

**Curatore:**

Noemi Tiberio

**Titolo della ricerca:**

Nemirovic- Dancenko in Italia

**Periodici presi in esame:**

“Comoedia” (anni 1919-1932)

“Controcorrente” (anni 1928-1932)

“Il Convegno” (anni 1920-1925)

“Corriere della sera” (febbraio 1932)

*Cronache del Teatro* di S. D’Amico (anni 1929-1955)

“Il Dramma” (anni 1928-1933)

“Gazzetta del popolo” (gennaio 1932)

“Il Giornale d’Italia” (gennaio 1932)

“L’Italia Letteraria” (marzo 1933)

“L’Italie” (gennaio 1932)

“Il Mattino” (gennaio 1933)

“Il Mattino” (gennaio 1932)

“Il Messaggero” (gennaio 1932)

“Il Messaggero” (marzo 1933)

“Nuova Antologia” (1926-1930)

“Il Piccolo” (gennaio 1932)

“Il Popolo d’Italia” (gennaio 1933)

“Rivista di commedie” (1930)

“Scenario” (anni 1932-1933)

“Le Scimmie e lo specchio” (1926)

“Il Sole” (febbraio 1932)

“Il Sole” (gennaio 1933)

“Il Tevere” (gennaio 1932)

“Il Tevere” (marzo 1933)

*Trent’anni di cronaca drammatica* di R. Simoni (1927-1932)

“La Tribuna” (gennaio 1932)

“La Tribuna” (gennaio, marzo 1933)

**Biblioteche:**

Biblioteca Burcardo (Roma)

Biblioteca nazionale centrale di Roma

**Titolo degli spettacoli presi in esame:**1) *Il valore della vita*2) *Il giardino dei ciliegi*3) *La Gatta***Tabella riassuntiva dei dati:**

Data (anno.mese.giorno)	Nome del periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell’articolo	Titolo dell’articolo
1931.11.15	Comoedia	Anno XIII n. XI		Silvio D’Amico	Dàncenko e l’arte dell’attore

1932.01	Scenario	Anno I	Il valore della vita		Il valore della vita
1932.01.03	La Tribuna			Silvio D'Amico (De Gustibus)	L'osteria della posta. Saluto a Dàncenko
1932.01.04	Il Tevere		Il valore della vita		Argentina
1932.01.05	Il Messaggero			Ermanno Contini	Un maestro del teatro. Vladimiro Nemirovic Dàncenko ovvero "il servo dell'attore"
1932.01.05	Il Giornale d'Italia			Luigi Antonelli	Nemirovitch-Dantchenko e il teatro di prosa
1932.01.05	Gazzetta del Popolo				Vladimiro Dancenko parla della Duse
1932.01.05	Il Tevere		Il valore della vita		Argentina
1932.01.06	Il Piccolo		Il valore della vita		Le novità all'Argentina. "Il valore della vita"
1932.01.06	Il Mattino				Notiziario teatrale
1932.01.07	La Tribuna		Il valore della vita	Silvio D'Amico	"Il valore della vita" di Dàncenko messo in scena dall'autore all'Argentina
1932.01.07	Il Giornale d'Italia		Il valore della vita	Luigi Antonelli	Il valore della vita
1932.01.07	Il Tevere		Il valore della vita		Argentina
1932.01.08	Il Tevere		Il valore della vita	Alberto Cecchi	"Il valore della vita" di W. Nemirovic Dancenko dalla Pavlova, all'Argentina
1932.01.10	L'Italia Letteraria			Anton Giulio Bragaglia	Colloquio con W.

					Nemirovitch-Dancenko
1932.02.22-23	Il Sole		Il valore della vita		Il Valore della vita, di Nemirovitch Dancenko all'Odeon
1932.02.23	Corriere della Sera		Il valore della vita	Renato Simoni	Il valore della vita
1933.01.19	Il Popolo d'Italia		Il giardino dei ciliegi		In attesa del "Giardino dei ciliegi" all'Odeon
1933.01.20	Il Sole		Il giardino dei ciliegi	a.f.	Il giardino dei ciliegi, di Cecof all'Odeon
1933.01.21	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		"Il giardino dei ciliegi" di Cecoff inscenato da Dancenko a Milano
1933.01.21	Il Mattino		Il giardino dei ciliegi		Il gran successo del « Giardino dei ciliegi »
1933.02	Scenario	Anno II n. II	Il giardino dei ciliegi		Il giardino dei ciliegi
1933.03.14	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		All'Argentina
1933.03.15	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		"Il giardino dei ciliegi" all'Argentina. Dancenko parla degli attori italiani
1933.03.15	Il Tevere		Il giardino dei ciliegi	Alberto Cecchi	"Il giardino dei ciliegi" di Anton Cecoff al Teatro Argentina
1933.03.16	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		Il giardino dei ciliegi all'Argentina
1933.03.16	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi	Silvio D'Amico	"Il giardino dei ciliegi" all'Argentina
1933.03.24	L'Italia Letteraria		Il giardino dei ciliegi	Paolo Milano	Il giardino dei ciliegi, di Anton Cechov

					messo in scena da Nemirovic Dàncenko
--	--	--	--	--	---

## Nemirovic-Dancenko in Italia

Nemirovic-Dancenko viene in Italia chiamato dalla Pavlova a dirigere la sua compagnia, il complesso italiano considerato il migliore del momento.

Del 1931 è l'intervista di D'Amico al regista russo, avvenuta a Berlino e pubblicata su "Comoedia" (novembre 1931) come prologo alla sua prima discesa in Italia.

Qui dirige la compagnia Pavlova, prima, a gennaio del 1932, ne *Il valore della vita*, di cui è egli stesso autore, successivamente, a gennaio del 1933, ne *Il giardino dei ciliegi* di Cechov. In quest'occasione Nemirovic-Dancenko dirige anche la sola Pavlova nel monologo *La gatta*, dell'autore italiano Alessi.

Negli articoli di presentazione del regista russo Dancenko viene trattato nel contesto del suo sodalizio artistico con Stanislavskij, da cui ebbe origine il Teatro d'Arte di Mosca.

La parola chiave, che viene raccolta dalla critica italiana a cominciare da D'Amico, è la definizione del regista come "servo dell'attore". Si tratta di un'espressione sintetica che ha bisogno di essere spiegata, in quanto "servo" significa non solo "al servizio di" – essendo effettivamente l'attore il centro del teatro – ma anche "maieuta"; per cui il regista è colui che stimola il processo creativo dell'attore. È una precisazione importante nel contesto italiano, perché afferma una pedagogia per l'attore, basata sul legame col regista, che contrasta con un sistema fondato sull'autonomia del "mattatore".

Il fronte avanguardista dimostra particolare e paradossale interesse per Dancenko, trattandosi dell'esponente di una posizione teoricamente opposta a quella futurista. Bragaglia, infatti, fa anch'egli un'intervista a Dancenko, nella quale però si mette in dialettica con il regista russo ("L'Italia letteraria", gennaio 1932). La dialettica porta ad una sintesi, che è quella di Bragaglia, secondo la quale si deve sempre rispondere alle ragioni dello spettacolo, anche sacrificando il testo. Dunque, l'attenzione rivolta a Dancenko significa per l'avanguardia riconoscimento certamente di un maestro ma, non tanto concessione, quanto volontà di affermazione della propria linea.

*Il valore della vita* piace abbastanza, talvolta non entusiasma a causa del testo che non convince, al contrario del *Giardino dei ciliegi*, di fronte al quale c'è probabilmente l'emozione di assistere alla messinscena autentica, essendo stato Dancenko il suo primo regista insieme a Stanislavskij.

Alcuni articoli apparsi sui giornali sono documenti su come Dancenko vede gli attori italiani ("Il Giornale d'Italia", "La Tribuna"). In tale occasione, veniamo anche a conoscenza di un incontro che il regista aveva avuto, in passato, con la Duse, la quale lo aveva prevenuto sul contesto teatrale italiano, troppo lontano da quello russo ("La Gazzetta del Popolo"). In realtà, nota Dancenko, l'attore italiano è predisposto al ritmo, il quale rappresenta il principio della scena russa.

Dancenko parlando degli attori italiani ("La Tribuna"), nota come la compagnia della Pavlova sia stata predisposta dalla regista al modello russo. Vediamo anche, però, come l'attore italiano, professionista, abbia inciso sulla messinscena.

Dancenko, infatti, afferma di aver tolto gravità al *Giardino dei ciliegi*, rispetto all'interpretazione tradizionale al Teatro d'Arte, adattandolo alle qualità degli attori italiani.

Il fatto eclatante è che, prima di Dancenko, l'interpretazione italiana di Cechov – la prima messinscena del *Giardino* è quella del 1924, fatta dalla Compagnia di Maria Melato – risentiva di un sentimento patetico, e non di quella leggerezza conferitagli dall'apporto dell'attore italiano, così come lo recepisce Dancenko.

Questa sua operazione, che si allontana dalla versione originaria, è anche la conseguenza dell'autonomia da Stanislavskij.

Dunque, in Italia, il *Giardino dei ciliegi* "fa ridere".

## MATERIALI

1931.11.15	Comoedia	Anno XIII n. XI		Silvio D'Amico	Dàncenko e l'arte dell'attore
------------	----------	--------------------	--	-------------------	-------------------------------------

Che il Teatro d'Arte di Mosca sia stato fondato da un attore, Stanislawski, e da un letterato, Nemiròvic Dàncenko, lo ricordano anche i più pigri. Ma agli occhi del pubblico europeo meno informato il nome dell'attore forse ha finito col prevalere sull'altro (qualcosa di non dissimile accadde, s'intende in proporzioni ridotte, venticinque anni fa, anche qui in Roma, fra Boutet fondatore della « Stabile » e Garavaglia attore): quando oggi si dice in Europa o anche in America, Teatro di Arte, la gente pensa soprattutto, se non unicamente a Stanislawski. Dàncenko è ricordato, se mai, come commediografo; come autore di quel *Valore della vita*, che ora Tatiana Pàvlova ha voluto riportar sulle nostre scene. E ricordato, anche in questo campo, in modo piuttosto confuso; si pensi che quando il dramma fu tradotto in Italia la prima volta, e pubblicato sulla nostra più solenne rivista letteraria, lo si fece precedere dalla biografia non dell'autore, ma di suo fratello Wassili, scrittore anche lui, e col quale il traduttore l'aveva scambiato.

La storia è un'altra. Vladimiro (nome) Ivanovic (patronimico) Nemiròvic Dàncenko (cognomi), oggi settantenne, era insegnante in un Conservatorio di musica e di recitazione, quando cominciò a concepire la riforma della scena russa, allora occupata da attori che seguivano la solita tradizione declamatoria e « teatrale ». La concepì, come oggi tutti fanno, in senso intimo, spirituale; per la interpretazione cioè dell'opera drammatica « dal didentro »; non più mediante l'applicazione delle consuete formule esteriori e oratorie; ma mediante una conquista interiore, del suo spirito, e della sua poesia.

Ad attuare questa concezione il Dàncenko aveva riunito alcuni allievi suoi in una piccola compagnia, che un bel giorno s'incontrò con un'altra: quella guidata, già con largo successo, dallo Stanislawski. Anche lo Stanislawski non era nato sulla ribalta: figlio di borghesia agiata, s'era dato alla scena per passione. Fu dalla riunione delle due iniziative, che nacque il Teatro d'Arte di Mosca: presto circonfuso di leggenda, e divenuto mèta di veri e propri pellegrinaggi. E ormai certo sarebbe difficile, in un campo come questo riprender le misure esatte per stabilire al centimetro quanta parte ebbe, nell'attività della gloriosa impresa, l'ispiratore Dàncenko, e quanta l'attore Stanislawski. Non basterebbero le testimonianze altrui; come non possono bastare né le memorie che lo Stanislawski ha già pubblicato, né quelle che il Dàncenko sta per dare alla luce.

Ma è pure un fatto che oggi, nell'ambiente teatrale russo, artisti e spettatori continuano a guardare al Dàncenko, se non come all'unico maestro, come a un maestro insigne; si potrebbe dire, al profeta, dell'ormai venerando istituto. Nel quale aspetto l'abbiam conosciuto anche noi, poche settimane addietro, a Berlino dove l'abbiamo incontrato di passaggio, fra Russi che gli si professavano discepoli e sudditi. Né la parte di sovrano sembrava sconvenirgli; a imbattersi per la Kurfürstendamm nella sua figura di bel vegliardo elegante, dalla fisionomia nobile, la candida barba ben curata, lo sguardo fermo, s'aveva l'impressione di trovarsi innanzi a un principe in incognito, o a un ammiraglio in ritiro, molto più che a un uomo di palcoscenico.

Ma che cosa avremmo potuto domandar di meglio a quest'uomo, all'ideatore di quello ch'è finora tenuto per il più illustre teatro del Novecento, se non le sue idee sull'arte della scena? Non una trattazione, naturalmente, ma una conversazione; tutto quello che si può in una lunga passeggiata. Ed eccone il sugo, per i nostri beniamati lettori.

Oggi è opinione diffusa che il centro, il padrone, il dèspota della scena (diciamo della scena, e non del dramma) sia il *régisseur*. Per quanto la cosa possa parere strana, il maestro di scena Nemiròvic Dàncenko non è di questo avviso.

Ma i sostenitori dei diritti del poeta non si affrettino a cantar vittoria. Per Dàncenko anche il poeta ha, sulla scena, un posto di secondo piano. *Al centro della scena è l'attore*. « Voi potete concepire un teatro senza apparato scenico, e senza palcoscenico, e insomma senza teatro; potete concepirlo senza *régisseur*; potete, a rigore, concepirlo anche senza l'autore. Ma non potete concepirlo senza l'attore. Due istrioni arrivano in piazza; stendono in terra un vecchio tappeto, oppure non lo stendono affatto; e si mettono a improvvisare un dialogo... Ecco uno spettacolo teatrale. Dunque, primo punto, e fondamentale: l'essenza del teatro è nell'attore ».

Chi è l'autore? È (in scena) il fornitore d'una materia prima per l'arte dell'attore. Chi è il *régisseur*? È (ci siam preso l'appunto sul taccuino, quindi garantiamo l'esattezza dell'elenco) il maestro dell'attore; lo specchio dell'attore; l'amico dell'attore; *il servo* dell'attore.

Se lo spettacolo teatrale consta d'un'azione drammatica rappresentata da attori, qual è il compito del *régisseur*? Mettere cotesti attori nelle condizioni di esprimere il massimo di potenza e di bellezza. A questo scopo il *régisseur* dispone, anzitutto, del testo; da cui deve estrarre, per renderli bene evidenti a ciascun attore, i lineamenti essenziali. Il Dàncenko considera questo compito da un punto di vista così autonomo, così indipendente dalle indicazioni del poeta, che, invitato a illustrare la sua idea con un esempio pratico, ci ha citato indifferentemente drammi, opere in musica e romanzi. Per lui l'importante si è che, nella favola inventata dal poeta, vi sia un conflitto drammatico fra personaggi vivi. Ma che tutto ci sia già stato esposto in forme propriamente sceniche (dramma), o collegato con brani narrativi (romanzo), o sintetizzato in canti e commentato con orchestra (opera lirica), a lui *régisseur* importa molto meno. Tanto, in qualunque caso, la definitiva foggia scenica al lavoro è il *régisseur* che la dà. Egli si riserva il diritto non solo di non tenere in nessun conto le didascalie dell'autore, ma anche di rimpastarne i dialoghi, e persino di mutarne le sedi, da un luogo all'altro: il tutto al fine essenziale, di portare alla suprema evidenza la sostanza drammatica dell'opera rappresentata.

Alla domanda di rito: « il *régisseur* è il creatore dello spettacolo, o è il fido interprete del poeta? » Dàncenko risponde: « né l'uno né l'altro ». E cita, fra gli esempi pratici, un romanzo messo in scena da lui: *Resurrezione* di Tolstoj. Ha egli inteso tradire, o modificare, il nucleo drammatico di Tolstoj? Nemmeno per sogno. Ha inteso portarlo di peso sulla scena, tal quale è nelle pagine del libro? Sarebbe stato impossibile. Dunque ha « ridotto » per la scena il romanzo? No: un romanzo non si « riduce » per la scena; « si mette in scena ». O allora?

Allora, dice Dàncenko, io mi son domandato: chi è Tolstoj? È un poeta che scrive per un impulso profondo, mosso da un'idea morale. Come s'è concretata in *Resurrezione* cotesta idea? Nel mostrare che il peccato d'una donna non è solamente suo; e nemmeno è suo e del suo seduttore; è *di tutti*; perché tutta la Società v'ha parte, e n'è corresponsabile. Attraverso l'egoismo di tutti, s'arriva al male dell'individuo; s'arriva invece alla sua resurrezione (in questo caso, alla resurrezione del seduttore come della sedotta) attraverso l'amore. Questo io devo comunicare, come cosa viva, al pubblico. E a questo non valgono le « riduzioni » sceniche tentate da chi ha voluto concentrare alcuni punti salienti del romanzo in atti scheletrici, spogli di troppi, e delicatissimi, particolari giustificativi, insopprimibili. Io prendo un narratore (il coro greco, lo storico dell'oratorio) e lo invio a raccontare al pubblico tutto quel che non possa *mostrargli* direttamente; ma al solo scopo di prepararlo a intendere, appunto, l'essenza di quello che gli *mostrerò*. Questo narratore e commentatore lo faccio apparire al principio, negli intermezzi, e anche durante l'azione, in platea, fra gli spettatori, a parlare con la più schietta concitazione e commozione; quasi a chiamarli tutti a raccolta, suscitando negli astanti il senso della loro attiva partecipazione a quanto accade in scena; il senso anzi, in questo caso, della loro « corresponsabilità ». Egli tace solo quando discorrono i personaggi viventi e agenti sulla scena; dico meglio, quando le loro parole sono bastevoli a esprimere la loro passione. Ché in qualche momento, per esempio in un tacito soliloquio del

protagonista, l'attore non può esprimersi se non con la mimica: e allora i sentimenti suoi è il mio storico a suggerirli alla folla.

