

Curatore:

Rosalba De Amicis

Titolo della ricerca:

La tournée italiana della compagnia di Gaston Baty del 1927 e il confronto con gli spettacoli italiani.

Periodici in esame:**Comoedia** (anni: 1922; 1924; 1925 1926; 1927-1931; 1934)**Corriere della sera** (dicembre 1927; gennaio 1928)**Gazzetta del popolo** (dicembre 1927)**Il lavoro d'Italia** (novembre-dicembre 1927)**Il Messaggero** (novembre-dicembre 1927)**Il momento** (novembre-dicembre 1927)**Il piccolo giornale d'Italia** (novembre-dicembre 1927)**Il popolo di Roma** (novembre-dicembre 1927)**Il Tevere** (novembre-dicembre 1927)**L'Ambrosiano** (dicembre 1927; gennaio 1928)**L'Italie** (novembre-dicembre 1927)**La fiera letteraria** (dicembre 1927)**La Tribuna** (luglio, novembre, dicembre 1927; maggio 1931)**Biblioteche:**

Biblioteca Burcardo Roma

Biblioteca comunale Sormani di Milano

Biblioteca di lettere e filosofia dell'università degli studi di L'Aquila

Biblioteca nazionale centrale di Roma

Biblioteca Provinciale "Salvatore Tommasi" L'Aquila

Titolo degli spettacoli presi in esame:1) *Maya* di Simon Gantillon2) *Têtes de rechange* di J.V. Pellerin3) *Césaire* di Schlumberger**Tabella riassuntiva dei dati:**

Data (anno.mese.giorno)	Nome del periodico	Annata rivista	Titolo dello spettacolo	Autore dell'articolo	Titolo dell'articolo
1927.07.07	La Tribuna		"Maya" di Simon Gantillon	S. d'Amico	Francesi al festival
1927.07.09	La Tribuna			S. d'Amico	Congresso e la crisi
1927.07.14	La Tribuna			S. d'Amico	Romanticismo alla "Comédie"
1927.07.16	La Tribuna			S. d'Amico	La messinscena
1927.11.25	Il Messaggero		"Maya" di Simon	Anonimo	"Maya" di Simon Gantillon al Valle

			Gantillon		
1927.11.25	Il piccolo giornale d'Italia		"Maya" di Simon Gantillon	u.m.b.	"Maya" di Simon Gantillon al Valle
1927.11.25	Il Tevere		"Maya" di Simon Gantillon	A. Cecchi	"Maya" di Simon Gantillon al Teatro Valle
1927.11.26	Il lavoro d'Italia		"Maya" di Simon Gantillon	E. Rocca	"Maya" di Simon Gantillon al Teatro Valle
1927.11.26	Il popolo di Roma		"Maya" di Simon Gantillon	car.	"Maya" di Simon Gantillon al Valle
1927.11.26	L'Italie		"Maya" di Simon Gantillon	J. Comin	"Maya" par M. Simon Gantillon au Valle
1927.11.26	La Tribuna		"Maya" di Simon Gantillon	S. d'Amico	"MAYA" di Gantillon
1927.11.30	Il momento		"Maya" di Simon Gantillon; "Têtes de rechange" di J.V. Pellerin	L. Gennari	Spettacoli d'arte. Gaston Baty a Torino
1927.12	Comoedia	IX	"Maya" di Simon Gantillon; "Têtes de rechange" di J.V. Pellerin	G. Ruberti	Cronache del Teatro: A Roma
1927.12.01	Gazzetta del popolo		"Maya" di Simon Gantillon	Anonimo	"Maya" di Gantillon nell'interpretazione di Baty
1927.12.02	Gazzetta del popolo			Anonimo	Teatro di Torino. Inizio di stagione
1927.12.02	Il momento			Anonimo	Lunedì, ripresa del Teatro di Torino
1927.12.03	Gazzetta del popolo			Anonimo	Al Teatro di Torino: la prima di "Maya"
1927.12.05	Gazzetta del popolo			Anonimo	Gaston Baty con "Maya": inizia la stagione al Teatro di Torino
1927.12.06	Corriere della sera			Anonimo	La "tourné" di Baty a Torino
1927.12.06	Gazzetta del popolo		"Maya" di Simon Gantillon	E. Bertuetti	Gaston Baty al Teatro di Torino. "Maya" di Simon

