poco sacre, riducendo al minimo qualche episodio burlesco, che si introduceva per divertire il popolino con la farsaccia, e aumentando con rifacimenti e con sintesi e con innovazioni d'interpretazione la base religiosa di quel fantastico miscuglio di leggende.

Il Copeau volle tenere l'occhio fisso essenzialmente al concetto ispiratore: e cioè la lotta della virtù con le tentazioni e pericoli suscitati passo passo dal diavolo, e la vittoria della prima per l'assoluta fiducia nella Divina Provvidenza. Per mettere bene in vista questo concetto e per renderlo immediatamente afferrabile dalla folla che fosse perciò indotta a seguire lo sviluppo continuo e regolare il valoroso regista ha *creato*, diciamo così, due parti, che rispondevano alla concezione del Medioevo nella espressione artistica della vita religiosa. Di fianco alla Santa ha fatto muovere due angeli, sul tipo di quelli dell'Angelico, perché ricordassero, colla sola loro presenza, l'esistenza del Signore, che non manca mai a chi combatte per la buona causa; di fronte gli angeli custodi silenziosi sempre, ha chiamato a far le sue prove il diavolo zoppicante, e questo l'ha fatto chiacchierone, come si conviene a un tentatore, affidandogli tre o quattro parti; tutti quelli che nella commedia rappresentano una figura di contrasto per il trionfo della virtù sono diavoli, e sono impersonati dallo stesso attore, che muta panni, ma non muta né vanterie né trappolerie. Il contrasto dantesco della lotta fra l'angelo e il diavolo per la difesa e la rapina dell'anima viene così presentato in modo perspicuo. Ma il Copeau ha voluto che questo concetto veramente dominasse tutta la rappresentazione, e perciò ha fatto in modo che dall'alto, seduta in trono fulgente, fra gli angeli adoranti, assistesse continua la Madonna, la quale, alle invocazioni della Santa, nei momenti più critici, si piega a darle consigli, e opera per lei il miracolo.

Quella che era commedia per sollazzare il buon pubblico borghese di quei tempi, è stata così trasformata in una vera *devozione*: e il maestro Ildebrando Pizzetti che, si vede, in perfetto accordo col regista francese, ha sparsa la recitazione di diciotto pezzi musicali, indovinatissimi, con una intonazione di grazia e di sentimento, che metteva sempre più in evidenza la nota fondamentale religiosa. Naturalmente anche il musicista lasciò da parte le didascalie, le fantasie e curiose combinazioni dell'anonimo fiorentino. Fece da sé; inteso non a divagare il pubblico ma a raccogliergli invece lo spirito intorno al soggetto che di religiosità si era tutto permeato e vestito. Così l'armonia della rappresentazione riuscì una cosa deliziosamente perfetta.

Ai due maestri si unì per la realizzazione l'attrice: Andreina Pagnani, che avevamo veduta sulle scene nelle parti più curiose del teatro moderno, in questa parte volle essere esclusivamente la *santa*: quella che si può ammirare nei quadri del quattrocento, quando l'arte religiosa in pittura era sentita ancora come espressione pura di raccoglimento religioso, e le sacre conversazioni consentivano ai santi di restare assorti nella preghiera e nella meditazione. Fra le bianche bende quasi monacali, in un abito che poteva ricordare la mantellata di Siena, essa ci presentò gli atteggiamenti sorpresi in cento e cento quadri religiosi, quasi volesse comporre quadri plastici nella cornice mistica del chiostro disegnato dal Brunellesco, e nel misuratissimo gestire creava via via mirabili visioni d'arte. La sua parola era una musica, il suo dolore non era un dolore, era *il dolore*; la sua fede era *la fede*. E per questa misura continua, e per questa plastica significazione del suo assenteismo da ogni distrazione terrena, fu la vera trionfatrice della serata indimenticabile.

Nei costumi degli attori, la genialità degli abiti quattrocenteschi fu presentata come una magnificanza da gran signori, e i pittori di quel secolo hanno portato un contributo prezioso nel suggerire colori e nel senso d'armonia che si godeva in ogni gruppo e in ogni ceto: dai Re ai

borghesucci, dai guerrieri alle [...] mentre l'Angelico dovette sorridere di [...] a veder muoversi con leggerezza d'aria i biondi angeli con ali variopinti che egli lasciò a testimoniare le visioni celestiali.

Ho detto che fu, in parte, sacrificato il testo: quasi completamente negli intermezzi, per più di due terzi nella seconda giornata, e anche in qualche dettaglio nelle parti conservate. Il sacrificio fu curato però con grande abilità e l'autore non avrebbe davvero potuto lamentarsi di quell'operazione...chirurgica, che riuscì benissimo, senza ammazzare il paziente. Il lavoro, ho già detto, riuscì diverso da quello che ci ha mandato l'anonimo scrittore: quello che si recitava in *due giornate* fu svolto tutto in due parti, e, cominciato alle nove e un quarto, finiva alle undici e mezza: poco più di due ore: siamo nel mondo della velocità, si capisce. Ma nella riduzione se perdetto in fantasticherie, guadagnò molto nell'unità dell'opera d'arte. Un solo punto lasciò visibilmente vedere l'intromissione dell'artista moderno: e fu quello riguardante il sacrificio delle mani, non tagliate, come scriveva l'anonimo, ma fatte bruciare, come in un martirio atroce, e ritornate a fiorire sui moncherini, immergendo le braccia, per consiglio della Madonna, dentro l'acqua del mare. Il pensiero è corso naturalmente subito ad altri lavori moderni, che hanno sfruttato quello spunto leggendario; lo stesso Claudel nell'*Annunciazione* priva delle mani la sua eroina. D'annunzio, che portò anche lui al sacrificio le belle mani della sua eroina era, nello spirito, troppo lontano e troppo artificioso per essere ricordato quell'ambiente di santità.

Ed a quel punto - solo a quel punto- l'esaltazione della Santa per il miracolo - ebbe una esplosione moderna, umanissima, ricca di sentimento, ma con un tono diverso dal resto della recitazione. Corse per tutto il pubblico un brivido improvviso, una commozione di sorpresa: e il Copeau che conosce il gioco della scena, su quel punto, dopo averlo lasciato svolgere con una misurata e calcolata ampiezza, troncò di colpo la prima parte.

Parlare degli altri attori partitamente sarebbe troppo lungo e non mette conto se non per rilevare Memo Benassi che si moltiplicò nelle parti, e fu un barone dell'imperatore, e fu un oste, e un barone del re di Bretagna e fu un Messaggero del re di Castiglia, sempre intonando ciascuna parte al trucco demoniaco con abile variazione di tipi, e per ricordare Maria Letizia Celli nella breve, dura parte della Madre del re di Castiglia. Ma in genere bisogna rilevare la geniale adattabilità degli attori italiani, che recitavano la sera prima le gaie fantasie del *Sogno d'una notte d'estate*, e poi questa *Leggenda sacra* con l'eguale spontaneità e con un' infinita risorsa di invenzioni.

Vero temperamento di italiani, questo dei nostri comici; e, se le sorti volgessero più favorevoli al teatro di prosa, saprebbero far rivivere la geniale versatilità dei nostri più celebrati attori. Basterebbe pensare la indiavolata Rina Morelli, che nel *Sogno d'una notte d'estate* era Puck, il brio più scatenato e più selvaggio che si possa immaginare, pronta a ruzzolare giù per i prati di Boboli, ad arrampicarsi sulle piante secolari, a mandare una grossa risata dall'acqua d'un pantano o da un ciuffo di mortelle, e che nella Sacra Rappresentazione fu la Madonna, quasi di porcellana, come le più belle opere dei Della Robbia, immobile sul suo trono fra gli angeli, per tutta la durata dello spettacolo.

Gli attori non ci mancano. Forse non abbiamo sempre la genialità originale dei registri che sappiano sfruttare le loro attitudini così malleabile e così intuitive.

Lo spettacolo fu dato lunedì sera, fu replicato mercoledì sera a teatro tutto venduto. Poco, due recite. Ma come affermazione della vitalità di un teatro cristiano, cosa importante, e che esce dalla semplice cronaca d'una serata teatrale.

1933.06.11	L'Illustrazione Italiana		La Rappresentazione di Santa Uliva	Marco Ramperti	Maggio Fiorentino – attori, attrici, danzatrici, musicisti, registi – la parte del pubblico e quella del Signore Iddio
------------	--------------------------	--	------------------------------------	----------------	--

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

Del duplice, superbo indimenticabile spettacolo d'arte drammatica che ha coronato il maggio fiorentino -*Il sogno d'una notte d'estate* di Shakespeare, nella regia di Max Reinhardt, e la *Rappresentazione di Santa Uliva* del cinquecentesco Anonimo toscano, nella regia di Jacques Copeau - ci proponiamo di parlare a più riprese, trattando innanzitutto dell'esito e dell'interpretazione - questa, con le sue poche mende i suoi tantissimi meriti - quindi del problema delle recite all'aperto, sì faustamente riposto in esame dalle due opere rievocate; e infine degli esempi, ottimi ed imitabili quasi tutti, che i due direttori forestieri ci hanno portato, diversissimi l'uno dall'altro ma ugualmente e profondamente considerevoli. Ci basti intanto qui, sia del Reinhardt che del Copeau segnalare la gioiosa, integrale vittoria, e applaudire a loro, concordi oggi critica e pubblico, non dimenticando i collaboratori del successo: dall'infaticabile Guido Salvini, assistente sia del Francese che del Tedesco, a Corrado D'Errico, riesumatore nitidissimo delle antiche ottave di *Santa Uliva*, e a Paola Ojetti, che del *Sogno* shakespeareiano ha offerto una traduzione quanto mai stimabile per eleganza, fluidità, precisione di senso e valore pratico; dal maestro Pizzetti, le cui musiche intermesse alla rappresentazione di *Santa Uliva* sono apparse degne, ch'è tutto dire, di quelle di Mendelssohn echeggianti nella fiaba elisabettiana, a Titina Rota e al Sensani autori dei costumi; dalla signorina Sartorio, che della favola di Shakespeare ha governato la parte coreografica, non certo minima, con una pienezza e sicurezza di autorità cui il Reinhardt non ha potuto, ammirando, che consentire, a Maja Lex. prima esecutrice di queste danze eglogiche e amoroze, cerimoniali e guerriere; e dobbiam dire, insomma dal primo dei recitanti all'ultimo dei coristi e macchinisti: poiché alla sodalità dell'entusiasmo del pubblico aveva prima corrisposto, causa per rara d'un effetto rarissimo, l'unanimità nell'entusiasmo degli attori.

Siamo discesi mercoledì notte da Boboli, pei sentieri e le scalee tuttora rischiarati dai lantermoni ad olio del Granduca, col cuore saltante e il sangue acceso di quando, ragazzi ci portavano a una gran festa pasquale; e ne tornavamo ebbri di rintocchi, di spari di apparizioni, di vino dolce, di fuochi d'artificio. Avevamo trascorso tre ore tra le fate: svolanti fate, e balzanti, e balenanti tra i più begli alberi che gli uomini abbiano mai allineato contro il cielo di Dio. E dopo tre ore di rapimento ci sembrava quasi d'aver ritrovato due grandi cose perdute: l'innocenza, la felicità. Ma forse ancora più ci esaltò, cinque notti dopo, la martirizzata cristianità di Santa Uliva, pura rosa di maggio fra gli spini, in quel Chiostro di Santa Croce che è pur esso il più bello del mondo, e da cui guardano, insieme, quei pueri cantanti dei fregi robbiani, quei placati morti che incrociano le braccia negli avelli. E poi anche i fraticelli che vanno e vengono pei loggiati, silenziosi come quei defunti, a braccia conserte come loro. E infine noi: il pubblico, noi invitati, dopo quattrocent'anni alla mensa spirituale d'un "mistero", d'una rappresentazione ch'è anche orazione, d'un palcoscenico che è anche vetro d'altare; noi, profani, tratti noi pure su queste pietre due volte sacre, all'arte ed al Signore, a smorzare il passo, a trattenere il respiro, ad atteggiarci con decoro, ad ascoltare con umiltà.

Or ecco: fermare nella nostra pagina una censura, a soltanto una riserva su questo o quell'aspetto dei due spettacoli mirandi, ci parrebbe davvero, in tanta umiliata ammirazione, peccato luciferino di superbia. Ma come farebbe a non commetterne il critico, ch'è appunto nato per questo? Egli è necessario in sua nequizia alla gloria dell'opera d'arte anche quando essa più risplende, come lo è Giuda a quella di Cristo, Calibano a quella d'Ariele, l'uragano a quella dell'arcobaleno. Udite dunque un momento anche il Maligno, che molto in fretta vorrà dir la sua; e poi scomparirà sotto terra, rintracciato dagli squilli dell'Osanna. In tanta luce, che ha trovato d'oscuro, d'opaco, il critico incontentabile? Oh, inezie. Puntini neri: che dopo tutto ne ha persino il sole, e persino Greta Garbo, sulla pelle. Qualche difetto d'organizzazione tecnica, anzitutto: sviste, o precipitazioni, cui forse s'è dovuto l'inopinato fastidio più di un rinvio. Poi, in *Santa Uliva*, qualche ottava manomessa - ma la colpa non è di D'Errico, che si trovò innanzi al fatto compiuto - e qualche altra detta male - ma la colpa non è di Copeau, che pur tante cose sapendo, la nostra lingua non la sa. La stessa ignoranza di lingua italiana ha certo fatto sì che Max Reinhardt tollerasse, unico neo dello spettacolo

shakespeariano, qualche lamentevole "soggetto" escogitato da talun attore nostro in sostituzione delle *clowneries* di cui senza dubbio gli attori del Seicento inglese facevan uso, ma che ancora bene non si sa che cosa fossero, e dunque cercare di imitare è temerario, a tanta distanza di tempo e di luogo, di gusto e di stile. Di guisa che, se le parti poetiche e fiabesche del *Sogno* tutti avvinsero e convinsero, non fu altrettanto delle comiche; anzi diciamo pure che alla famosa recita di Piramo e Tisbe, aggravata di lacune, discordie e lungaggini, ci fu chi volse altrove il capo, verso gli alberi su tormenti e il cielo stellato. Ora ho già detto una volta che gli arresti d'emozione possono riuscir fatali, nelle recite laboriose, come gli emboli in chirurgia. E che si scopriva, che si era costretti a scoprire, complice il freschetto notturno, in quegli intervalli d'insofferenza? Tutto il male della recita, che poi in sostanza era male da nulla: che qualche attore perdeva il fiato nello sforzo, che tal altro strillava per farsi udire; che anche i tromboni dovevano aver preso freddo, laggiù in orchestra a giudicare da certa loro raucedine; che la testa asinina di Bottom ci voleva più rozza, più selvatica, e non un testone da carnevale; che Lupi non aveva la misura; che Benassi non aveva il tono; e via via. Ma finalmente, contemplando il cielo toscano e le piante toscane, veniva fatto di pensarle separate, distinte dagli incantesimi che in quell'ora notturna, pur con tanta leggiadria di forme e di luci, li investivano: questo era forse il peggiore danno, per chi non si attendeva dalla stupenda recita che un fluente oblio e un'ebbrezza plenaria. Poiché solo allora veniva fatto di pensare - e la nozione nuoceva alla commozione - che quelle ondaviganti magie erano nate dai succhi d'altre terre per feste d'altri giardini: versi, balli, fantasie, bizzarrie ispirati da un cielo inglese, il quale ha colori e lumi, e quindi influssi e miti che l'italico cielo non conosce; che quelle poetiche scene e figure secondavano la struttura di piante umide, ombratili e involute che il suolo toscano non esprime; che il poema era tutto in gloria di elfi e coboldi e spiritelli: geni che l'anima nostra non celebra. Si cercavano gli alberi del "bosco d'Atene", cioè dell' Arcadia Elisabettiana: e invece degli arruffati agrifogli evocati nel *Sogno*, o degl'inchini faggi, o dei tempestosi frassini cari alla vergine regina, si scoprivano chiari lecci, olmi diritti, e allori, e mirti, e bossi d'elaborato ordine granducale: l'orto di Fiorenza; insomma, è non la selva dell' Avon. E la colpa di tali pensieri, molesti in loro pedanteria, era tutta di quella distrazione momentanea, di poche battute sbagliate, di quelle cento sillabe di troppo.

Più vicini alla perfezione mi risultarono gli attori di *Santa Uliva*, forse per la maggiore facilità di concertare lì in ambito più raccolto: anzi qui la recitazione, ancora più dei costumi un po' sfarzosi, mi parve realizzare quella sommarietà ingenua giustamente voluta dal Copeau, e che avrebbe dovuto ricordarci, insieme, la cantafiera della piazza e la vetrata del tempio. Non solo: io ardisco dire che certa cadenza marionettistica ottenuta, non so se volutamente o per caso, dal Bernardi nel personaggio del re Castigliano, sì benigno e sì prode, mi parve indovinatissima: certo assai più dell' intonazione realistica di qualche altro, che per fortuna andò attenuata oltre le prove. Ma il volto di Andreina Pagnani fu di cerea, immacolata purità: e così il passo ed il pianto, degni di un' adorabile Madonnina di Calvario. La Celli non fu da meno, nel trovare opposte note di nefanda asprezza; il Lombardi fu in *Santa Uliva*, come nel *Sogno*, e come sempre allora che un ricco abito e un'adorna poesia convengono alla sua bella persona, un principe di baritonale baldanza; ottimi parvero il Cimara, il Riva, il Migliari, il De Cenzo, il Pierozzi (questo nome ricordatelo), il Mondolfo, l'Almirante, adempientissimo sempre; e lo stesso Benassi che forse ebbe torto di forzare qualche accento, ma diede anche parecchi segni della sua immancabile autorità; lo stesso Bettarini, da cui avremmo bramato un po' più sonoro, un più profetico spicco nelle ottave proemiali dell'Arcangelo; e lo stesso Lupi, che francamente nel *Sogno* non mi piacque. Al quale proposito, io sono certo che neanche la parte di Bottom era piaciuta a lui: e il suo strafare me lo dimostra. Un attore intelligente come il Lupi, infatti non poteva perdere la misura che perdendo la fede. Non comprendendo Bottom, lo tradì. Si trattava di figurare un rozzo plebeo, ansioso d'entrare, recitando, nella pelle degli eroi. Invece d'uno sciocco innocente, egli ci diede un *cabotin* ammaliziato, che in suo gergo gigionesco rampognava i compagni attori di "rovinargli la carriera"; e a momenti di vera convulsione buffonesca, faceva seguire intere pause d'immobilità: scene vuote, emboli rischiosi. Troppo colorito il Lupi, e troppo scolorito il Migliari. Anche il Benassi peccò di qualche sussulto declamatorio: né i suoi novantatré chili poterono sempre fingere a dovere l'aerea sovranità di Oberon: parte che in

Germania è affidata persino a delle fanciulle. Intonazione esattissima trovarono invece l'Almirante, il Cappabianca ("ben ruggito, Leone!") il Pierozzi, il Bettarini ma soprattutto il Lombardi, uno splendente Teseo, e, nei due frivoli aberranti innamorati, il Cimara (ricordatevi, lettori, anche di questo Giovanni Cimara) e il Bernardi. Ma le donne superarono gli uomini. Trasfigurate erano queste attrici del Sogno, in loro femminile, meravigliosa fatuità, da tutti gli eccitamenti dell'ora, del luogo, del giardino incantato, della luna presente, della folla stupita, dell'aria fragrante, della veste leggera. Che dire di Titania (Evi Maltagliati), cioè della Regina delle Fate? Vorrei gridarle un inno d'amore. Fu la prima di tutte e di tutti. Mi esaltò, quella notte, fino al pianto. Fu una grazia dell'etra; fu una gioia della sera; fu tutta canto, e riso, e volo, e grido. Shakespeare e Mendelssohn salirono certo quella notte, per malia, alle sue vene, e la portarono su agli stellati cieli della fiaba, fatta spirito con loro, senza più carne, senza più peso, inariata ed inconscia, inesistente e viva. Fu un suono entro una forma; e una forma veduta in sogno. Fu la Primavera degli Uffizi. Gli steli nascevano dalle sue mani; i veli intorno al corpo fluente mettevano le stesse pieghe della voce; e tutta insomma essa era "vaga, leggiadra e bella a meraviglia", com'è detto con tre sinonimi, nessuno dei quali però è superfluo, della beatissima Uliva dal trovadore fiorentino. Ma infinitamente anche mi piacquero la Puccini che era un'altra Fata; e Cele Abba, venustissima Ippolita; e Gina Franceschi, e Bebe Kitty e Lina Morelli, la cui voce fresca e improvvisa, d'una chiarezza di fonte notturna - la *fons* delle litanie, allora ch'ella fu la Vergine Maria nella recita di *Santa Uliva!* - incantava alle prove lo stesso Reinhardt (non è vero che sembra, quella voce, sgorgare sempre per la prima volta?) e Sarah Ferrati, con quei suoi passaggi così felici dallo svagato riso al facile pianto di Elena, querula pellegrina di boschi in veste nuziale; e finalmente Eva Magni, la prodigiosa piccola Eva, ch'era Puck: e cioè il genio di tutti gli estri e di tutti i dispetti, quello ch'è sotterra e in cima al monte, nel tronco della quercia e nel cupolino delle ghiande; che va, viene, salta, vola, pizzica, stuzzica, annoda, sbrogia ed imbrogia; che incanta gli umani con i suoi filtri d'erbe maligne e illude i cavalli imitando il verso delle polledre in caldo (quell'eh! eh! della Magni, appiattata nell'erba a spiare le sue malefatte che, era nello stesso tempo un nitrito e uno zirlo: una cosa infinitamente comica e dolce); un personaggio che dovrebbe richiedere al suo attore, per essere perfetto, l'ugola d'una Barrientos, la statura di un Tom Pouce, le gambe d'un Binda, i segreti di un Fregoli. La nostra piccola fa un poco di tutto questo: e ancora riuscì ad aggiungerci qualche cosa di suo.