Perché Dàncenko ha scelto questo esempio? Per mostrarci (crediamo) che quanto a lui preme, come *régisseur*, è una fedeltà non materiale, ma spirituale. Tradurre scenicamente l'idea di Tolstói, ecco il suo fine. Ed è lo stesso fine a cui mira designando la scenografia adeguata al caso. Una volta fissata in mente sua la visione teatrale di un'opera, egli conferisce a lungo con pittori e scenografi; ma non tanto a indicar loro precisamente le forme e i colori dello sfondo ch'egli intravede, quanto a spiegar loro, attraverso intese e discussioni, la concezione drammatica ch'egli vuole tradurre anche visibilmente. Questa concezione varia, com'è ovvio, da un testo all'altro; per essa non si può mai stabilire *a priori* nessuno stile. Tuttavia Nemiròvic Dàncenko lascia comprendere che in nessun caso, nemmeno per l'opera d'un autore realista, egli si servirebbe più d'una messinscena crudamente realistica: la nuda « verità » è, per lui, troppo nemica del Teatro, troppo irrimediabilmente lontana dalle suggestioni moltiplicatrici, di cui esso vive.

Ma detto questo risiamo al punto di partenza: l'attore. Il dramma, sulla scena, lo esprime lui. È lui che deve far diventare carne i fantasmi del libro, valendosi delle linee salienti che, in suo servizio, il *régisseur* ha rilevato. È per aiutarlo a respirare un'atmosfera adeguata, che si son preparati intorno a lui, luci, sfondo, cornice. Le funzioni essenziali del *régisseur* restano sempre le enunciate: *insegnare* all'attore; *consigliare* l'attore; dirgli (poiché egli *non si vede*): « bada, tu sei così »; insomma *servirlo*, invisibilmente, perché egli appaia e agisca da solo.

Per tutti questi fini, l'attore deve certo partire da un addestramento che ha da essere (sia detto ben chiaro) generico, e non specifico. L'attore deve, cioè, avere una preparazione fisica: impostazione della voce, conoscenza della danza, della ginnastica, dello sport, ecc. E gli converrà anche una certa preparazione culturale. Ma egli non ha affatto bisogno, secondo Dàncenko, di apprendere meccanicamente come si piange, come si ride, come si stralunano gli occhi, come si fa la smorfia della preghiera, o dell'attesa, o dell'angoscia, o del terrore, come si cade, come si muore, e cose simili: che pare si insegnino, o si insegnassero, sia in scuole vere e proprie, sia nella cosiddetta scuola dei figli d'arte in palcoscenico (e de' cui allievi si diceva: « si muove bene », « ha un bel pianto », ecc.). Nemiròvic Dàncenko sorride di questo tecnicismo specifico, per una ragione semplicissima: che non esiste *un modo* di piangere e ridere, di soffrire o di godere, di cadere o di morire. Ce ne sono innumerevoli, via via dipendenti dalle varie personalità degli attori, e dai casi particolari che ciascuno d'essi è chiamato a rappresentare. La lacrima e il sorriso, la carezza e l'urlo, debbono nascere dall'intimo, volta per volta, nel modo che una determinata situazione drammatica suscita in una determinata personalità. Non possono in nessun modo essere insegnati e fissati, una volta per sempre, con ricette esteriori.

Perciò ad ammettere un allievo nella scuola d'un teatro d'arte, non è affatto necessario un esame fondato sull'ostentazione delle sue virtuosità d'eloquio, di mimica, o simili. Le capacità d'un futuro allievo si intravedono (giudicarle compiutamente è un'altra questione) avvicinandolo, parlando con lui, sondandolo nel modo più lieve e delicato la sua sensibilità. Il suo maestro non ha che un compito; quello d'aiutare l'allievo a rivelarsi a sé stesso. Si tratta d'un tentativo; che può riuscire, come può non riuscire. Ma non ci s'illuda di farlo riuscire per forza, imponendo dal difuori atteggiamenti, intonazioni e formule. Quello che occorre è aiutare l'allievo a esprimere, coi mezzi suoi, i sentimenti suscitati in lui dal personaggio che è chiamato a rappresentare.

Sicché il miglior maestro è colui che non fa neppure avvertire la propria influenza all'allievo. L'attore recita bene solo quando crede d'aver fatto tutto da sé; di esser diventato il personaggio; di non dover nulla né all'autore né al *régisseur*. Nessun insegnante è così degno di esserlo come quel direttore di cui gli attori riferiscono: « non ci insegna niente ». Del resto fu detto una volta in Russia, proprio di Nemiròvic Dàncenko: « Egli prende il cuore d'un attore; gli dice: – ho bisogno che tu batta in questo modo –; e lo restituisce all'artista, lasciando che il modo se lo trovi da sé ».

Da un pezzo è divenuta proverbiale, in Europa e in America, la cura meticolosa con cui il Teatro d'Arte di Mosca prepara un'interpretazione scenica: sei mesi, un anno, e anche più, per un solo lavoro. Il maestro di scena prima di tutto studia, naturalmente, il testo; traccia lo schema ideale della sua visione; affida lo sviluppo dei particolari a *régisseurs* suoi collaboratori e allievi; conferisce con gli attori, insieme e a uno a uno, per spiegar loro quello che vuole. Ma poi li lascia a lor volta studiare e provare, nelle loro stanze, per lungo tempo.

Durante i primi giorni, gli attori non recitano nemmeno; si leggono ciascuno la sua parte; in silenzio; sforzandosi di « sentirla » come il maestro l'ha indicata. Più tardi cominciano ad accennare le battute ad alta voce. Poi in scena, i *régisseurs* che collaborano col maestro cominciano a concertare i primi dialoghi, i primi quadri; cercando, s'intende, di mantenere le linee suggerite dal capo. Il quale interviene decisamente solo dopo alcuni mesi; e ascolta, per approvare o per correggere.

Ma anche correggendo, il metodo buono è di non violentare mai la personalità dell'attore; solo di provocare il suo ravvicinamento, il più spontaneo possibile, a quella del personaggio. È qui che abbiamo domandato a Dàncenko: « E se le due personalità non coincidono, che dovrà fare l'attore? sacrificare sé al personaggio, o adattare il personaggio a sé? ». Ci ha risposto senza esitazione: « Adattare il personaggio a sé: sarà in ogni caso il minor male. In fondo un artista non può essere che sé stesso ». L'importante (siamo sempre lì) è che l'attore, pronunciando le parole del testo, finisca col credere che *siano parole sue*.

Le prove con trucco e costumi si fanno solo nelle ultime due o tre settimane. « Ma il trucco, e il costume, non posson modificare profondamente il tono d'un'interpretazione? ». « Certo; – risponde Dàncenko – in questo campo si hanno spesso delle sorprese. Alle volte un attore, solo col cambiarsi le scarpe, muta tutto l'accento della sua parte ». Fino all'ultimo, insomma, si ritratta d'un ansioso fare e disfare, in cerca d'un ideale armonia da raggiungere.

In ogni dramma degno di questo nome, e rappresentato da attori veri – dice Dàncenko – c'è un punto cruciale, un acme, una situazione suprema, che può anche durare nono più di tre secondi, ma che è quella donde al pubblico si comunica il brivido. È la sensazione per la quale, chi ben guardi, il dramma fu scritto, e viene recitato. Portare gli attori a quei tre secondi essenziali, far vibrare in quel clima e, all'unisono con essi, far vibrare il pubblico: ecco il compito del « *régisseur* ».

Compiuto che non si consegue mettendosi in mostra, bensì nascondendosi. Niente di peggio che quelle messinscene in cui gli spettatori, a una trovata evidentemente felice, sussurrano fra loro: « qui c'è Reinhardt! questo sì che è Tairoff! » e simili. Come per Lord Brummel l'uomo davvero elegante era quello della cui eleganza nessuno, a prima vista, s'accorge; così per Dàncenko, il perfetto « *régisseur* » è quegli a cui, assistendo allo spettacolo, nessuno pensa.

A noi che non conosciamo la lingua russa il parlare a Nemiròvic Dàncenko non è stata facile impresa. Speriamo di non aver tradito, nel riferirle, né idee né sfumature: (dato l'argomento, le sfumature son forse quelle che contano di più).

Quando al discuterle, anche là dove non ci par possibile trovarci d'accordo col maestro, è evidente che questa non sarebbe la sede. Ma ogni teoria contiene almeno una verità parziale. E una verità deve ben contenere anche la teoria espressa dal Dàncenko: se è vero che le parole di lui, assertore di una disciplina tutta spirituale e pressoché ascetica, si sono in qualche modo incontrate con quelle che, sulla supremazia dell'attore re della scena, ha ripronunciato or ora un altro maestro, di principî e caratteri diversissimi dai suoi, il clamoroso e prestigioso Max Reinhardt.

Quale verità? La domanda vorrebbe una risposta lunga; sarà per un'altra volta.

1932.01	Scenario	Anno I	Il valore della vita		Il valore della vita
---------	----------	--------	----------------------	--	----------------------

**Il valore della vita**, dramma in quattro atti di VLADIMIRO NEMIROVIC-DÀNCENCO. (Roma – Teatro Argentina – 2-1-1932 – Compagnia Tatiana Pavlova – Messa in scena dell'autore.)

La stampa romana si è largamente interessata di questo dramma soprattutto nei riguardi della regia, affidata all'autore, Vladimiro Nemirovic-Dàncenco, che insieme allo Stanislavsky fu il fondatore del famoso Teatro Artistico di Mosca. Il dramma, che ha oltre vent'anni di vita, e "in cui si respira un'atmosfera russa tipicamente fine di secolo", (S. d'Amico, *Tribuna* 6-1-'32) ha per protagonista una giovane sposa che ha cercato nell'adulterio "un rifugio contro la gretta ostilità trovata nella casa dell'uomo maturo, a cui per danaro si era data in isposa." (*id. id.*). Il lavoro si apre sul suicidio dell'amante della protagonista, e si chiude su un'affermazione di carità, legge suprema anzi "valore della vita", e col riconoscimento di questo valore nello spirito dei due coniugi riconciliati. La critica ha lodato unanimemente l'interpretazione scenica, rilevandone la cura e l'efficacia eccezionali, ma facendo riserve sull'opportunità di riesumare il dramma di Dàncenco. Autore, direttore e attori furono festeggiatissimi.

1932.01.03	La Tribuna			Silvio D'Amico (De Gustibus)	L'osteria della posta. Saluto a Dàncenko
------------	------------	--	--	------------------------------	--

Se non può dirsi in coscienza che tutti gli artisti del teatro straniero, quest'anno discesi tra noi con più significativa abbondanza del solito, ci siano apparsi ben meritevoli della corona in Campidoglio, eccone finalmente uno, degno del più reverente saluto; in parole chiare, un maestro: Wladimiro Nemiròvic Dàncenko.

Nemiròvic Dàncenko è, come tutti sanno, un drammaturgo; il suo *Valore della Vita*, pubblicato da più che un quarto di secolo nella nostra massima rivista letteraria, è stato anche applaudito, molti anni fa, sulle nostre scene. Ma il suo nome è noto, in Russia e fuori, sopra tutto come parte viva d'un binomio famoso, Dàncenko-Stanislavski, che si confonde con le origini d'uno degl'istituti teatrali più celebri di questo nostro Novecento: il Teatro d'Arte di Mosca. E dire « più celebri » è dir poco: il Teatro d'Arte di Mosca ebbe, fin dagl'inizi, un carattere suo, che lo rese in certo senso inconfondibile con tutti gli altri teatri del suo tempo, e donde solo più tardi, in Russia e altrove, altri teatri si studiarono d'attinger la loro vita nuova. Questo carattere potrebbe definirsi con una parola oggi abusata, ma trent'anni fa tutt'altro che di moda: religiosità.

Quando Dàncenko, professore di Conservatorio messosi a capo d'un suo gruppo d'allievi, s'incontrò con quelli che già un altro artista, Costantino Stanislavski, aveva cominciato a dirigere, e il letterato e l'attore misero in comune le proprie forze per intitolare la prima volta un teatro col genitivo « d'arte », il loro proposito fu semplicissimo: far le cose terribilmente sul serio. Bisogna ricordare che se, sulla fine dell'Ottocento, da alcuni focolari europei (*Théâtre Libre* di Parigi, *Freie bühne* di Berlino) era già partito il grido della rivolta contro il teatro melodrammatico e *routinier*, la declamazione e l'orpello, la tirata e la cartapesta, in nome del cosiddetto naturalismo, tutto ciò non era ancora arrivato in Russia, dove « teatro » era tuttora sinonimo di pompa oratoria. L'essenza della riforma concepita, e presto attuata, dal Dàncenko e dal suo grande collaboratore, fu anzitutto nel ritornare alle origini del miracolo scenico: ossia nel sostituire, al mestierante, il credente, e all'istrione, l'asceta. Le parole d'ordine furono: disciplina e macerazione. Movendo anch'esso dalle predilezioni naturalistiche e veristiche diffuse tra l'*élite* europea, ma già superandole nella inquieta ricerca dello spirito che anima le nude apparenze e dà loro il tragico significato quotidiano, il Teatro d'Arte di Mosca segnò nella storia della Scena l'orma della riconquista nuova.

Teatro d'attori, fatto per la loro viva passione, e che all'attore subordinò tutto – dalla messinscena al testo, perfino, del poeta –. E si son già riportati altrove i violenti principî di questo *régisseur* che, lungi dal considerarsi il despota della scena, si autodefinisce « il servo dell'attore ».

« Voi potete concepire un teatro senz'apparato scenico, senza direttore, e anche senza l'autore... Ma non potete concepirlo senza l'attore. Due istrioni arrivano in piazza, stendono in terra un tappeto, oppure non vi stendono niente, e si mettono a improvvisare un dialogo: ecco il teatro »... « Quando una battuta di Shakespeare non trova nell'attore un temperamento atto a riviverla, io, se non posso cambiare l'attore, sacrifico Shakespeare »... « L'attore è il re della scena »... « Il miglior maestro dell'attore è quel direttore che non fa neppure avvertire la propria influenza all'allievo; è quello che, suggerendogli il modo di diventare il suo personaggio, di immedesimarsi con la creatura del poeta, gli lascia credere d'aver fatto tutto da sé. Nessun insegnante è così degno di esserlo, come quegli di cui gli attori riferiscono: – non ci insegna niente – »... « Il miglior régisseur è quegli della cui presenza il pubblico non s'accorge ».

Come si vede sono enunciazioni di sapore, a momenti, addirittura scandaloso; e che non s'intendono se non ci si colloca, per accettarne la parte accettabile, da un punto di vista polemico (né mancheranno davvero tempo o modo di discuterle). Ma per carità il « guitto » europeo non le capisca a rovescio, e non creda che, esaltando l'attore, Dàncenko esalti il « mattatore ». Per Dàncenko l'attore è dedizione e rinuncia: creatura umana che si sacrifica, corpo e spirito, attraverso una indefessa preparazione fisica e un pieno abbandono morale, a un ideale il quale trascende, e di quanto, la sua personale vanità.

In questa Italia dove hanno successivamente trionfato il gran Teatro cristiano del Medioevo e la Commedia dell'Arte, ossia l'impulso intimo alla grande Tragedia e il perfettissimo addestramento tecnico, quando riavremo il teatro perfetto? Sarà, intanto, una ventura per noi, se domani gli attori italiani di Tatiana Pàvlova, sotto la geniale e rigorosa guida del Dàncenko venuto a rimettere in scena il suo *Valore della vita*, potranno ridarci un saggio di quel che possono le loro non spente virtù, quando un maestro vero sappia risuscitarle.

1932.01.04	Il Tevere		Il valore della vita		Argentina
------------	-----------	--	----------------------	--	-----------

Questa sera alle ore 21, per la consueta serata a prezzi popolari si darà la commedia in 3 atti di Duvernois: « La fuga ».

Domani martedì 5 prima rappresentazione della seconda novità della stagione, del dramma in quattro atti di Vladimiro Nemirovit[...] Santschenko « Il valore della vita », dato l'altro mese a Torino con entusiastico successo.

Il dramma che si presenta domani al giudizio del pubblico romano, è pieno di interesse e di situazioni originali, avvince sin dalle prime scene, e giunge alla catastrofe, attraverso un clima di sottintesi e di reticenze più eloquenti delle parole.

1932.01.05	Il Messaggero			Ermanno Contini	Un maestro del teatro. Vladimiro Nemirovic Dàncenco ovvero "il servo dell'attore"
------------	---------------	--	--	-----------------	---

Nemirovic Dàncenco era già noto come scrittore e drammaturgo quando si incontrò con un giovane attore che, rinunciando alla sicura e facile ricchezza offertagli dall'industria paterna, era

risolutamente passato dall'iniziale dilettantismo di un circolo teatrale al professionismo. Tale attore si chiamava Stanislavski.

Quattordici anni prima Alessandro III aveva revocato il monopolio dei Teatri Imperiali aprendo la via all'iniziativa privata che doveva trovare in due ricchi amatori, Mamontov e Alexeef, mecenati intelligenti oltre che appassionati sostenitori di riforme artistiche. Mentre il primo si dedicava alla lirica scoprendo Scialapin e proteggendo Mussorgski e Rimski-Korsakov del quale fece conoscere i capolavori dal *Gallo di oro* a *Snegoruska*, il secondo si consacrava alla prosa e all'operetta fondando un circolo di amatori che in una sala appositamente costruita organizzava spettacoli privati ispirati a severi criteri di arte.