					Gantillon
1927.12.06	Il momento		“Maya” di Simon Gantillon	L. Gennari	Teatro di Torino, Maya – spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue de Simon Gantillon. Mise en scène de Gaston Baty
1927.12.07	Gazzetta del popolo			Anonimo	Al Teatro di Torino “Têtes de rechange”
1927.12.08	Il momento			Anonimo	Due novità al Teatro di Torino
1927.12.09	Gazzetta del popolo		“Têtes de rechange” di J.V. Pellerin	E.Bertuetti	“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin
1927.12.09	Il momento		“Têtes de rechange” di J.V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	L. Gennari	Teatro di Torino. Têtes de rechange. Spectacle en trois parties de Jean Victor Pellerin. Césaire : deux actes de Jean Schlumberger. Mise en scène de Gaston Baty
1927.12.10	Gazzetta del popolo			Anonimo	Al Teatro di Torino le ultime recite di Baty
1927.12.11	Corriere della sera			Anonimo	Corriere teatrale: Eden
1927.12.11	Il momento			Anonimo	Il congedo della compagnia Baty
1927.12.13	Corriere della sera		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	“Maya” di S. Gantillon all’Eden
1927.12.13	L’Ambrosiano		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	Le prime a Milano. “Maya” di Gantillon
1927.12.15	Il Messaggero			Anonimo	La Compagnia dello “Studio des Champs Elysées”
1927.12.15	Il Tevere			Anonimo	La Compagnia dello « Studio des Champs Elysées » al Valle
1927.12.16	Il Messaggero			Anonimo	La Compagnia francese diretta da Gaston Baty al Valle

1927.12.18	Il Messaggero		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	La Compagnia francese di G. Baty nell’interpretazione di “Maya” al Valle
1927.12.18	Il popolo di Roma		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	La Compagnia di Baty al Valle
1927.12.18	La fiera letteraria			A. Frenci	Prime di prosa
1927.12.19	Il piccolo giornale d’Italia		“Maya” di Simon Gantillon; “Têtes de rechange” di J.V. Pellerin	u.m.b.	La Compagnia Baty al Valle. Le due novità di questa sera
1927.12.19	Il Tevere		“Maya” di Simon Gantillon	Vice	La compagnia di Baty al Valle. “Maya” al Valle
1927.12.20	Il lavoro d’Italia		“Maya” di Simon Gantillon	E. Rocca	Le prime rappresentazioni nei teatri di Roma. “Maya” nell’edizione di Gaston Baty dello “Studio des Champs Elysées” al Valle
1927.12.20	Il Messaggero		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	Anonimo	“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin e “Césaire” di J. Schlumberger al Valle
1927.12.20	Il piccolo giornale d’Italia		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	u.m.b.	Le novità di ieri sera al Valle “Têtes de rechange” di Pellerin e “Césaire” di Schlumberger
1927.12.20	Il Tevere		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	Vice	“Césaire” e “Têtes de rechange” al Valle
1927.12.20	La Tribuna		“Maya” di Simon Gantillon	S. d’Amico	Presentazione di Gaston Baty. “Maya” di Gantillon al Valle

1927.12.20-21	Il popolo di Roma		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	Vice	“Césaire” e “Têtes de rechange” al teatro Valle
1927.12.21	Il lavoro d'Italia		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	E. Rocca	Schlumberger e J. V. Pellerin presentati al Valle da Gaston Baty
1927.12.21	Il Tevere		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	“Maya” al Valle
1927.12.21	L'Italie		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin	J. Comin	“Têtes de rechange” par M. G. V. Pellerin, mise en scène de M. Baty, au Valle
1927.12.21	La Tribuna		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	S. d'Amico	La compagnia di Baty al Valle. La novità di Schlumberger e di Pellerin
1927.12.25	La fiera letteraria		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	A. Frenci	Prime di prosa a Milano
1928.01	Comoedia	X		Anonimo	Cronache del Teatro: A Roma. La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca
1928.01.10	Corriere della sera		“Maya” di Simon Gantillon	R. Simoni	Maya, nove quadri di Simon Gantillon
1928.01.10	L'Ambrosiano		“Maya” di Simon Gantillon	m.r.	“Maya” in lingua italiana
1931.05.06	La Tribuna			S. d'Amico	La crisi del teatro all'estero. Conferme