Poi le danzatrici: Maja Lex, invasata Walkyria, scesa di sella con una veste rossa e un'ignuda spada, così bella di giuste forme e di sacro furore nella danza guerresca del "mistero", da strappare agli spettatori raccolti in muta meraviglia, un grido d'ammirazione; le altre ballerine del gruppo "Gunther" pur esse ammirabili, sia che fluissero in tenui carole pei prati di Boboli, in gloria delle fate silvestri, sciogliendo le giovani membra nella ragna diafana dei veli, sia che impugnassero a loro volta una spada nella rappresentazione di Uliva, con gesti ripetuti dai santi Giorgio e Michele dei musei fiorentini; poi Bianca Galizia, N[...] Theilade, Carletto Thieben, esecutori perfetti di tutte quelle figure coreografiche del *Sogno* che la signorina Sartorio pensò e attuò con l'intelligenza che s'è detto; né dimentichiamo gli angeli guardiani di Uliva: angeli che il buon regista, benché francese, volle "di candor tedesco" quali piacevano a De Musset; e infatti erano di nordica razza, esulati a Firenze come gli angeli di Van der Goes: e come allora tacervi il nome di questa Berta Breeves, fra tutte soavissima, ch'io stesso ho avuto l'onore d'accompagnare in giro pei templi e chiostrini della città, a scegliere fra i tanti cori serafici delle Incoronazioni e delle Annunciazioni la forma delle ali più adatte ai suoi "transiti" fra cielo e terra? Poi vorremmo parlare delle musiche, se fosse compito nostro: dirvi di quei commenti di Mendelssohn al poema di Shakespeare che non consistevano soltanto nello "Scherzo" celebre e nella troppo celebre "Marcia nuziale", come ai concerti, ma c'erano tutti, stavolta, e tutti stupendi come quelli, e forse più: dall' "allegro appassionato", gemma dell'intermezzo, alla "Bergamasca" e alla parodistica Marcia funebre, e al trascinate coro finale; e dirvi di queste musiche di Pizzetti per *Santa Uliva*, insinuate tra l'uno e l'altro episodio a riempir di malie l'aura sacra, di gentilezze la terrena, a legar vicende, a illuminare anime e fatti: e così belle, vi dico, così belle, nei brevi loro motivi passanti delicatissimamente dai fiati ai legni e dagli archi

all'organo e ai cori, che già qualcuno degli spettatori a sé le ripeteva, l'altra notte, cullando qualche suo pensiero con la ninna-nanna della santa, altri eccitandone con quella danza guerriera, che si vedeva brillare laggiù nella mania, negli occhi, nella veste rossa, nella spada sguainata di Maja Lex. Entusiasmo pieno, dunque, sia per Shakespeare che per l'Anonimo, sia nel giardino pagano che nel chiostro cattolico. Reinhardt non sarà geloso di Copeau, né gli angeli del paradiso delle maghe della selva. Certo, quella del parco di Boboli è stata soprattutto una festa dei sensi: chè l'erbe, i raggi, le voci, le forme vi composero una sorta di panteistica allegoria, dove la luce, rapita per un'ora dalla terra agli astri, fluiva allo stesso modo nelle vene degli alberi e in quelle delle fontane; dove la clorofilla, effusa dai tronchi, vestita d'aerei veli verdi, nella stessa misura, rame stamenti e fanciulle danzanti. Leggiadre membra uscivano d'ogni dove, con gli effluvi della notte, dai cortici, dai gusci, dai malli, dai tronchi; le faville, or sì or no, dell'alluccioliò trapungente i lecci e gli allori, erano tanti occhi di geni e genietti aperti un istante sulle fatture di Puck, spirito versipelle; e fra tanta gioia fiorita erano trilli e strilli, chioccoli e scrosci, ballonzoli e girotondi, goffaggini di comici rusticani a zozzo con loro lantermoni, eleganze di dame e donzelli inseguentisi – e l'intero bosco era un labirinto d'amore – con ansie, gemiti, ripicchi, ardori, furori, sospiri: e tutti gli arcani della primavera erano, così, rivelati e celebrati, ma lietamente, benignamente, perché i mille guai suscitati dal filtro dell' "amorosa languidezza" non potessero risolversi che in una congiunzione nuziale, sonora d'inni e splendida di tede. Ma forse il dramma di Santa Uliva, del quale dovremo dire un'altra volta, ci toccò ancora di più: chè sotto le pure volte alzate al cielo di Firenze da messer [...]pinelli vedemmo qualche cosa ch'era più nostro, pur essendo tanto più semplice: e dove la poesia aveva lo stesso colore dell'aria; le ottave scandite, la stessa struttura agile e schietta degli archi di pietra. E quando, dopo tanto penare, la santissima Uliva ritornò intatta al suo sposo dalle fiamme e dai gorgi – gli angeli recavano sulle palme la barca della salvazione – anche l'anima nostra s'unì in segreto ai cori dell' Alleluia. Fu la nostra partecipazione a quest'altro spettacolo indimenticabile: un poco di fede, un poco d'attenzione raccolta ed inchine, che ci portò senza neanche uno sforzo all'esaltazione maggiore e migliore. Certo, ci fu anche la parte del Signore: e cioè la serenità del cielo, che non mancò al cristiano Copeau, ma neppure a Reinhardt israelita. Il tuono, è vero, s'era fatto sentire in qualche punto delle due giornate. Fu il solo a brontolare. Il tuono, e Luigi Antonelli. Iddio però li pacificò tutti e due: e fu così. Venute le stelle, che potemmo ascoltare lo Spirito Santo.

1933.06.16	La Nuova Antologia	Fascicolo 1470	La Rappresentazione di Santa Uliva	Silvio d'Amico	Maggio Fiorentino: "Il Sogno di una notte di mezza estate" messo in scena da Max Reinhardt nel Giardino di Boboli – "La Rappresentazione di Santa Uliva" messa in scena da Jacques Copeau nel Chiostro di Santa Croce
------------	--------------------	----------------	------------------------------------	----------------	---

Il Comitato del Maggio Fiorentino, che per mettere in scena i suoi sei spettacoli musicali è naturalmente ricorso ad artisti, scenografi e direttori italiani, ha fatto eccezione per i suoi due spettacoli drammatici, rivolgendosi a due registi stranieri: Max Reinhardt per il *Sogno d'una notte di mezza estate* di Shakespeare (con gli scintillanti commenti musicali di Mendelssohn); e Jacques Copeau per la *Rappresentazione di Santa Uliva* (con le novissime note d'Ildebrando Pizzetti).

Nomi, come si vede, di gran classe; astri di prima grandezza; davanti ai quali noi siamo stati

lietissimi di ritirare, fin dal primo momento, le riserve, fatte altre volte, e su questa stessa rivista, circa l'abuso di visite straniere al nostro Teatro drammatico. Tanto più poi che nella presente occasione l'esperimento offriva un singolare interesse: perché se più volte s'erano visti fra noi i risultati ottenuti, in bene ed anche in male, da un regista straniero a capo d'un dato gruppo d'attori italiani, è questa la prima volta che abbiám potuto vedere, a quarantott'ore di distanza, lo stesso gruppo d'attori nostri, diversamente istruito, atteggiato e plasmato da due maestri stranieri, differentissimi per razza, per fede estetica e per metodo, come il Reinhardt e il Copeau.

Era sin troppo facile prevedere che il magico, colorito e prestigioso Reinhardt avrebbe visto, nel *Sogno*, soprattutto il pretesto a una spettacolosa *féerie*. Come ognuno sa, nel delizioso rifrangersi de' molteplici intrecci del poema scespiriano – l'intreccio dei quattro amanti prima discordi, poi finalmente accoppiati; quello di Oberon e di Titania e dei loro folletti e fate, che si pigliano beffa dei mortali, e poi li consolano e fanno felici; infine quello degli artigiani che, improvvisandosi attori per una commedia da recitare alle nozze del duca, fanno in qualche modo la grossa parodia della fiaba amorosa –, il poeta giovane si tuffa, diremmo, spensieratamente e come per gioco nel mistero che circonda uomini e cose, bastandogli d'adorare, negli uni e nell'altre, una vita simile se non proprio uguale: tutti viventi, per lui, quasi allo stesso modo: occhi e corolle, alberi e anime, rancori e rugiade, sospiri e raggi di luna. Poesia meglio effusa e diffusa, forse, che non attinta in profondità; ma, in quel suo scintillio ora di lucciola, ora di gemme, prima e stupenda fioritura di quanto diverrà poi una festosa tradizione britannica, i cui rivi minori scorrono e mormorano anche oggi (si pensi alle *féeries* sottilmente favolose del buon Barrie, e alle pagine meglio liriche del più felice assertore della verità che tutta la terra è incantata e tutto il mondo è un prodigio perpetuo, Chesterton).

Ora è proprio a questa poesia che Reinhardt ha inteso introdurci; ma forse non tanto servendosi del verbo di Shakespeare – il quale, guarda un po', essendo un poeta faceva il suo teatro con le parole: e pazienza per gli apostoli internazionali del cosiddetto "teatro teatrale" –, quanto con la visione. L'opera di Reinhardt non è stata davvero quella d'un traditore; è stata quella d'un illustratore. Non tanto si presta ad esser paragonata a quella di chi, per volgarizzare mettiamo Dante, ne recita i canti, quanto a quella di chi ne trae di bei quadri. Quadri ne' quali l'interprete s'è studiato di tradurre, genialmente, Dante, com'egli lo sente e vede: ma quadri suoi più che di Dante.

La genialità del regista s'è anzitutto rivelata nello scegliere – invece del luogo che gli era stato dapprincipio offerto come ambiente dello spettacolo: l'anfiteatro di Boboli –, un altro luogo d'apparenze infinitamente più semplici, la scalea che dal "Vivaio" porta alla statua dell'Abbondanza. Da questo elemento "scala" così caro a Craig e ad Appia, fiancheggiato da due declivi erbosi e, in primo piano, da due enormi lecci come due quinte naturali, Reinhardt ha tratto, grazie alla magia delle luci, tutto quanto era pensabile e impensabile: ha creato il bosco incantato, e ci ha mostrato il *Sogno*.

Lo spettacolo s'è iniziato a notte piena, sotto una luna falcata che pareva finta, con le sussurrate promesse dell'*ouverture* che Mendelssohn adolescente compose per la *féerie* scespiriana, e con una danza di fiaccole in cima alla scalea, dapprima immersa nelle tenebre, poi rischiarata a poco a poco. Di qui è cominciato il gioco delle luci, concentrate or su questa or su quella zona, e via via graduate, suggerite, attenuate, variate sino a creare i più subitanei mutamenti di scena, o folgorate sul quadro, a momenti, immenso. La gradinata è diventata di rame, è diventata d'oro, è diventata di neve; i prati veri son parsi campi eterei; gli alberi, punteggiati nella chioma da balenanti faville rosse, son diventati vivi; le fontane hanno sputato fuoco. Si inseguivano, ansando e smarrendosi per i viottoli e nei meandri, i cavalieri e le belle donne smaniati d'amore; l'atmosfera era pregna d'indicibili effluvi; sulle aiuole correvano, senza toccare l'erba, le fate vestite di cielo; appiattati dietro i cespugli, o facendo i capitomboli giù per i pendii, o annidati sui rami degli alberi, ammiccavano gli spiriti folletti. E danze s'intrecciavano, al suono delle note di Mendelssohn, culminanti nell'adorabile *Scherzo*; i maschi eroi e le sospirose eroine, fulgidi gli uni e l'altre di superbi costumi, si

chiamavano e si rispondevano nell'aria d'argento; saltellava e vagava, tra le fronde e sull'acque, Puck il beffardo ai cenni d'Oberon "deus ex machina"; poi succedeva la risata, grassa e parodistica, dei grotteschi artigiani intenti ad architettare la loro recita. Quando l'avventura dei quattro amanti, qui rappresentata nel clima d'una brillante ma tenera ironia, è finalmente giunta, dopo tante strida, alla sua lieta chiarificazione, e il baldo quartetto s'è effuso in un lungo coro di liete risa concertate in uno scaltrissimo contrappunto, ecco che tutti i rosignoli del bosco si son messi a cantare. E dopo tanta, ansiosa vigilia, nessun lieto fine al mondo fu mai più intimamente gioioso di questo, col gran corteo nuziale accompagnato dalle fiaccole ardenti, e dall'accorata e notturna marcia di Mendelssohn, fino alle soglie della Felicità.

Con Jacques Copeau, nel secondo chiostro di Santa Croce, ci siamo di colpo trovati al polo opposto. Se Reinhardt è un orgiastico, Copeau è un mistico; se Reinhardt punta allo spettacolo, Copeau cerca il dramma. La magnifica fede di Reinhardt nel Teatro immortale è, sanno tutti anche questo, di natura splendidamente umana; quella di Copeau è di natura religiosa.

E accennavamo proprio adesso alla popolarisca comicità in cui i nostri bravi attori, sbrigliati da Reinhardt in una sorta di commedia "a soggetto", si sono sbizzarriti andando e venendo per quegli'intermezzi del *Sogno* in cui gli artigiani mettono in scena la *Pietosissima istoria di Piramo e Tisbe*, dove un attore munito di lanterna rappresenta la luna, un altro impiasticciato di calcina rappresenta un muro, e le sue due dita aperte rappresentano la fessura dello stesso muro attraverso la quale si parlano gli innamorati Piramo e Tisbe.

Tutto questo serve a far ridere con Reinhardt; come, tre secoli avanti, con Shakespeare, che faceva anche lui il regista, e specie recitando il suo *Sogno* aveva bisogno di metter le mani avanti, e chieder ridendo indulgenza per una messinscena tutta affidata all'immaginazione dello spettatore. Or ecco la novità di Copeau: con lui, queste cose non fanno più ridere. Per mettere in scena la *Rappresentazione di Santa Uliva*, egli è ricorso a mezzi, essenzialmente, della stessa natura che questi di Bottom, di Flute e compagni: ma, con tali mezzi, ha commosso i suoi spettatori letteralmente sino alle lagrime.

La leggenda della perseguitata Uliva, appartenente a quel fondo ben più fiabesco che agiografico, comune suppergiù all'intera Europa medioevale, è stata qui ripresa in ottave rozzette dall'anonimo fiorentino del primo Cinquecento con grandissima grazia ma, tutti lo sanno, senza nerbo propriamente drammatico; svagata e sbriciolata in cento episodi dove, all'infuori della soavissima Uliva, gli altri personaggi son fantocci, in gran parte grotteschi, e costretti in minime apparizioni e subitanee sparizioni. Opera che doveva, a suo tempo – ossia in un'età in cui il gusto del dramma sacro già si intrecciava con quello delle "moresche", dei lieti intermezzi allegorici, e delle danze fastose che il Rinascimento amava – contare essenzialmente anche sulla musica e sulla coreografia. Come ritrasportarla fino a noi?

Non possiamo ripetere qui l'esame, che abbiamo fatto piuttosto minutamente altrove, dell'agile processo con cui un giovine scrittore e regista nostro, Corrado d'Errico, ha non solo potato il dramma di tutte le sue esuberanze, ripetizioni, insistenze, ma ha addirittura, con opportune "contaminazioni" d'altre leggende, rifatto alcune scene essenziali della prima parte, e ritoccata la parte seconda. Contentiamoci di riaffermare che questa è sempre la storia della giovinetta Uliva, la quale per sfuggire alle barbare pretese dell'imperatore suo padre toglie di mezzo l'occasione della torva passione di lui, le belle mani, col bruciarsele: donde il sèguito delle pietosissime avventure, il suo abbandono in un bosco, il suo rifugio alla corte di Bretagna, la vendetta d'un perfido barone da lei respinto, il furto del bimbo del Re che era stato commesso alla sua custodia, il disperato errare di lei per piani e monti alla ricerca del piccolo smarrito, il ritrovamento della sua culla che galleggia sul fiume, e il miracolo delle mani che nell'atto d'amore le rifioriscono. A questo seguono, nella seconda parte, le nozze della miracolata col Re di Castiglia, le nuove persecuzioni d'un'infame matrigna mentre il Re è alla guerra, l'ultima fuga di Uliva e del suo figliuolo, su un veliero che la

porta a Roma, infine il suo ritrovamento col Re suo sposo venuto pellegrino alla città santa, e la finale pacificazione anche con l'imperatore pentito. Malgrado le modificazioni, che chi conosca il testo originale non può mancar d'avvertire anche soltanto da questo riassunto, non c'è dubbio che il tono generale della rappresentazione, il suo clima di leggenda, lo stupore delle pie o malvagie creature che v'appariscono tutte volenti o nolenti condotte dalla Provvidenza e sommerse nel flusso della sua volontà, sono rimasti essenzialmente intatti. E insomma il riduttore, avvicinando per quel tanto che era assolutamente indispensabile la sacra rappresentazione a un pubblico del tempo nostro, non l'ha affatto tradita.

Tuttavia appunto perché l'opera è rimasta, come doveva, sostanzialmente ingenua, rozza e stupefatta, il problema della sua materiale traduzione alla vita scenica appaion (*sic*) un'impresa, press'a poco, disperata. Qui Copeau, arrischiando tutto per tutto, e cioè decidendosi a essere altrettanto se non più medioevale degli stessi "festaioli" fiorentini, è stato magnifico.

Poiché *Santa Uliva* come tutte le sacre rappresentazioni, ha per scena non un luogo ma il mondo (si trascorre, per mare e per terra, da Roma, in Bretagna, e dal regno di Castiglia alle rive del Tevere), conveniva a Copeau mantenere la caratteristica messinscena medioevale, per "luoghi deputati" tutti offerti simultaneamente allo sguardo del pubblico. Senonché invece di creare codesti luoghi sopra il consueto sfondo a due dimensioni, Copeau ha voluto sfruttare l'incomparabile ambiente dell'aereo chiostro del Brunelleschi con una rudimentale scena plastica, a tre dimensioni. Ossia, adunando gli spettatori sotto i portici, ha collocato la scena nel mezzo del chiostro; ha fatto costruire dal giovine e geometrico scenografo del Vieux Colombier, André Barsacq, una piattaforma attorno alla cisterna che è al centro (e che è stata mascherata con una specie di padiglione, atto a ospitare certi quadri intimi); e ha congiunto cotesta piattaforma, mediante alcune passerelle, ad altre quattro piattaforme minori, collocate verso i quattro angoli, nude ma volta per volta capaci di trasformarsi, con l'aiuto di minimi suggerimenti, in tutti i luoghi della terra. Fra l'una e l'altra, le aiuole del chiostro con le loro basse siepi di mortella creavano zone di spazi indefiniti, che l'immaginazione era via via indicata a percorrere e a varcare. In alto, ossia fra le colonne del secondo ordine del chiostro, era stata costruita, al modo di certe pitture di primitivi, una piccola gradinata con la Madonna in trono e alcuni angeli adoranti: il Paradiso.

Seguire una tecnica cosiffatta voleva dire camminare su un filo di rasoio, rischiando il ridicolo a ogni passo. Copeau l'ha evitato appigliandosi alla disperata impresa di creare ne' suoi ascoltatori una continua, sospesa suggestione. Ma per incantare l'atmosfera del chiostro egli non è ricorso a giochi di prestigio meccanici: s'è affidato ad uno stile. Dacché i suoi attori, danzatrici e comparse si son presentati tutt'insieme, hanno fatto riverenza al pubblico, e si sono genuflessi in una prece corale accennata dall'orchestra diretta dal Pizzetti, il silenzio s'è fatto profondo. Poi un angelo ha, secondo il rito, rivolto agli spettatori l'edificante esortazione iniziale: e, nel clima di religioso stupore così subitamente diffuso, la sacra rappresentazione ha avuto principio.