Fu appunto in questo circolo che Stanislavski – figlio di Alexeef – fece le prime armi fino a che, ardente di passione e di volontà, non pensò di trasformarlo per proprio conto in una *Società artistica e letteraria* destinata a riunire attori, musicisti, pittori, letterati e studiosi. Dopo dieci anni di lavoro, di viaggi e di esperienze, durante i quali seguì attentamente gli sviluppi e i metodi del *Théâtre libre* di Antoine, della *Freie Bühne* di Wolf e Harden e dei *Meiningen*, egli era maturo per iniziare la grande opera di riforma verso cui tendevano tutti i suoi pensieri e i suoi sforzi. L'incontro con Dancenco facilitò assai la realizzazione di questo gran sogno.

Direttore della Scuola della Società Filarmonica di Mosca – al qual posto era giunto dopo un'intensa attività di giornalista, di critico, di letterato – il Dancenco già da molto tempo aveva concepito una viva ripugnanza « contro il vecchio modo di recitare, la « teatralità » ampollosa ed enfatica, il falso patetico, lo stile declamatorio, il convenzionalismo degli scenari e della messa in scena, il favoritismo e la mediocrità del repertorio; insomma contro tutta l'organizzazione teatrale ». Per mettere in pratica queste sue teorie egli aveva formato una compagnia drammatica nella quale cominciò subito a dar prova del suo spirito rivoluzionario. Era dunque logico, se non inevitabile, che i due giovani riformatori simpatizzassero in una stretta collaborazione. Ciò fu deciso in quella riunione che ebbe luogo a Mosca il 22 giugno 1897 e durò diciotto ore consecutive, nella quale fu stabilita la fondazione del *Teatro artistico*.

I due giovani organizzatori contarono, per la realizzazione del progetto, sui numerosi membri della *Società Filarmonica di Mosca* e della *Società Artistica e Letteraria* di cui erano i capi; ed ebbero per collaboratori i migliori allievi della prima, da Meyerhold alla Knippe la quale doveva in seguito sposare Cecov, ed i migliori attori della seconda dalla Lilina, che divenne poi la moglie di Stanislavski, al Cacialov, il maggior attore tragico di quei tempi. Quattro anni dopo, mercè il mecenatismo del commerciante Morozov, fu costruito l'edificio attuale che nel 1902 venne inaugurato con la rappresentazione, rimasta celebre, del *Giulio Cesare* la quale rinnovò l'entusiastico successo già riportato il 14 ottobre 1898 con lo *Zar Fedor* di Alexei Tolstoj che fu il primo spettacolo del *Teatro artistico*.

Ecco come, trentaquattro anni or sono, Vladimiro Nemirovic Dancenco iniziava quella rivoluzione teatrale che, nota universalmente, per una di quelle misteriose ingiustizie storiche che così spesso si ripetono, col solo nome del suo compagno Stanislavski, doveva trasformare con la sua viva e profonda influenza tutto il teatro russo e diventar celebre nel mondo.

Quale è stata questa rivoluzione? Nel disegnare il progetto del *Teatro artistico* l'architetto Schectel s'era uniformato a questa massima: « Tutto per l'attore – per la più grande gioia dello spettatore ». L'attore è infatti per Dancenco il fulcro del teatro, la condizione necessaria e sufficiente della sua esistenza; all'attore tutto è sottomesso e su l'attore tutto basato. È per questo ch'egli, in uno spettacolo, non può disgiungere il testo dall'interpretazione come accade da noi che talvolta diciamo « Il lavoro è buono; ma male interpretato » oppure « È una brutta commedia, ma recitata alla perfezione ». I due termini sono per lui indissolubilmente legati e fusi, anzi meglio unificati e assorbiti nella sola recitazione, tanto che per giudicare se un lavoro avrà successo o no egli usa alla prova generale dare ai diversi attori punti, come a scuola fa il professore con gli scolari. « Se tutti meritano cinque, vale a dire il massimo dei punti, il successo è sicuro. In trent'anni di esperienza questo sistema non ha mai fallito ».

I suoi sforzi si concentrarono subito perciò in una completa rieducazione dell'attore secondo severi e rigorosi principi etici ed estetici che tendevano a fare della compagnia una confraternita, del teatro un tempio, dell'arte una religione. Come più tardi Copeau a Limon e Dullin a Neronville, Dàncenco si ritirò con i propri attori in campagna, nel piccolo villaggio di Pusckino, e ivi iniziò il lavoro imponendo a tutti una vita quasi ascetica: il *flirt* era rigorosamente vietato – « Passione vera fin che vorrete, esclamava Stanislavski: essa eleva e raffina. Fatevi pur saltare la cervella per una donna; ma solletichi a fior di pelle, niente. Essi creano una atmosfera di volgarità e inaridiscono » – come vietato era ogni mestierantismo.

In simile atmosfera nacque a poco a poco quel « realismo spiritualizzato » che è il verbo del *Teatro artistico* e il cui pieno raggiungimento fu ottenuto traverso i drammi di Cecof. « Esso è diretto contro la standardizzazione professionale, contro la trasformazione in *cliches* dei metodi espressivi. Il suo scopo è di fare di una serie di prove della stessa parte una serie di atti creatori indipendenti e sempre rinnovati. Esso si sforza di render l'attore padrone dei propri stati di animo scenici lottando contro le variazioni del suo umore di uomo; e vuole, partendo dall'assioma che nove decimi della natura umana appartengono all'incosciente ed un decimo solo al cosciente, sottomettere tutti gli altri a questo unico decimo ». Insomma, detto in parole povere, questo sistema che sviluppa la massima del Diderot, « Sensibilità? Ma certo, purché sia sottomessa al controllo dell'intelligenza », impone all'attore di *vivere* la parte, non di recitarla, secondo una legge rigorosissima di giustificazione interiore che in ogni interprete deve suggerire spontaneamente e prepotentemente la necessità di tutto ciò che dice e che fa su la scena.

Soltanto questo osserverà qualcuno; soltanto *vivere* la parte? Cose vecchie e risapute. Sì; soltanto questo, ma preso in senso assoluto e portato alle ultime conseguenze. L'attore *deve* infatti vivere a tal punto la parte da essere posseduto dal personaggio fino a sostituirsi all'autore, fino a voler fare da sé – è la tesi cara al Pirandello dei *Sei personaggi* – fino ad andar per suo conto modificando anche le parole e i gesti indicati dall'autore. In tal modo, assistendo ad una prova di Dàncenco, non è raro sentir esclamare da un attore « Non ho più di che vivere », ciò che non significa affatto ch'egli ha bisogno di denaro, ma, viceversa, che il suo ruolo manca di vitalità. Ed è sempre per questo che quando un attore sbaglia l'intonazione di una battuta, Dàncenco non gli dice: « Sbagli », ma gli chiede: « A che cosa pensi? » facendogli capire che in quel momento egli non pensa, e perciò non sente, come il personaggio deve pensare e sentire, ma in una maniera diversa dalla quale, appunto, proviene l'errore.

Un simile tormento, una simile macerazione, che hanno quasi dell'incubo e della violenza morale, richiedono un lento procedimento elaborativi e una profonda abnegazione da parte degli attori: un misto di scientifico e di stregonesco quasi, che riduce gli individui ad una sensitività morbosa ed esasperata. La passione e la volontà vi hanno buon gioco. Gordon Craig, che nel 1911 mise in scena al *Teatro artistico* l'*Amleto* ed ebbe perciò occasione di vivere a lungo la loro vita, ci descrive l'entusiastica dedizione che li anima: « Hanno il gusto dello studio e dell'esperienza. Il teatro è per loro una scuola permanente: vi vivono tutto l'anno, tutta la giornata. Da noi, se si entra in un teatro nelle ore non comandate per le prove, si trovano dei macchinisti, un amministratore, forse un direttore; laggiù il teatro è sempre pieno di attori che lavorano. E chi non prova sta a sentire, a spiare ogni parola del *regisseur* e dei compagni ». Traverso mesi e mesi di così tremendo lavoro essi preparano gli spettacoli, ciascuno dei quali richiede in media un anno di prove.

Durante tale periodo Dàncenco si fa « servo dell'attore », come ama esprimersi: vale a dire ne segue attentamente il processo creativo concedendogli tutto quanto ha bisogno e desidera, senza mai forzarlo. « Se un attore non riesce a dir bene una battuta, bisogna modificarla o sopprimerla anche se fosse di Shakespeare. L'attore è il despota e tutto, dal testo agli scenari, dal direttore all'elettricista, deve servirlo piegandosi alle sue esigenze. Ciò che importa, ciò che solo deve essere rispettato è l'idea, la sostanza di un dramma; questa l'attore deve esprimere imbevendosene fino alle midolla. Dato tale fine, i mezzi per raggiungerlo non contano ». E se, mettiamo, l'attore dice che un gesto, un atteggiamento, una frase del personaggio non rispondono alla sua verità intima, ma

sono un prodotto della fantasia dell'autore al quale egli non sa aderire, il mutamento proposto è subito accettato: gran parte delle prove non hanno per Dàncenco che lo scopo, appunto, di purgare il testo da tali fantasie per mezzo di una accurata analisi psicologica.

Il sistema del *Teatro artistico* è stato esteso dal Dàncenco anche al melodramma. Dopo un primo periodo di condirezione con Stanislavski, egli infatti si è adesso diviso dal fedele compagno alternandosi con lui nella messa in scena dei nuovi spettacoli: uno per uno, a turno. I periodi di riposo sono occupati dalla sovrintendenza ai « bambini », ai vari teatri cioè che derivarono come figli dal *Teatro artistico* e che sono il *Secondo teatro artistico*, il *Secondo* e il *Quarto Studio*, il *teatro Vaktangof*, il *Teatro d'Opera* di Stanislavski e il *Teatro Musicale* di Dàncenco.

Questa sera avremo agio di vedere, in pratica, quali frutti produce il sistema di Dàncenco. Egli si è dichiarato soddisfattissimo degli attori italiani che, sotto la sua direzione, hanno interpretato il suo *Valore della vita*. « Assistendo alla prova generale, ho assegnato loro come sempre dei punti: tutti hanno meritato il massimo o quasi del punteggio. Ciò significa che lo spettacolo è vitale ». Questa sua dichiarazione ci permette di credere che anche senza i suoi attori del *Teatro artistico*, grazie alla genialità dei nostri, la rappresentazione di stasera all'Argentina ci darà la misura dell'opera e dei risultati raggiunti da questo « maestro del teatro ».

1932.01.05	Il Giornale d'Italia			Luigi Antonelli	Nemirovitch-Dantchenko e il teatro di prosa
------------	----------------------	--	--	-----------------	---

Il suo giudizio su gli attori italiani – La Duse e le “pause psicologiche” – La Pavlova attrice europea – La prima di “Il valore della vita”

Ho avuto con Vladimiro Nemirovitch-Dantchenko – il grande direttore e creatore del « Teatro d'arte di Mosca », quello che insieme con Stanislavski chiamò a raccolta Cecoff col suo « Giardino delle ciliegie », Turghenieff col suo « Pane altrui », Strindberg, col suo naturalismo simbolico, Gorki col suo « Albergo dei Poveri », Andreief con la sua « Vita dell'Uomo », e insieme con questi autori mise la rivoluzione nel campo della messinscena e della interpretazione teatrale – una breve conversazione al Grand Hotel.

Erano presenti la signora Tatiana Pavlova e l'avvocato Llow, Renato Cialente col suo cane nero come l'inferno e gli occhi dolci di vecchio mendicante appariva e spariva misteriosamente nelle sale attigue. La signora Tatiana pareva genuflessa dinanzi al maestro di cui giustamente è devota e trepida ammiratrice. Il signor Nemirovitch Dantchenko, autore de *Il valore della vita* che si rappresenterà domani sera al teatro « Argentina » è un bel signore pieno di distinzione il quale di russo, a giudicare dall'apparenza, non avrebbe che la lingua, che io non capisco; e perciò avevamo per interprete la nostra grande Tatiana.

(A nove anni Wladimir Nemirovich-Dantschenko s'era fatto un teatrino nella finestra bassa di casa sua, che stava a tu per tu con la strada, nella natia città di Tiflis. E aveva per pubblico e passanti, mentre egli faceva da régisseur da attore da autore e da macchinista).

Tutto rassettato e florido, il celebre scrittore non mostra di avere, come ha infatti, sorpassato i settant'anni. Dal suo volto spira una serenità che il tempo ha accumulato levigando le rughe e addolcendo gli occhi e il sorriso. È un uomo che quando parla sorride sempre leggermente e voi avete l'impressione che egli sia arrivato a tanta indulgenza a furia di patire. È soltanto all'angolo della bocca che gli si è annidata l'arguzia in una piccola smorfia ironica da cui si capisce il suo mestiere. Soprattutto si capisce il suo talento e la sua genialità dalle cose che dice.

– Come avete trovato gli attori italiani? Come li giudicate?

– La semplicità è la loro qualità più appariscente. Tutti amano l'arte. Tutti corrispondono facilmente agli insegnamenti del maestro. Però tutti indistintamente appartengono alla vecchia scuola. Questo non è un difetto: ma l'arte mia è diversa.

Qui veniva acconcia una domanda scabrosa per il fatto che l'attrice di cui volevo chiedere notizia era presente.

– E di Tatiana Pavlova che pensate?

– Tatiana Pavlova è scusa dal giudizio che comprende gli attori italiani perché ella è una eccellente sintesi dell'anima russa e della coltura europea.

Per la quale risposta Tatiana Pavlova appariva raggiante. Le sue labbra mormoravano come in estasi: « io sono felice! ».

– Venti anni fa – seguitava a dire Nemirovitct-Dantchenko – io conobbi Eleonora Duse durante una recita che il mio « Teatro d'arte di Mosca » faceva a Berlino. La Duse mi diceva: « Questa vostra arte, questo vostro ritmo, queste vostre pause, questa vostra mirabile semplicità non potrebbe avere consensi in Italia, e neppure gli attori avrebbero il coraggio d'imitare la vostra recitazione ».

– A quali pause alludeva la Duse?

– Alle pause psicologiche, alle pause che riempiono, non già a quelle che determinano il silenzio.

– Capisco perfettamente.

– Ebbene, tutte le volte che il teatro di Mosca stava sulle mosse per venire in Italia io mi ricordava delle parole di Eleonora Duse, il « teatro d'arte di Mosca » lo facevo emigrare verso altri lidi. Questo vi dimostra che i più grandi spiriti possono anche ingannarsi. Io ho poi conosciuto da vicino gli attori italiani perché li ho guidati nelle prove del mio lavoro: e non solo essi mi capivano facilmente ma mi seguivano in modo mirabile recitando come lo desideravo. Nello spazio di due settimane essi hanno saputo perfettamente cogliere quel ritmo che destava tanta ammirazione in Eleonora Duse. E per quel che riguarda il pubblico, basta rammentare il grande consenso riportato a Torino. Il teatro è il regno dell'attore, egregio amico, e partendo da questo concetto l'attore italiano è uno strumento che potrebbe raggiungere la perfezione dei suoni.

– Naturalmente questa vostra esperienza, voi, Nemirovitct-Dantchenko, la avete fatta avvicinando la compagnia Pavlova?

– Certamente. Tutti questi attori sono pieni di abnegazione. Voi vedete i migliori occupati dietro le quinte, durante la rappresentazione, a eseguire i rumori del primo atto... Io ho notato questo giudicando gli attori della compagnia Pavlova, ma s'intende che tutti gli attori italiani hanno la caratteristica della musicalità. Uno spettacolo non può essere perfetto se non è musicale. Alludo, naturalmente, all'intonazione psicologica che è sempre data da una successione di ritmi.

Ricapitolando: l'attore è tutto. L'attore è l'arbitro del teatro, è un dio che comanda nel suo regno. Ma, naturalmente, si discorre all'attore che obbedisce a un ritmo, il quale ritmo – che sarebbe l'interpretazione psicologica e musicale del dramma – guida i gesti e le parole di tutti quelli che recitano la loro parte. Non già l'attore che divora gli altri, insomma, quello che primeggiando e divorando riduce i compagni a un incomposto abbaio di cani: sì bene l'attore di un grande concerto d'interpretazione perfetta, sotto la direzione di un direttore onnipotente sottile e musicale come Nemirovitc-Dantchenko. L'autore de *Il valore della vita* ha ragione. Il giorno in cui anche in Italia le compagnie drammatiche si facessero sorgere ispirandole a questa austerità d'arte si potrebbe sul serio avere una grande scuola d'attori.

La conversazione è finita. L'argomento è toccato con eleganza. La signora Pavlova è sempre protesa verso il suo dio. Renato Cialente sopraggiunge ben pettinato (finalmente ho capito che è stato dal parrucchiere) avendo in braccio il suo cane infernale dai dolci occhi di mendicante.

1932.01.05	Gazzetta del				Vladimiro
------------	--------------	--	--	--	-----------

	Popolo				Dancenکو parla della Duse
--	--------	--	--	--	---------------------------------

Roma, 4 gennaio, notte

Domani sera, al Teatro Argentina, Tatiana Pavlova rappresenterà *Il valore della vita* di Vladimiro Nemirovich-Dancenکو, datosi a Torino un mese fa. Il celebre scrittore trovasi a Roma da alcuni giorni ed ha così avuto modo di ritrovarsi fra i nostri attori, soddisfatti di conoscere direttamente il metodo ed il sistema di questo grande direttore e creatore di quel Teatro d'Arte di Mosca che con Stanislavski chiamò a raccolta Cecof, Turghenief, Strindberg, Gorki, Andreief. Con lui il critico del *Giornale d'Italia* ha avuto una breve conversazione. Dancenکو, interrogato sui nostri attori, ha risposto: « La semplicità è la loro qualità più appariscente. Tutti amano l'arte, tutti corrispondono facilmente agli insegnamenti del maestro: però tutti, indistintamente, appartengono alla vecchia scuola, questo non è un difetto, ma l'arte mia è diversa ».