Materiali:

1927.07.07	La Tribuna			S. d'Amico	Francesi al festival
------------	------------	--	--	------------	----------------------

Mancati all'appello gl'italiani con Niccodemi, i Russi con Tairov, i tedeschi con Reinhardt e all'ultimo momento anche gli austriaci con Moissi; messi da parte i coreografi spagnoli e anche Russi, i quali han partecipato al Festival ma senza entrare nel campo del Teatro drammatico; ci resta a parlare, per oggi, dei Francesi. Ché al Festival sono stati in qualche modo presenti, com'era naturale, anch'essi sebbene in pochi; e i Congressisti della S.U.D.T. si sono visti offrire in loro onore due spettacoli, uno da Gaston Baty nello « studio » degli Champs Elysées, e uno da Firmin Gémier nel suo Odéon. Due spettacoli, due stili. Là s'è affermata, in un piccolo teatro, davanti un pubblico d'*élite*, l'innocenza d'un nuovissimo *metteur-en-scène*; qua davanti alla folla di un grande teatro ufficiale ha trionfato con un vigore immutato, la personalità d'un attore insigne in una parte di grande stile, Shylock *Marchand de Venise*.

Vero è che a noi italiani, salvo quelli che han l'invidiabile disgrazia di essere troppo giovani è difficile dissociare il ricordo della commedia shakespeariana da quello d'Ermete Novelli. Il nostro immenso comico aveva visto in essa, come si sa, nient'altro che una stupenda 'parte' per sé; e perciò n'aveva adottato una riduzione fatta dal Suner sul gusto del tempo suo, la quale concentrava in soli quattro anni la variopinta serie dei quadri shakespeariani, riduceva al minimo la fiabesca storia di Porzia, annullava o quasi l'essenziale contrasto fra la semitica cupezza di Shylock e il luminoso spirito tutto Rinascenza degli altri personaggi, sopprimeva per intero l'atto quinto e il suo poema d'amore, e insomma trasformava il dramma in una sorta di monologo ad uso del primo attore. Ma con che potenza Novelli dicesse cotesto monologo lo sa chi, come noi, sulla scena non ha forse ancora visto niente di simile.

La libera riduzione adottata dal Gémier, essendo più moderna, è meno lontana dal gusto e dai criteri nostri; sebbene anch'essa non sia troppo fedele, anzi porti addirittura le tracce d'una dichiarata imitazione, in certi particolari anche discutibili, dell'interpretazione d'Ermete Novelli. Gli atti, o quadri, son divenuti sei; la storia di Porzia v'ha più larga parte; l'ultimo quadro, quello del giardino degli innamorati, è stato essenzialmente conservato. E v'è una preoccupazione evidente, e comprensibile in un attore straniero, di sfruttare ai fini della messinscena (del resto più realistica che fantastica) i prestiti di colore veneziano; e ogni quadro ha una gradevole cornice musicale, la quale s'intona egregiamente al testo, e supplisce come può al mancato 'fluire' delle scene, che dovrebb'esser continuo, e continuamente mutevole.

Ma in sostanza anche questa interpretazione, come dicevamo, si riduce a un carattere, a una persona, a un attore: Firmin Gémier. Sia o non sia Shylock nel testo di Shakespeare il vero protagonista (che è cosa da provare), qui l'anima del dramma di fatto si concentra in lui. E sono tesori d'una psicologia viva, che tornano a rivelarsi, eternamente nuovi.

Meno carnoso, meno sanguigno del nostro Novelli, l'attore francese è magnifico nelle sfumature del suo giuoco scenico. Perfetto nella composizione esteriore del personaggio, si sente come tuttavia il suo fuoco gli venga dal di dentro; e come a questo soprattutto si debba il largo potere comunicativo, da cui il pubblico è subito vinto. Questo Shylock non ci si dà intero dalla prima scena; si sviluppa e si svela, fase per fase. Prima è l'avarizia sordida; poi è l'odio segreto (dove il «piacevole contratto» stipulato «per celia» con Antonio); poi è la disperazione del padre tradito, in una rappresentazione d'infinita pietà portata al culmine (secondo un noto e criticato 'soggetto' del nostro Novelli) dalle beffe dei cristiani; poi è la corsa alla vendetta, il coltello proteso sulla carne battezzata; poi è la sconfitta, e il disfacimento. E ci sono, in questa parabola psicologica, scene d'una verità, d'una atrocità, e di un'abiezione, che l'esserne spettatori a momenti è pressoché insostenibile; lo scender del sipario è accolto dal pubblico quasi come la liberazione da un incubo.