Dar conto, uno per uno, di tutti i particolari di squisita intelligenza nei quali si è concretata, svolgendosi, l'incantevole azione, temiamo che non possa dir molto a chi non v'abbia assistito. Qui veramente il regista, operando su materia così deliziosa ma teatralmente informe, ha dovuto via via "ri-crearla"; è l'ha fatto conciliando, in una sintesi di indicibile genialità, la fedeltà allo spirito del testo col gusto più raffinatamente moderno: degno, insieme, d'un grande maestro della regia, e d'un poeta.

Certo, ad ambientare scene e quadri, Copeau si è ben ricordato dei nostri vecchi pittori. Per suggerire la reggia imperiale s'è contentato di far apportare da due inservienti, dietro all'Imperatore, due colonne d'oro, come appunto se ne vedono nelle tavole dei primitivi. Per creare il bosco ha fatto piantare lì per lì, da altri inservienti, alberelli che parevano tolti agli sfondi di certe nostre Madonne. Ad assistere Uliva nelle sue tragiche solitudini le ha dato due silenziosi, soavissimi angeli custodi. A rappresentare il suo ultimo viaggio per mare e per fiume sino a Roma sacra, l'ha mandata a spasso col suo bambino, seguita dagli angeli che portano tra le braccia il piccolo veliero. Alle danze e coreografie allegoriche di cui il testo originale, come accennavamo, è abbondantissimamente intramezzato, ha sostituito brevi danze sintetiche, di grande linea, per

rappresentare la caccia, la guerra, le stagioni che si succedono durante il viaggio d'Uliva in cerca del bimbo smarrito, ecc. E ha sottolineato, commentato, circonfuso tutta l'azione con le musiche ora trepide ora canore ora ieratiche ora imploranti ora trionfali del Pizzetti, che sì lieta parte hanno avuto nel successo del dramma.

Successo anche di commozione. Perché, sia detto chiaro, di tutte queste e d'altre innumerevoli trovate, e malgrado tanto uso di simboli, e d'allusioni, e di lunghi viaggi adombrati in venti passi, e di terribili vicende tratteggiate in segni essenzialmente gentili, nulla ebbe mai carattere di mera letteratura e preziosità. Il ripensamento dell'interprete, che altri da queste nostre note potrebbe immaginarsi non scevro d'una punta d'almeno impercettibile ironia, era tutto augusto e solenne. Perfino le individuali manchevolezze degli attori mediocri, e di quelli men che mediocri, sono state accettate senza fastidio, nella luminosa grazia di cotesta atmosfera. E il fulgore dei vivaci costumi ideati dal Sensani, che le luci discrete hanno corretto e rilevato, in quadri sempre bellissimi; e l'ineffabile, gagliarda bellezza delle danze, eseguite da Maya Lex e da tre mirabili allieve della sua "Günther Schule" di Monaco; e particolarmente la soavità d'Andreina Pagnani, protagonista di casta bellezza e di religiosa dedizione, hanno collaborato al miracolo, con una felicità così fluida, così umile, così brillante e così pura, che molte lacrime sono corse fra gli spettatori.

Né esagereremo per nulla confessando che stentiamo a ricordare, nei tanti anni dacché frequentiamo il Teatro, consensi di pubblico così intimi e commossi, come questi che hanno, grazie a *Santa Uliva*, concluso la felice stagione del Maggio Fiorentino voluta dal veggente Carlo Delcroix.

1935.04.02	La Nazione		Savonarola		Copeau e la regia del "Savonarola"
------------	------------	--	------------	--	------------------------------------

Jacques Copeau ha ultimato il piano della sua regia per il *Savonarola* di Rino Alessi. Esso si compone di una vera guida dello spettacolo per tutti coloro che vi parteciperanno. Il principio fondamentale cui l'illustre regista si è tenuto è quello di sviluppare al massimo il carattere corale dell'opera. La massa sarà divisa in gruppi: ogni gruppo avrà i suoi temi sia in rapporto al movimento che alla rappresentazione valendosi in ciò della collaborazione dell'architetto Barsacq: il quale ha alcune carte, che al momento opportuno verranno distribuite agli interpreti e alle masse.

Il piano di regia si compone di una cinquantina di pagine dattilografate con l'indicazione di tutti i più minuti particolari per l'interpretazione degli attori, le musiche, i cori, le luci. Alle luci è dedicato uno studio accurato sia per dare maggior risalto alle sceniche si svolgeranno nei vari punti della piazza, sia per isolare in zone d'ombra le bianche statue che sorgono sulla gradinata della Signoria.

"Lo spirito del tempo", il nuovo personaggio avrà una piccola tribuna in mezzo al pubblico e da quella parlerà all'inizio di ogni atto e a metà del secondo.

Il Copeau, avendo presente il difetto di tante regie all'aperto, che trattano la musica come se fosse staccata dall'azione, ha fatto in modo che i commenti musicali di Catelnuovo-Tedesco – già tutti pronti – diventino parte integrante dell'azione. melodie e cori non saranno quindi elementi di distrazione, ma vere e proprie parti sostanziali dell'azione, e se non saranno proprio le melodie e i cori del tempo, ne avranno però il sapore, il ritmo e il significato.

Tutte le particolarità del nuovo testo del *Savonarola* sono state dal Copeau studiate e potenziate alla luce della sua grande esperienza di tecnico geniale ed arricchite di sorprese che daranno allo spettacolo un interesse veramente eccezionale.

Intanto sulla base del piano di regia il lavoro di preparazione è entrato in una fase di grande intensità.

1935.04.05	Gazzetta del			Cipriano	Preludio al Maggio
------------	--------------	--	--	----------	--------------------

	Popolo			Giachetti	Musicale
--	--------	--	--	-----------	----------

I mandorli sono in fiore sui colli e le cascine sono piene di trilli e di gorgheggi, nonostante certi capricci di un tramontano freddo e screanzato. Ma sono segni che non falliscono: incomincia, non dirò la primavera, ma certo la Primavera fiorentina. Fra poco anzi comincerà addirittura il Maggio, perché a Firenze, in certe circostanze si fan le cose senza risparmio. Qui il tanto atteso Maggio s'inizia più precisamente il 24 aprile. Ho detto un'altra volta che il Maggio musicale è nato a Firenze spontaneamente, per forza naturale delle cose. Alessandro Pavolini ha espresso eloquentemente le ragioni nell' "invito" che precede il ricco programma di quest'anno. Non soltanto qui nacque l'opera lirica, "in un'epoca primaverile, fra parchi, fra architetture di pietra e architetture di verde", ma il popolo di Firenze è uno dei più musicali del mondo e a Firenze "dal [...] degli ulivi sulle coline a quello delle colonne sulle piazze, tutto è musica".

Per questa ragione ideale e per molte ragioni pratiche il Maggio musicale è diventato – auspice il Duce – un'istituzione fiorentina che richiama per la seconda volta – eventi permettendolo – gli amatori e gli appassionati di arte musicale di tutto il mondo.

Quest'anno siamo usciti dal cerchio chiuso dell'opera ottocentesca, con la quale, non senza ragione, si celebrò il primo "Maggio" per deferenza ad una giornata tutta italiana. Quest'anno si è stati più eclettici, ma si è anche cercato di fare un programma ben nutrito che non comporti lacune o soste.

Sono trentacinque giorni di "festività" senza intervalli, dove l'opera, la musica da camera, la musica sinfonica, il ballo e il dramma musicato, le conferenze e i convegni, si alterneranno a musica classica e moderna, esumazioni e riconsacrazioni in teatro e all'aria aperta e due novità assolute del massimo interesse: il *Savonarola* di Rino Alessi e l'*Orseolo* di Pizzetti.

La varietà presentata al programma ovvierà all'inconveniente della pletora. Già la prima settimana potrà offrire ai convenuti diverse manifestazioni di interesse diverso, ma autentico: il *Mosé* di Rossini in un'edizione di prim'ordine, con la regia di Carl Ebert, gli scenari di Aschieri e la direzione di Vittorio Gui. *Le stagioni* di Haydn che da un pezzo non son state eseguite in Italia, la conferenza di Pirandello sul teatro, il *Castore e Polluce* di Rameau, con artisti e scene dell' "Opèra" di Parigi sotto la direzione di Philippe Gaubert, i Balletti moderni francesi con gli elementi coreografici dell' "Opèra" stessa, il Convegno internazionale di musica.

L'*Orseolo* sarà la terza opera che andrà in scena al "Comunale" e si darà soltanto tre sere (nessuno spettacolo viene ripetuto più di tre volte): ne sarà concertatore e direttore Tullio Serafini che ha cominciato le prove fino dai primi del mese. Lo eseguiranno T[...], Franca Somigli, Pasero, Autori, Boeuf, Rubino Tomei. Gli scenari sono stati eseguiti su bozzetti di Felice Carena.

Pizzetti ha lavorato febbrilmente a quest'opera, dove egli ha portato tutta la sua sensibilità coloristica e la sua forza drammatica creando un dramma originale sullo sfondo di Venezia nel secolo XVII, al principio della sua decadenza. L'opera è la più vasta che egli abbia scritto ed è composta di tre atti e due intermezzi, il primo che sta fra i due quadri del prim'atto e il secondo fra i due quadri dell'ultimo; essi non sono intermezzi sinfonici, ma quadri di vita innestati nel dramma, colore d'ambiente e movimento e commento di popolo: una novità.

Fra le opere che si eseguiranno, una speciale menzione merita *Il ratto al serraglio* di Mozart, che sarà eseguito integralmente in tedesco dagli elementi migliori del "Teatro dell'Opera" di Vienna, sotto la direzione di Bruno Walter, uno specialista; fra le altre manifestazioni sono da notare i *Concerti Brandeburghesi* di Bach, diretti da Adolf Busch.

Per i noti avvenimenti all'Opera di Berlino, non verrà più Furtwaengler con la sua orchestra. La *Nona Sinfonia* di Beethoven sarà eseguita dalla Filarmonica di Vienna, diretta da Weingartner e alla *Passione di San Matteo* di Bach sarà sostituita una gloriosa composizione italiana: la *Messa da requiem* di Verdi.

Il fragrante giardino di Boboli si aprirà anche quest'anno per uno spettacolo straordinario. Scartato il primitivo progetto di dar l'*Orfeo* di Monteverde, che era, senza dubbio, adattissimo, ma cui toglievano interessamento le molte esecuzioni che se ne son date quest'anno in Italia, sia pure in diverse trascrizioni, si è pensato di rappresentare l'*Alceste* di Gluck che avrà una realizzazione

fantasiosa affidata ad Hebert Gral. Bellini non sarà dimenticato con una solenne rappresentazione della *Norma*.

Ma la curiosità del pubblico fiorentino si appunta fin d'ora su uno degli ultimi numeri del programma: *Savonarola* di Rino Alessi, musicato da Mario Castelnuovo-Tedesco.

Fin da principio questo *Savonarola* ha sollevato polemiche e discussioni.

E alle questioni dottrinali e sentimentali si mescolavano questioni puramente artistiche. Alessi si è reso conto delle une e delle altre; ha tolto dal testo quanto poteva urtare il sentimento popolare o rigidamente ortodosso e, di accordo con Copeau, ha dato al suo bel lavoro il carattere d'un grande spettacolo di masse, prevalentemente pittorico e corale.

Fra Palazzo Vecchio e la miracolosa Loggia dell'Orcagna, sarà certamente una rappresentazione magica.

I musicisti non verranno a Firenze soltanto per ascoltare delle belle musiche, verranno anche per discutere dei loro interessi e delle più appassionanti questioni artistiche ed oltre a Pirandello altri uomini insigni parleranno in Palazzo Vecchio su argomenti di alta cultura: Zilahy, l'autore famoso de *I due prigionieri*; Henri Bordeaux, l'illustre romanziere; Hermann Keyserling, l'originale autore de *La rivoluzione mondiale*; Chesterton, il personalissimo pensatore inglese; Guy de Purtales, romanziere, critico, biografo; Gimenez il Caballero, uno dei maggiori scrittori della Spagna d'oggi e molti altri che hanno già preannunziato il loro arrivo.

Con Firenze sta riprendendo la sua missione, richiamando ai suoi plato[...]ci conviti le "élites" intellettuali del mondo.

1935.05.16	Gazzetta del Popolo		Savonarola	Cipriano Giachetti	Si prova il Savonarola
------------	---------------------	--	------------	--------------------	------------------------

Il Maggio fiorentino procede trionfalmente. In quindici giorni si sono avute quattro opere, di cui una nuovissima, l'*Orseolo*, un'esecuzione eccezionale de *Le Stagioni* di Haydn, una serata di *Balletti francesi*, la serie dei *Concerti brandeburghesi* di Bach in due serate, l'esecuzione della *Nona Sinfonia* per parte della Filarmonica viennese, la *Messa di Requiem* di Verdi; ed ora si sta entrando nella gran settimana mozartiana. I buongustai hanno avuto pane per i loro denti e si può ben dire che ce n'è stato per tutti i gusti: dagli arcaismi settecenteschi alle raffinatezze moderne, passando attraverso il melodramma ottocentesco autentico (il *Ballo in maschera*); né si è dimenticata la coreografia e la musica da camera.

Ora, però, tutte le cure e tutte le preoccupazioni sono concentrate nel *Savonarola* di Rino Alessi che sarà rappresentato, con le musiche di Castelnuovo Tedesco, il 25 di questo mese in Piazza della Signoria.

Ho detto anche "preoccupazioni", intendo relativi al tempo, preso questa volta nei due sensi: in quello della durata e in quello meteorologico. La stagione, per una tradizionale abitudine fiorentina, si mantiene piuttosto incerta: cielo è spesso nuvoloso e temperatura freschetta. Come si starà la sera del 25 in Piazza della Signoria? E i giorni che ci separano dalla rappresentazione saranno sufficienti per mettere in piedi e far marciare con la regolarità di un cronometro questo spettacolo formidabile? Jacques Copeau è un mago, espertissimo del suo mestiere, e ci si può fidare di lui. Non sarebbe stato male incominciare le prove del *Savonarola* una settimana più presto, ma si può esser sicuri che se Copeau annuncia che sarà pronto, sarà prontissimo.

Ho parlato di spettacolo "formidabile", non credo di avere esagerato; oltre mille persone e una ventina di prime parti prendono parte alla rappresentazione, senza contare i cori e l'orchestra. Si tratta certamente, di uno dei più grandiosi spettacoli che si siano mai organizzati in Italia. E' appunto a questa forma di spettacolo di masse si è piegato l'autore, rivedendo completamente il testo del suo dramma e riducendolo in tre atti che hanno una scena *fissa*, unica al mondo: Piazza della Signoria con Palazzo Vecchio, la loggia dell'Orcagna e l'angolo degli Uffizi. Donatello,

Michelangelo e Cellini saranno pur essi della festa anche se cronologicamente le loro statue stonano un po'. E chi ci baderà per tanta gioia degli occhi?

In questi giorni si lavora davvero senza requie. Copeau è sceso dalla verde quiete del "Leccio" dov'è ospite di uno dei più benemeriti organizzatori del Maggio, il comm. Passigli, ed ha messo il suo quartier generale in una pensione dei Lungarni.

Il suo stato maggiore: non è piccolo: c'è il prof. Celestini, xilografo e scenografo di gusto che gli fa da luogotenente generale; c'è Pio Campa, aiutante di campo, il Cecchi, il Covaz e finalmente André Barsacq, che è il collaboratore prezioso, l'*alter ego* di Copeau. Barsacq è un giovane artista che aiutò Copeau anche l'altra volta per la mirabile "Rappresentazione di Santa Uliva"; egli è già Firenze da più di un mese, ha studiato profondamente i luoghi della recita, ha disegnato la scena, le tribune - che saranno imponenti e capaci di quattromila posti - eseguito i bozzetti dei costumi.

E non è tutto qui; dopo lo stato maggiore ci sono i comandanti d'armata: non meno di dieci che comandano ciascuno un reparto di folla, la quale se è destinata a confondersi ed a restare in gran parte anonima, è però soggetta alle suddivisioni che sono, credo, la grande trovata di Copeau.

Ci sono i "popolani", i "pezzenti", i "compagnacci", i "piagnoni", i "cantori", i "frati". Ciascuna di queste categorie ha una sua propria fisionomia, che assume in diversi punti dello spettacolo, anche se fa parte della massa. Così i singoli direttori di scena possono agevolmente far muovere questi aggruppamenti per categorie.

Come nella vita, così anche nel *Savonarola* c'è chi ha avuto fortuna e chi, no: c'è chi è stato pezzente e chi signore, chi piagnone e chi compagnaccio dedito ai più scapigliati carnasciali. Ma ci vuol pazienza! La paga è la medesima e questa uguaglianza economica può consolare molte delusioni.

Le prove avvengono in parte nei Giardini Reali che circondano la Scuola d'arte di Porta Romana e la sera nei Chiostrì di Santa Maria Novella. E qui, mentre la folla, sotto i vigili occhi di Copeau ed suoi aiutanti, e sotto la luce dei proiettori, si agita, acclama od impreca verso il grande Domenicano che non c'è, non è difficile vedere affacciati alle finestre del cortile dei frati autentici dello stesso ordine di quello che oltre quattro secoli fa i fiorentini condannarono al rogo.

Questi, come si sa è incarnato da Memo Benassi, che ha assunto con grande fervore la parte che era stata assegnata al povero Moissi; per entrare subito nel personaggio si è già fatto fare la chierica e, ciò che è più importante, è già padrone della sua parte che ha studiato con vera passione. Non importa dire che è una gran parte; i suoi due dialoghi col Monsignore inviato da Papa Alessandro VI, al primo e al terzo atto, costituiscono le due scene capitali del dramma e vi si agitano tutti i grandi problemi politici, storici e religiosi che si contrastano nella grande anima savonariolana. Monsignore è Ernesto Sabbatini, e gli altri personaggi sono sostenuti da Carnabuci, Luigi Almirante, Tamberlani, Scelzo, Lombardi, Campa e da Guglielmina Dondi che sarà la procace modella di Botticelli che si redime, percossa dalla Grazia divina e si offre in olocausto per la prova del fuoco, proposta al Savonarola e ai suoi frati dalla gelosa astuzia della Signoria, inquieta per l'ascendente che l'animoso predicatore si è guadagnato sulla città.

Gli attori provano, per ora, in una sala del Teatro Comunale; ma fra pochi giorni anch'essi si mescoleranno alla folla; altrove hanno luogo le prove di orchestra e dei cori, ma presto tutti questi elementi si riuniranno per le prove di insieme; sarà allora che si comincerà ad avere un'idea concreta di quello che potrà essere questo grande spettacolo di masse, al quale, si può dire, tutte le arti concorrono: la poesia, la musica, il canto, la scenografia, scenografia affidata in gran parte alla mirabile monumentalità della piazza, ma che dovrà avere il suo massimo risalto dal giuoco delle luci.

Di giorno in giorno è atteso anche Rino Alessi che dopo aver compiuto la non indifferente fatica di rifare il lavoro per adattarlo alle esigenze di questa singolare rappresentazione all'aperto si è affidato, per l'esecuzione a Jacques Copeau, alla sua fraterna e intelligente collaborazione. Viceversa l'autore della musica, Mario Castelnuovo Tedesco, che risiede a Firenze, ha potuto fin da principio presiedere alla concertazione di questa parte dello spettacolo, aiutato dal maestro Previtali che dirigerà l'orchestra invisibile. L'essenziale è che tutti lavorino con amore e con passione, il

Savonarola, infatti non vuole essere soltanto un grande spettacolo, ma anche una reverente celebrazione, vorrei dire un atto di riparazione o di espiazione, se i fiorentini fossero capaci di pentirsi di qualcosa!

1935.05.16	Roma			Lajos Zilahy	“Savonarola, spirito innovatore della storia d'Italia”
------------	------	--	--	--------------	--

Dinanzi ad un uditorio d'eccezione, imponentissimo, nel quale tutte le aristocrazie, quella dei natali e quella dell'intelligenza erano rappresentate, Lajos Zilahy, ch'è illustre e gradito ospite della nostra città da qualche giorno, ha tenuto l'attesissima conferenza alla “Compagnia degli Illusi”. Lo Zilahy, ch'è uno dei più rappresentativi giornalisti dell'Ungheria e conferenziere dalla vena e dalla grazia squisita, ha parlato in italiano, raccontando come e perché si è dovuto sottoporre al tour de force di imparare in brevissimo tempo una lingua, ed è stato così sincero in tale confessione da conquistarsi subito la simpatia più viva dell'uditorio che ha spesso interrotto il suo esordio con prorompenti applausi.

Lo Zilahy reduce dal grande successo conosciuto al Palazzo Vecchio a Firenze nella sua conferenza su “Savonarola e il suo tempo nello sviluppo del pensiero umano” è quindi entrato nel vivo del tema propostosi per questa tornata napoletana.