Su Tatiana Pavlova così si è espresso: « Ella è esclusa dal giudizio che comprende gli attori italiani, perché ella è una eccellente sintesi dell'anima russa e della coltura europea. Venti anni fa io conobbi Eleonora Duse durante una recita del mio Teatro d'Arte di Mosca a Berlino: ricordo una frase della Duse: – Questa vostra arte, questo vostro ritmo, queste vostre pause, questa vostra mirabile semplicità, non potrebbero avere consensi in Italia, e neppure gli attori avrebbero il coraggio di ammettere la vostra recitazione. – Ella alludeva alle pause psicologiche, alle pause che riempiono, non già a quello che determinano il silenzio.

« Ebbene, tutte le volte che il teatro di Mosca stava sulle mosse per venire in Italia, io mi ricordavo le parole di Eleonora Duse e il Teatro d'Arte di Mosca lo facevo emigrare verso altri lidi. Questo vi dimostra che anche i più grandi spiriti possono ingannarsi. Io ho poi conosciuto da vicino gli attori italiani perché li ho guidati nelle prove del mio lavoro: non solo essi mi hanno compreso facilmente, mi hanno seguito in modo mirabile, come lo desideravo. Nello spazio di due settimane essi hanno saputo perfettamente cogliere quel ritmo che destava tanta ammirazione in Eleonora Duse. Per quello che riguarda il pubblico basta rammentare il grande consenso riportato a Torino. Il teatro è il regno dell'attore, e partendo da questo concetto l'attore italiano è uno strumento che potrebbe renderci alla perfezione i suoni ».

Concludendo, Nemirovich-Dancenکو ha detto che se questo suo giudizio si è formato avvicinando gli attori della Compagnia Pavlova, egli è altresì sicuro che la caratteristica di tutti gli attori italiani è la musicalità; ed ha soggiunto che uno spettacolo non può essere perfetto se non musicale, alludendo con ciò alla intonazione psicologica che è sempre data da una successione di ritmi.

1932.01.05	Il Tevere		Il valore della vita		Argentina
------------	-----------	--	-------------------------	--	-----------

Questa sera Tatiana Pavlova darà la prima rappresentazione del dramma in 4 atti di Vladimiro Nemirovitch Dantchenکو « Il valore della vita », che a Torino ha avuto un così trionfale successo.

Nemirovitch Dantchenکو è venuto espressamente a Roma per assistere alla rappresentazione del suo lavoro. Egli, come è noto, oltre che un valente autore e scrittore, un famoso Regisseur.

1932.01.06	Il Piccolo		Il valore della vita		Le novità all'Argentina.
------------	------------	--	-------------------------	--	-----------------------------

					“Il valore della vita”
--	--	--	--	--	------------------------

Finalmente ha avuto luogo ieri sera all'Argentina la prima rappresentazione del dramma *Il valore della vita*, di V. N. Dàncenco del quale i giornali per molti giorni si sono interessati con larga e spontanea generosità come del resto meritavano l'ospite e la gentile attrice russa che ce lo presentava: la signora Pavlova. L'attesa era vivissima e se in parte è andata delusa, la colpa non è degli interpreti, che tutti hanno recitato in modo perfetto, né del signor Dàncenco come *regisseur*, benché noi dissentiamo in gran parte con le sue teorie che rampollano dall'affermazione che « il teatro è l'attore », ma del dramma che è vecchio e mediocre nel suo spirito. Forse, anzi certamente, con altro lavoro le teorie del sig. Dàncenco avrebbero potuto essere applicate con maggior successo.

Anna, di povera e oscura famiglia, è andata sposa a Danilo, della ricca famiglia di Demurin. Danilo non ama Anna, o almeno la tratta come una cosa comprata. Avvilta e indignata di ciò Anna diventa l'amante di Morskoi, impiegato del marito, non già per amore ma perché vede che egli è un povero schiavo del Demurin come lo è lei. Crede e spera che da questa sua dedizione nasca l'amore e con l'amore la felicità. La quale secondo Morskoi, o più precisamente secondo la mentalità della gioventù russa di trent'anni fa (non sappiamo oggi come la pensino da quelle parti) consiste nella morte: la morte è la liberazione del male! *His fretus*, vale a dire su questi bei fondamenti i due discutono a lungo e decidono finalmente di passare... a miglior vita. Morskoi fa il gran passo, ma Anna invece fa un passo indietro e allora il di lei marito, Danilo, viene a saper tutto. Fra i due s'accende una fiera discussione dopo la quale Danilo comprende che tutto il male che egli deplora è successo per colpa sua: che egli non ha saputo amare la moglie. Ma ora la lezione gli servirà. Elgi amerà la moglie e questa amerà lui.

Di Morskoi non se ne parlerà: « ... e chi vive si dà pace ».

La messa in scena e l'interpretazione meritano il più alto elogio: insieme con Tatiana Pavlova si sono distinti Fosco Giachetti, Egisto Olivieri, Cialente, Carnabuci, Gina Sammarco, Bella Storace Sainati, il Ribaldi, la Tettoni.

Gli applausi, più calorosi ai primi due atti, sono stati complessivamente una quindicina.

*Il valore della vita* si replica oggi alle 17 e stasera alle 21.

1932.01.07	Il Mattino		Il valore della vita		La Pavlova a Roma
------------	------------	--	----------------------	--	-------------------

Roma, 5. – Questa sera al Teatro Argentina la compagnia di Tatiana Pavlova ha rappresentato il dramma di Wladimiro Nemirovitch-Dantchenko intitolato il « Valore della vita », che giungeva a Roma dopo il successo di Torino.

Il lavoro ha avuto anche a Roma ottimo successo. L'autore assisteva alla rappresentazione, ed è stato più volte chiamato alla ribalta insieme ai principali interpreti.

1932.01.07	La Tribuna		Il valore della vita	Silvio D'Amico	“Il valore della vita” di Dàncenco messo in scena dall'autore all'Argentina
------------	------------	--	----------------------	----------------	---

Le teorie dei maestri del leggendario Teatro d'Arte di Mosca, rimormorate con grande venerazione e con qualche scandalo da alcuni lustri, in tutta Europa, e ripetute da queste ultime settimane su giornali e periodici di Milano, Torino e Roma, parevano aver suscitato, iersera, la curiosità d' un pubblico immenso e fulgidissimo, accorso al richiamo del nome di Vladimiro Nemiròvic Dàncenko, forse con l'idea di assistere a un saggio di quella insigne arte scenica russa, onde tanto si favoleggia. E s'intende che l'idea era un pocolino sballata. L'opera d'un maestro della scena si trapianta anche più difficilmente che quella d'un direttore d'orchestra chiamato a improvvisare, come si fa per es. all'Augusteo, in alcune prove, la sua personale « interpretazione » d'un brano classico o contemporaneo, con sonatori incontrati da lui la prima volta sul posto. L'arte d'un moderno maestro di scena non è separabile da quella de' suoi attori, che son di regola, da lunghissimi anni, suoi allievi, foggiate da lui; e non è agevole separare nemmeno dagli altri suoi collaboratori morali e materiali, da' suoi scenografi ed elettricisti, dal suo palcoscenico, fors'anche dalle mura del suo teatro, certissimamente dalla sua lingua e dal suo pubblico. La messinscena dunque – nel senso genuino del vocabolo, da « mettere in scena » – d'un artista straniero venuto occasionalmente a dirigere attori italiani, non si può giudicare se non come un saggio molto vago, molto lontano, delle sue reali virtù.

S'aggiunga che la meraviglia e, abbiamo detto, il piccolo scandalo delle teorie di questo ammirabile Dàncenko, che con Stanislawski ha creato il focolare donde l'arte scenica è uscita, nel nostro secolo, rinnovata e ammirata, nasceva soprattutto dai diritti che il *metteur-en-scène* 1900 rivendica alla sua propria attività, di riduttore e trasformatore dell'opera del poeta; e s'intenderà come il maggior interesse d'un pubblico nostro avrebbe potuto consistere nel gustare il processo con cui un'opera del più noto repertorio, russo o internazionale, fosse stata, secondo ora vi dice, « avvicinata alla nostra sensibilità », da un maestro, come il Dàncenko, della *régie* del nostro secolo. Tatiana Pàvlova, invece, appunto per omaggio all'illustre nome, l'ha invitato a mettere in scena precisamente un'opera scritta da lui: sicché dallo spettacolo è stato escluso *a priori* (né saremo noi, intendiamoci, a scandalizzarcene: qui alludiamo ai curiosi e agli esasperati ogni sospetto e sapore di ri-creazione: anzi si è cominciato col conferirgli un carattere, più che di ortodossa fedeltà, di ufficialità.

Il lavoro, scritto crediamo negli ultimissimi anni dell'Ottocento, era già noto fra noi: la *Nuova Antologia* ne pubblicò molto tempo fa la versione italiana; Irma Grammatica e Ernesto Sabbatici ce lo rappresentarono, con qualche ritardo nell'inverno del 1919 al Quirino. Il dramma allora constava, almeno nell'edizione che ce ne fu offerta, di tre atti. L'edizione che abbiám visto iersera spezza, invece, il second'atto in due momenti diversi, portando il numero delle parti a quattro.

Ed è un dramma in cui si respira una atmosfera russa, tipicamente fine di secolo. Interno d'una famiglia di borghesi, proprietari d'una fabbrica; vecchia madre dispotica e farisaica; figlio cinquantenne, mite e semplice, che avendo già due ragazzi grandi, ha sposato in seconde nozze una « intellettuale » e irrequieta Anna; un fratello di lui, scapolo, direttore della fabbrica, e una sorella non più giovane, smaniatissima di marito; i due ragazzi, e un ospite, Solonciakof, professore ahimè di filosofia. All'alzarsi del sipario, un uomo s'è suicidato: un certo Morskòi, un giovine impiegato della fabbrica, che tutti sapevano innamorato di Anna. Ora l'intero dramma non verte che su questo antefatto: perché Morskòi s'è suicidato? che conseguenze avrà il suo suicidio? È attraverso la ben nota tecnica scenica dei Russi, tutta decentrata, apparentemente amorfa, fatta di dialoghi statici in cui s'affoga ogni visibile intrigo, viavai di personaggi famigliari e di sbizzate figure *a latere*, che il dramma tende pigramente, impercettibilmente, a muoversi, a procedere, sino alla scena in cui Anna confessa al marito quel che un'altra potrebbe tacergli: che cioè Morskòi s'uccise non perché respinto da lei, ma perché era stato il suo amante. Nelle braccia del giovine ell'aveva cercato, ahi quanto invano, il rifugio contro la gretta ostilità trovata nella casa dell'uomo maturo a cui, per donare s'era data in sposa.

Che farà Danilo, il marito, a questa confessione? Intenderà: e perdonerà. Anzi anche quando Anna, illuminata dalla sua stessa bontà, porterà a lui la lettera con cui il suicida, in un ultimo

appello, la invita a sé, a seguirlo nella morte, imprecando contro la sciagurata vanità della vita, il sano e schietto senso umano di lui, ribellandosi ai sofismi dei delusi, riaffermerà « il valore della vita »: contro il vinto scomparso nell'ombra, contro la moglie che, finalmente accortasi di non aver mai veramente amato il suicida, esita tuttavia sulla soglia di quell'ombra, a cui il marito la strapperà. E l'ultimo atto, fra la ripresa di tutt'i *leitmotiven* dell'esistenza familiare già proposti nelle scene iniziali del dramma, si chiude con la morale, enunciata dal professore di filosofia, sulla « simpatia » o solidarietà umana, vittoriosa degli egoismi, legge suprema della vita, unica che ne giustifichi il valore; e col riconoscimento di cotesto valore, nello spirito de' due coniugi riconciliati.

Dramma russo fine di secolo, dicevamo un momento fa; e sarebbe inutile mettere, uno per uno, tutt'i punti sugl'i, e ricordare quelle che oggi posson parere le sue derivazioni ideologiche e le sue parentele tecniche. Certo è che, tra autori originali e imitatori, di cotesta ideologia e di cotesta atmosfera ormai si è, anche nelle nostre scene, abusato parecchio; e il riascoltare quella morale – dalla bocca d'un professore di filosofia, cui un pubblico italiano stenta a dare il credito che certo sarebbe più propenso a dare a un sante, o a un poeta – può essere, per spettatori 1932, una faccenda pericolosa. Diciamo anzi, con tutta sincerità, che pericolo di scogli e secche, iersera in qualche momento s'avvertì: specie in que' due atti centrali, i quali contengono le scene d'intimità fra marito e moglie, che la critica d'alcuni lustri addietro ha generalmente interpretato e lodato come le essenziali dell'opera. Ma noi che purtroppo, scrivendo, non abbiám sott'occhio il suo testo, possiamo soltanto chiederci se, dai due attori che iersera la recitarono in un ambiente teatrale reso piuttosto nervoso dall'insolita attesa, al secondo di quei colloqui fu sempre mantenuto il tono giusto.

Ma è certo che in genere l'interpretazione scenica parve un modello di finitezza e di squisitezza. Dal nitore delle scene alla precisione delle luci, dal trucco de' bravi attori – che oggi costituiscono, d'accordo, il nostro miglior « complesso » – al loro gioco mimico, tutto spirava ordine, fedeltà, disciplina volenterosa, stato di grazia. Accanto a Tatiana Pàvlova, che dal muto tormento interiore delle prime scene passò alle violente strappate del secondo colloquio intimo col marito e da ultimo si ricompose nella finale, consapevole accettazione della vita e delle sue ragioni, Danilo, Egisto Olivieri, mantenne alla sua figura (salvo gl'interrogativi di cui sopra) i toni più semplici e piani; la Starace-Sainati incise con l'antica bravura i grandi tratti della vecchia madre farisaica; la Sammarco dette una fresca e svelta *silhouette* alla figura della zitella; i due ragazzi si mossero agilmente nelle sembianze del Ribaldi e, specie, della Tettoni; Cialente portò eccellentemente a termine l'ingrato compito del moralista nella maschera del professore di filosofia; il giovine Giachetti si prese addirittura un applauso a scena aperta nel disegnare, con note d'assai delicata umanità, la rapida apparizione d'un fratello del suicida. E vanno anche nominati, in parti di fianco, il Carnabuci, fratello di Danilo, e la Giachetti, cameriera.

Ma poi non è con un elenco di questo genere che s'esauriscono le lodi d'un'interpretazione come quella a cui assistemmo iersera; e che, salvo forse qualche abuso di pause, filò come sotto una bacchetta d'un invisibile direttore d'orchestra, in un contrappunto sapiente, capace d'animare anche quelli che oggi nel testo possono apparirci i punti meno vivi, e di rioffrirci, in una sorta di pudico variar d'apparenze, lo spettacolo della vita. Tale è, crediamo, quel massimo risultato a cui un direttore, secondo i principi del Dàncenko, può e deve arrivare: farsi dimenticare. « Il miglior *régisseur* è quello della cui esistenza nessuno s'accorge ».

Autore, direttore e attori furono, iersera, festeggiatissimi: delle venti e più chiamate, sette o otto s'ebbero dopo il second'atto; e anche il Dàncenko apparve molte volte alla ribalta fra i suoi interpreti. Da oggi le repliche.

1932.01.07	Il Giornale d'Italia		Il valore della vita	Luigi Antonelli	Il valore della vita
------------	----------------------	--	----------------------	-----------------	----------------------

Questo tipico dramma russo dovuto a Nemirovitch-Dantchenko, all'uomo che fu giornalista, critico, romanziere, drammaturgo, attore, prima di essere celebrato maestro di scena, ieri sera non ha trionfato all'*Argentina*. Esso s'inizia col suicidio del capo-tecnico Morskoy nelle Officine dei Demurin. Una giovine ha sposato un uomo vecchio e ricco allo scopo di creare un benessere alla sua famiglia. Ma presto un grave vuoto ella sente in sé e attorno a sé. Ella si prende un amante che, a sua volta, è schiacciato dalla vita e perciò trascina la donna in un pessimismo opaco da cui non è via d'uscita tranne la morte. Viene infatti deciso un suicidio a due, ma poi questo suicidio è effettuato a metà, perché è l'uomo solo che si ammazza. La donna rimane tra la sua gente che non la comprende, sola con la sua angoscia. C'è solo il marito che può comprendere tutto, il solo che conosca veramente il valore della vita. Egli sa che cos'è l'amore, che cos'è la carità, che cos'è l'indulgenza. Ed è lui che riesce a infondere coraggio e speranza nella donna colpevole e a darle la forza necessaria per lottare. Egli conosce tutte le leggi della carità umana e sa che a questo mondo bisogna più dare che prendere se si vuol conquistare un po' di felicità.

Questa è la trama, nella logica che doveva apparire dinanzi al pubblico. Ma la materia scenica non reca in sé né la chiarezza né l'ineluttabilità del dramma. Ho detto che l'azione è tipicamente russa e imparentata con quasi tutta la letteratura russa dell'ottocento: assai fedele poi come dipintura d'ambiente, specie nei primi due atti. Ma il difetto è nella mancanza di chiarezza nella causali del dramma oltre che nel suo ingrato sapore anacronistico: ingrato a noi specialmente nel momento attuale e alla nostra mentalità latina. Si può osservare che un dramma va giudicato coi criteri del suo tempo: sta bene. Ma anche ammessa la sua materia scenica da cui affiorano tutti gli elementi dissolventi di quel nichilismo spirituale che portò la Russia alla rovina, non si comprende il dramma logicamente come dissidio umano. Perché Anna fu attratta da Morskoy, il capo-tecnico, se non l'amava? E se non l'amava e ammettiamo che abbia errato nel farsi attrarre da una speranza di felicità, perché lo difende dinanzi al marito così violentemente, gridando tutta la sua ostilità contro un uomo che l'aveva protetta e beneficata? E quello che si rimprovera al marito ha forse tale valore da legittimare tanta concitazione scenica?