In conclusione, la testimonianza di un attore di razza; teatro sempre suggestivo, perché né vecchio, né nuovo: eterno.

Gaston Baty, *metteur-en-scène* di stile moderno, giovane, intelligente, mosso da intendimenti che forse non sono tutti e soltanto d'ordine estetico, duce d'una crociata contro la *routine* dei teatri *boulevardiers* (e, al Congresso, patrono di idee un poco minacciose, di cui dovremo occuparci in un altro articolo), ha invitato i Congressisti a vedere com'egli abbia rimesso in scena quella *Maya* di Gantillon, che solo tre anni addietro non aveva molto commosso i parigini, mentre adesso, nella nuova edizione, chiama ogni sera il pubblico più sollecito e sensibile nella minuscola sala dello *Studio* all'Avenue Montaigne.

E' possibile che questa *Maya* la quale si presenta come l'ultima parola dell'arte contemporanea, a prima vista (e, in molti particolari, anche dopo una certa meditazione) possa piuttosto far pensare a Zola, a Maupassant, al Théâtre Libre, e a quel *Girotondo* di Schnitzler che Bragaglia (sempre Bragaglia) ci ha regalato un anno fa agl'*Indipendenti*. Senonché, dice il poeta, *er fatto è quasi uguale ar Trovatore*, – *Ma er fatto proprio è tutt'un' antra cosa*. Si tratta d'un ciclo di piccoli quadri, che hanno per centro una casa di piacere d'infimo ordine, in un'atroce stradetta di *filles galantes*, accanto al lurido porto di Marsiglia. Ma la sfilata aspramente veristica degli avventori nella stanzetta di Bella, la *fille*, svolge un *leitmotiv* lirico, il quale poi sarebbe questo: la cortigiana non è se non una « forma » inerte, in cui ogni uomo, passando, infonde il suo spirito; materia a cui ognuno dà il volto e l'anima che vuole; che ognuno ricrea, a seconda del suo proprio sentimento. (Come si vede, anche qui ci si tiene al corrente del « problema centrale »).

Da una specie di breve prologo tra due personaggi simbolici, il navigatore che sbarca e la femmina che lo riceve, dialogato in prosa ma con un'enfasi di sonanti contrapposizioni un poco retoriche che ricordan magari quelle degli alessandrini vittorughiani, si passa al cinematografo dei maschi in cerca del bacio. E c'è lo sfinite operaio che, letteralmente, non cerca altro; e c'è il reduce da una gran passione vana, folle d'un insaziato furore per una donna non avuta mai, il quale sogna d'averla finalmente, in Bella; e c'è l'uomo calato da Nord che nella superstite femminilità, e a momenti quasi maternità, della cortigiana, crede ritrovare qualcosa del paese suo lontano, del tepore familiare, e sin delle caste intimità religiose; e c'è il pittore che si contenta di chiederle linee e colori per l'arte sua; e c'è il *soulier*, il sepolto vivo nel carbone della stiva, che piange sulle ginocchia di lei la disperazione del suo perpetuo carcere nero; e c'è il vagabondo che crede materialmente di riconoscere in lei una creatura amata, e da tanto tempo smarrita; e c'è l'uomo di colore, magicamente approdato dall'India, che in lei rivede Maya, la cangiante creatura dell'illusione, e canta per lei l'invocazione alla danzatrice celeste, Apsara, vaso di voluttà.