“Nella conferenza di Firenze - egli ha detto – trattavo della vita, della morte e del pensiero di Savonarola. È mia intenzione qui a Napoli di parlare delle moderne tendenze economico-sociali che oggi travagliano il mondo intero. Non dimenticherò io però, ancora in quello che sto per dire, del grande frate, che rappresenta per me non solo una delle più eminenti figure di Firenze antica, ma anche lo spirito più innovatore della storia d'Italia”.

Diamo qui per i nostri lettori la prima e più sostanziale parte della conferenza dell'illustre scrittore:

Rivolgiamo un'occhiata sull'orizzonte del tempo.

L'Era antica chiude le sue grandiose porte con la caduta dell'Impero Romano. Attraverso queste porte venivano a Roma antica tutti i tesori di quel tempo. Lunghe carovane di cammelli costeggiavano le rive del Mar Rosso e il loro carico prezioso era atteso alle porte di Roma. Vengono dalla Babilonia i tappeti orientali, dalle foreste della [...] le pellicce più costose, dalle rive del Mar Baltico l'ambra, e i barbari rimanevano stupiti del prezzo favoloso che ricevevano in cambio di tutte quelle cose inutili.

Selvaggia voglia di vivere, romba come l'uragano dietro le porte d'oro dell'epoca romana.

E comincia un altro millennio sul cui ponte, che porta al cielo, in cerca di purezza, con la croce in mano vediamo salire gli spiriti più meravigliosi dell'umanità. E sulla sommità di questo, col viso rivolto al cielo vediamo Savonarola in cima al rogo di Firenze che col corpo ardente e le vesti in fiamme ci indica un altro capitolo del grande dramma: l' Era Nuova.

L'anno 1492 un altro grande italiano, Colombo, scoprì l'America, e da allora in poi ogni giorno, nuove e nuove navi, partono dai porti dell'Italia, della Spagna e del Portogallo per arrivare, seguendo le orme di Colombo, in America, che allora si credeva fosse una porta orientale dell'Asia meravigliosa.

Dove e perché lanciano le loro navi sui grandi mari e verso viaggi avventurosi? Non è il desiderio di sapere che li spinge, ma l'istinto del commercio che li sprona a cercare nuove vie verso l'Oriente dato che Costantinopoli è stata presa dai Turchi e la sua vecchia porta è chiusa da quaranta anni.

Le navi del secolo sedicesimo che svanivano sotto il sole bruciante dell'Equatore, tra l'infinito dei ghiacci, combattendo contro la fame e lo scorbuto, sono il simbolo della lotta dell'uomo europeo.

Due tipi d'uomini vivevano allora sulla terra. Uno l'agricoltore, l'uomo civile che ha già città e chiese e proviene dalla Repubblica Greca soprattutto da Atene e che [...] già negli Imperi e nel

Cattolicesimo Occidentale la cui antica [...] e forza comincia ad essere distrutta dalla vita [...] e travolgente di quell'epoca. E nel nuovo sistema economico ecco formarsi sempre più chiaro e lamentevole il concetto dell'uomo povero, concetto che l'uomo primitivo non conosceva. L'altra specie di uomini è più primitiva, ma più forte e anche più numerosa. Essa vive sugli immensi pascoli e sulle rive dei fiumi dell'Asia e da secoli attacca l'Europa. Questa razza nomade ha il corpo e l'anima di acciaio al confronto degli uomini europei. Questo assalto dell'Asia contro l'Europa dura anche oggi. Ora però sotto altro nome e con altre armi. A volte si chiama bolscevismo russo, altre dumping giapponese.

E tutte le navi che esplorano le vie dei mari sembrano una fuga della specie umana europea dalla minaccia dei nomadi, e infine si aprono le porte dell'America per dare la nuova patria e nuove possibilità alle masse [...] della debole, ma civilizzata Europa. Oltre i confini d'Italia, l'Europa combatteva contro l'Asia ai tempi del Savonarola ed in quei giorni il campo di battaglia più sanguinante per questa lotta è l'Ungheria, le cui torri cattoliche sono assalite furiosamente dai Turchi.

Mi sia permesso a questo punto di dire una parola sulla mia disgraziata Patria. Fra l'Occidente e l'Oriente, il popolo Magiaro, senza preconcetti di razza, ha difeso la via facendo scudo col proprio corpo per difendere l'Europa di allora e la croce di Cristo.

Ma tralasciamo lo scrutare nella storia e ritorniamo a Firenze per vedere cosa succede nel carnevale del 14[...].

E' questo l'anno più glorioso per il Savonarola. I giovani di Firenze a lui devoti, vanno di casa in casa e, come se fossero i soldati di una potenza superiore, vi raccolgono tutto quanto è in contraddizione con la vita religiosa. Gli uomini consegnano loro le carte da gioco, i dadi, e le donne i capelli finti, il rossetto e i profumi. Per quei tanti giovani oggi il compito sarebbe più arduo, ma in quei tempi, questi oggetti rappresentavano lo sviamento degli uomini dalla giusta strada. L'ultimo giorno di carnevale tutto il popolo di Firenze si raduna in piazza del Mercato e le prime file vengono occupate dai membri del Consiglio. Poco dopo arrivano i giovani dalla messa. Vestono di bianco ed hanno il capo adorno di rami di olivo e cantano i salmi. Quattro di essi si avvicinano alla piramide con la torcia e mentre le fanfare squillano il rogo s'infiama e brucia.

Questa fiamma e questo squillo di fanfara uscivano dallo strato più puro dell'anima dell'umanità di quel tempo e questa fiamma e questo squillo di fanfara erano il Savonarola stesso.

Fu certamente più grande e più emozionante il momento in cui, sulla nave di Colombo, dopo due mesi di navigazione con lo spasimo della paura e del dubbio un marinaio osservò sulle onde un ramo d'albero carico di frutti strani e un bastone scolpito da mano d'uomo. Fu questo il primo incontro fra l'uomo europeo e l'America e nello stesso momento cominciò per lui l'era nuova, ma se continuo a posare il mio sguardo sulla festa dei giovani di Firenze e nel continuo sviluppo del pensiero umano cerco di trovare dove si è spenta e poi nuovamente infiammata, durante i secoli, quella fiamma, quel rogo che alcuni anni dopo servì per bruciare il Savonarola.

Cercherò questa fiamma nell'opera gigantesca della società umana moderna e giù nelle più profonde miniere; oggi, se anche debolmente, credo sia riapparsa questa luce. Ma prima di arrivare all'America e parlarvi delle mie esperienze, devo percorrere la storia di più di tre secoli. Ma vi prometto di fare questo lungo viaggio in alcuni brevi minuti.

Nessun anno può registrare con sicurezza il trapasso dal Medio Evo all'era Nuova. I confini spariscono e il dissolversi del Medioevo comincia già prima dell'epoca di Savonarola. Il dramma dell'era moderna ha quattro atti grandiosi: il Rinascimento, la riforma, l'assolutismo, e ciò che interessa di questo momento più di ogni altra cosa, l'Era della scienza moderna.

Questo nuovo spirito si presenta per la prima volta nella letteratura degli umanisti italiani. Dante propaga in quadri visionari la rinascita della vita, dello stato, delle condizioni della vita terrena, della società e della Chiesa. Il figlio di un oste romano, Cola di Rienzo, che poi morì sul rogo prima del Savonarola, predisse con la sua vita e con la sua morte che l'Italia sarebbe risorta come una Fenice. La magia del Petrarca sta nel modo nuovo in cui egli vedeva il mondo. Il movimento umanista era animato da indicibile entusiasmo: l'ideale della bellezza, la lode dell'armonia

universale del mondo, e vi dirò più tardi come e in quali forme quest'ultimo pensiero torni ai nostri tempi nel movimento democratico americano.

L'umanesimo italiano ricrea nella Firenze dei Medici, l'Accademia antica sulla quale regna lo spirito di Platone. Savonarola ha tentato di fondare in Firenze una democrazia teocratica.

Questi due concetti, democrazia e teocrazia, sembrano a molti politicanti d'oggi come il sogno puerile di un frate del Medioevo. Ma proprio questo è il punto sul quale si innalza [...] della storia mondiale d'oggi, come un'ombra gigantesca, come un ammonimento minaccioso, lo spirito di Savonarola. La democrazia ovunque è in sfacelo. In essa c'era tutto, solamente Iddio mancava.

1935.05.19	La Nazione		Savonarola		Per Le prove del "Savonarola"
------------	------------	--	------------	--	-------------------------------

La Presidenza dell'Ente Autonomo comunica:

"Si avvertono le masse convocate per il "Savonarola" che esse dovranno trovarsi alle 20,30 di lunedì non più nel Chiostro di Santa Maria Novella ma in Piazza della Signoria, esattamente sotto il Loggiato degli Uffizi. Si raccomanda la massima puntualità e di intervenire con i relativi bracciali già a posto"

1935.05.21	La Nazione		Savonarola	Arnaldo Bonaventura	Le prove del "Savonarola" in Piazza della Signoria
------------	------------	--	------------	---------------------	--

Piazza della signoria ha accolto iersera per la prima volta, al completo, gli artisti e le masse che agiranno nel "Savonarola" di Rino Alessi. Erano presenti Alessi e Copeau; l'insigne regista che dovrà operare il miracolo di fare delle pietre e della folla d'oggi una sola cosa viva e palpitante. Si deve dire che questo miracolo è già a buon punto: e che bello è vedere come esso si vada man mano perfezionando.

Pochi privilegiati, naturalmente, hanno potuto assistere alla prova. Gli artisti, le masse, i direttori, i tecnici, non potevano essere considerati a parte di questo privilegio, tutti presi com'erano dalla tensione di ubbidire o di comandare. Per giudicare della fatica, e della bellezza, di questa impresa artistica bisognava esserle completamente estranei, e poterla vedere da un osservatorio, per dir così, "fuori campo". Come noi, e pochissimi altri. In verità, queste non sono "prove". Siamo più precisamente nell'ordine delle manovre militari un esercito in borghese che compie un tema tattico, in attesa d'andarsi a vestire; milleduecento persone da guidare per gruppi, come altrettante "compagnie", ognuna delle quali con un suo "ufficiale" di grado più elevato, e su su, fino al Sottocapo (Celestini) e al Capo (Copeau) di Stato Maggiore.

Come si sa, nei giorni scorsi le prove furono fatte per la maggior parte nel parco e nei locali della R: Scuola d'Arti decorative a Porta Romana, e alcune nel Chiostro di S. M. Novella. Solo ieri sera, perciò, si può dire che la messa in scena sia entrata nella sua fase risolutiva.

L'adunata delle masse avvenne dalle 20 alle 21 sul Piazzale degli Uffizi. Qui i capo-gruppo ricomposero le formazioni da ciascuno di essi dipendenti, le quali andarono a collocarsi, con esemplare disciplina, nei varii punti dove il regista li aveva, sulla carta, dislocati. Erano anche presenti tutti gli artisti: Guglielmina Dondi, Remo Benassi, Luigi Almirante, Ernesto Sabatini, Pio

Campa, Carnabuci, Giachetti, Scelzo, Maieroni, i fratelli Tamberlani, Fuggetta, Lombardi; qui elencati via via che li riconoscevamo tra la folla.

Jean Copeau era andato a collocarsi sulla prima gradinata del grande anfiteatro di ferro, ancora tutto scheletrito, che taglia trasversalmente la piazza della fontana del “Biancone” all’imbocco di Por Santa Maria. Megafono alla mano e...all’orecchio. ad onta del buon volere di tutti (compresi i tranvai) ascoltare non era, qualche volta, meno difficile che farsi ascoltare. Copeau parlava in francese; Celestini, che era sul palco eretto in mezzo alla piazza, raccoglieva, con un altro imbuto, le parole del Maestro: e le passava, tradotte, ai vari plotoni delle comparse. Si provò (e si tornò a riprovare varie volte) il second’atto: quello dove le evoluzioni della folla sono più vaste e più “agitate”. Difficile è dare una disciplina, uno stile, ai tumulti. Ma Copeau e i suoi collaboratori ci sono già...quasi riusciti. Il “quasi” scomparirà indubbiamente nei giorni di prova che ancor rimangono; ed è in tutti la certezza che la sera del 25 Firenze avrà di che inorgogliersi ancora un poco per l’esito del suo Maggio.

La prova si protrasse fin quasi alla mezzanotte; regalando poi alla città, fino al tocco e oltre, un’animazione da tempo immemorabile sconosciuta. Alla città intera; perché, com’è noto, questo “Savonarola” ha reclutato i suoi “frati”, i suoi “popolani”, i suoi “guerrieri”, e anche (tanto si fa per scherzo) i suoi “usurai” e i suoi “pezzenti” un po’ in tutti i rioni. Pochi spettacoli poterono dirsi “fiorentini” con più legittimità di questo; e bastava avere iersera un po’ d’occhio e un po’ d’orecchio, in Piazza della Signoria, per accorgersi come davvero il popolo, anche se chiamato lì solo per gridare “morte!” o “evviva!” si sentisse investito d’un’autentica responsabilità artistica. Così come, del resto, veramente è.

1935.05.23	La Nazione		Savonarola		Fervore di opere in Piazza della Signoria per la preparazione del “Savonarola”
------------	------------	--	------------	--	--

I preparativi imponentissimi per la rappresentazione del “Savonarola” in Piazza Signoria continuano ad esser oggetto del più vivo interesse del pubblico fiorentino: interesse ben giustificato, chè, di per se stessi, i preparativi in parola offrono aspetti di uno spettacolo senza precedenti.

In breve volger di tempo, il “gabbione” di ferro, ha assunto contorni ben definiti e delinea, fra la fontana dell’Ammannati e, grosso modo, il Chiasso Baroncelli, una sorta d’immenso anfiteatro a forma poligonale, che cinge l’angolo più suggestivo della piazza, ove si fondono le mirabili armonie architettoniche di Palazzo Vecchio, della Loggia dei Lanzi e della galleria degli Uffizi. L’armatura metallica dell’anfiteatro stesso è costituita da tubi metallici ad alta resistenza con giunti mobili; essa raggiunge un’altezza di venti metri, e forma 28 gradini, sui quali verranno allestiti posti per circa quattromila spettatori. La gradinata metallica si estende, in larghezza, sin presso il palazzo della “Venezia”, lasciando libera nella sua parte inferiore una galleria, destinata a consentire il regolare transito delle vetture tranviarie è questa della galleria una concezione ardita, geniale e pur semplicissima: la volta della galleria è costituita da travi armate, che scaricano il peso delle sovrastrutture su colonne laterali rinforzate, assicurando la massima stabilità e resistenza alla volta stessa ed alle gradinate, che la sovrastano. Mercè tale galleria, cui si è lavorato anche stanotte, il servizio tranviario, interrotto durante la giornata d’ieri, potrà a quanto si assicura, essere ripreso regolarmente stamani e mantenuto senza ulteriori intralci od interruzioni.

Il colossale anfiteatro, la cui costruzione ha richiesto l’impiego di 16 chilometri di tubo metallico, di 15000 giunti e di una decina di vagoni di legname, presenta caratteristiche originali ed interessantissime: alla sommità delle sue gradinate si elevano quattro torri, che raggiungono un’altezza di venticinque metri; alle quattro torri corrispondono all’esterno dell’anfiteatro gli

ingressi di quattro grandi gallerie, per le quali il pubblico avrà accesso all'interno dell'anfiteatro stesso. Alla sommità delle gallerie verranno collocati i proiettori; in una di esse verranno impiantati tutti i comandi elettrici e telefonici, mediante i quali verranno mano a mano tradotte in atto le disposizioni del regista.

All'esterno tutta l'armatura metallica è stata rivestita di uno speciale materiale incombustibile (trucioli di legno, supercompressi ed imbevuti di silicati) che costituisce tutta una parete compatta ed eguale, sì che l'anfiteatro, colle sue quattro torri, col suo rivestimento grigiastro, colla sua imponenza, si presenta, dall'esterno, quale un castello turrato.

Mentre si completa l'armatura metallica dell'anfiteatro e si allestiscono i piani della gradinata, si procede alle altre sistemazioni della piazza, richieste dalle esigenze della regia. Al centro dell'anfiteatro si eleva una sorta di palco a due piani: in alto vi campeggerà la figura del Savonarola, che acquisterà così mirabile risalto. Sulla gradinata di Palazzo Vecchio si è ricostruita una sorta di arrenario di legno, sul quale appariranno le figure dei notabili fiorentini; sotto la loggia dei Lanzi sono stati preparati tre palchi, uno al centro, per l'orchestra, ed altri due, ai lati, per i cori.

Si prepara, intanto, la catasta per il grande rogo, che dovrà apparire al secondo atto agli occhi degli spettatori: l'ordigno che realizzerà la finzione scenica della catasta è costituito anch'esso in tubi d'acciaio, è mobile su ruote d'acciaio e raggiunge un'altezza di quasi 16 metri. Sono pure in atto tutti gli innumerevoli impianti elettrici, telefonici ecc..

1935.05.23	La Stampa		Savonarola	A. Della Corte	Musiche di Castelnuovo-Tedesco
------------	-----------	--	------------	----------------	--------------------------------

Si vedrà poi, nello spettacolo completo, quale e quanta armonia di elementi sia nel *Savonarola*, alla cui parte scenica e dialogata, secondo l'ultima versione dell'Alessi, attende Copeau infaticabilmente, mentre il maestro Previtali concerta orchestra e coro per le musiche di Castelnuovo Tedesco. Chiediamo intanto al compositore fiorentino notizie sull'elaborazione della sua parte.

Questa volta il fiorentino è più che mai in casa sua. Già s'era diletto di pensare in toscano, scrivendo musiche per piano e per canto, intonando pel teatro della *Mandragola* macchiavelliana e quello del *Bacco in Toscana* del Redi. Ora ha potuto lasciare le parole agli attori e, giovandosi soltanto di cori e di istrumenti, cercare un'espressione, che sinteticamente rappresentasse un momento dello spirito e dell'arte fiorentini, tutta concentrata nei punti, per così dire, focali del dramma.

Poiché quel momento ebbe sue naturali voci e venne fissato nell'arte, il Castelnuovo Tedesco non trascurò di documentarsi storicamente. Come accade, s'accorse presto che con i documenti non si fa creazione. Infatti la lauda dell'epoca savonariolana, polifonicamente modesta, non ha i pregi delle sue sorelle dugentesche e trecentesche; né si poteva sforzarla a dire più di quanto sapesse, in un ambiente vasto come piazza della Signoria nella potenza fonica di centoventicinque coristi, di centro moderni istrumenti. E però alcune reliquie della canzone religiosa italiana vennero dal Castelnuovo Tedesco usate con discrezione, con rispetto anche, ma senza omaggio archeologico; per esempio una lauda del Savonarola, che il Razzi intonò a tre voci, una di Lucrezia Tornabuoni, una di quelle che Ferdinando Liuzzi ha tratto da un famoso codice magliabechiano.

- Il coro - mi dice il Castelnuovo Tedesco - ha qui una grande importanza. Essendo l'elemento più consono al carattere del dramma e al genere della rappresentazione, ho cercato di svilupparlo il più possibile. Salvo le brevi introduzioni strumentali al primo e al terzo atto, un breve recitativo per voce di basso nel Prologo, e l'ampia Laude alla Vergine per voce di soprano nel terzo atto, tutta la musica del *Savonarola* è corale a 4, a 6, a 8 voci accompagnate dall'orchestra. L'espressione vocale collettiva mi attirava in particolar modo, ed ho tenuto perciò presenti, oltre i grandi modelli del passato, i cari e preziosi insegnamenti in questo campo del mio buon maestro Ildebrando. Ho profittato della disposizione del coro nelle due arcate laterali della Loggia dei Lanzi per duplicare la

polifonia nel Prologo e nell'Epilogo. Nell'episodio musicale che accompagna il moto del protagonista verso il rogo, un coro canta, quasi sillabando, il *Miserere*, l'altro vi aggiunge lamentosi melismi. La musica corale ha carattere sacro e popolare, insieme; la forma è prevalentemente strofica. La parte strumentale sviluppa vari elementi tematici, dei quali quello iniziale sintetizza nella mia mente il personaggio di *Savonarola*; è un tema ampio, ieratico, grato, ad angoli decisi, oserei dire intransigente, almeno come si presenta in principio, e durante l'opera si umanizza, acquista un carattere più espressivo e sofferente. La compagine orchestrale è assai vasta, non eccezionale nella sua formazione (i legni a 4, e anche quattro corni, trombe, tromboni, arpe, due pianoforti, una grande massa di archi, una batteria numerosa, oltre la fanfara a Palazzo Vecchio e la campana sulla torre), ma pensata per un ambiente molto vasto e quindi trattata per masse, senza eccessivi e inutili divisionismi.