Non basta che a sciogliere il quesito, Solonciakof ci dica che quando un uomo si ammazza compiendo un gesto immorale bisogna dubitare delle virtù apparentemente oneste professate dal suicida. Questa spiegazione del quarto atto non basta a colmare la mancanza di persuasione degli elementi drammatici messi a contrasto nell'atto precedente.

Si ha l'impressione che i protagonisti di questo dramma si tormentino nel creare tra loro un dissidio fittizio e su quello sostengano la propria sofferenza. Tutta quella gente filosofante, che fu tipica della Russia che precedette il bolscevismo, pare che agisca invasata da un pathos inafferrabile e sotto l'incubo di una psicologia arbitraria.

Di questo disagio soffrì l'interpretazione che diede al terzo atto un contrasto di voci urlate piuttosto che un vero dissidio di anime. E perciò la signora Pavlova non ritrovò – né poteva ritrovare – i mirabili accenti di verità e di angoscia che abbiamo sempre ammirato in lei. Anche l'Olivieri, che era « Danilo Demurin », arrivò dove gli consentivano la poco chiara espressione della sua angoscia e della sua umanità. Anche lui alla scena macchinosa della confessione dovette urlare senza dolore pronunziando frasi che avevano solo un contrasto scenico senza un contenuto dialettico a cui chiaramente mirassero le parole della sua passione.

Furono invece mirabili – ed era logico che così fosse – le interpretazioni della parti non strettamente impegnate nel dramma: quella della Sammarco di cui non saprei abbastanza lodare lo spirito la giustezza dei toni e l'intenzione ironica e caricaturale; quella di Fosco Giachetti che era ingrata e difficile e tuttavia raccolse un applauso a scena aperta; e anche quella di Vera Giachetti, quella della signora Sainati, quella del Carnabuci e quella di Wanda Tettoni che non era neanche facile. Renato Cialente recitò pure lui, come sempre, ottimamente, e così pure l'Olivieri, che ho sempre ammirato come un attore sicuro di sé e dotato di una bella veemenza persuasiva. Peccato, ripeto, che Tatiana Pavlova sia stata vittima della sua parte, ella così avvezza a trionfare! Ma né nel secondo atto in cui fu costretta a infiammarsi a vuoto né nel terzo in cui la concitazione verbale era

senza sbocchi logici e chiari, potè dare alle sue grida la verità e la persuasione di un conflitto d'anime.

Il pubblico applaudì parecchie volte a ogni fine d'atto, e volle salutare dopo il secondo anche l'autore: ma gli applausi non furono unanimi, e specialmente al terzo e quarto atto s'intensificarono i contrasti. Stasera il dramma si replica.

1932.01.07	Il Tevere		Il valore della vita		Argentina
------------	-----------	--	----------------------	--	-----------

Ieri un pubblico numerosissimo assistè alle due recite della Compagnia Pavlova al Teatro Argentina, e si riconfermò pienamente il successo del forte dramma di V্লাidimiro Nemirovic Danceko: « Il valore della vita ». stasera quarta replica.

1932.01.08	Il Tevere		Il valore della vita	Alberto Cecchi	“Il valore della vita” di W. Nemirovic Danceko dalla Pavlova, all'Argentina
------------	-----------	--	----------------------	----------------	---

La bontà o meglio la novità della rappresentazione offertaci ieri sera da Tatiana Pavlova non va cercata particolarmente nei diversi elementi che la componevano, ma piuttosto e soltanto nell'insieme dello spettacolo, nel complesso: non si doveva fare un'analisi, ma una sintesi, come in una sinfonia non si guarda alle partiture dei vari strumenti ma all'effetto d'insieme, al risultato armonioso. Ieri sera non c'era da veder nulla di specialmente nuovo, considerando ogni cosa di per sé stessa: il dramma era una stagionata composizione che ai suoi tempi di più che trenta anni fa conobbe grande fama, venne rappresentata da Irma Grammatica e da Carini, e fu pubblicata nelle severe pagine di una autorevole rivista; la compagnia della Pavlova la conoscono tutti: ancora migliorata in parecchi dei suoi elementi i nostri lettori possono capire l'immenso conto che ne facciamo oggi noi che già da anni andavamo ripetendo a dispetto di alcuni che questo è il miglior insieme di attori che ci sia in Italia, e che la capocomico, oltre ad essere la migliore attrice italiana (proprio così, italiana) è anche una organizzatrice di prim'ordine, una direttrice eccellente, una donna piena di intelligenza, di gusto e di passione per la sua arte; quanto, infine, a Vladimir Nemirovic Danceko pecceremmo di albagia se ci permettessimo di scoprire ancora che questo nume della direzione e della concertazione artistica è stato il fondatore di quel miracolo che fu il Teatro di Mosca: e d'altronde basterà avvertire che la teoria e la pratica del grande Stanislavski, doverosamente apprezzata un paio di anni fa dai nostri pubblici, trovano il loro profeta e il loro messia precisamente in questo bel vecchio dalla barba bianca somigliante nel volto tanto allo stupefacente Shaw quanto al malizioso presidente Doumer: al punto che, presentandosi egli con nobile stile alla ribalta in mezzo a un tumulto d'applausi, veniva fatto pensare a un ricevimento dell'Eliseo, nel momento in cui il primo funzionario della Repubblica dà il segnale di inizio della festa.

Il valore della vita, insegna l'autore sta in questo: che bisogna dare e non prendere. Morale quanto mai ortodossa ed anzi cattolica, nella quale non è chi non voglia consistere. Il dolore che patiscono i mortali vien loro dalla solitudine in cui si lascian l'un l'altro (e questo ci è sembrato affatto contrario alle teoria di Schopenhauer, del quale qualcuno degli eroi sembrava ieri sera vantarsi discepolo). Basterà un po' di amore, insomma, un po' di comprensione, un po' di carità, e la gioia sarà di questa terra. Convincimenti siffatti vengono esposti, al quarto ed ultimo atto del

dramma, da un professore di filosofia, sorta di *deus ex machina* o personaggio obbligato del lavoro, che riveste inoltre le funzioni di testimone e di coro, se si pensa ai greci, o di chiarificatore ed indicatore, se si pensa al teatro dell'ottocento e a *L'ami des femmes* di Dumas. A buon conto, il rapido corso di psicologia sperimentale che questo personaggio tiene, con la sicurezza che ha il professore Sixte nel *Disciple* di Paul Bourget, basta a riportare la pace nella famiglia di un marito e di una moglie devastata dalla più terribile delle tempeste: poiché la donna ha avuto un amante, senza amarlo e per puro atto di ribellione alla solitudine di cui sopra, e l'amante ha persuaso la amata che non c'è altra via di scampo che il suicidio in un mondo malvagio, egoistico e perso.

Avventura, si penserebbe, conosciuta. Ma bisogna non conoscere i russi: intorno e al centro di questo c'è un mondo di problemi, una galleria di caratteri, una quantità di pretesti. Sulla scena vive una folla di personaggi, ciascuno con la sua brava carta d'identità. L'abitudine di tirar per le lunghe che è particolare ai poeti di quel lontano e nordico est è qui sviluppata con un'intelligenza diligente, sottile, avveduta: e i quattro atti sono zeppi di accenni, pretesti, di bravure. Il dramma, che qua e là ha sbalordito i nostri spettatori, s'è concluso con un'approvazione unanime e raccolta, da contentare i più schizzinosi. E non è poco dire per un lavoro di trent'anni fa quando si pensi che in fatto d'arte drammatica gli anni pesano assai, per lo meno il doppio – come le annate di colonia per gli ufficiali – e che le belle donne di sessant'anni non affasciano più nessuno.

Era un dramma fatto apposta per gli attori della Compagnia. Dancenok, che protesta di volere e sapere sacrificare una battuta di Shakespeare alle possibilità o impossibilità di un attore qualsiasi, non ha di certo avuto da sacrificare in questo suo lavoro. Tutte le battute sono state dette a meraviglia. Dicono che Dancenok sia un mago della « prova », un Dante della preparazione: può darsi: ma è anche vero che questi attori italiani erano da un pezzo preparati a una prova difficile come questa. Era un esame di abilitazione al magistero, e ciascuno ha meritato i pieni voti. Che dire di Tatiana Pavlova che a un certo punto – fenomeno più esterrefacente e probante di quanto si creda – ha lacerato sopra se stessa un bellissimo abito di tulle, agguantata dalla furia tragica di un'eroina eschilea?

Dal tronco al portamento, ai silenzi, alla gravità, alle cadenze, alle violenze, alle pause, la più nostra grande attrice è stata ammirevole: e con tutto questo non avremo detto che quella di ieri sera sia la migliore delle sue interpretazioni, si pensi un po'. La Storace Sainati è stata perfetta, Olivieri così pieno di affanno e di slancio verso la verità, Cialente cui bisogna esser grati dell'intelligenza che dimostra rinunciando agli amorosi effetti del primo attore per scegliere quelli meritori del caratterista. Carnebuci, Giachetti – attore di grandi possibilità che ha avuto un applauso a scena aperta – la Sammarco, infine tutti hanno meritato il successo che ha accolto le loro fatiche, i loro studii.

Trionfali clamori hanno accolto ogni fine d'atto: ci manca poco che adoperiamo la parola ovazioni. Il terzo atto sembrava, in fatto d'applausi, volere durare quanto l'atto parlato, che non è poco dire. Facciamo all'ingrosso due dozzine di applausi e non se ne parli più. È stata una cosa gioiosa: il dramma stesso, che è un po' massiccio, troppo accurato per noi di oggi, troppo minuzioso, è apparso svelto e divertente. Il pubblico che affollerà le repliche avrà di che interessarsi.

1932.01.10	L'Italia Letteraria			Anton Giulio Bragaglia	Colloquio con W. Nemirovitch- Dancenok
------------	------------------------	--	--	---------------------------	---

Quando si dice « teatro russo » si pensa, oggi, a generi estremisti, che risentano delle rivoluzioni estetiche datesi in Francia, Italia e Germania negli anni successivi al periodo 1905-1909.

si ricordano, però, avvenimenti più antichi quando si parli dell'illustre *regisseur* russo Nemirovitch Dancenko, e non si tratta, nel caso suo, di forme avveniriste. Questo grandissimo direttore fu, con lo Stanislawski, il capo del primo vasto movimento riordinatore dell'arte rappresentativa moscovita; ed egli operò le sue riforme soprattutto tra il 1898 e il 1905: senza, beninteso, cessare in quest'epoca le sue opere, sempre ansiose di ricerche.

Non è dubbio, comunque, che se è stato possibile in seguito creare nella Russia in più moderno teatro mondiale, per opera di Meyerhold, Vaktangoff, Evreinoff, Tairoff, Grawnowski, le possibilità rivoluzionarie agli esperimenti di questi estremisti sono state date dall'opera del binomio Dancenko-Stanislawski, fondatori, nel teatro russo, del grande movimento di ricerche e riforme che ancora dà brillanti risultati.

Vladimiro Nemirovitch è venuto oggi in Italia chiamatovi da Tatiana Pavlova, che ci offre una nuova edizione di quel suo *Valore della vita* già rappresentato in Italia da Irma Grammatica e pubblicato dalla *Nuova Antologia* nei primi anni del secolo. L'attuale avvenimento tratta dunque una esumazione, se non d'un uomo, certo di una opera, alla quale già la storia ha riservato il posto eminente che essa seppe conquistarsi alla chiusura dello scorso secolo.

Vladimiro Nemirovitch Dancenko ha settantadue anni, ma ne mostra cinquanta. Roseo, rubizzo, ammiccante con occhi acuti e segreti, pieno di temperamento e di forza, però calmissimo, quando egli parla si riferisce più a conoscenze consolidate, a leggi prestabilite, a regole largamente sperimentate, che a riflessione e meditazione di quel momento. In cinquant'anni d'arte egli s'è fatto dei convincimenti e, nel rispondere alle vostre domande, parla secondo quelli; non si sposta da essi un solo millimetro! Però vi assicura d'essere aperto a tutte le strade, di non negare alcun esperimento, di disporsi favorevolmente a tutte le correnti dei giovani. Quando gli dite di misurare una data cosa egli, si capisce, misura col proprio metro. Può darsi che l'unità di misura di quelli altri ch'ei non si rifiuta di capire, sia diversa dalle sue; ma il Maestro non ci aveva promesso che sarebbero state le stesse.

Parla dunque con convinzione e sicurezza, senza ammetter repliche. Gli dico che noi sappiamo benissimo cosa sia stata la sua opera in collaborazione con lo Stanislawski, per la grande riforma teatrale che ha aperto in Russia, sulla fine del secolo scorso, i varchi alle nuove strade del novecento, le quali hanno pure portato grandi contributi alla esperienza rivoluzionaria europea, datasi in tante e così diverse direzioni.

Ma Nemirovitch ci tiene a ribadire i noti punti cardinali della sua opera: peperò ripete il concetto che: « due sono stati, in principio, i suoi lavori con Stanislawski: 1. l'arte dell'attore; 2. l'esperimento della messinscena ». E « ogni sorta di messinscena: fino a quella astratta, fino a quella musicale ». Infatti Nemirovitch era già direttore della scuola della Società Filarmonica di Mosca, quando, nel 1897 si combinò con Stanislawski e l'anno successivo fondò il Teatro d'Arte che aveva, tra i primi attori, il Meyerhold.

In ogni messinscena, in tutta l'arte del teatro, secondo il criterio di questi direttori, predomina dunque l'attore. Ma è « l'attore come uomo vivente, – egli spiega – in tutta la profondità della sua realtà umana ».

Quello del Teatro Artistico di Mosca è stato un lavoro durato molti anni. S'è trattato di « smestierizzare l'attore », ciò che fu il compito di Copeau.

« Noi protestammo contro il vecchio modo di recitare » – diceva il programma contro la teatralità (vale a dire la maniera) e contro il falso patetico, lo stile declamatorio, il mestiere comicarolo, il convenzionalismo della scenografia e dell'allestimento, il favoritismo, la mediocrità del repertorio: infine contro l'organizzazione teatrale intera ».

Un programma come questo, volerlo seriamente realizzare richiedeva venti anni di lavoro. Quando offrirono a Craig la direzione del « Théâtre des Arts » egli domandò, infatti, di tener chiuso il teatro alcuni anni, per poter rifare gli attori, Dancenko m'ha detto occorre: « *arare gli attori* ».

La loro divisa, allora, era « prendere dell'anima umana, tutto ». Loro ambizione era infatti quella di realizzare un teatro psicologico. La signora Pavlova dice oggi, che « Dancenko non è soltanto un psicologo, ma un psichiatra ».

Il lato curioso della ricerca psicologica del Teatro dell'Arte era soltanto il fatto che la sua realizzazione veniva chiusa in una cornice scenica naturalista. Mentre la loro recitazione e l'azione scenica eran trattate « simbolicamente » – ciò che in Russia allora significava stilizzatamene – tutta la parte accessoria era trattata in un modo risolutamente naturalista, fin nei dettagli più minuziosi. Il Meyerhold, che oggi è il maggiore regista russo, e modernissimo, era allora, l'abbiamo detto, un allievo di Nemirowitch. Diceva Meyerhold: « noi avevamo due principi: 1. lo stato d'animo, per esser reso con esattezza, deve esser liberato dalle contingenze e dalla casualità: 2. l'attore deve rigorosamente osservare l'economia delle proprie forze e ottenere il massimo dell'effetto con il minimo sforzo ».

A sua volta Jordansky diceva: « penetrare la personalità umana, rendere le più sottili vibrazioni, ciò richiedeva nuovi procedimenti, nuovi mezzi d'espressione ». « Noi non cerchiamo di mostrar l'uomo avanti alle cose della vita; vogliamo esprimere l'essenziale del suo stato d'animo. Quindi la recitazione, la messa in azione, la messa in scena, ogni accessorio, dovrà essere in armonia con quell'essenziale, che nulla deve offendere. Così la permanenza dei caratteri di ciascuna individualità esige una sorta di permanenza degli atteggiamenti, dei gesti e impone delle *immobilità* indispensabili a riprodurre la vita interiore ».

In quella stessa epoca in dieci anni (dal 1898 al 1908) il Teatro d'Arte di Mosca ha compiuto le esperienze fondamentali che han definito le sue riforme, rappresentando autori d'ogni genere e, appunto, tentando molte strade. Di loro Gordon Craig, recatosi a Mosca per realizzare il suo famoso *Amleto* diceva: « essi hanno il gusto dello studio e delle ricerche. Il loro teatro è la loro scuola permanente. Essi vivono nel teatro tutto l'anno, tutta la giornata. In Inghilterra, se voi entrerete in un teatro fuori delle ore di prove, voi troverete un macchinista, un amministratore, talvolta il direttore. Al contrario laggiù il teatro sarà sempre pieno degli artisti che vi lavorano: i giovani assisteranno a tutte le ripetizioni, e non per ridere e divertirsi, ma per ascoltare, cogliere le minime parole del direttore e degli attori più anziani ».

Nemirowitch ha, in questi giorni « arato » gli attori italiani. A tal riguardo ho detto a Nemirowitch: ma non vi pare si pretenda troppo dagli attori italiani, quando si dice che giacché hanno, stavolta, la vostra direzione, è tempo che ci faccian vedere cosa sanno fare? Se i vostri attori ci han messo dieci anni, perché i nostri dovranno impiegarci dieci giorni? La grande direzione è una immensa cosa, ma non è una faccenda taumaturgica. Cosa ne dite?

– « Ogni messinscena nuova è un passo avanti – mi ha risposto – e il lavoro con l'attore va man mano in profondità ». Non sono « fiaschi che si abbottono ».

L'ho stuzzicato, a un certo momento, riguardo alla mia definizione della trinità drammaturgica: l'attore, il direttore e l'autore i quali, insieme, formano il drammaturgo.