Ma, sia virtù del poeta sia bravura del Baty sia conquista di entrambi, nella turpitudine di tutta questa laida materia passa davvero un soffio di tragedia umana, che non è il risultato d'una riproduzione realistica. Ciascuno dei nove quadri si compone di due parti: di cui la prima si svolge davanti a un telone, che stilizza il porto di Marsiglia; il secondo nell'interno della stanza di Bella, sinistramente sintetizzata. S'intreccia al viavai dei maschi la fangosa rappresentazione della vita della cortigiana; e, in una sorta di « compenetrazione di piani », la storia di Bella s'incrocia con quella d'una ragazzetta al suo primo amore, Fifine, e a tratti anche con la rapida apparizione d'una vecchia femmina, Notre-Mère: Fifine, Bella, Notre-Mère, tre momenti d'una sola vita, e d'una donna sola.

Fatto per tre quarti di particolari immondi e ripugnanti, e apparentemente tutto disperso in essi, questo spettacolo ha una sua spirituale unità, e un suo fascino disperato. Attori e attrici, adunati in uno stile eccellente, compongono l'opera quadro per quadro, con una aderenza viva: è un popolo d'anime notturne, signoreggiato dal volto di Bella, Marguerite Jamois, e concluso da delirio dell'indiano, cui un autentico uomo di colore, il Benglia, dà accenti d'un selvaggio mistero.

Ché forse questa era stata la sola colpa del Baty, nel mettere in scena il dramma: averlo chiuso un po' troppo in una camera; non aver profittato abbastanza del vasto mare (la tela col porto di

Marsiglia, eccessivamente stilizzato, non offre alcuna vera suggestione) per far approdare da tutti i lidi, alla carne di Bella, l'illusione dolente di tutta una sciagurata umanità. Ma questo senso ottengono, col loro barbaro esotismo, i canti dell'indiano, i quali dall'ultima scena proiettano d'un colpo, su tutta l'opera, la luce, e la voce d'una desolazione universale.

1927.07.09	La Tribuna			S. d'Amico	Congresso e la crisi
------------	------------	--	--	------------	----------------------

Li abbiamo dunque visti insieme se non proprio alla ribalta, per lo meno intorno a un gran tavolo, in una delle grandi sale del Palais Royal: il francese suadente acconto al tedesco implacato, l'inglese [...] vicino al cinese incuriosito, il brasiliano loquace e il gentiluomo russo (che dichiarando la sua nazionalità aggiunge, a scanso di equivoci: « Vieille Russie »), il [...] e l'austriaco, lo scandinavo e il cecoslovacco, l'ungherese e il sudamericano; e la bella attrice [...], seduta a fianco del vecchio *vaudevelliste* tutto lindo e premuroso (mettiamo il signor Vala-[-...]; c'è in Italia qualcuno che si ricordi di lui?); Jean-Jacques Bernard con la sua dolce aria trasognata, e suo padre Tristan [...] nella propria barba, e la giovane capigliatura fluente di Gaston Baty alle prese con l'austera calvizie di Gémier; e gli occhiali di Tartaruga dell'ossuto Pitoeff che si [...] con quelli del categorico [...] Amiel; eccetera, eccetera.

Che tutte queste persone, e molte altre ancora, di quando in quando abbiano l'occasione di adunarsi intorno a un tavolo, può essere un ottimo risultato della « Société Universelle »; e per questo, ripetiamolo, ci è doluto e ci duole di non aver trovato tra loro nessun delegato italiano. Quanto a sentirle ragionare d'amore e d'accordo, forse la cosa è un po' meno facile; e un [...] malignetto potrebbe incominciare dal travarvi l'indice di codesta difficoltà nell'uso del francese, adottato con docilità dai congressisti figli di piccole nazioni, greci, rumeni, cechi e via dicendo; ma forse più faticosamente parlata da altri, per esempio inglesi e nordamericani; e nient'affatto dai tedeschi. I quali, fin dal primo istante, si son mostrati pieni d'interesse per qualunque argomento, informati di tutto, disposti a tutte le possibili intese, sociali e arrendevoli su tutti i punti, ma quanto all'idioma non hanno mollato; e ogni volta che il signor Rickelt, formidabile organizzatore e rappresentante degli attori di Germania, ha gagliardamente preso la parola, le vetrate si son messe a tremare, e gli interpreti (un dotto signore austriaco, e una graziosissima giovinetta parigina) hanno avuto del buon filo da torcere.