- Come dissi subito a Copeau, fin dai nostri primi incontri - aggiunge il compositore - io non volevo fare e non ho fatto opera di carattere descrittivo e impressionista. Questo può essere necessario in un teatro, dove s'ha da creare un'illusione tra i fondali di carta e architetture di legno dipinto, ma è certo superfluo in Piazza della Signoria, dove le architetture, e quali architetture, sono di pietra forte, e dove agiranno circa 1400 persone. Per esempio, al principio del dramma, siamo di notte, in Piazza della Signoria. Come descriverla, quando ci si trova realmente? Ho cercato perciò di limitare perlomeno di stilizzare l'elemento descrittivo della musica e di esprimere piuttosto l'elemento spirituale del dramma e dell'ambiente savonaroliano. È questo un intendimento lirico ed architettonico. La architettura della Piazza ha avuto una notevole influenza sulla mia concezione della musica, sia nella disposizione dei pezzi, messi come tre pilastri, all'inizio, al centro, alla fine di ogni atto, sia nel carattere lineare e costruttivo dei pezzi stessi. Solo nel secondo atto, e per necessità sceniche, il primo episodio è più lungo e comprende quattro pezzi concatenati, l'introduzione, il coro processionale, l'entrata di Savonarola e il carnevale cristiano. Nel finale del secondo atto, anche per necessità sceniche, la musica ha il compito di evocare la pioggia che spegne il fuoco, ma ho cercato di rendere questo, come altri movimenti di folla disseminati durante l'azione, con elementi musicali assolutamente stilizzati. Oltre il coro cantante e ce ne sarà uno parlante e, nel secondo finale, essi operano contemporaneamente. È un tentativo dei cui effetti sono contento. In altri episodi, per esempio nella Laude alla Vergine ho cercato di trarre l'espressione dall'alternativa, dal contrasto della voce cantante di un solista con quella parlata di un attore. - Pel resto - conclude Castelnuovo Tedesco, - ecco lo spartito.

Ringrazio. E andiamo alla prova.

1935.05.25	Il Mattino		Savonarola	Cipriano Giachetti	Il "Savonarola" di Rino Alessi
------------	------------	--	------------	--------------------	--------------------------------

FIRENZE, 24 – Poche ore ormai ci separano dalla rappresentazione del "Savonarola" in Piazza della Signoria, fissata per domani sera; i giorni trascorsi sono stati febbrili di preparazione, perché questo che si sta allestendo è non soltanto il maggiore spettacolo del *Maggio Fiorentino* ma è uno dei più grandiosi che si siano mai allestiti in Italia.

Oltre mille persone formano la folla che deve avere una parte di primo piano nella rappresentazione: altre quaranta persone saranno, per così dire, i protagonisti dei vari gruppi in cui la folla si divide: i giovani, i frati domenicani, i mendicanti, i popolani, i *compagnacci*, i *piagnoni*, i fanti del Bargello. Ci sono poi gli attori veri e propri che sosterranno le parti principali: Memo Benassi (*Savonarola*), Carnabuci (*Lo spirito del tempo*), Fosco Giachetti (*Domenico*), Filippo Scelzo (*Silvestro*), Ernesto Sabbatini (*Monsignore*), Pio Campa (*Gonfalonieri*), Carlo Tamberlani (*il Politico*), Nando Tamberlani (*il Filosofo*), Gino Sabbatini (*il pittore*), Mario Scepi (*il Poeta*), Luigi Almirante (*l'Antiquario*), Carlo Lombardi (*il Capitano del Popolo*), Dante Maieronni (*il Battuto del Tempio*), Leo Chiostrì (*Piero degli Alberti*), Danilo Calamai (*Un frate domenicano*), Valenti Bruchi (*un*

Piagnone), Iginio Jaccarino (*un cittadino*), Guglielmina Dondi (*Leda Maria*), Luisa Cei (*una popolana*).

A questo stato maggiore ed a questo esercito sovrintende con la sua grande autorità Jacques Copeau con un agguerrito manipolo di aiuti regista e di direttori di scena. Scena per modo di dire, perché come si sa, nessuna finzione di tela o di legno altererà le linee maestose del Palazzo Vecchio e della Loggia dell'Orcagna che serviranno di sfondo alla rappresentazione. Solo nel centro del cerchio segnato dalle grandi tribune che si stanno erigendo, si innalzerà l'altare amplissimo ed alto, sormontato dalla Croce: e questo sarà simbolicamente e materialmente anche il centro dell'azione.

Rino Alessi non ha l'aria di accorgersi della vastità dell'impresa cui, sulla traccia da lui dettata, si sono accinti registi, attori e masse; tranquillo e giocondo, fa la spola tra Trieste e Firenze e rimette modestamente a Copeau la somma dei poteri, contentandosi di introdurre via via nel testo quelle modificazioni che l'esperienza delle prove gli suggerisce.

Come si sa questo "Savonarola" è assai diverso da quello che due anni fa l'Alessi pubblicò per i tipi dei Fratelli Treves e che destò nello stesso tempo ammirazione e polemiche.

L'autore ha ridotto il dramma da cinque a tre atti, sopprimendo quasi del tutto i due atti iniziali che si svolgevano nel Convento di San Marco. Il sacrificio è stato doloroso, perché la causa efficiente del dramma veniva fuori proprio da quei atti e come si esprime l'autore nella prefazione al suo nuovo volume: "la vera luce di Jeronimo, del dolce figlio giunto a Firenze dalle rive del Po con l'assillante pensiero della Madre nel cuore e col principio che la libertà dei santi è il martirio, brilla principalmente in quei lunghi disadorni corridoi, in quelle celle, presso quei miracoli di purità che sono gli affreschi del Beato Angelico".

Ma questo sacrificio era necessario; prima che Copeau avvertisse l'impossibilità non tanto materiale quanto estetica di creare sulla Piazza dove dominano Michelangelo e Donatello degli ambienti posticci, di questa impossibilità si era reso conto l'autore. Dapprima Copeau aveva perfino pensato di fare lo spettacolo successivamente in due luoghi diversi, trasportando gli spettatori da un luogo all'altro come aveva fatto Reinhardt nella sua villa di Salisburgo per "Il sogno" di Shakespeare. Il proposito era, naturalmente, inattuabile per un vasto pubblico come quello che si adunerà ad ascoltare il "Savonarola". Si trattava piuttosto di raccogliere l'azione in un ambiente solo e di crearvi intorno l'atmosfera del tempo e quella spirituale del gran dramma umano e mistico sentito e sofferto dal frate ferrarese e da un'intera città.

A questo intento hanno mirato concordemente autore e regista nella nuova edizione del "Savonarola". Nel primo atto assistiamo alle ansie dei cittadini per i pericoli che minacciano Firenze, con l'accostarsi di Piero de' Medici in armi: vediamo l'ascesa del Savonarola, assistiamo alla sua schermaglia col Monsignore inviato da Roma e all'esultanza del popolo che sente in lui una forza e una salvaguardia sicura.

Nel secondo, per necessità sceniche, son concentrati diversi episodi e diverse azioni che, secondo il rigore cronologico avrebbero dovuto esser distanziate: il rogo delle "vanità", la prova del fuoco, la conversione della cortigiana (questa di pura invenzione dell'autore), la sconfitta e la delusione del frate abbandonato.

Ma l'Alessi, che ha approfondito storicamente l'argomento e che di questo studio amoroso e sagace ci ha dato prova nelle note che corredano il suo volume, ha reclamato qui i diritti del poeta e quelli del regista, per cui, serbano intatto il carattere del lavoro, si deve cercare di dare al dramma unità d'azione e unità spirituale.

Il terzo è l'atto della confessione, il riepilogo della vita del santo (tale lo si considera anche se non ufficialmente canonizzato), il suo atto di umiltà e di devozione alla Chiesa, dalla quale del resto non si è mai distaccato se non per combattere le deviazioni e le corruzioni.

Qui, nel dialogo ultimo fra Jeronimo e il Monsignore, in quelli fra lo stesso Jeronimo dell'azione drammatica ideata dall'Alessi, Jeronimo ascende al sacrificio e alla gloria, mentre l'aria è dominata dalla tragica cadenza: "Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam". Qui lo spettacolo assume l'importanza di un rito e di una celebrazione.

A questa celebrazione intende dare la massima intensità espressiva ed emotiva il regista. Niente egli trascura a questo fine: di notte nel grande chiostro di Santa Maria Novella, fra i capolavori d'arte e di fede di Paolo Uccello, senza tregua le masse (giovani fascisti, artigiani, operai, innamorati del compito che è stato loro assegnato) si stanno addestrandone lungamente ai movimenti, alle grida, ai canti che dovranno dare l'impressione della vita, delle ansie e delle passioni di un popolo.

Sotto il lume di possenti riflettori la folla ha assunto a poco a poco una personalità, la vera personalità della folla che è formata d'individualità. E in questa distinzione in "gruppi" si dimostra la grande accortezza di Copeau che sa dare a ciascun gruppo una anima diversa e sa fondere queste varie espressioni in una sinfonia corale, cui, in ultima analisi sarà di illustrazione e di commento la musica.

La musica, come si sa è stata scritta espressamente da Mario Castelnuovo Tedesco, un musicista della giovane scuola che è fra i più noti ed apprezzati non soltanto in Italia ma anche all'estero.

Non si tratta di una semplice "musica di scena" come la chiamano i francesi ma di una vera, poderosa partitura di circa 300 pagine, scritta fra il 29 di gennaio e il 10 aprile del 1935 e formata di dieci pezzi per orchestra, coro e due voci soliste.

I testi poetici sono, in massima parte di Girolamo Savonarola, alcuni del Benivieni, di Lorenzo il Magnifico, di Lucrezia Tornabuoni. Meno in pochi casi in cui si è servito di temi tradizionali, l'autore ha creato musica originale, cercando di ritrovare e rendere lo spirito del dramma e quello architettonico della piazza insigne in cui si svolge.

Le prove del vastissimo spettacolo che finora si sono fatte in luoghi diversi e si sono concentrate negli ultimi giorni a Santa Maria Novella, ora si trasporteranno addirittura nel luogo della rappresentazione dove sono già sorte le tribune capaci di 1000 spettatori che André Barsacq, il fedele aiuto di Copeau, ha disegnato tenendo conto anche delle necessità di accesso del pubblico, di quelle di entrata ed uscita degli attori e del problema capitale dell'illuminazione che sarà risolto coi quattro grandi fari che si alzeranno negli angoli di intersezione delle tribune.

Così sulla Piazza dei Signori, dove il sacrificio del frate fu consumato il 23 maggio 1499, anche gli attori ritroveranno meglio l'aura necessaria alla loro elevazione nell'atmosfera ideale che deve formarsi perché il dramma perda le sue apparenze troppo realistiche per assurgere alla mistica irrealtà delle sacre rappresentazioni.

Questa aspirazione è nel cuore di Copeau, ma certamente anche in quello dell'autore, che vuole che questo grandioso spettacolo di masse non sia fine a se stesso, ma assuma anche l'aspetto di una glorificazione e, staremmo per dire, di una espiazione.

Auguriamoci che questo avvenga, il fervore con cui lo spettacolo si sta preparando ce ne fa garanzia; l'unica nota grigia sta nei nuvoloni minacciosi che coprono spesso il cielo, nelle bizzarrie di questa strana primavera.

Come in tutti gli spettacoli all'aperto e anche in questo l'ultima parola spetta al bollettino meteorologico.

1935.05.25	Il Popolo di Roma		Savonarola	Giuseppe Arrighi	Firenze rievoca Gerolamo Savonarola
------------	-------------------	--	------------	------------------	-------------------------------------

S'ha da dire subito: nel Rinascimento la figura più travagliata e tormentata è quella di Gerolamo Savonarola. Spenti gli ultimi sanguinosi guizzi del Medio Evo, la nuova febbre rivoluzionaria prende forma e vita. La distinzione tra vecchio e nuovo dividerà un abisso incolmabile, nettamente due ere, due modi di vivere e di concepire. Nuovi ideali e nuovi principi spingeranno le folle umane verso una sete di conoscenza, verso un bisogno di libertà mentale segnando così uno dei più caratteristici aspetti di quella crisi di civiltà che fu il Rinascimento. Questa grandiosa revisione di tutta un'epoca è contrassegnata dal trionfo della gioia e della bellezza, dal piacere di vivere, da un dilagare di superstizioni, di pregiudizi, una corruzione di costumi in ogni ordine e in ogni classe.

Nuovi aspetti paradossali nascono. I prelati tessono gli elogi di Giove, l'Olimpo diviene di moda, i Campi Elisi sostituiscono il Paradiso, la paganismà guadagna terreno.

In mezzo a tale tumulto, dove si respira atmosfera libera e spregiudicata è s'ad[...] la figura di Gerolamo Savonarola. S[...] fraticello trentenne, cupa sagoma dal lineamento dantesco, eccolo a Firenze. In giovane età ha lasciato la natia Ferrara, ché la nobile Laura Strozzi ha rifiutato il suo amore. Indossato il saio domenicano, da 16 anni si trova nel convento di San Marco. Se il suo portamento è fiero, il suo volto è soffuso di dolcezza e di bontà, ma quando parla in pubblico egli si trasfigura, diventa ardente e impietoso mentre gli occhi azzurri lampeggiano terribili. Grande e potente la sua parola, e più che un oratore è un condottiero di anime. La sua voce, realistica e biblica, popolesca e possente, tuona nel diabolico concerto del suo tempo, contro artisti, letterati, politici, signori e plebe dall'animo corroso, privi d'ogni virtù pubblica e privata, d'ogni sentimento morale. Il Savonarola proclama la riforma, nuovo profeta antico, l'instaurazione dei puri costumi, della onesta bontà, del timorato amore di Dio sulla terra. È convinto che basterà la fervida predicazione perché un'onda di redenzione si impadronisca degli uomini inducendoli ad abbracciare un sistema di vita in cui avrebbero salvato l'anima. Egli insomma, concepisce una riforma universale che deve estendersi alla Chiesa e all'Italia intera, riforma alle radici della vita spirituale, morale, civile. Lo griderà forte, mille e mille volte, a tutta Firenze. Il Popolo che rigurgita in Santa Maria del Fiore ascoltava rapito e sconvolto la parola drammatica e ispirata del Domenicano; dal pulpito egli giganteggia sulla marea umana, scaglia il suo anatema contro la corruzione, parla della chiamata a penitenza dei vaticini di calamità. Il fanatismo si accende nella folla. Con il Savonarola sono i semplici e gli entusiasti, i mistici o gli artisti spirituali; contro sono i gaudenti e i corrotti, i profittatori e gli spregiudicati.

Vinsero gli avversari. Drammatica fu la lotta, ché tutti vi parteciparono, i grandi e gli umili, le gerarchie e gli Ordini religiosi, le potestà e i potenti, dal Papa a Carlo VIII, dalla Repubblica fiorentina alla Curia romana. Elementi naturali e soprannaturali, interessi e concezioni di vita, sistemi politici e principii sociali si mobilitarono. La battaglia s'accese; e fu battaglia di idee, di caste, di costumi, di famiglie, di singoli che divise la città di Dante in fazioni: bianchi, piagnoni, arrabbiati, pinzocheri e compagnacci, fiorentini contro fiorentini, fratelli contro fratelli. Si vorrebbe che il Domenicano usasse la forza, rinunciando alla purezza celestiale della sua missione, però egli non vuole violenza, non vuole sangue, non vuole altre forze che quelle della sua fede in Dio. Ma con la confusione tra gli ordini civili e la santità politicante del frate, tra l'autorità che viene da Dio al Papa e i fulmini del frate contro il Papa in nome di Dio, s'è fatto un tale rimescolamento di governo delle anime e di governo della Repubblica che il popolo non comprende per nulla, vuole una mano forte o almeno un atto risolutivo. La folla vede segni di miracoli in ogni evento ma essi svaniscono e la lasciano insaziata. Il Savonarola tutto preso dalla certezza incrollabile della propria missione, decide il "giudizio di Dio"; gli immediati discepoli del Ferrarese infiammati sino al fanatismo, sono pronti ad affrontare il rogo ardente in gloria del maestro e contro i suoi avversari. Il "giudizio di Dio", ritardato dalla pioggia e attraversato da intrighi, però non si fa. È la fine: i nemici ne approfittano per inasprire la folla stanca e delusa; i seguaci si mutano in persecutori; il frate è imprigionato con i suoi più fedeli, torturato, condannato a morte.

L'irriducibilità del suo carattere, l'assolutezza della sua fede sono con lui; nell'ora estrema la figura del Savonarola apparirà piena di luce. Si cancellano le sue intemperanze, i suoi eccessi di zelo, i suoi errori che portarono alla distruzione di capolavori e di opere d'arte nel falò delle vanità; di fronte alla sua fede incontaminata, alla purezza dei suoi principii, alla bellezza della sua opera spirituale, si cancellano le sue violenze oratorie, la disobbedienza al Pontefice di fronte alla sua anelante sete di martirio; tutto si cancella al cospetto della croce del capestro, delle fiamme e della privazione. Scomunicato, riceve i sacramenti chiedendo perdono al Signore e a tutti. Poi affronterà serenamente la fine. È il mattino del 23 maggio 1498. La folla ondeggia in piazza della Signoria. Sono presenti, nei paramenti solenni, vescovi, commissari del Papa, magistrati, notari, ufficiali e birri di Firenze. Il palco del supplizio è là, sovrastato da una croce mozza e con le cataste alla base. Dopo tanta attesa, ecco Frate Gerolamo seguito dai suoi due compagni: Fra Silvestro e Fra

Domenico, esausti con le ossa rotte dalla tortura. Un grido prolungato sale dalla irrequieta marea umana. Cancellati i segni sacerdotali, coperti dalla sola camicia, piedi nudi, mani legate sono tratti i morituri ad ascoltare la sentenza che li dichiara “rei di scisma e di predicazione di novità”. L'ultimo ad affrontare il supplizio è il Savonarola che sale sul palco intrepidamente e presenta subito il capo al boia; “O profeta dei disperati, ora gli è il tempo di fare il miracolo!”, si grida. Poi è un silenzio pauroso, un fremito d'orrore. Il suo corpo si dibatte negli spasmi della morte, mentre le fiamme lo avvolgono di un fuoco sanguigno.

Ora dove il rogo arse, là dove “Gerolamo Savonarola fu condannato per iniqua sentenza”, l'Arte ricorderà il supplizio del grande Domenicano, con uno spettacolo di masse senza precedenti voluto dal Duce. Sarà un segno di ricordanza verso un'umile e grande voce assetata di fede e di martirio che tuonò potente nel secolo della Rinascenza.

1935.05.27	La Stampa		Savonarola	Francesco Bernardelli	“Savonarola” in Piazza della Signoria. Registi, attori e masse alle prove
------------	-----------	--	------------	-----------------------	---

In piazza della Signoria si prova notte e giorno. Non è una prova di pomeriggio dalle 4 in poi, ma dalla cena e fin oltre mezzanotte, un corpo scelto di attori noti ed esperti, un esercito di milleduecento comparse, due cori uno cantante, l'altro parlante, l'orchestra - complessivamente duemila persone - vanno allestendo sugli ordini di Jacques Copeau il grande spettacolo del "Savonarola" di Rino Alessi.

Tra una prova e l'altra, quando ancora il tramonto indugia e al basso già è l'ombra, vediamo Copeau in una piccola trattoria accanto alla loggia dei Lanzi, cenare frugalmente e ogni tanto levarsi da tavola, farsi sull'uscio col tovagliolo tra le mani, dare un'occhiata in giro, rapida, nervosa. Pare sorpreso da un dubbio improvviso, da uno scrupolo, pare voglia cercare un'ultima sfumatura nel quadro [...] di pietra, di marmo, di bronzo che gli sta innanzi, poi rientra e riprende a mangiare in fretta. I suoi pensieri sono a tratti aperti e chiari come quelli di un buon artigiano che dalla soglia della bottega indaghi il tempo; a tratti concentrati, inquieti, sognanti. Fra tanta suggestione d'arte e di [...] il regista ritocca con la fantasia quella che sarà la prossima rappresentazione e lo fa in un tono familiare, confidenziale come se coi suoi ci stesse a tu per tu; e anche questo è un dono della nostra antica [...] così illustre e inalberata e che pur attrae subito, naturalmente, nel suo cerchio di memorie e di esempi e di bellezze, ogni animo schietto, ogni devoto.

Poi quando la notte è scesa, Copeau indossa un loden di vecchia foggia e si getta nella mischia. Sotto il berrettino basco vediamo accendersi il suo volto roseo e argenteo, dall'occhio ampio, dal naso nobile in quel suo volto d'artista francese d'altri tempi che pare uscito da una tela del settecento; lo vediamo ora in una scia di riflettore, ora nel raggio breve di una lampadina portatile, lo vediamo fuggire e ritornare da ogni lato della piazza, ovunque presente imperioso o persuasivo. Col crescere della notte l'aria si rinfresca, ma Copeau si anima, si accalora e si libera del cappotto e getta il berrettino; i comandi si fanno più secchi, più [...]tanti e plastici, ritrasmessi dagli aiutanti dei direttori di scena; e la gran massa si muove, si agita, freme. Accorre, si disperde, con l'innalzarsi e il disperdersi delle passioni.