Dancenکو risponde che l'attore è il primo personaggio. Altra volta ha pure detto che l'autore viene dopo, molto dopo del *regisseur*. Sicché, per lui, prima è l'attore, poi il direttore e in terzo luogo il pretesto che serve a tutti e due.

Egli pensa che l'attore, da solo, improvviserà sempre cose inferiori a quelle che potrà fornirgli l'autore. S'è dato il caso, negli ultimi anni, d'una lingua libresca ch'è assolutamente antiteatrale e che illustra personaggi letterari, senz'altro inumani.

Ma Dancenکو, oltre a essere direttore, è drammaturgo; ed ha scritto questi « Valori della vita », ha adattato parecchi altri lavori per il teatro. Egli, in certo senso, è partigiano dell'autore; anche perché quel teatro d'analisi psicologica fatto da loro, va premeditato scrupolosamente, e non si offre all'improvvisazione. Ma gli abbiamo presentato la questione della lingua, come *lingua da teatro*: fonetica, facile a pronunziare ed armonica, e anzitutto vivente. Questo Maestro, che appunto ama l'*attore vivente* e non stereotipato – (egli dice recitante con lo stampino) – deve pure amare, noi pensavamo, la lingua vivente, che non sia da museo letterario come, per esempio, quella di d'Annunzio. Dev'esser partigiano della dialettalità, come siamo noi. Propostagli la domanda, non mi ha dato ragione, affatto.

Mi ha resistito, sostenendo a spada tratta l'autore contro il comico; per quanto il primo personaggio del teatro resti per lui sempre l'attore e m'ha concluso: « l'attore non può fare da sé. Se il sentimento del comico è maturo, le parole dell'autore ne miglioreranno l'espressione ».

Dopo certe mie repliche ha però, concluso: « beninteso che quando la letteratura è troppa, conviene cacciar via la letteratura! Con la troppa letteratura è preferibile l'attore anche come autore ». Ciò che noi avevamo detto in principio, quando il Maestro ci aveva corretto.

Gli spiriti agili e moderni di razza, non hanno arresto di mentalità né vecchiaia d'anni. Io mi onoro dell'amicizia di Antoine: e posso assicurare che questo glorioso vecchio è tra le menti teatrali più duttili che io abbia incontrato, tra tante, nel mondo. Lo stesso era il nostro mirabile maestro Virgilio Talli. « Se un pezzo di Shakespeare – dice Dancenko – non va, come lo fa un attore, io cambio il pezzo, se non posso cambiare l'attore ». E ciò perfino se il pezzo è di Shakespeare. Queste parole di Dancenko ci hanno ricordato come Talli non soltanto alle qualità degli attori adattasse il testo, ma ai loro difetti, sacrificando l'autore: pur di fare che testo e attore fossero tutt'un pezzo.

Infine non ci son tanto russi, inglesi o italiani, non ci sono tanto le epoche, le tendenze e le età degli uomini: quanto ci sono quelli che capiscono e quelli che non capiscono.

1932.02.22-23	Il Sole				Il Valore della vita, di Nemitovitch Dancenko all'Odeon
---------------	---------	--	--	--	---

Si è tentati di gridare al miracolo: un autore russo – Vladimiro Nemirovitch Dancenko, il fondatore e direttore del Teatro d'arte di Mosca – ha scritto una commedia ottimista. Questo fatto acquista un valore etico d'eccezione. Il teatro russo è, quasi totalmente, apologia della disperazione, analisi di ogni dissolvimento morale, apoteosi di ogni rassegnata inerzia: questo « Valore della vita», in un quadro tanto ossessionantemente fosco, rappresenta la più inattesa e incurante zona di luce. Il dibattito che esso affaccia è antico quanto la filosofia, ma nella traduzione scenica di Dancenko acquista anche per virtù d'arte, un ardore e un fervore che lo rinnovano, lo riscaldano, e conferiscono alle sue conclusioni – quelle volute dall'autore, una non comune potenza persuasiva.

Un uomo si è ucciso. È il collaboratore di un industriale che ha parecchi figli adulti e una madre vecchia quanto acuta e saggia, e che, rimasto vedovo, si è risposato con una donna giovane e bella. Il suicida, prima del gesto fatale, ha scritto una lettera a questa donna, la quale non esita a confessare al marito di essere stata la sua amante. Contro di lei si leva una mano armata, ma la mano e l'arme ricadono: un capo di famiglia, onorato, un padre che pensa all'avvenire dei figli non può commettere un delitto: la moglie indegna si allontana, in silenzio, scompaia. Ma essa, prima di allontanarsi, rivela al marito il fondo vero dell'animo suo; gli grida con la sua debolezza, il suo smarrimento, il suo peccato che non la ha dato alcuna gioia sono nati dall'incomprensione di cui tutti, in casa, la circondavano, dalla diffidenza che le mostrava la vecchia madre, dalla nessuna simpatia dei figli. Ad appagare la sua ansia di tenerezza sarebbero bastati un gesto, una frase, la sensazione di non essere un'estranea, pur negli agi e nel benessere, di appartenere realmente alla famiglia. Così, aveva peccato per tentare di crearsi, comunque, un domani diverso, e, delusa, aveva voluto sopprimersi col suo amante ma il coraggio, all'istante supremo, le era mancato. Il marito la interroga con lo sguardo, le si accosta, tenta di comprendere: il giorno in cui avrà compreso avrà perdonato. E la vita, nella casa, riprende diversa: la colpevole ha mutato volto: essa è ora la sposa, e non la schiava, la madre, e non l'intrusa: sotto i suoi occhi amorosi i figli, fatti più buoni, procedono sereni ed alacri verso l'avvenire.

Questi tre atti dicono molte verità belle, profonde, umane. Sono costruiti con mano salda, da un sicuro conoscitore del teatro: basterebbe, a provarlo, quel terzo atto condotto secondo tutti i canoni di rito della drammatica « fine Ottocento », ma indubbiamente poderoso nella sua progressione di contrasti e d'effetti, tanto che ha strappato una decina di entusiastiche chiamate. Qualche indugio di sottili ragionamenti, nei primi due quadri non ha tolto né snellezza né efficacia all'azione che ha una trasparenza, una logica consecutività, una chiarezza del tutto latine.

Il successo è stato grandissimo e incontrastato: cinque chiamate al primo atto, cinque al secondo, dieci, come dicemmo al terzo, sei la quarto. L'interpretazione, quanto di più perfetto, equilibrato, ammirevole si possa dare. Tatiana Pavlova vi ha dominato, con la sua intelligenza, con la sua autorità, con la sua profonda passione cui si è ispirata, ottenendo molte personali acclamazioni. Accanto a lei l'Olivieri si riconfermò quel magnifico attore che è; Bella Stora Sainati diede magistrale evidenza alla « madre »; la Sammarco, applaudita anche a scena aperta, attribuì un brio malizioso e leggiadro ad una figura disegnata con gustoso rilievo; ottimi il Cialente, cui toccarono altri personali consensi, il Carnabuci e gli altri tutti.

Stasera « Il valore della vita » si replica.

1932.02.23	Corriere della Sera		Il valore della vita	Renato Simoni	Il valore della vita
------------	---------------------	--	----------------------	---------------	----------------------

Questo dramma che iersera, all'Odeon, venne ascoltato con continua commozione e applaudito con grande calore, e che già, parecchi anni or sono, Giovanni Pozza consigliava ad Ermete Zacconi, va collocato nel tempo che lo vide nascere. Era il tempo del verismo tedesco, assai più teorizzante di quello francese, che si dava l'aria di esser più obiettivo. La *Freie Buhne* ebbe una viva influenza sul Nemirovich e sullo Stanislavski, che, dopo un famoso colloquio durato quindici o sedici ore, s'accordarono per la fondazione del Teatro d'Arte. Nei primi tempi i due direttori furono affascinati soprattutto dal decorativismo storico della Compagnia dei Meiningen, che eccelleva per l'esattezza fastosa delle ricostruzioni del passato, e che aveva portato sulla scena grandi masse, non più raggruppate in atteggiamenti convenzionali, ma sciolte, animate, pittoresche, vere. Più tardi, il Teatro d'Arte ammirò quello Libero di Antoine e la *Freie Buhne* che, ad esso, s'era in parte ispirata. Fu, alla maniera russa, cioè con un sentimento o troppo triste o troppo gioioso di essa, il trionfo delle realtà. Non era ancora cominciato, con Cecov, il regno dello spirito. Il Teatro d'Arte era, prima, una stupenda istituzione; ma solo dopo che il Nemirovich ebbe condotto a Stanislavski, Anton Cecov, diventò profondamente originale, e scrisse una grande pagina nella storia del teatro del mondo. Nel dramma di ieri sera i segni del secondo e del terzo tempo del Teatro d'Arte si ritrovano commisti: l'osservazione naturalistica, soprattutto nel campo psicologico, e quindi ben lontana da ogni crudezza di rappresentazione; il tema, un po' ibseniano, ma più alla Hauptmann, della solitudine spirituale; e, in fine, la soluzione tolstoiana ed evangelica della solidarietà umana, della profonda fraternità delle anime, e del buon dono di sé agli altri, che accomoda tutto.

Il dramma è composto con una robusta abilità. Ci si sente ad ogni passo l'uomo di teatro, che cerca e ottiene i veementi contrasti scenici, non creando delle « situazioni » esasperate, a grandi effetti, ma delle idee appassionate, cioè delle idee pensate o meglio sentite in momenti di sofferenza profonda. Che poi queste idee fiammeggino per novità, anche tenuto conto dell'età del *Valore della vita*, non direi. Comunque, se anche erano allora nell'aria, occorreva sufficiente armento per enunciarle; e questo spiega la simpatia che per l'opera del Nemirovich ebbe Giovanni Pozza, che amava le parole nude che dicono le cose forti.

Per tre atti, *Il valore della vita* pare un dramma pessimista. Si direbbe che esso voglia persuaderci che è inutile vivere. Nel quarto atto, invece, rivela la sua tesi, e della vita proclama ardentemente la bellezza; non la bellezza esteriore, lo splendore delle cose; ma la bellezza che

ciascuno di noi può trovare nel proprio cuore, se abbia sincero desiderio di renderne partecipi gli altri. Da vero slavo, il Nemirovich è andato per tre atti cercando Dio nelle tenebre, e, più fortunato dell'ottanta per cento dei personaggi del romanzo e del teatro russo, l'ha trovato: un Dio di bontà e d'amore, che non è solo lassù, nei cieli, ma anche nell'uomo.

Il dramma fu diffusamente raccontato al tempo della prima rappresentazione torinese. Un giovine si è ucciso per amore di Anna, la seconda moglie del maturo industriale Danilo Demurin. Anna pare impassibile davanti a questo suicidio; ma c'è in lei una fissità terribile, entro la quale si indovinano dolorosi sussulti. Non si sa che cosa pensi, che cosa senta. Le parole che pronuncia, interrogata, sono aspre. Si apprende che il morto lasciò una lettera per lei. Ella legge e rilegge, appartata, quella lettera, e vive in sogno, sempre più pallida. Intorno alla casa del Demuin dilagano le mormorazioni. Si accusa Anna. Sulle prime Danilo crede che la si accusi soltanto d'essere stata soltanto la causa indiretta del suicidio: il giovine l'amava, e s'è ucciso perché non poteva sperare nulla da lei. Ma poi qualcuno insinua che quel tragico amore sia stato corrisposto; e allora Danilo pretende brutalmente spiegazioni. La scena che contiene queste spiegazioni ne ricorda una dei *Diritti dell'anima* di Giocosa, sebbene abbia differente sviluppo. Anna confessa, con fierezza provocante, che è vero, che del suicida è stata l'amante; e, richiesta da Danilo, gli consegna la lettera che il giovine le scrisse. Questa lettera – ahi quanto lunga – è una requisitoria contro gli uomini e contro la vita. Non c'è bassezza o inganno che lo scrivente non abbia visto in essi o in essa. Egli ricorda ad Anna che aveva promesso di morire con lui. La rimprovera di non avere avuto il coraggio di imitarlo. Le dice che la morte verrà ugualmente per lei, e non libera, come avrebbe potuto esserlo in quel momento, ma preparata dalla decadenza, dalla corrosione, dalla vecchiaia; la morte in bruttezza. Insomma, questo giovane è una Hedda Gabler maschio, non per perversimento estetico, ma per pessimismo filosofico. Anna, che ha fatto sue quelle parole, le grida al marito, che, più vecchio di lei e ricco, l'ha sposata povera, e quindi l'ha comperata, e l'ha tenuta nella casa come un oggetto, credendo, come tutti gli uomini credono, che per la felicità sia sufficiente il benessere materiale. Il dramma ci mostra come quel povero marito sia un calunniato. Un po' rozzo è, un po' grosso di modi, un po' avvezzo al piglio autorevole; ma c'è tanta generosità in lui! E questa generosità, che si rivela anche in quel momento, comincia a commuovere Anna. Più tardi, un professore di filosofia spiega a Danilo le cose delicate della bontà. Gli dice che, per insegnare agli uomini l'amore della vita, non bisogna sciorinare di gran belle teorie, che sono fredde quando non sono interessate. È necessario ricordare che non c'è dolore più grande della solitudine morale, che per guarire da quel male bisogna andar verso chi ne soffre con sincera, con calda, con efficiente simpatia. Questa simpatia è nel fondo del cuore semplice di Danilo. Egli comprende ora sua moglie, che lo tradì senza amore, illudendosi di fuggire dalla solitudine, che non poteva neppure pentirsi, quando la solitudine s'era fatta ancora più lugubre intorno a lei. a lei egli tende con indulgente e caritatevole amore le braccia. Ed ella sorride alla vita.

Il dramma è, dunque, meglio fatto che profondo, più commovente per risonanze sentimentali che per potenza di coperte psicologiche e morali. Ha fatto piangere di pietà il pubblico, e poi, nell'ultimo atto, l'ha fatto piangere di consolazione. A ravvivarne i colori, passa attraverso di esso una figurina femminile, Claudia, sorella di Danilo, assai piacente e frizzante, starei per dire goldoniana. Essa, al momento opportuno, tempera la troppo forte tensione. C'è, insomma, una sapiente dosatura i elementi. Manca invece il grande segno dall'arte. Ma, ahimè, quanti sono i drammi che l'hanno?

Esperto drammaturgo, Nemirovich-Dancenکو è un direttore di primissimo ordine. L'ha dimostrato mettendo in scena per la Compagnia Pavlova il suo dramma. Non c'è da meravigliarsi della perfetta fusione, della raffinatezza dei coloriti, del puro stile artistico; questi sono caratteri che troviamo in pressoché tutte le interpretazioni che la signora Pavlova ci presenta. Quello che ha messo di proprio, in questa esecuzione, il Nemirovich, è il ritmo: un oscuro ritmo, che palpita, diverso e pur con rispondenze stupende, in tutte le parole, e che fa, dei silenzi, momenti di più intensa vita, palpitante, piena di minaccia e di attesa. Il dialogo va, per sfumature mirabili, digradando in questi silenzi, che hanno qualche cosa di magico; poi, approfonditosi in essi, ne esce

più denso di intimità e di misteriosa umanità. La realtà esteriore è ridotta scenicamente quasi al nulla; la realtà invisibile è potente. Perciò ogni personaggio viene come immerso nella sua propria essenza, non per chiarirsi, ma per arricchirsi. Poi, o la lieve comicità scintilla, o il dramma divampa formidabile.

Divampò formidabile soprattutto nell'interpretazione che la signora Pavlova diede di Anna, che parve raccogliere lentamente, fieramente, il disperato dinamismo di una sofferenza smisurata in scene quasi mute, in cui tutto era nell'espressione stupenda della maschera liscia ma paurosa, e poi lo lasciò prorompere con tale impeto e con sì strazianti e travolgenti accenti, che il dramma raggiunse le vette della tragedia, provocando vere ovazioni.

La signorina Sammarco recitò con grazia spiritosa e leggera ammirabile. L'Olivieri sostenne la parte del marito con forza aspra e commovente, la signora Bella Storace compose con tipica maschera una curiosa figura di vecchia, e recitò con grande sapore, il Cialente disse bene i suoi discorsi, il Giachetti trovò note di dolore efficaci, la signorina Tettoni e il Ribaldi, tutti recitarono egregiamente. Ci furono applausi a scena aperta per la signorina Sammarco, per il Giachetti e per il Cialente. Cinque chiamate dopo il primo atto, cinque dopo il secondo, sette od otto dopo il terzo, cinque dopo il quarto.

1933.01.19	Il Popolo d'Italia		Il giardino dei ciliegi		In attesa del "Giardino dei ciliegi" all'Odeon
------------	-----------------------	--	----------------------------	--	---

Stasera la Compagnia di Tatiana Pavlova, come è stato comunicato, riprenderà *Il giardino dei ciliegi* di Antonio Cecov, che da parecchi anni non si rappresenta sulle nostre scene.

Non si tratta soltanto di un'esecuzione importante. Il valore di questa recita deriva soprattutto da una circostanza eccezionale: chi ne ha diretto l'esecuzione è Nemirovitc Dancenko, colui che ventinove anni or sono ebbe il vanto di far conoscere per la prima volta al pubblico russo *Il giardino dei ciliegi*.

Nemirovitc Dancenko, che con Stanislansky fu – come si sa – il fondatore e l'ideatore del Teatro d'Arte di Mosca, fu legato ad Anton Cecov da una grande amicizia, oltre che da un sentimento di sconfinata ammirazione. Quasi tutte le commedie del celebre scrittore furono messe in scena per la prima volta da lui. *Il giardino dei ciliegi* fu l'ultima, e segnò per il genio di Cecov il più grande trionfo: pochi mesi dopo, l'infelice drammaturgo moriva.