« E' indubitabile » ha detto Firmin Gémier, nel suo discorso di chiusa « che l'arte sia un fatto nazionale. Ma è nazionale, per dir così, alle sue radici; alle sue vette è semplicemente umana. Le grandi opere di tutte le nazioni si adunano e si associano in una vivificante e comune atmosfera d'umanità ». nella quale affermazione c'è molto di vero; ma ecco [...] l'accento del signor Rickelt, veniva da dubitarne.

E per esempio, se il teatro è uno, è proprio vero che tutto il teatro, in tutto il mondo o per lo meno in tutta Europa, sia in crisi?

« Il Teatro è fuori della vita » ci ha confessato l'interprete inglese di Santa Giovanna, Sybil Thorndike. « Il gran pubblico non sente più come una volta, il bisogno del dramma. I suoi spettacoli preferiti oggi sono il Music Hall e il Cinematografo. La gran maggioranza dei Teatri inglesi va male, e le eccezioni son quasi tutte dovute al merito personale d'alcuni attori, capaci d'interessare un certo numero di spettatori, non tanto alle opere rappresentate quanto alla personale virtù di chi le rappresenta. Ma la più parte del pubblico non ne vuol sapere. La folla del dopoguerra sempre più materialista, avida di godersi la vita alla spicciolata, ora per ora, domanda allo spettacolo un piacere immediato, superficiale, che non si rivolga né all'intelligenza né al sentimento; non vuole pensare, e nemmeno sentire profondamente; non è disposta a dare al drammaturgo quel tanto di collaborazione

ch'è sempre necessario al Teatro, fatto di comunione tra palcoscenico e platea. Perciò il dramma è ormai diventato un'arte aristocratica, che suscita soltanto interesse di *élites* relativamente piccole (simili a quelle che frequentano per esempio le esposizioni d'arte); non è più un fatto di popolo (com'era per esempio al tempo di Shakespeare). Chi potrà riportare al teatro l'anima della folla? Non lo so: bisognerebbe che lo spirito contemporaneo tornasse a mutarsi essenzialmente. Quanto a favorire un tale mutamento, non riesco ad avere gran fiducia nell'opera degli attori, così come oggi sono; piuttosto spero in quella schietta, fidente, e qualche volta mutabile, degli amatori, dei dilettanti, dei filodrammatici ». La nostra Opera Nazionale del Dopolavoro può, se crede, prender nota di questa speranza.

« Io non so che sia la crisi del Teatro » ci ha invece detto Pitoëff. « Qui a Parigi i teatri dove si rappresenta con intelligenza e con sensibilità moderne, qualcosa di vivo, non sono affatto in crisi: vanno benissimo. Veda il bilancio, morale e materiale, del Teatro di Jovet, oppure quello dello *Studio* in cui Baty rappresenta da diversi mesi, la *Maya* di Gantillon; o anche il mio. Meglio di così non si potrebbe andare. È possibile che ci sia crisi economica, in un certo numero di teatri diciamo così commerciali; i quali spesso sono molto frequentati, ma dove a causa d'una complicata organizzazione amministrativa e tecnica le spese possono superare gl'incassi. A ogni modo è affare che non mi riguarda il Cinematografo. I buoni teatri di Parigi sono pieni ». E possiamo aggiungere di volo che sono pieni sebbene i pressi siano, d'ordinario, il doppio e anche il triplo di quelli che si pagano in Italia.

Un po' meno ottimista ci è parso Firmin Gémier. « Per la verità io avverto i sintomi d'una certa crisi; che è crisi non *di teatri*, ma *del Teatro*; e voglio dire, non di interpreti, ma di autori. Sempre, in tutti i tempi, il pubblico ha avuto sete di racconti, per appagare la sua fantasia; e questi gli sono stati forniti dai narratori, e dal Teatro. Adesso succede questo: che gli autori drammatici scrivono per i piccoli gruppi intellettuali, per la critica, per porre la candidatura all'*Académie*; non scrivono più per la folla. Sdegnano di fare quello che non hanno sdegnato Eschilo, Shakespeare, Calderon, Molière. E naturalmente la folla, ch'essi affettano di ignorare, li abbandona. Di qui il prevalere, agli occhi del pubblico dell'importanza degli esecutori su quella degli autori. La guerra non ha ancora dato all'Europa l'autore nuovo, che la folla aspetta con ansia religiosa. La crisi *del Teatro* non è altro che questo: io credo che essa sarà risolta domani, dall'apparizione di uno scrittore di genio. Quanto *ai teatri*, si tratta di questioni particolari, relative a questa o quella amministrazione, a questo o a quell'artista drammatico ». Ma certo parrebbe esagerato anche a noi parlare *sic et simpliciter* di crisi generale, in una città come questa, dove ogni giorno, davanti ai teatri più diversi, dalla *Comédie Française*, all'*Opéra Comique* e alle *Folies Bergères*, la gente fa la fila agli sportelli (s'intende pei biglietti di posti non numerati) da due, tre, e fin quattr'ore prima che cominci lo spettacolo. Diciamo *ogni giorno*.