Non v'è dubbio che questo sia teatro di masse; masse a far la rappresentazione e masse ad assistere con quelle centinaia di attori, con quelle tribune che arrivano fino al tetto delle case e che conterranno quattromila spettatori. A corona delle tribune si elevano sei torri altissime munite di potenti riflettori, di apparecchi di ogni genere, di telefoni; di lassù sarà retta l'azione, di lassù partiranno gli ordini; i direttori di scena, da quell'altezza, potranno dominare lo svolgersi dello spettacolo, collegati tutti alla torre centrale ove starà Copeau coi suoi aiutanti immediati: André Barsacq e il prof. Celestini.

Già le prove sono di per sé uno spettacolo singolare. Nell'arcata centrale della loggia dell'Orcagna è situata l'orchestra invisibile, ossia nascosta da un velario bigio; nelle arcate laterali sono disposti i due cori parlante e cantante. Dalle finestre e dal balcone di Palazzo Vecchio scendono i suoni di tromba, voci, grida, e attorno alla grande piramide di legno scuro, eretta a pochi metri dalla loggia, semplicissimo e austero centro della scena, il popolo si addensa e agisce. Anche provando in borghese, con le giacchette e i cappelli flosci - Memo Benassi che sarà fra' Jeronimo, con un feltro grigio e un soprabito impeccabile, alza le braccia al cielo e invoca misericordia per i peccati della Firenze quattrocentesca; Guglielmina Dondi elegantemente impellicciata si prostra sulle dure lastre della piazza - anche così, il gesto degli attori, le musiche, i moti della folla s'impongono e suscitano tutti strane commozioni. E si pensa che è questo davvero uno dei luoghi [...] del mondo; uno di quei centri spirituali ove il pensiero e il sentimento di tutti gli uomini confluiscono e si fanno concreti, visibili e riconoscibili. La dura mole del palazzo, l'ardua gentilezza della loggia, e le statue bellissime - il Perseo domina tutta la scena con il gran gesto immortale - e i rilievi netti e le ombre, qua e là, arcane, appaiono adunati apposta perché qui si possano evocare tutti i miti, perché qui sia compresa ogni fantasia e [...]razione umana.

Le prove continuano sottolineate di commenti e istruzioni. Si rivedono particolari, sfumature. Sfilano già gli attori dai nomi noti e popolari; ora c'è di scena Luigi Almirante, ora Sabbatini Junior, poi Sabbatini senior, ed ecco Scelzo, Carnabuci, Fosco Giachetti, Lombardi, Tamberlani; sono pieni di impegno, di zelo. In città si attende con curiosa impazienza. Stasera prova generale. Domani sera la rappresentazione.

1935.05.29	Gazzetta del Popolo		Savonarola	Gianfranco Giachetti	Il "Savonarola" di Rino Alessi rappresentato a Firenze nell'incomparabile scenario di Piazza della Signoria
------------	---------------------	--	------------	----------------------	---

Firenze, 28 maggio, notte

Non era piccola la difficoltà di realizzare in piazza della Signoria un dramma svoltosi oltre quattro secoli fa sulla piazza medesima, evocando personaggi ed episodi del tempo. In questi casi c'è sempre il pericolo che la cornice troppo sontuosa finisca per soffocare il quadro. Diremo subito che questo pericolo fu evitato quasi sempre da Jacques Copeau con accortezza; dove egli ha saputo affermare la sua intima sensibilità, che dette così eccellenti risultati in "Santa Uliva", il quadro gli è riuscito a meraviglia; si noti il principio del terz'atto quando Savonarola ormai condannato al supplizio sta pregando ai piedi della croce e i soldati di guardia sonnecchiano sulle gradinate: un quadro degno del Mantegna. Non sempre bene, invece sono riusciti i quadri di folla dove si deve dare al riguardante l'illusione della vita, del movimento, delle passioni della massa. Non che l'organizzazione non fosse perfetta o quasi, ma le masse non sempre hanno risposto all'appello, quando sono rimaste amorfe e anonime, l'effetto è necessariamente mancato.

1500 persone in scena

Questa osservazione non infirma il valore dello spettacolo e tanto meno del dramma; per lo spettacolo si può dire, senza tema di esagerare, che questo è il più imponente tentativo teatrale che si sia fatto in Italia, per il numero di persone che vi ha partecipato (circa 1500), per i mezzi tecnici adoperati, per l'imponenza della scena rappresentata dal Palazzo della Signoria, dall'angolo degli Uffizi e dalla Loggia dell'Orcagna, monumenti insigni che la magia delle luci serviva alle volte a ingigantire.

Per il dramma si devono fare, necessariamente, più ampie osservazioni. Quando Rino Alessi scrisse la prima edizione del "Savonarola", e la dette alle stampe due anni fa, non aveva forse intenzione di

rappresentare il dramma che giudicava inadatto “ai palcoscenici di tela dipinta e di legno tarlato”. Però tanto meno poteva pensare di farlo rappresentare all'aperto in un luogo di così grande responsabilità come piazza della Signoria. Ma una volta formulato il progetto, questo costituiva una irresistibile tentazione per l'autore. Si opposero ragioni di opportunità, di impossibilità di rappresentare il dramma così come era, con due atti che si svolgevano fra le mura di un convento, difficoltà di ordine pratico, religioso e sentimentale. L'Alessi non si sgomentò. Volle riparare a tutto; si sottopose a un duro lavoro, pur di vedere realizzato questo che era un sogno meraviglioso; rifece e rifiuse il suo “Savonarola” sopprimendo gli atti del convento, condensando l'azione, dando gran posto al movimento corale e tarpando coraggiosamente tutte le frasi del testo primitivo che davanti a un gran pubblico avrebbero potuto prestarsi a interpretazioni dubbie o malevole. In questo lavoro faticoso di rifacimento, l'Alessi ebbe per collaboratore prezioso Jacques Copeau che mise a profitto di questo dramma sacro e profano la sua illuminata esperienza e la sua sensibilità di artista e di credente.

Nella nuova edizione si sono un po' sacrificate le ragioni psicologiche atte a spiegarci la condotta del Savonarola, e la sua azione dittatoriale sulla più umanistica delle città e per un periodo assai lungo di tempo. Sono viceversa intensificati gli effetti drammatici e di contrasto.

La trama dell'opera

Il lavoro è compendiato e limitato al periodo essenziale e risolutivo della vita savonaroliana, quella che va dal maggio del 1495 al maggio del 1499 quattro anni di febbrile propaganda, di rapido trionfo e di altrettanta rapida decadenza; per le condizioni del momento, per l'eloquenza persuasiva del frate, il paganesimo estetico di Firenze si cambiò in una esaltata celebrazione del culto cattolico; una repubblica democratica visse per qualche anno della parola d'ordine di un frate. Di questo strano ardore sacro impiantatosi sulle vestigia anche troppo giovani di un recente passato che aveva visto gli splendori della Corte di Lorenzo de' Medici, il dramma di Alessi ci dà una visione assai colorita nel secondo atto.

Nel primo vediamo l'energico affermarsi della supremazia savonaroliana. Di notte il Savonarola è chiamato al Palazzo della Signoria per il pericolo che incombe su Firenze da parte di Piero de' Medici che colle soldatesche dell'Orsini si è accampato presso le mura della città. Ma prima di salire nel Palazzo, il frate deve affrontare un messo del Papa, un monsignore (che in realtà è vestito da Cardinale), il quale viene a portare la pace o la guerra. Pace se il Savonarola si sottometterà all'autorità del Pontefice; guerra e scomunica, se Jeronimo manterrà la sua attitudine di ribellione. Il Savonarola non cede né alle lusinghe né alle minacce, respinge le offerte del Prelato e si avvia verso il Palazzo, mentre il popolo che lo acclama corre alle mura per difendere la città.

Essenzialmente corale, come si è detto, è il secondo atto; l'autore vi ha innestato diversi episodi che in realtà sono avvenuti a distanza di tempo. Il popolo è invitato ad assistere allo spettacolo del “rogo delle vanità”, sul quale verranno immolate le immagini impure, gli oggetti e i libri che non corrispondono più al programma di fanatica purificazione che i seguaci del frate hanno imposto alla città.

Un antiquario tenta invano di sottrarre al rogo le opere d'arte più belle per ordine del Principe di Milano, Ludovico il Moro; è malmenato e scacciato; una cortigiana che ha servito da modella al Botticelli per la sua “Leda”, presa da dei giovani fanatici, è minacciata di essere gettata sul rogo. Il Savonarola la salva, fra' Silvestro Maruffi, il fervente discepolo del profeta, invoca per lei il perdono del Signore, sicché la sciagurata si converte e si getta ai piedi della croce, anzi, quando con subdola manovra la Signoria propone al Savonarola la prova del fuoco per dimostrare la verità della protezione di Dio di cui si vanta, essa stessa, la cortigiana, si offre per il sacrificio; fra' Domenico da Pescia, a sua volta, è pronto per salire sul rogo, ma il Savonarola esita. Egli non è certo del miracolo, e afferma che “nessuna forza al mondo può impedire al fuoco di bruciare”. Questa esitazione lo perde. La prova del fuoco non si fa più, perché la pioggia lo impedisce; ma la folla delusa accusa di impostura il Savonarola e impreca contro l'idolo di ieri. Dalla piazza abbandonata e deserta, il frate se ne va tristemente con i due compagni, dietro di loro sono i fanti della Signoria che li arresteranno per tradurli davanti al Tribunale dei Gli Otto.

Dell'assalto al convento di San Marco, della resistenza dei frati, della resa, dell'arresto del frate, non c'è traccia nel dramma; questi avvenimenti sono riassunti dallo "Spirito del Tempo".

Al terzo atto assistiamo, invece, alle ultime ore del Savonarola dopo la crudele tortura e al suo supremo dialogo col Monsignore; una scena piena di grandezza tragica, illuminata dal sinistro presentimento della morte. Dopo il conforto portatogli dalla donna redenta, la soluzione impartitagli dal Monsignore il quale cinicamente sostiene che "i Santi si possono bruciare, ma non mandare all'Inferno" e dopo un ultimo dolente colloquio coi suoi compagni di pena, il Savonarola, ormai rianimato dalla certezza divina, si avvia con passo fermo verso il martirio e la gloria, mentre rintocca cupamente dal Palazzo la campana dei morti.

Una data del teatro italiano

Complessa visione di un eccezionale momento storico. Anche nelle sue lacune, questo "Savonarola" dell'Alessi riafferma un robusto temperamento drammatico, che si rivela soprattutto nelle scene dove il dramma discende nelle anime e si fa umano e non parteggia con la folla opaca il suo tormento.

Non era possibile superare tutte le difficoltà della rappresentazione e non tutte, lo abbiamo detto, furono superate nemmeno dalla regia genialissima di Copeau; non sempre la fusione tra gli elementi diversi del dramma, il reale e l'ideale, la ricostruzione storica e la fantasia ispirata a un poetico misticismo, fu completa. Sicchè non sempre si ottenne il desiderato equilibrio atto a dare agli spettatori l'emozione che la materia del dramma esigea; forse per un così enorme spettacolo, un maggior numero di prove sarebbe stato necessario. Ma dove questo equilibrio fu raggiunto, dove passò la poesia dell'anima e quella del sovrumano sacrificio, anche il pubblico fu preso e si commosse.

L'esecuzione delle prime parti apparve veramente buona. Memo Benassi impersona con grande vigore, con una figurazione piena di bellezza spirituale, il personaggio del Savonarola e benissimo recitò Ernesto Sabbatini che era il Monsignore. Gli altri, non tutti seppero dare ai loro personaggi l'intonazione giusta, ingannati dalla vastità della piazza che, in realtà, per la sua ottima acustica, non esigea che si gridasse. Ciò nonostante si distinsero Guglielmina Dondi (Leda); Fosco Giachetti (Domenico); Filippo Scelzo (Silvestro); Pio Campa; i due Tamberlani; Luigi Almirante.

La musica del maestro Castelnuovo Tedesco è piaciuta per la sua aderenza allo spirito religioso del dramma ispirata come è alle poesie stesse del Savonarola e ai cantici del tempo. Il Previtali diresse eccellentemente l'orchestra; il maestro Morosini i numerosissimi cori; l'artista Franca Somigli sfoggiò la bellezza della sua voce negli a solo. Nell'insieme lo spettacolo, cui assisteva un pubblico enorme è apparso d'un raro interesse, un tentativo veramente notevole e uno sforzo di intelligenza e di tecnica che - comunque lo si giudichi - segna una data nelle cronache del teatro italiano.

Il pubblico ha applaudito con calore gli interpreti. Molti applausi sono stati rivolti a Jacques Copeau, a Castelnuovo Tedesco, e all'autore.

Alla rappresentazione hanno assistito S. A. R. il Principe delle Asturie, l'Ambasciatore e l'Ambasciatore di Francia, Accademici, Senatori, Deputati, tutte le autorità cittadine e un pubblico eccezionale che si calcola di oltre quattromila persone.

Sabato prossimo il *Savonarola* si ripeterà.

1935.05.29	Il Tevere		Savonarola		La prima rappresentazione del poema drammatico "Savonarola"
------------	-----------	--	------------	--	---

Si è avuta questa sera in Piazza della Signoria la prima rappresentazione del poema drammatico "Savonarola" di Rino Alessi con musiche del maestro Castelnuovo-Tedesco che vi ha adattato, in parte, laudi scritte dallo stesso Savonarola e del suo tempo. Viva era l'attesa per questa

rappresentazione che costituiva una delle maggiori manifestazioni del secondo “Maggio Musicale” fiorentino.

Sfondo dell’azione scenica, che rievoca i periodi più significativi della vita e della morte del frate domenicano, è stato il meraviglioso angolo delimitato dalla facciata di Palazzo Vecchio e della Loggia dell’Orcagna così ricca di storia e doviziosa di capolavori d’arte. Il dramma, nella sua grandiosità corale, è stato realizzato con larghezza di intenti e di masse. Alla sua interpretazione hanno partecipato noti attori del teatro di prosa e solisti di canto, l’orchestra ed i cori della Stabile Fiorentina, sotto la direzione del maestro Previtali, ed una massa di comparse raffiguranti le diverse fazioni in lotta nella Firenze quattrocentesca: complessivamente oltre 1500 persone.

Il pubblico, intervenuto imponentissimo per qualità e quantità, aveva preso posto su una grandiosa tribuna metallica a semicerchio appositamente costruita e per la quale sono occorsi oltre 16 chilometri di tubature del peso di molte tonnellate. Sopra le gradinate erano erette poi altissime torri ove erano installati potenti riflettori che proiettavano le luci sulla scena; su di esse avevano preso posto inoltre i dirigenti dello spettacolo, collegati alle masse da linee telefoniche.

Hanno assistito alla rappresentazione S.E. l’Ambasciatore di Francia conte De Chambrun, S.E. il Prefetto e tutte le autorità cittadine, le più elette personalità della letteratura e dell’arte ed un numeroso stuolo di giornalisti italiani e stranieri.

Il poema, attentamente ascoltato, è stato vivamente e calorosamente applaudito al termine di ognuno dei tre atti. L’imponentissimo pubblico ha particolarmente apprezzato gli alti pregi del libretto di Rino Alessi, che ha saputo potentemente esprimere con forti e ispirati versi, e la musica del maestro Castelnuovo-Tedesco. Dopo il secondo e il terzo atto sono stati evocati al proscenio. – insieme con gli artisti – anche gli autori ai quali sono state rivolte fervide generali acclamazioni.

1935.05.29	L’Avvenire d’Italia		Savonarola		Girolamo Savonarola nella realtà storica e religiosa
------------	---------------------	--	------------	--	--

Per gentile concessione diamo un largo stralcio della conferenza che S. E. Bertini ha tenuto a Firenze il giorno anniversario del supplizio del Savonarola.

Sono 437 anni che lo scempio disumano del supplizio si è consumato nella vostra piazza maggiore, o Fiorentini, e proprio in queste ore la gazzara degli Arrabbiati e dei Compagnacci, fatta sicura dalla complicità della Signoria, menava per le vie della città l’ignominia delle sue pazzesche e crudeli avvisaglie, non contro i soli avversari politici ma contro anche ciò che di più sacro nella fede, nella umanità, nella gentilezza poteva pararsi alla loro rabbia demolitrice. Eppure in quelle ore tempestose un gruppo di donne della vostra nobiltà, o cittadini, travestite da domestiche, cercavano di avvicinarsi furtivamente al rogo per salvare dalla dispersione le disprezzate reliquie dei martiri; compito pietoso ed ardito ma represso dalla brutalità degli sgherri che osarono prendere a piattonate le devote alla memoria del Frate.

La tragica memoria

Eppure se le onde dell’Arno potettero sembrare agli avversari di lui il mezzo adatto per cacciarne sperduti i resti mortali, la storia ha irriso al crudele e pazzesco conato perché da quel giorno la memoria del Savonarola cominciò a grandeggiare più forte che mai nella coscienza tormentata degli avversari e nel culto operoso e riverente degli uomini di senno.

Io non mi fermo alla opinione dei suoi seguaci ma di coloro che più potevano sembrare e che sembrano spregiudicati nel parlarne.

Francesco Guicciardini scriveva che, ad onta della maliziosa industria adoperata dai suoi esaminatori, anche sulla vita di lui “non vi trovò da notare uno minimo difettuzzo”.

"Bene conchiuggio questo, scriveva il Guicciardini, che se lui fu buono, abbiamo veduto uno grande Profeta; se fu cattivo uno uomo grandissimo".

A questo giudizio del grande storico faceva eco il Machiavelli dicendo che dal Savonarola il popolo di Firenze fu persuaso che esso parlava con Dio e, senza giudicare s'egli fosse vero o no, di un tanto uomo se ne deve parlare con riverenza".

Quanto commovente del resto la voce del popolo che risuona in strofe patetiche ed affettuose dopo il supplizio!

La carità è spenta,
amor di Dio non c'è;
Tepido ognun diventa,
Non c'è più viva fè.
Ohimè che il Santo è morto!
Ohimè, Signore, ohimè!

Uscendo a considerazioni più complesse e più alte, di quello che non sia il dibattito localizzato pro o contro l'opera del frate, conviene trovare nella sua figura e nella sua posizione da riformatore e di apostolo religioso in pieno Rinascimento la esistenza di un nesso che le rileghi profondamente alle vicende non solo della coscienza intellettuale italiana fino ad oggi, ma all'opera altresì di benefico ravvivamento dello spirito religioso che dal concilio di Trento in poi ha portato a così grande lustro di santità e di prestigio il Pontificato Romano.

Già il Tommaseo nel 1841, ai primi albori di quel movimento che mirava a fondare la coscienza politica di una nuova Italia nella saldezza del costume e dell'ideale religioso, pur pubblicando dall'esilio l'accorato suo volume sull'Italia, per introdurlo fra noi, mascherava il proprio nome col titolo: *Opuscoli inediti di Frà Girolamo Savonarola* e si rifaceva espressamente a lui come apostolo di unità cattolica.

La influenza del pensiero Savonaroliano fu profonda nella nostra Toscana per tutto il trentennio fra il 1840 e il 1870 e ne ha rilevate perfettamente le basi e lo svolgimento Giovanni Gentile nel suo volume sullo stato della coltura negli ultimi anni del Gran Ducato.

L'interesse dell'uomo

A questo punto l'On. Bertini si chiede se non convenga per giudicare delle accuse che formarono la persecuzione del Frate, guardare anzitutto alla vita di lui fin nei primordi, giacché se ne potrà scaturire, come è certo, un senso ed un indirizzo di perfetta unità nel servizio delle anime a cui il Grande Domenicano si sentì chiamato insieme alla dedizione più completa verso l'ideale che lo condurrà nel chiostro per elevare se stesso al più alto grado della contemplazione divina, e per riversare poi tra i fedeli nell'apostolato il frutto di questa sua più perfetta conoscenza della verità, noi saremo riusciti ad adagiare il nostro giudizio sul terreno sicuro di una perfetta vita interiore, tutta pervasa dello spirito di carità.

L'attaccamento allo studio lo rese fin da giovane bramoso di approfondire lo studio dell'Aquinate, e dallo spettacolo tristissimo dei tempi nello stesso ambiente ferrarese il Savonarola traeva ragione di sdegno per la corruttela diffusa negli ordini ecclesiastici e profani. Eppure l'anima sua era aperta ad ogni più delicato movimento di sensibilità. La madre indovinava un giorno il suo proposito di segregarsi dal mondo nell'udirlo suonare il liuto in voci flebili e dolorose di addio.