Oggi Nemirovitc Dancenko, vecchio e glorioso maestro, venendo in Italia a dirigere una nuova esecuzione di quest'opera, sente veramente di adempiere un rito; e certo il nostro pubblico si accoglierà ascoltando *Il giardino dei ciliegi* nella sua nuova edizione integrale, di trovarsi di fronte all'interpretazione più fedele e più compiuta, sia nello spirito come in ogni particolare, di questo capolavoro fatto di semplicità e di lirismo, di realtà profondamente osservata e di poesia. La prove durano da più d'un mese. Gli interpreti principali saranno, insieme a Tatiana Pavlova, il Cialente e il Giachetti, la Tettoni e la Redivo, il Setacci e il Mina, il De Luca, l'Anselmo.

1933.01.20	Il Sole		Il giardino dei ciliegi	a.f.	Il giardino dei ciliegi, di Cecof all'Odeon
------------	---------	--	----------------------------	------	--

Questa commedia, che è certo l'opera più profonda, più personale e più importante fra le molte che Anton Cecof ha dato al teatro e alla letteratura, non appariva fra noi da parecchi anni. Il pubblico l'ha riudita ieri sera, e l'ha raccolta con sentita compiacenza, con schietto entusiasmo.

« Il giardino dei ciliegi » non vince la sua battaglia sin dalle prime scene: al contrario, la sua dolorosa umanità, la sua sconsolata melanconia, la sua poesia scabra e grigia si illuminano poco a poco, attraverso un gioco di contrasti, di luci e d'ombre, di eloquenza e di pause, che si traduce, al terzo e quarto atto, in potenza di commozione. Soltanto allora, si intende veramente ciò che conti e significhi il forzato abbandono di una casa e di un giardino da parte di una famiglia che identificava in essi il suo passato, le sue più care memorie, le sue speranze ancor vive pur nel volgere di un'ora dominata dalla desolazione. E allora appunto il pubblico si è sentito preso, e ha manifestato la sua ammirazione con grandi applausi. Dopo il terzo atto, infatti, le chiamate, che erano state cinque dopo il primo e quattro dopo il secondo, sono salite a dodici: calorosissime e incontrastate: tre ancora se ne ebbero alla fine. « Il giardino dei ciliegi » si è giovato questa volta di un regista d'eccezione: Wladimiro Nemirovic Dancenکو. Egli ha dedicato a questa esecuzione, in uno con Tatiana Pavlova, lunghe e attentissime cure: e lo stesso amore portato nell'ampia, fervida, ariosa realizzazione dei quadri d'assieme, egli ha recato ai dettagli, ai particolari più sottili, attribuendo loro valore decisivo, e riuscendo ad un risultato scenico che molto difficilmente potrà essere superato. Dell'esito abbiamo detto: accanto a Tatiana Pavlova, che si è ritrovata superbamente nella parte asperissima della protagonista, il Cialente ha disegnato con sobria forza il suo personaggio e gli altri tutti hanno dato al successo il più valido contributo. Wladimiro Dancenکو si è presentato più volte con gli interpreti, fra grandi acclamazioni.

Da stasera « Il giardino dei ciliegi » si replica.

1933.01.21	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		“Il giardino dei ciliegi” di Cecoff inscenato da Dancenکو a Milano
------------	------------	--	-------------------------	--	---

Milano, 20.

Un eccezionale avvenimento d'arte si è avuto ieri sera al teatro *Odeon* per la prima rappresentazione da parte della compagnia di Tatiana Pavlova del *Giardino dei ciliegi* di Antonio Cecoff, nella traduzione italiana di Achille Malavasi. L'importanza artistica della serata, deriva soprattutto dal fatto che, a regista dell'opera di Cecoff era stato scelto Nemirovic Dancenکو.

La figura del Dancenکو, condirettore di quel « Teatro d'arte » di Mosca che trentacinque anni fa egli fondò insieme con lo Stanislavski, è stata ampiamente lumeggiata nei giornali italiani, compreso il nostro quando, tredici mesi or sono, si presentò la prima volta in Italia come regista in questa stessa compagnia Pavlova. Fin da allora egli stimò schiettamente gli attori nostri per la genialità, per l'intuito, per la versatilità: attori capaci a detta ormai di tutti, d'avere un primato su quelli d'ogni altro paese, se non fossero obbligati ad un incessante vagabondaggio (che rovina scuola e disciplina); ma che ad ogni modo realizzano, ugualmente, miracoli.

La rappresentazione de *Il giardino dei ciliegi* – davanti al meraviglioso pubblico dell'*Odeon* – è stata un raro godimento spirituale. La poesia del Cecof, che in ognuno dei quattro atti si altalena fra l'attonito ed il delicato, il drammatico ed il nostalgico, ha pure conquistato i profani, resa viva, aderente, spontanea, immediata, da un recitazione che, pure alle minuzie ed alle sfumature, offriva un risalto incantevole. Tatiana Pavlova diede vita ad una creatura, la protagonista, di una tale forza interiore che rimarrà memorabile e sarà una delle figure più artisticamente complete e luminose del suo repertorio; Renato Cialente caratterizzò un tipo di espressioni minute e miniate con intelligenza di grande attore; e in tutti, di qualsiasi importanza e statura, il Nemirovic seppe plasmare figurazioni

di profonda realtà, innestate all'ambiente e all'accorato significato del dramma, con una cristallina evidenza. Ne risultò un'orchestrazione perfetta in cui ogni elemento parve indispensabile.

Le cornici sceniche – realizzate su bozzetti di Benois e Lukonwski, i quali in parte si richiamarono alle edizioni del teatro di Mosca – diedero colore e sapore ad ogni atto. Fedele, e nel contempo italianamente bella, la versione del Malavasi. E dopo ogni atto gli applausi scrosciaron intensi, ripetuti e più volte. Cogl'interpreti comparve il Nemirovic al quale furono, alla fine, rivolte fantastiche feste. L'incasso di questa straordinaria rappresentazione è stato devoluto a favore delle Opere assistenziali della Federazione fascista milanese; e l'atto generoso della compagnia sarà rinnovato per ogni prima di questo spettacolo, in ogni città italiana.

1933.01.21	Il Mattino		Il giardino dei ciliegi		Il gran successo del « Giardino dei ciliegi »
------------	------------	--	-------------------------	--	---

Milano, 20 – all'Odeon, ieri sera la compagnia di Tatiana Pavlova ha presentato « Il giardino dei ciliegi » di Cecof, messo in scena con cura attentissima da Nemirovic Dancenko.

Il lavoro ha riscosso una ventina di chiamate.

1933.02	Scenario	Anno II n. II	Il giardino dei ciliegi		Il giardino dei ciliegi
---------	----------	---------------	-------------------------	--	-------------------------

**Il giardino dei ciliegi**, dramma in quattro atti di ANTON CECHOV. (Milano, Teatro Odeon, 19-1-'33 – Comp. Pavlova – Regia di Nemirovic Dancenko.)

Della ripresa di questo dramma famoso (la cui prima rappresentazione italiana è del 1924, per parte della Compagnia di Maria Melato), e dell'interpretazione eccezionale che, guidati dall'illustre direttore del Teatro d'Arte di Mosca, Nemirovic Dancenko, ne hanno data i comici della Compagnia Pavlova, si sono occupati amplissimamente tutti i quotidiani. Il segno caratteristico dell'edizione, che del capolavoro cechoviano ha data il Nemirovic Dancenko, è stato acutamente colto da Adolfo Franci, nei due successivi articoli da lui dedicati a *Il giardino dei ciliegi*. (*Ambrosiano*, 21 e 22-1-'33): "Finora gli attori italiani che si erano avventurati a recitar Cechov, pareva che si fossero data la voce per apparir sulla scena in veste di patiti, con certe cère e gesti da condannati al patibolo. ....Che sospiro di sollievo, invece, nel sentire recitare Cechov con naturalezza e vivacità inconsuete, nel vedere con che arte i suoi dialoghi semplici fino ad apparir poveri erano trasfigurati da una recitazione agile e profonda che ne illuminava i più riposti significati, lasciandoli in quel clima mosso e arioso, lucido e pieno di risonanze interiori, che è il clima di Cechov".

Alla recitazione di Tatiana Pavlova ("vivace, allegra, inconsistente, dolce, affabile, tenera, triste"), del Cialente ("di un'amenità contegnosa e inconsapevole") e di tutti i loro compagni, indistintamente tutti i critici hanno sciolto inni. Scene dei pittori Benois e Lukomskij; figurini pei costumi di Titina Rota. L'accoglienza del pubblico, buona nei primi atti, si andò via via concretando in un trionfo.

1933.03.14	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		All'Argentina
------------	------------	--	-------------------------	--	---------------

Stasera a prezzi popolari, ultima replica di *Vera Mirizeva*, dramma in quattro atti di L. Urtvanzer, molto applaudito nell'interpretazione di Tatiana Pavlova. Domani prima rappresentazione del *Giardino dei ciliegi* di Cecof, messo in scena da Nemirovic Dàncenko, e per cui è vivissima l'attesa.

1933.03.15	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		“Il giardino dei ciliegi” all’Argentina. Dàncenko parla degli attori italiani
------------	------------	--	-------------------------	--	---

A quel modo che i teatri lirici d'Europa e d'America invitano Arturo Toscanini a dirigere un'opera italiana o, mettiamo, Bruno Walter una tedesca, Tatiana Pàvlova ha invitato Wladimiro Nemirovic Dancenko a mettere in scena, in un teatro italiano e con attori italiani, *Il Giardino dei Ciliegi* di Cecof. Che vuol dire ciò? Che i nostri versatili attori, sotto la guida del regista russo, ci daranno un fedele facsimile della interpretazione cecoviana offerta alla Russia dal leggendario Teatro d'Arte di Mosca?

– Si e no – ha risposto, alla nostra domanda, Nemirovic Dancenko – Senza dubbio, Stanislawski ed io, fondando trentacinque anni fa quel Teatro, movevamo da concetti ch'erano intimamente condivisi dal poeta che avemmo la fortuna di rivelare, Anton Cecof. L'arte teatrale d'allora, in Russia se non in tutta Europa, mirava specialmente all'effetto clamoroso, servendosi dei mezzi più marcati e violenti. Invece la mia aspirazione personale era, allora, di creare un teatro capace di « interpretare » quel nuovo teatro europeo che, da Ibsen ad Hauptmann, da Maeterlinck allo stesso Cecof, domandava mezzi infinitamente più semplici, piani, intimi, profondi. E Stanislawski intendeva instaurare i principi d'una arte scenica nuova, fondata sull'uso sapiente del raccoglimento, delle pause, delle luci suggestive; mirante a creare per ogni opera, una « atmosfera ». Immaginarsi la speranza con cui si rivolse a noi il Cecof, che gli attori d'allora, anche ottimi ma legati alle formule d'un'altra arte, non potevano capire né esprimere: tanto vero che il suo *Gabbiano* era stato sonoramente fischiato.

« Il vecchio teatro credeva necessario presentare sulla scena eventi quotidiani: a esprimere il *dramma dei giorni feriali*. Sentimenti e passioni, cioè, che per essere di tutte le creature e di tutti i giorni, non erano però meno profondi; al contrario, erano per eccellenza capaci – purché rappresentati a dovere – d'ottenere la comunione di un pubblico che li aveva bene sperimentati. Si trattava insomma di trarre dalla informe e grigia realtà, un'armonia. E quest'armonia tra spiriti, oggetti e natura, fu scoperta da Cecof, e voluta rappresentare da noi, coi metodi e le discipline che ormai son noti a quanti abbiano anche da lontano curiosato appena sulle vicende del Teatro di Mosca.

– Ma crede lei che cotesti metodi siano traducibili ed esportabili, grazie a poche prove dirette in altra lingua, fra attori italiani?

– Credo che nulla di simile a ciò che noi abbiamo inteso fare nel Teatro russo possa farsi dalle compagnie di quei grandi attori italiani, fra cui trionfa la individualità, spesso magnifica, del cosiddetto « mattatore »: arte mirabile in sé, ma d'altro genere. Dove però esista un'accolta di attori come per esempio questi della compagnia Pàvlova, disciplinati, studiosi dell'insieme, disposti anche a sacrificare la personale vanità per la gioia di mettere una nota sia pur minima in un quadro compiuto, tutto è possibile. Io me ne convinsi venendo in Italia l'anno scorso, e notando non solo le geniali facoltà di pronta assimilazione di cotesti vostri artisti, ma anche i frutti dell'ottimo esempio

che, in fatto di disciplina, di dedizione e di rinuncia aveva ottenuto tra loro quella eccellente attrice che è la signora Pàvlova.

– Sicché lei ha potuto, in pochi giorni...

– Proprio in pochi giorni; non direi. Non ho certo potuto e dovuto seguire qui i sistemi di noi Russi, che impieghiamo molti mesi a preparare un solo lavoro; ma posso dichiararle che gli attori della compagnia Pàvlova hanno consacrato (e, dato l'enorme lavoro delle compagnie italiane, è un bel caso) non meno di sei settimane al *Giardino dei Ciliegi*. Naturalmente, nel frattempo essi hanno « montato » anche altri drammi; e una di coteste settimane l'hanno trascorsa non sul palcoscenico, ma venendo alla spicciolata a lavorare con me, in una stanza, dov'è stato mio compito graditissimo conoscer da vicino la personalità di ciascuno, e risvegliarne le intime affinità col personaggio da rappresentare.

– Ella è dunque soddisfatta dei risultati?

– Questo non sta a me dirlo: spetta oggi al pubblico e alla critica di Roma, come già qualche settimana addietro a quelli di Milano. Credo tuttavia che lo spettacolo ch'essi avranno stasera sia qualcosa di insolito: per loro, e anche per me.

– Per lei? Non, dunque, come a Mosca? Lei ha variato la antica interpretazione?

– Pensi che proprio oggi 14 marzo, dopo circa ventott'anni dalla « prima » rappresentazione del *Giardino dei Ciliegi*, se ne dà nel mio Teatro a Mosca la 610.a replica: e, benché gli attori siano individualmente tutti mutati (a eccezione della protagonista, ch'è poi la vedova di Cecof), la interpretazione, nello spirito e nei particolari essenziali, è sempre quella. Ma io qui in Italia, sia per il fatto di essere unico direttore senza più la ovvia necessità di accordare la mia visione con quella di Stanislawski, sia anche per le diverse qualità degli attori, ho creduto, non già di tradire il poeta, bensì d'interpretarlo con una semplicità alquanto diversa da quella ormai tradizionale a Mosca: ancora più leggera, ancora meno incisiva...

– E che ne avrebbe detto Cecof

– Ma Cecof per il primo, meglio in questo *Giardino dei Ciliegi* che non per esempio in *Zio Vania* dove esistono scene di più vibrante drammaticità, raccomandava un'estrema levità d'accenti. In molti punti, diceva addirittura: « non è un dramma, è un *vaudeville* »; ch'era una scherzosa esagerazione, ma non senza motivo. Ricordo che durante la prima rappresentazione a Milano più d'un attore italiano, rientrando fra le quinte, mi diceva: « ma che succede? il pubblico ride! ». proprio così deve accadere, almeno in molti punti di questo dramma, che ha sovente un ritmo di lirica ironia, e quasi di comicità. E il pubblico italiano comprende benissimo tutto ciò, grazie a quell'eccezionale intuito che (com'è stato detto giustamente anche da altri artisti stranieri) 'anno di esso, per gusto istintivo della verità, e per innato orrore del falso e del *bluff*, specie qui in Roma, uno dei pubblici più intelligenti del mondo.

1933.03.15	Il Tevere		Il giardino dei ciliegi	Alberto Cecchi	“Il giardino dei ciliegi” di Anton Cecoff al Teatro Argentina
------------	-----------	--	-------------------------	----------------	---

Dunque, di tutto quello che sul conto dell'arte di Cecoff hanno scritto da più di vent'anni i suoi critici, i suoi ammiratori e i suoi avversari, la più gran parte è falsità. Ci tocca cancellar tutto, passare la spugna sulle convinzioni più radicate ed elementari, ricominciare con una pagina bianca, e lì sopra tentare di cavarsela *ab ovo*. Di Cecoff ci avevan sempre parlato tutti, senza eccezione, come di uno scrittore grigio, negatore, rinunciatario, morbido, decadente: che s'appena credere a un futuro molto lontano, vago, talmente imbevuto di sogno da non avere alcun rilievo pratico, credibile. Cecoff doveva essere lo specchio migliore di quella psicologia malata che è accennata in Tourgheniev, investe i tre quarti di Dostoieschi, sbocca infine nell'avventura di Rasputin, e appare in definitiva come la cagione prima dell'esplosione rivoluzionaria. Cecoff era un succube, una sorta

di intimista la cui tetraggine disperata aveva una profondità tale da meritare pagine e volumetti di studio e di commento: era un maestro della rassegnazione, che aveva un'anima malata quanto il suo corpo, tifico nello spirito allo stesso modo che nei polmoni. E, per quanto con questa interpretazione di lui fosse difficile accordare una parte non indifferente della sua opera, (almeno un quarto delle sue novelle e tre o quattro atti unici, brillantissimi di ironia e di malignità, soda e sana): ciascuno di noi aveva accettato quel malinconico punto di vista, ed era pronto a prestar giuramento in conseguenza.