Egli in quel tempo aveva già scritto in una sua canzone, ed era appena ventenne, i versi:

Però lasciar ti voglio
Mondo fallace e tristo;
Seguir vo' Gesù Cristo
Morto in Croce per me.

Questa risoluzione il Savonarola eseguiva convolvando nel chiostro di S. Domenico a Bologna verso le tracce luminose del Grande Patriarca.

Breve il passo da Bologna a Firenze, dopo poche peregrinazioni nel nuovo ministero a cui era stato ormai assunto, forte di studi, e ricco della più pura spiritualità, bramoso di impiegarsi nelle opere dell'Apostolato. Destinato al convento di S. Marco, vi prende subito il posto di lettore della Bibbia e la gioia maggiore esso la prova nel tenersi con i giovani novizi e nell'avviarli a quello studio profondo della divina scrittura che sarà la fonte potente delle sue ispirazioni.

La tradizione dei maestri del Rinascimento non ha figura più pittoresca del Savonarola che a piè dell'orto di S. Marco raccoglie abitualmente intorno a sé i discepoli, commentando loro la Bibbia all'ombra di una pianta di rose damaschine.

Il predicatore popolare

Ma la grande attrattiva era la predicazione, e il primo agosto 1490 ha inizio il corso delle prediche profetiche sul pergamo di S. Marco dal quale passerà, subito dopo, a quello di S. Maria del Fiore ai primi del 1491 con la spiegazione delle lamentazioni di Geremia, durante la Quaresima di quest'anno.

La sua notorietà come oratore è già formata. Dopo i primi tentativi mal riusciti, egli è ormai nella padronanza delle sue forze intellettuali. La efficacia della sua parola è attinta alla robustezza dei principi, disdegnosa di vani lenocini, appoggiata alla maggiore semplicità persuasiva della esposizione ed alla potenza della fede e dell'entusiasmo religioso. Fra lui e il popolo Fiorentino il vincolo della reciproca simpatia è saldato da una inconcussa volontà intesa a restituire ai costumi privati e pubblici la purezza misconosciuta e a portare in tutta la vita civile l'influenza del principio e della norma cristiana.

Si dirà con questo che il Savonarola si getta nella Politica? I suoi avversari, per la bocca di prezzolati predicatori concorrenti, siano il Ponzo o Mariano da Genazzano, oseranno rivolgergli questa accusa ma nella Firenze d'allora, preda di ogni corrusione, l'interessarsi di una più aperta e più pura osservanza dei principi cristiani per trarne elementi di saldezza nel reggimento civile, portava necessariamente ad una estensione della stessa opera prettamente religiosa nel campo civile e politico.

Si è citato l'episodio della confessione di Lorenzo De' Medici moribondo al quale il Savonarola, per assolverlo, avrebbe imposto di restituire la libertà alla Repubblica. L'episodio va abbandonato tra le leggende. Più attendibile di questa diceria, formatasi otto anni dopo il decesso di Lorenzo, va creduto il racconto del Poliziano che, in ben diversi termini, e quando la confessione del morente era stata già ricevuta d'altro sacerdote, ci parla della visita del Savonarola per incoraggiare l'animo del morente, già rassegnato alla sua fine.

Certo l'uomo non era tale da piegarsi all'aria sottile di dominio, che i Medici cercavano di esercitare dovunque ed anche nel chiostro di S. Marco, come benemeriti della sua fondazione.

Il Savonarola non si prosternava tra inchini verso il dominatore e ricusava le offerte vistose di lui per il convento, inviandole nella maggior parte ai Bonomini di S. Martino.

La lotta epica

Fatte queste premesse, l'On.le Bertini entra a parlare direttamente della vicenda nella quale il Savonarola ed il popolo Fiorentino si trovavano a contrasto con le consorterie Medicee e con la Corte di Roma.

L'anno 1494 segna il grande avvenimento che mise in orgasmo tutta l'Italia e che il Savonarola aveva in precedenza preconizzato nelle sue prediche. Il Re di Francia Carlo VIII scende in Italia da conquistatore e, senza colpo ferire giunge Pisa, città dominata ormai dalla Repubblica. Firenze è in subbuglio. Il Savonarola fa parte dell'Ambasceria mandata a Pisa per parlamentare col Re.

In quel torno di tempo la città si solleva, costringendo Piero De Medici a prendere la via dell'esilio. Il Re francese viene salutato dai Fiorentini come amico ma il suo animo oscilla tra il ritorno dei Medici e mire forsennate di conquista, forse anche di saccheggio. Il Savonarola pure in questo momento è la figura che restituisce alla città la sua calma. Egli parla col Re, riesce a sventare le minacce di conquista e ottiene che non si inacerbiscano le discordie col richiamo forzato dei Medici.

La venerazione per il Frate raggiunge il colmo ma fa anche fremere di rabbia i seguaci dei Medici o i fautori di una oligarchia aristocratica che speravano nella incertezza del momento, di afferrare il potere, sbarrandone l'accesso alle correnti popolari.

E' troppo vasto seguire su questo punto la concisa e calda rievocazione degli avvenimenti fatta dall'oratore con lo sguardo da un lato alle trame che si ordiscono in Firenze contro l'opera di riforma del Savonarola e dall'altro alla situazione romana dove la Corte Pontificia, intimorita dal successo di Carlo VIII nella conquista del Regno di Napoli, prepara la lega delle potenze italiane con l'adesione del Moro di Napoli, della Repubblica Veneta, del Re di Spagna.

L'ostacolo politico era Firenze che si manteneva fedele alla alleanza francese. Così viene ingrossandosi il filo della avversità attorno al Savonarola, e vi soffiano dentro, le stesse recriminazioni per la riforma da lui ottenuta poco prima quando riuscì a staccare la congregazione di S. Marco dalla dipendenza della Congregazione Lombarda, mettendola in piena autonomia. Ciò si spiega per un fine altissimo di riforma claustrale a cui il Savonarola ebbe a mirare sin da principio come punto fondamentale del suo apostolato.

Questa azione riformatrice nasce dal solco stesso che aveva già raccolto il seme fecondo di Santa Caterina da Siena, del Beato Raimondo da Capua, del B. Dominici, di S. Antonino Arcivescovo. L'ordine Domenicano doveva essere restituito allo spirito di povertà, di purezza, di attività del suo Fondatore e non v'era altro mezzo per mettersi su questa via, che liberarsi dalle regole attenuate della congregazione lombarda. Il Papa aveva autorizzato l'autonomia del convento di S. Marco e il Savonarola ne era stato eletto priore.

La riforma claustrale

Intorno a questo punto tuttavia verrà incardinandosi tutto il dissidio delle opposizioni e delle congiure successive, fomentate dagli stessi religiosi dell'ordine, contrari alla riforma di cui il Savonarola si mostrava saldo propugnatore.

Si entra così in quel tema dei rapporti con Roma che, uno storico di grande valore, Lodovico Pastor, ebbe ad adombrare con critiche, che scrittori successivi a lui, in memorande polemiche, sottoposero a revisioni e a confutazioni.

In realtà lo scopo di Papa Alessandro Borgia era di trarre alla Lega lo Stato fiorentino ed era troppo chiaro che a questa adesione non si sarebbe potuti arrivare se non passando sopra alla volontà del nuovo governo popolare, ligio alla tradizionale politica francofila.

Siamo alla manifestazione acuta del conflitto. Il 21 luglio 1495 il Papa Alessandro Borgia dirige al Savonarola un Breve per rimproverarlo di far credito alle proprie profezie. Per averne giustificazione lo chiama a Roma a renderne conto. Risponde a questo Breve il Savonarola 10 giorni dopo, dicendosi impedito, e ciò rispondeva a verità, di assecondare il desiderio del Papa trovandosi ammalato e per di più circondato da pericoli e minacce degli avversari contro la propria vita.

Tace il Papa a questa lettera ma in data 8 settembre 1495 viene diretto un altro Breve ai francescani di S. Croce nel quale si allude alla separazione di S. Marco dalla Congregazione Lombarda come se essa fosse stata esposta dal Savonarola. Nello stesso tempo si dichiara la censura contro il Priore di S. Marco con l'ordine di riunirsi alla Congregazione Lombarda.

L'oratore a questo punto fa un'intensa rievocazione dell'ultima fase del dramma. Le ragioni ineluttabili di spazio vietano una cronaca analitica della esposizione. Il Savonarola espone al Papa con lettera *purgativa* del 29 settembre dello stesso anno i motivi che lo fanno avverso a riunirsi alla Congregazione Lombarda. Il Papa accoglie le giustificazioni e mantiene il veto alla predicazione. Il Savonarola limita per alcuni mesi nel maggior raccoglimento la sua attività. Sono frutto di questo periodo le due opere sul *Compendio di rivelazione sulla semplicità della vita cristiana*. Ma l'incrocio delle ostilità tra la lega degli stati italiani e la Repubblica si fa sempre più minacciosa. In Firenze le ostilità contro il Savonarola si moltiplicano, soprattutto, non si vuole che egli predichi. La Repubblica invece invia a Roma delle ambascerie per invocare la revoca del divieto. La revoca formale non ci fu. Sembra che a un compromesso a un certo momento si sia giunti.

Savonarola d'altronde, pressato dalla Repubblica e dalle gravissime minacce che sembrano avvolgerla, torna a predicare.

L'oratore illustra la fase decisiva del conflitto sui risultati più recenti della critica storica, con autori come lo Schnitzer, il Granert, il Brosce, il Kraus, il Ferretti, il Ferrara. E siamo giunti al supplizio. L'ultima fase della conferenza è dedicata alla rievocazione delle ore estreme del Savonarola. Il riconoscimento più pieno dello spirito di fede e di devozione alla Chiesa Cattolica del Savonarola, dice l'oratore, è nell'omaggio di venerazione che non cesserà nei secoli nel nome di un Filippo Neri, di una Colomba da Rieti, di una Caterina da Racconigi, di una Bartolomea Bagnesi, di una Osanna Andreasi e più che tutti di una Caterina de' Ricci. Questi santi indicano l'ossequio alto e immenso del Savonarola alla Chiesa romana e all'Onnipotente suo Fondatore.

1935.05.30	Gazzetta del Popolo		Savonarola	Gianfranco Giachetti	La replica del "Savonarola" di Alessi dopo il grande successo di Firenze
------------	---------------------	--	------------	----------------------	--

Firenze, 29 maggio, notte

Sabato prossimo avrà luogo la seconda rappresentazione del *Savonarola* di Rino Alessi dopo il grandioso successo, unico nella storia del teatro moderno, riportato ieri dalla magnifica rappresentazione in piazza della Signoria.

È ancora viva in tutti la profonda emozione suscitata dall'incomparabile spettacolo col quale Firenze ha dato un saggio riuscitissimo di teatro di massa, realizzando pienamente gli intenti degli organizzatori in virtù specialmente del profondo significato di poesia che pervade il lavoro di Rino Alessi.

Cosicché si è già sicuri che sabato prossimo in un pubblico non meno imponente di quello della prima assisterà allo spettacolo per il quale l'attesa nella cittadinanza è più viva che mai, mentre dalle città vicine è annunziato l'arrivo di comitive per assistere alla eccezionale rappresentazione che, come abbiamo visto ieri, è destinata a segnare una data nella storia del teatro moderno.

1935.06.04	La Nazione		Savonarola		Il "Savonarola" a prezzi popolari
------------	------------	--	------------	--	-----------------------------------

Domenica sera, in Piazza della Signoria, alla presenza di un pubblico foltissimo, ha avuto luogo la seconda rappresentazione del "Savonarola" di Rino Alessi con le musiche del M.o Castelnuovo Tedesco. Un nuovo vibrante successo ha arriso al singolare spettacolo realizzato da Giacomo Copeau ed eseguito ammirevolmente da Memo Benassi, Ernesto Sabbatini, Guglielmina Dondi, Piero Carnabuci, Pio Campa, Filippo Scelzo, Fosco Giachetti, Luigi Almirante, Carlo e Nando Tamberlani ecc. ecc. e movimentatola una imponente massa con effetti di grande suggestione. Il successo della seconda rappresentazione, confermando quello della prima, è stato completato dai commenti musicali composti dal M.o Castelnuovo Tedesco e che sono stati messi in pieno risalto dall'orchestra Stabile Fiorentina sotto la direzione del M.o Fernando Previstali. Anche i solisti Franca Somigli e Romeo Molisani e di cori, istruiti dal Maestro Morosini, si sono egregiamente comportati suscitando i consensi ripetuti e calorosi degli ascoltatori. La cronaca di questa seconda recita del "Savonarola" è stata densa di applausi nutritissimi indirizzati a tutti gli esecutori nonché a

Rino Alessi, al M.o Castelnuovo Tedesco ed a Giacomo Copeau, che si son dovuti presentare in mezzo agli artisti dopo ogni atto per rispondere alle chiamate del pubblico.

La Presidenza dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale Vittorio Emanuele II ha deciso di ripetere per l'ultima volta, in serata popolare, la grande manifestazine, fissando una terza recita del "Savonarola" per domani sera mercoledì in Piazza della Signoria.

La notizia è stata accolta con la più schietta simpatia da parte del pubblico fiorentino e l'attesa è già vivissima. I prezzi stabiliti in L. 30 per il settore Z con poltrone, in L.15 per tutti gli altri settori numerati ed in L.5 per i posti non numerati, permetteranno ad una grande massa di pubblico di vedere esaudito un suo vivo desiderio, quello cioè di poter assistere alla realizzazione scenica del dramma di Rino Alessi. E non v'ha dubbio che questo pubblico decreterà un altro vibrante successo al grandioso spettacolo che così larga eco ha avuto in ogni parte d'Italia e specialmente in mezzo al popolo.

L'esecuzione sarà naturalmente affidata ai medesimi artisti e l'orchestra ancora diretta dal M.o Fernando Previtali.

1935.06.06	La Nazione		Savonarola		La "popolare" del "Savonarola"
------------	------------	--	------------	--	--------------------------------

Quanto fosse desiderata ed attesa la "popolare" del "Savonarola" lo ha dimostrato lo straordinario concorso di pubblico che si è verificato ieri sera in Piazza della Signoria. Poco dopo le 20 tutti i settori dei posti non numerati erano già al completo, poi rapidamente anche tutte le altre vaste gradinate sono andate riempiendosi ed alle 21 non un solo posto era disponibile. Questa massa imponente di pubblico ha seguito con interesse crescente l'azione drammatica di Rino Alessi, commentata dalle musiche del M.o Mario Castelnuovo Tedesco, decretandole un nuovo successo calorosissimo e che ha superato, se così si può dire, i due precedenti. La singolare rappresentazione realizzata d Giacomo Copeau nell'incomparabile scenario di Piazza della Signoria ha avuto una esecuzione mirabile. Memo Benassi ha interpretato con acuta intelligenza la figura fierissima di Jeronimo; gli altri artisti, fra cui ricorderemo Ernesto Sabbatini, Guglielmina Dondi, Piero Carnabuci, Filippo Scelzo, Pio Campa, Luigi Almirante, Fosco Giachetti, Nando e Carlo Tamberlani, Gino Sabatini, Valentino Bruchi, Carlo Lombardi, hanno conferito pieno risalto alle loro parti. Le masse sono state bene movimentate componendo quadri di suggestivo effetto e tutto lo spettacolo ha filato magnificamente ed ha ben meritato il nuovo consenso della folla. L'orchestra, sotto la vigile guida, del M.o Fernando Previtali ha posto in bel rilievo le pagine musicali del Mo Castelnuovo Tedesco, mentre i solisti Franca Somigli e Romeo Molisani e i cori istruiti dal maestro Morosini hanno degnamente completato la bella esecuzione che il pubblico ha applaudito vibramene dopo ogni atto. Gli artisti hanno dovuto presentarsi più volte sulla piattaforma centrale per ringraziare il pubblico ed in mezzo gli interpreti sono apparsi, evocati a gran voce, Rino Alessi, il M.o Mario Castelnuovo Tedesco, Giacomo Copeau festeggiati con molto fervore.

Alla fine del lavoro gli applausi del pubblico si sono confusi con quelli delle masse che hanno improvvisato una manifestazione vibrante all'indirizzo degli autori e del regista.

1935.06.07	La Nazione		Savonarola		La recita dopolavoristica del "Savonarola"
------------	------------	--	------------	--	--

Come è stato ieri annunciato, ricordiamo che stasera alle ore 21 avrà luogo in Piazza della Signoria un'altra replica del *Savonarola* di Rino Alessi con i commenti musicali del M.o Castelnuovo Tedesco. Dopo i successi conseguiti e decretati da un pubblico imponentissimo che specialmente mercoledì sera affollava le gradinate installate in Piazza della Signoria, si può essere sicuri che anche quest'ultima definitiva replica avrà un successo grandioso, tanto più che la Presidenza dell'Ente Autonomo del Teatro Comunale Vittorio Emanuele II ha stabilito di effettuare questa quarta recita per favorire in special modo i dopolavoristi.

I prezzi stabiliti sono i seguenti:

Settore Z con poltrone: L. 15 (per dopolavoristi L. 12); tutti gli altri settori numerati L. 10 (per dopolavoristi L. 8); posti non numerati L. 5 (per dopolavoristi L. 3). I biglietti sono in vendita al Movimento Forestieri dal mattino di venerdì 7 fino alle ore 18 dello stesso giorno; i biglietti a riduzione per i dopolavoristi possono essere acquistati rilasciando il tagliando della relativa tessera anno XIII. I biglietti sono in vendita dalle ore 20 in Piazza della Signoria, e dalla medesima ora è aperto l'accesso al pubblico nella Piazza.

Allo scopo di disciplinare l'accesso del pubblico alle tribune di piazza della Signoria è stato stabilito che l'ingresso per i posti non numerati sarà esclusivamente da via della Farina e verrà aperta al pubblico a partire dalle ore 19,30 precise. Per i posti numerati invece l'ingresso sarà da via Calzaioli, da via dei Gondi e da via Vacchereccia a partire dalle ore 20. Dalle ore 21 la Piazza verrà chiusa ed il pubblico potrà accedere alle tribune solamente durante gli intervalli degli atti. La Presidenza dell'Ente Autonomo raccomanda pertanto la massima puntualità ad evitare incresciosi inconvenienti alle porte.

1935.06.08	La Nazione		Savonarola		La popolarissima del "Savonarola"
------------	------------	--	------------	--	-----------------------------------

Anche la serata dedicata ai dopolavoristi ha pienamente soddisfatto una enorme massa di pubblico desiderosa di ammirare la grandiosa realizzazione del *Savonarola* in Piazza della Signoria. Si può quindi ancora affermare che l'idea di effettuare le due recite carattere popolare è stata veramente felice.

Ieri sera la grande gradinata montata in Piazza della Signoria era al completo in ogni ordine di posti. E la folla che ha assistito allo spettacolo manifestato il suo caloroso e fervido consenso dinanzi al suggestivo spettacolo realizzato da Giacomo Copeau nel superbo scenario della meravigliosa piazza. La cronaca della serata se festosissima. Gli applausi sono scrosciati ripetutamente ed hanno talvolta assunto un carattere di vero e proprio entusiasmo.

I dopolavoristi non si sono stancati di battere le mani vibrantemente, ammirati com'erano dello spettacolo, che ha avuto in Memo Benassi un magnifico protagonista e negli altri artisti degli ottimi collaboratori. Ricorderemo Guglielmina Dondi, Ernesto Sabbatini, Piero Carnabuci, Luigi Almirante, Pio Campa, Fosco Giachetti, Franco Sgandurra che ha interpretato la parte di Silvestro, Carlo e Nando Tamberlani, Gino Sabatini. Ma occorrerebbe elencare tutti gli esecutori, poiché il complesso fu nuovamente all'altezza del suo compito. Le masse furono disciplinate e composero quadri bellissimi e di grande effetto.

L'orchestra, sotto la guida del M.o Previtali, mise in magnifico rilievo le pagine scritte da Castelnuovo Tedesco ed i solisti Franca Somigli e Romeo Morisani, nonché il coro, completarono degnamente la bella manifestazione.

Dopo ogni atto gli applausi furono, come si è detto, nutriti ed unanimi e tutti gli artisti dovettero presentarsi ripetutamente sulla piattaforma centrale. Anche Rino Alessi, il M.o Castelnuovo Tedesco, Giacomo Copeau furono fatti segno a particolarissime feste.

1935.06.15	Perseo		Savonarola	Armonicus	La chiusura del “Maggio Musicale”, Savonarola – Norma – Alceste
------------	--------	--	------------	-----------	---

Nonostante l'avversità del tempo, che ha voluto perseguire fin quasi alla fine gli spettacoli all'aperto, il “Maggio Musicale” si è chiuso con un crescendo d'arte magnifico, che ha tolto ogni dubbio, se ancora ne fossero sussistiti, sull'altissimo livello artistico cui è giunta questa organizzazione.

Piazza della Signoria si è trasformata in un enorme palcoscenico per la rappresentazione del *Savonarola* di Alessi, cui Copeau ha dedicato le sue cure di espertissimo regista e di consumato uomo di teatro. Lo spettacolo ha appagato il pubblico e la critica, e Copeau ha fatto uso della sublime architettura della piazza con buon gusto e con talento. L'effetto, ad esempio, delle finestre di Palazzo Vecchio illuminate, mentre attori e comparse in costumi d'epoca s'intravedevano continuamente nelle sale, è stato bellissimo, ed ha creato intorno al dramma del frate domenicano un'atmosfera altamente suggestiva. Invece forse il Copeau è stato meno abile nel muovere le grandi masse di comparse, che mi sembra egli abbia trattato con una tecnica troppo teatrale, mentre, data la vastità dell'ambiente e della massa, sarebbe stata più efficace una tecnica da cinematografista. Tutto invece il movimento e l'atteggiamento plastico dei personaggi e dei gruppi intorno e sopra il palco centrale, è stato di primissimo ordine. E questo, secondo me, perché il Copeau fu ed è un grande regista di piccole masse e di singoli personaggi. Le battaglie e le vittorie del “Vieux Colombier” sono ancora nelle sue vene.

Buoni, anche se non eccessivamente personali, i commenti musicali e corali di Mario Castelnuovo-Tedesco, egregiamente eseguiti dall'orchestra e dal coro fiorentini, sotto la buona direzione di Previtali con la canora collaborazione di Franca Somigli.

Efficaci, fra gli attori, il Benassi e la Dondi, sebbene un po' troppo inclini, specie il Benassi, ad una declamazione esagerata e cantante.

Con *Norma* al Teatro Comunale, nello stesso complesso che eseguirà l'opera all'Opéra di Parigi e ad Anversa, la folla cosmopolita del “Maggio Musicale” ha assistito ad una rappresentazione altamente significativa. Si potrà dissentire su certi particolari dell'interpretazione musicale che ne fece Vittorio Gui, come su certe visioni scenografiche di Castrati, entro le quali Mario Ghisalberti compose il movimento dei personaggi e delle masse. Ma la *Norma* del Teatro Comunale segna, come segnò il *Mosè*, un'altra tappa importantissima per il raggiungimento di quella unità ideale delle varie parti dello spettacolo, che è la meta ultima di ogni rappresentazione teatrale. Casorati ha ideato scene piene di sapore e consone con l'architettura e l'atmosfera della tragedia, e Ghisalberti ha fatto svolgere in esse movimenti che conservavano quanto c'era di vivo nella tradizione della regia di *Norma* e rinnovavano dove necessario con buon gusto ed abilità. Non solo, ma mai un movimento è stato in disaccordo con l'atmosfera che la pittura delle scene comportava; così che si è avuta continuamente l'impressione di seguire un vero e proprio quadro animato, quasi che personaggi e masse fossero tutto uno con l'ambiente. Ecco finalmente un regista italiano che rifugge dalle stranezze per partito preso e che unisce un grande senso d'arte ad una pratica consumata del mestiere. L'esecuzione musicale di Gui fu impeccabile e stabilì un equilibrio perfetto fra palcoscenico ed orchestra. Le signore Pacetti e Pederzini, e Merli e Pasero furono ottimi nelle difficilissime parti loro affidate.

Alceste nel meraviglioso palcoscenico naturale di Boboli, fu una festa di bellezza per l'occhio e per l'orecchio. Vittorio Gui resse le sparse fila dello spettacolo (ed erano sparse davvero, chè talvolta qualche cantante dovette cantare a più di 50 metri di distanza dalla bacchetta del maestro) con somma autorità, grande precisione ed impeccabile senso di stile. Graf, nella parte del regista, compose e scompose armoniosi gruppi e collane di comparse sulla collina, muovendo le masse in vasti aggruppamenti che annullarono l'effetto diluente della distanza. Romanoff compose le danze

con gusto, e Aschieri dispose le scene di plastico sintetismo qua e là per la collina con piacevole effetto. Gina Cigna diede alla protagonista il tesoro della sua voce.

1935.12.15	Perseo		Savonarola		Al Manzoni. "Savonarola" 4 atti di Rino Alessi
------------	--------	--	------------	--	--

L'imminente andata in macchina del nostro giornale, non ci consente di dedicare al nobile dramma di Rino Alessi quel profondo studio riflessivo che una pensata opera d'arte pura richiede e si merita. Dobbiamo perciò limitarci alle prime impressioni.

Abbiamo definito il Savonarola come un'opera d'arte pura, perché così è che così non poteva che essere.

Storico e per di più pericolosamente teologico come il *Savonarola*, non può costituire materia di teatro popolare, ma solo godimento spirituale e per i cultori d'arte e di storia. Questo pubblico eccezionale lo abbiamo avuto al Manzoni, ed ha pienamente compresa e apprezzata la recente fatica teatrale di Rino Alessi, già consacrata al successo della realizzazione fiorentina di una edizione necessariamente più ampia. Nella ricostruzione spirituale di questo rivoluzionario frate che molti hanno ritenuto un santo e molti più un anticristo, l'autore ha profuso una appassionata e convincente ricerca obiettiva che potesse presentare al pubblico un personaggio storico non giudicato, ma da giudicare.

E il pubblico infatti il più aggiudicato in diverso modo. Ho sentito degli spettatori che affermavano: "*Questo Savonarola è un'emanazione di Dio!*". Una nostra vicina di poltrona, ci diceva invece, con seria e perfetta convinzione: "*Qui tutti possono essere santi, ad eccezione di Savonarola*".

Ed è, secondo noi, questo il merito principale della creazione di Alessi. Il suo protagonista, è un essere, a volte umano, a volte divino, complicato e torturato nella violenza del suo prepotente anatemismo, tanto come nella rimordente perplessità della sua convinzione.

L'anatema contro Papa Borgia e la depravazione dell'alto clero, dell'arte e del popolo, si schianta ad ogni pensoso raccoglimento nel disperato grido di non poter vedere Dio nella sua verità. Questa implorata visione il Savonarola sembra averla in ultimo, mentre si avvia al rogo, ma non è forse l'estrema delle illusioni?

I suoi fratelli, Domenico e Silvestro, sono sicuri di lui; ed anche il corrotto e spettatore cardinale gli impone la rifiutata assoluzione con queste parole: "*Un santo si può mandare al rogo, ma all'inferno no*" Jeronimo dubita di se stesso fino alla fine.

Questa e la sua tragedia, che la visione ultima non ha tempo di risolvere perché se continuasse a vivere potrebbe l'ossessione del pensiero ciliciato riprende il sopravvento.

Il mistero va fino alla morte, ma continua nella vita.

Memo Benassi ha trovato in questa potentissima interpretazione un suo nuovo cavallo di battaglia. In tutto il primo atto e nel finale del terzo possiamo affermare di aver visto in Benassi il più grande attore del teatro contemporaneo. La forza della sua immedesimazione e la vibrazione della sua comunicativa hanno raggiunto il diapason delle mete interpretative, il non plus ultra delle possibilità mimetiche dell'arte.

Rossana Masi, nella sua breve parte, ha dimostrato molta sensibilità ed intelligenza nel brusco passaggio morale e spirituale da novella Maddalena. Il pubblico elettissimo, come abbiamo detto, ha ripetutamente applaudito ad ogni fine d'atto gli attori. L'autore non era presente.

1938.05.12	La Nazione		Come vi garba		Le prove del "Come vi garba" e dell' "Aida"
------------	------------	--	---------------	--	---

Al Maggio Musicale non si dorme sugli allori: già da parecchi giorni si sono iniziate, sotto la direzione di Jacques Copeau, le prove del "Come vi garba" di Shakespeare, nella traduzione di Paola Ojetti. Le prove hanno luogo, per ora, al Teatro della Pergola: tutti gli attori della compagnia, della quale pubblicammo a suo tempo i nomi, sono sulla piazza, meno Nerio Bernardi, chiamato a sostituire Filippo Scelzo, il quale interpreterà invece la parte di Aligi nella "Figlia di Jorio". Anche il Bernardi, impegnato nelle recite della Compagnia drammatica nazionale, della quale fa parte, giungerà a Firenze fra pochi giorni.

A proposito de "La figlia di Jorio" possiamo dire che le notizie finora pubblicate sono premature: Giovacchino Forzano sta formando in questi giorni la Compagnia: i nomi in predicato non sono ancora definitivi; per la parte di Mila di Codra le candidate sono diverse: possiamo dire che c'è qualche probabilità che la scelta cada definitivamente su Maria Melato, che di Mila di Codra fu interprete efficace e lodata dal Poeta al tempo della famosa recita al Vittoriale. La scelta della Melato però è condizionata, crediamo, dalle possibilità del suo giro teatrale.

In pieno fervore sono le prove dell' "Aida", destinata ad essere, probabilmente, lo spettacolo più grandioso del Maggio: certo quello atteso con più ansioso desiderio dal pubblico, che, nonostante tutti i più nobili tentativi dell'arte moderna, riserva le sue ben radicate predilezioni a questi grandi monumenti dell'arte passata.

Giovacchino Forzano è ora instancabile al suo posto di lavoro e di comando, il suo dinamismo di regista ha luogo di manifestarsi in ogni campo, dalla scenografia al movimento delle masse, dalle luci ai dettagli della messa in scena. Non sveliamo dei misteri assicurando che Forzano ci sta preparando un' "Aida" che ha pochi precedenti: è oggetto delle sue cure più assidue specialmente la scena del trionfo del secondo atto, dove vedremo in palcoscenico ben 1200 persone. Tutta questa scena è concepita da Forzano in maniera nuova, rispetto alla disposizione delle masse, maniera che romperà in certo modo la tradizione scenografica di questa famosa scena spettacolare aumentandone, crediamo, l'effetto.

Come si sa gli interpreti dell' "Aida" saranno i migliori che si trovino attualmente nel teatro lirico e cioè: Gina Cigna (Aida), Ebe Stignani (Amneris), Beniamino Gigli (Radames), Tancredi Pasero (Ramfis), Carlo Tagliabue (Amonasro), Duilio Baronti (Re), Masini Sparti (Messaggero).

Tutti gli artisti sono già a Firenze ed han cominciato le prove, insieme all'orchestra, sotto la guida di quel grande direttore ed animatore che è Victor de Sabats.

1938.06.01	Gazzetta del Popolo		Come vi garba	Cipriano Giachetti	Stasera: Shakespeare in Boboli
------------	---------------------	--	---------------	--------------------	--------------------------------

Firenze, 31 maggio, notte

Shakespeare torna in Boboli dopo tre anni: ve lo portò la prima volta la bella Titania col suo corteggio di fate, di silfi e di gnomi; ve lo riporta oggi Rosalinda, la loquace e sottile Rosalinda, con gli innamorati, gli scontenti, gli evasi dalla vita che si rifugiano nella silenziosa foresta. Perché anche oggi, come allora, il bosco, il bosco con le sue verdi profondità, col sussurro delle sue fontane e il trillare dei suoi uccelli, è il protagonista.

Reinhardt aveva scelto per il "*Sogno di una notte di mezza estate*" uno dei luoghi più suggestivi del giardino regale: sull'alto di una collina, davanti alla vasca del Nettuno, con la scenografia di un prato e di due lecci centenari, il "*Sogno*" ebbe stanza veramente nella sua sede ideale. È vero che quel piacere bisognava guadagnarselo, ma il risultato fu, come ognuno ricorda, perfetto. Copeau non ha tentato acrobazie: non è andato verso il cielo: si è tenuto alla terra. "*Come vi garba*" non è commedia così fantasiosa e fiabesca come il "*Sogno*"; i suoi personaggi vivono la vita di tutti i giorni; niente che oltrepassi il sensibile; un principe spodestato che vive coi suoi amici nella foresta dove ha formato una specie di Corte rustica, ricca di attrattive naturali; una ragazza Rosalinda (sua figlia) che cacciata anche lei in esilio dal Duca usurpatore se ne va alla ventura nel bosco, accompagnata dalla fedele amica Celia, figlia dell'usurpatore stesso. Nel bosco arrivano un po' tutti, qui si volge la commedia; Orlando, giovane valoroso cavaliere, posto in bando dall'egoismo e dalla crudeltà del fratello, ritrova Rosalinda che ama, ma non la riconosce perché essa è travestita da uomo; soffre, spasima per una Rosalinda che crede lontana e che gli è accanto. Rosalinda stessa nelle sue vesti maschili è amata da un giovane pastore. Il Duca usurpatore va in cerca della figlia fuggita e vuole trarre vendetta del fratello; anche il fratello crudele di Orlando muove verso il bosco con propositi feroci. Ma la quieta purezza della natura agisce beneficamente su tutti, ogni cosa si accomoda. Oliviero si ravvede, si riconcilia col fratello e sposa Celia, Orlando sposa Rosalinda, che gli si è finalmente svelata; il Duca rinuncia ai suoi biechi disegni, ripristina il fratello spodestato sul trono e si fa eremita. Così si concludono "in questa foresta, tutte le faccende che furono iniziate e ben condotte".

Nulla di straordinario, dunque. La commedia è semplice e, si direbbe, se non potesse sembrare irriverente, ingenua. Copeau ha voluto metterla a contatto diretto del pubblico, senza velarla di orpelli, senza allontanarla nello spazio. Un semplice cortile, una scenografia elementare, pochi alberi gli sono stati sufficienti. Il risultato dirà se ha avuto ragione. Come dice Rosalinda nell'Epilogo "il buon vino non ha bisogno d'insegna", Copeau non ha cercato nessuna insegna all'ombra della quale mettere il nome del gran Will; la commedia deve, secondo lui, vincere coi suoi propri mezzi, con la poesia che vi è profusa a piene mani, con la dialettica sottile, con la piacevolezza del dialogo, con la profondità del suo pensiero. Ma per ottenere il risultato che tutti speriamo ha bisogno di contare su un pubblico raffinato quale può essere quello del "Maggio".

Le prove durano da più di un mese: un po' al Comunale, un po' alla Pergola, da una settimana si prova addirittura in Boboli, sulla scena "a mansioni" creata dall'architetto Lambertini, Copeau vi riunisce nel pomeriggio i suoi attori per le prove parziali, e la sera, al lume di possenti riflettori, per le prove d'insieme.

Dall'alto della gradinata che servirà al pubblico, Copeau, giacca nera, pantaloni chiari, pipistrellino nero, basco in testa e pipa in bocca, non perde una sillaba; gli attori parlano naturalmente, in italiano, l'italiano lindo e cristallino che ha messo loro in bocca Paola Ojetti; Copeau fa le sue osservazioni in francese, ché il lungo amore e i frequenti soggiorni fra noi non gli hanno insegnato molto dal punto di vista linguistico. Gli attori lo ascoltano religiosamente, sanno che il maestro non fa un'osservazione che non sia utile e che non sia ponderata; sono docili e pazienti, dai maggiori ai minori, tutti ugualmente utili, anzi indispensabili al concerto della pittoresca commedia.

La Compagnia è stata scelta con cura: un terzetto di giovani donne molto accette al pubblico: Rossana Masi, Nella Bonora, Letizia Bovini; un "amoroso" di classe: Nerio Bernardi; un comico dei più raffinati e popolari: Melnati; un pensoso attore cui è stato trovato il personaggio più adatto: il Ruffini; un caratterista arguissimo: il Biliotti... C'è perfino un valoroso rappresentante della

scena lirica, il baritono Dadò che incarna la parte di un pastore canterino; e pastori e gentiluomini e cavalieri e forosette che popolano la foresta.

Copeau ha dato alla commedia una impronta leggiara, in molti punti francamente comica e quasi caricaturale. Basterebbe ricordare la fuga di Rosalinda e di Celia per la foresta, accompagnate dal buffone Touchstone, per la quale il regista sembra essersi ispirato agli esempi più noti dell'opera buffa o addirittura dell'operetta.

Si prova instancabilmente mattina e sera, perché tutto sia pronto per la prima rappresentazione: da qualche giorno è entrata in ballo anche l'orchestra per le pagine scritte da Ildebrando Pizzetti. E per domani sera, data della prima rappresentazione, tutto sarà pronto nel modo migliore.

1938.06.01	Il Telegrafo		Come vi garba	A. Man.	Cenni sul "Come vi garba"
------------	--------------	--	---------------	---------	---------------------------

Firenze, 31 notte

William Shakespeare per alcuni critici pare che trasse l'intreccio per questa sua commedia "As you like it" dal pedante romanzo di Tomas Lodge "Rosalind, or Euphues gold legacy".

La fantasia di Shakespeare, poetica fusione di singoli pensieri, crea sempre attraverso uno schema prettamente teatrale la sua principale e fondamentale orditura dialogica di scena frammentate e contemporaneamente unite da un lirico accordo interpretativo, basato sulla fonica ed evocativa formazione del *tono* drammatico, dell'*enfasi* recitativa, della *mimica* espressiva, che, per i tramiti di una vera e propria immaginifica veduta segna, con le aggiunte costruttive dell'ambiente e del costume, la base necessaria all'equivalenza spettacolare del lavoro di teatro.

La commedia nacque senza titolo; o per lo meno con una dicitura occasionale, generica nella forma, ironica nel significato.

I personaggi, in quest'opera, assumono caratteri e accenti di uno schietto sapor comico, che collima con un forzato grottesco; l'autore in questa sua commedia non troppo conosciuta dai pubblici, espone, attraverso un piano grafologico di falsa natura, l'amenò quadro di un mondo umano rappresentato dalla propria buffa esistenza; lo spettatore vero, involontariamente, per lo scambio interlocutivo dell'autore, diviene anonimo membro della finta famiglia teatrale della commedia, partecipando così al "quid" spettacolare di tutte le scene.

Shakespeare in questa commedia lega l'esteriorità rappresentativa della realtà del pubblico alla funzionalità interiore ed estetica dell'opera stessa. Unisce attraverso un sintomatico esperimento di effetti teatrali il variopinto quadro plateante di un multiforme gusto umano, presente in un'assenza forzata d'interpretazione, e rappresentato dalla propria esclusiva necessità curiosa di partecipare allo spettacolo.

Commedia in cinque atti questa dai regali sfondi di appartamenti e giardini e dalle pastorali foreste dell'Arden.

Lo Shakespeare di questa commedia è l'autore di una "vis" teatrale di eccezione. L'argomento da cui trae il fondamentale disegno scenico è di una così perfetta e intonata ricerca, che inquadra ancora più efficacemente in una scherzosa cornice tutta la vita dei personaggi, abbondante versificazione di una realtà teatrale corrispondente nella sua principale e definitiva essenza ad un celato carattere ironico dell'autore, trasmesso nelle maschere dei propri personaggi, per contrapporre, con giustificate e sapienti contraddizioni, la finta vita degli interlocutori e la vera esistenza dei pubblici spettatori.

"As you like it" è commedia commedia. Un indizio classico si fa vivo ad aprire con un dialogo il primo atto, delineando subito nelle lunghe e brevi battute di Orlando, Adamo e Oliviero un comico e ragguardevole discorso. Le scene successive delineano con immediati effetti la via che la

commedia seguirà fino alla fine, presentando l'universale carattere di un cortigiano lottatore che con i cenni e le parole più pletoricanti vanta la propria autostima.

Lo svolgimento della commedia si può dire che cominci dalla seconda scena. Infatti soltanto in questo tratto Rosalinda e Celia pseudo-protagoniste vengono a prender parte. Shakespeare imbastisce così il primo atto, celando fino alla seconda scena i peni essenziali della trama, e facendoli agire soltanto quando la orditura ha già svolto una buona parte del suo itinerario. Ogni scena, dei vari atti, possiede un breve o lungo dialogo, quasi a chiarire l'abbozzo generico di tutta la commedia. Il primo atto segna la tappa necessaria per i successivi, concludendo, con melanconico e patetico tono l'idea di Rosalinda di rapire il buffo Touchstone.

La prima parte della commedia è segno di un perfetto equilibrio dialogistico e psicologico a cui concorre l'asprezza di un fratello maggiore, la ridicolezza di un eroe muscoloso, la furbizia di un giovane precoce, il sussiego tirannico di un duca e la disperata situazione di una principessa.

Come vedete, la sintesi, corrisponde ad un elaborato intreccio, che da queste diverse diramazioni darà negli altri quattro atti il suo completo sviluppo.

La bellezza della commedia oltre che ritrovarla nella stesura generale del lavoro, va meticolosamente ricercata nella sottigliezza del dialogo, nel significato e nell'espressione linguistica con cui esso delinea i decisi caratteri dei personaggi.

L'autore in tutta la commedia non dimentica mai di rimaner fedele al proprio stile puramente teatrale; e dopo un vago volo di irrealità reali, nella scenica vita della rappresentazione chiude la commedia con le ultime parole di Jacques.

A Rosalinda l'epilogo.