Pensare che non è vero niente. Che cantonata, i nostri maestri che si interessano alla letteratura russa. A monte. Zero e zero fanno scarabocchio. Il più bello si è che i nostri attori, dominati dalla funerea concezione che abbiam detto, affrontavano il teatro di Cecoff tenendo in mano dalla prima battuta all'ultima una cipolla tagliata per ogni mano, e lacrimando di conseguenza fino a riempire di umidità le sale in cui malauguratamente recitavano. Sono rimaste memorabili alcune interpretazioni della Grammatica nel *Gabbiano*, della Melato nel *Giardino*, di Palmarini nello *Zio Vanja*: eccellenti persone, che senza averci capito nulla hanno portato alla catastrofe quei lavori, davanti a un pubblico che dopo mezz'ora di monotona lamentosità cominciava a pensare cielo azzurro come il prigioniero alla libertà e, concependo contro di lui un inestinguibile odio, si dava a fischiare uno scrittore tanto testardamente iettatore. Sta di fatto che Cecoff da noi era conosciuto soltanto come uno da affrontare soltanto avendo in mano le chiavi, le belle chiavi femmina delle case d'un tempo.

Ed ecco qua. Abbiamo invece imparato, toccato con mano, che Cecoff è un artista divertente, spiritoso, satirico: che non è uno smidollato ma anzi un ribelle, che prende in giro i suoi più rappresentativi eroi, che non consente con loro ma invece li detesta. È un osservatore spietato, che non rinuncia a tirare la più piccola delle frecciate, un denunciatore, un ironico: è uno che vuol far ridere a spese dell'intimismo, (naturalmente di un riso amaro, del riso che è proprio all'uomo di talento), è uno che dà uno spintone ai suoi sciagurati eroi, quando la loro vigliaccheria ha toccato l'estremo, e li danneggia senz'altro all'inferno. Niente grigio, niente serate provinciali con l'acqua che batte ai vetri, niente « poesie scritte col lapis »: ma tutto rosso e giallo e verde, variegato come un pappagallo, una girandola gradevolmente colorata.

E tanto meno uno scrittore « torre d'avorio », un puro, un disdegnoso. I suoi drammi son pieni di trucchi che darebbero da pensare perfino a Sardou, il quale di rado indietreggiava: suoni di corde che si spezzano dietro le quinte, manie ridicole dei personaggi, macchiette poco scrupolose, furberie continue, trovate all'americana. E una mano sempre un po' calcata, ogni carattere disegnato non con circospezione ma anzi deliberatamente, tanto che è sempre lì lì per diventare una caricatura. Diciamola papale papale, Cecoff quando fa del teatro è un delicato ruffiano, cui sta a cuore il successo, e che a qualsiasi costo – e ben a ragione – vuole arrivare al pubblico grosso, per insegnargli qualche cosa, per metterlo in guardia. Chi ce lo avesse detto. Cecoff era dunque un bolscevico anche lui, avanti lettera, un tipo da volterriano, da enciclopedista, uno che come Diderot non ne voleva più sapere di andare avanti con una società fatta di uomini e di donne abbassati fino a quel punto? Da meditare: il bolscevismo ha dato il bando a tutte le opere di Dostoevski, e permette quelle di Cecoff: sta a vedere che la frittata era stata cotta a rovescio.

E non c'è questione. L'interpretazione che ha fornito la Compagnia della signora Pavlova sotto la magnifica direzione di Vladimir Nemirovic Dancenko era un'interpretazione ortodossa, classica, controllata dall'autore in persona al teatro di Mosca. Fu Dancenko a mettere in scena per la prima volta il *Giardino dei ciliegi*, sotto gli occhi del poeta: il quale intendeva che gli spettatori sorridessero e ridessero alle battute dei suoi eroi, e non voleva sentir parlare di malinconie. Con quella sua gran barba da medico era un malignazzo, che voleva sentire lo sgrilletto ogni volta che il suo coltello da chirurgo toccava la carne viva: un uomo in gamba, un uomo duro, pronto a fare a scappellotti con il primo contrario che gli capitasse davanti.

E così è avvenuto che il *Giardino dei ciliegi*, esempio di malinconia se mai ce ne furono nei manuali di letteratura, è risultato un'opera viva, gagliarda, in qualche passaggio ridevole come una gaia commedia di Francia. La leggera caricatura che ha ogni personaggio è venuta fuori, è successo

qualche cosa che lasciava pensare ai personaggi di Dickens, tanto assurdi e tanto teneri. L'avventura del dramma si sa: una casa, una villa di campagna, circondata da un ciriegieto, che va in vendita per l'ignavia dei proprietari che temono di sporcarsi le mani a trattare dei loro debiti. Canevaccio assai labile, povero: non altrimenti i *Malavoglia* del magnifico Verga non sono che la storia di una partita di lupini. Si tratta di uno studio di caratteri, e da ultimo di una inquisizione più che domenicana sulla psicologia dei signori russi ai primi anni del secolo. Una galleria di ritratti, si potrebbe anche dire, ma dai contrasti che fanno urtare l'un l'altro gli eroi sorge un sentimento, un effetto per così dire pirandelliano: l'incomunicabilità. Ciascuno, buono o cattivo, sta solo, da un lato, concorrendo alla visione finale in modo inconsapevole: ciascuno ha ragione e torto a un tempo stesso, ciascuno è protagonista e ciascuno è servo.

È difficile parlare della fatica sostenuta dalla Compagnia Pavlova. Sciaguratamente siamo abituati ad usare diversi paroloni, tanto per ovviare alla crisi del teatro. I lettori ci leggano come se nei riguardi di quanto scriviamo le parole fossero comprensibili soltanto con l'aiuto di una lente d'ingrandimento.

Tatiana Pavlova faceva addirittura tenerezza, da tanto che s'era investita della parte: nei costumi dell'epoca (costumi! ma se si tratta solo del 1905!) ha presentato un vitino e un seno da impressionare. D'altronde queste sono bravure fisiche, corporee. Erano niente al paragone delle bravure tecniche, alla voce, agli impeti, alle smorzature, agli ondeggiamenti: se noi, come il Pontefice, avessimo il permesso della nomina *in pectore* la terremmo segretamente per la migliore attrice d'Italia.

Cialente è stato un caratterista di primissimo ordine, magnifico in certi passaggi: pochi e forse nessuno gli possono tener testa. Giachetti riesce sempre molto bene: era truccato in modo che somigliava vagamente a Cecoff in persona, al tempo in cui fioriva, (e il personaggio di Lopakin è chiaramente quello che l'autore approva ed ama). Petacci, la Redivo, la Bertramo hanno dimostrato un impegno senza esempio. Mina, che era l'antico servo Ficss, dopo avere egregiamente recitato per tre atti, ha sottolineato un po' troppo la sua senile caducità al quarto atto: può darsi che abbia in parte attenuato l'effetto del finale.

Concertatore, direttor, corago, era Nemirovic Dàncenko: in realtà tutte le lodi andrebbero a lui, che le riceve e nasconde nella sua pregevole barba bianca.

Non parliamo degli scenari: siamo tanto poco abituati ad averli sopportabili che una volta che son belli tutti stanno in ciampanelle.

Formidabile teatro. Da ben otto anni, (tanti ne contiamo di anzianità), ci capita ogni poco di parlare di una « piena », malgrado la crisi. Gli aggettivi finiscono, le parole ci si smorzano in bocca: buttiamoci addirittura alle storielle americano del *Corriere dei Piccoli*, diremo che un disegnatore avrebbe raffigurato l'esterno del teatro Argentina attraversandolo di faccie, di *zing, bum, tum*, come se stesse per scoppiare, per partorire. Le sedie aggiunte viaggiavano qua e là sulla testa di vecchie maschere che di rado avevano assistito a siffatti sommovimenti.

Gli applausi sono stati molti, a ogni atto: meno di quelli che lo spettacolo meritava, poiché rade volte se n'era visto l'eguale.

1933.03.16	La Tribuna		Il giardino dei ciliegi		Il giardino dei ciliegi all'Argentina
------------	------------	--	-------------------------	--	---------------------------------------

Questa nuova apparizione del *Giardino dei ciliegi* è qualche cosa di più d'un'alta fatica d'arte: essa è piuttosto un gesto d'amore, qualche cosa di squisitamente spirituale, quasi un voto compiuto con cuore tremante a gloria dell'arte stessa attraverso l'omaggio reso ad uno dei suoi esempi più memorabili. Si poteva temere che l'ultima e forse la più armoniosa creazione di Cecof stentasse a ritrovare la sua fortuna, dopo tanti anni, e a poco a poco dileguasse in una caligine

remota fino a sparire dalle scene per affidarsi alla immobile perpetuità della letteratura stampata. E Tatiana Pavlova, col concorso inestimabile del primo, magistrale inscenatore del *Giardino*, il Dancenko, ha voluto riprendere questo dramma come per dargli con la sua anima una più potente vitalità e per fissarlo incancellabilmente con la sua interpretazione nel nostro commosso ricordo. Il dramma di Cecof non è perituro, ma anche l'interpretazione che iersera ce ne è stata data rimarrà memorabile. Tutto ha concorso a suscitare in noi un'emozione intima, profonda, quasi dolorosa: la compostezza del quadro ottocentesco, veridico fino ad acquistare un leggero sapore di satira; la fluidità serena, colorita, eguale, del gioco scenico; il contenuto ardore delle passioni; un senso di staticità paralizzante e di fatalità cieca che dava l'impressione cruda e concreta dell'ambiente; e poi la felice varietà degli atteggiamenti, la musicalità sorprendente di tutto l'assieme. Negli annali del teatro italiano un'altra nobile pagina è stata scritta da Tatiana Pavlova e dai suoi comici.

Il *Giardino dei ciliegi* acquista oggi, dopo il crollo paurosa del vecchio mondo russo, un valore documentario. Non v'è figura in questo dramma che non rifletta in modo impressionante uno degli aspetti caratteristici della decadenza e della decomposizione della società moscovita sotto gli ultimi Zar, e la rappresentazione dei costumi è così viva e vera da illuminarci più d'ogni altra testimonianza contemporanea e più d'ogni diligente studio retrospettivo sulla situazione che ha trovato poi il suo terribile epilogo. La signora Liuba Andreievna, che dopo molti trascorsi avventurosi torna a Parigi alla sua vecchia casa di campagna, una casa famosa per il suo vasto podere coltivato a ciliegi, e non si preoccupa delle ipoteche che minacciano quella sua proprietà, e continua indolente e inconscia a trascorrere un'esistenza fatua e rovinosa, ha già in sé il suo destino. E il fratello che la accompagna e la asseconda, maniaco, imbambolato e inerte; e la figlia, povera creatura turbata e oscillante, e la cameriera, e l'istitutrice, e il ragioniere, e il vecchio e i il giovane domestico, tutti partecipano con la loro propria psicologia alla stessa disperante umanità. La vicenda è nota: incapaci di fronteggiare con una virile decisione la loro sorte e di difendere il tetto sotto cui sono nati, i proprietari del giardino dei ciliegi si lasciano portar via all'asta pubblica tutti i loro beni. Chi prende il loro posto è il figlio di un loro contadino che apparteneva agli schiavi della gleba liberato per sovrana concessione. Ora il nuovo proprietario, ebbro di tanta fortuna, agita il mazzo di chiavi che è il simbolo e l'affermazione del suo possesso e del suo nuovo rango, e concepisce il disegno di elevarsi fino a prendere il posto dello scomparso marito di Liuba Andreievna. Ma tutto si dissolve miseramente. Liuba ritornerà a Parigi dove un vecchio amante selvaggio e infermo la reclama con un telegramma al giorno. Gli altri familiari lasceranno essi pure la casa avita per disperdersi in direzioni diverse. Lo smarrimento è tale che Firs, il vecchio domestico, viene dimenticato nelle camere vuote e abbandonato alla sua angoscia inespresa. Intanto i meravigliosi ciliegi in fiore cadono sotto lugubri, inesorabili colpi d'ascia. Dove si stendeva il podere, vanto e ricchezza d'una vecchia famiglia russa, sorgeranno le ville dei nuovi ricchi.

Dell'interpretazione abbiamo detto, ed ogni elogio ai singoli attori menomerebbe il carattere unitario di questo multanime sforzo vittorioso. La Pavlova fu animatrice incomparabile di tale sforzo, e fece del personaggio di Liuba Andreievna una delle sue più belle trasfigurazioni. Lineare, impeccabile, sempre logico e spontaneo fu Renato Cialente nella parte del fratello di Liuba. E la Tettoni, la Redivo, il Giachetti, il De Luca, la Bertramo, l'Alzelmo, la Turco, il setacci, il Mina, l'Albani, il Botti, il Fellini, il Rossi, tutti dettero uno stupendo rilievo al loro personaggio, guadagnandosi a pari merito il successo.

E il successo è stato pieno, clamoroso. Il pubblico dell'Argentina – la sala era letteralmente colma – ha evocato con insistenti, caldissimi applausi gli attori ad ogni calar di sipario. Dopo il terzo atto e il quarto la manifestazione ha assunto un tono entusiastico, ed anche Dancenko è apparso al proscenio, acclamatissimo.

Le scene di Benois e Lukomski ci hanno portati deliziosamente nel caratteristico ottocento russo ed hanno inquadrato in modo degno la stupenda recitazione.

Questa sera il *Giardino dei ciliegi* si replica.

1933.03.24	L'Italia Letteraria		Il giardino dei ciliegi	Paolo Milano	Il giardino dei ciliegi, di Anton Cechov messo in scena da Nemirovic Dàncenko
------------	------------------------	--	----------------------------	--------------	---

Tutta la critica della prima rappresentazione milanese e di questa romana, si è mostrata d'accordo su di un punto: che l'edizione della Compagnia Pavlova ci abbia scoperto l'aspetto autentico di Cechov, colorito e mosso, e non lacrimoso e bisbigliante com'era finora apparso sui nostri palcoscenici; (Alberto Cecchi ha perfino scritto un pezzo elegantissimo su Cechov « divertente, spiritoso, satirico » e, insomma « volterriano »). Una sorpresa simile suscitò tempo fa l'edizione di *Zio Vanja* allestita dalla Compagnia Palmer.

L'origine delle sciape e tenebrose interpretazioni cechoviane, alle quali orecchianti capocomici ci avevano avvezzi, mi sembra evidente: essi rimbalzavano pari pari su Cechov gli sbiaditissimi toni del cosiddetto teatro intimista, secondo l'opinione corrente figlio legittimo delle opere del Russo. Fortunatamente le cose stanno in tutt'altro modo: Cechov, come ognuno sa, è un classico, l'ultimo erede della tradizione di Gogol e Tolstoj, e il teatro per lui fu la tappa più matura di una carriera artistica di novelliere arguto, grottesco, malinconico. Perciò, nei suoi drammi, l'amarezza e lo sconforto, sentimenti per natura elegiaci, si variopingono di ironia; ed è ovvio che gli interpreti, senza mai darsi in braccio alla comicità, debbano rilevare la brillantezza scenica di queste opere.

De *Il giardino dei ciliegi*, di questa storia di uno sgombero, il Dàncenko (al quale i precedenti di carriera assicurano indubbiamente il titolo di interprete autentico) ha certo espresso il clima caratteristico. Una rischiosissima spensieratezza di gaia morte quotidiana, che dai due protagonisti si screzia in cento riflessi su tutto il contorno.

*Some with lives that came to nothing,  
Some whit deeds as well undone,...*

Son versi di Browning che a questi personaggi calzano altrettanto bene che a quelli di centocinquanta anni prima, a cui si riferiscono. E come sul salotto settecentesco raccolto attorno alle musiche di Galluppi, così su questi moscoviti sognanti o epicurei già si effondono i soffi di una rivoluzione. Tipica per questo è la fugacissima scomparsa al secondo atto del Viandante, ché alzato il bastone e imprecando ai ricchi esige denaro, e tipico lo sfogo di Lopachin quando compera i poderi dove suo padre fu servo della gleba.

Almeno tre dei personaggi del *Giardino* sono stati incarnati come meglio era difficile desiderare. Cialente nei panni di Leonid Andrejevic mantenne squisitamente l'equilibrio tra comicità e consolazione, e portava per così dire scritti i limiti del personaggio in ogni gesto, in ogni tono di voce; Anna Turco che era la cameriera Duniascia, fu « una donna molto tenera » con bellissima sobrietà; ed Emilio Setacci (al quale avevo sentito recitare infelicitemente l'ultimo atto de *L'uccello di fuoco*) era un Simeon Piscik indovinatissimo e assai umano.

Non che gli altri, con a capo Tatiana Pavlova negli aggraziati costumi principio di secolo, non si sian fatti onore; tutt'altro; ma per la compiuta armonia mancava loro qualche elemento. Fosco Giachetti, ottimo in tutto il resto, stonò qua e là nella difficilissima tirata di Lopachin a cui si è accennato; la Pavlova fu incerta nella bella apostrofe al giardino; e Dino Di Luca, che era Trofimov e s'era ben combinata una faccia da Trotskij giovane, risentì della retorica di cui la sua parte di tanto in tanto si imperla.

Non c'è che dire: in troppe battute del poetico Trofimov il poeta Cechov sonnecchia. Capita nel pieno di molti drammi cechoviani che inavvertitamente si dimentichi nei panni di questo o quel personaggio, da burattinaio decadendo in burattino, e si metta a parlare in persona prima di quella felicità futura che attira lui prima assai che le sue creature. Sono queste le crepe più evidenti dell'arte cechoviana, ed esente del tutto è forse soltanto *Zio Vanja*.

Attraverso questi cenni critici improntati a quel rigore a cui sempre invitano le belle e serie interpretazioni, vorrei che mi fosse riuscito d'esprimere la riconoscenza che recite come queste suscitano in ogni spettatore ancora amante del Teatro. Per imprese simili occorre con soddisfazione riesumare la parola *disinteresse*: ciò che chi *aures habent* ricevono, è né più né meno che un regalo. Era la maggioranza dei presenti di questo parere? Tutta Roma intellettuale era in platea (« *se questo teatro crollasse, l'Italia non penserebbe più* » – disse sorniosamente uno scrittore), ma c'era anche molta altra gente; e alla fine d'ogni atto, e all'uscita, una quantità di persone avevano l'aria di chiedersi se *Il giardino dei ciliegi* è una bella commedia o una brutta.