« Crisi del Teatro? » ci ha detto il tedesco signor Rickelt, presidente della mastodontica *Unione internazionale degli Artisti Drammatici*. « In Germania non esiste. Il pubblico tedesco va a teatri più di quanto v'andasse nell'anteguerra. Col fenomeno del Cinematografo coincide quello dell'aumentato amore allo spettacolo drammatico. In Germania si vendono 360.000 biglietti di teatro al giorno, con un introito di 120 milioni di marchi oro ogni anno (che sono come si sa, verso un miliardo di franchi francesi). La sola *Società dei Grandi Teatri Popolari* assicura l'esito di 180.000 biglietti quotidiani, fra il pubblico popolare. Dal canto loro tutti gli enti pubblici fanno il loro dovere per dare incremento al teatro. Piccole città di 50, 40, anche 20 mila abitanti, hanno ciascuna il suo teatro minuscolo sovvenzionato ». Resta a chiedersi quanto di tutto ciò sia dovuto a un impulso spontaneo e quanto all'organizzazione tedesca. Ma certo è che un'organizzazione può servire un sentimento, e può magari alimentarlo; crearlo dal niente non potrebbe.

Chiuderemo col riferire quel che ci ha detto un'amabile autore drammatico, tedesco anche lui, Walter Hasenclover. Qualcuno gli aveva ricordato le polemiche e i *referendum* fatti anche in Italia a proposito delle benefiche influenze che il Cinematografo potrebbe esercitare sul Teatro, richiamandolo, da una troppo mortificata « interiorità », al senso dell'avventura colorita e fantasiosa. « Ma nemmeno per idea » ha risposto Hasenclover. « Il Cinematografo dev'essere

Cinematografo, e il Teatro dev'essere Teatro. Niente di peggio che confondere due arti diverse. Se il Teatro s'immaginasse di poter fare la concorrenza al Cinematografo come spettacolo vario, esteso e frammentario, sarebbe battuto, come un cavallo che volesse inseguire un'automobile. Il Teatro è un'altra cosa. Devi darci dell'altro. Parlare, prima agli occhi, all'anima; agire, prima che in estensione, in profondità. E insomma tornare magari alle unità cosiddette aristoteliche; le quali non erano una mera pedanteria scolastica, ma l'espressione di un'esigenza profonda. Esse tendevano a far coincidere la durata degli eventi rappresentati colla durata della loro rappresentazione. Ecco una cosa che il Cinematografo, sintetico e frantumato com'è, non può fare. Il Teatro è arte classica. Se vuol vivere, deve tornare alle sue origini ».

Ora noi non vorremmo trarre da tutte queste opinioni nessuna conclusione affrettata affermando per esempio che una crisi del Teatro, almeno in senso universale e apocalittico come da noi la prospettano gli ideologi faciloni, non c'è. Certo è che ci sono, qua e là, per lo meno alcune singole crisi, dipendenti da cause molte volte nazionali, e che ogni nazione è chiamata a risolversi da sé. Ma in tutti i casi anche una società universale, come la S.U.D.T., può avere un suo vasto compito, nell'interesse di tutti i teatri.

E qui confessiamo di non sapere se sia un bene o un male ch'ella offra già da Parigi un suo schema bell'e fatto, un modello uniforme, a ciascuno dei paesi nei quali si è costituita, o si costituirà, la « Unione » o per dir meglio « Sezione » nazionale. Forse sarebbe meglio lasciare che ogni nazione si desse da sé, compatibilmente con poche norme comuni a tutte, le regole che fanno al caso suo, alle sue particolari condizioni e ai suoi bisogni. Altrimenti potrà ripetersi troppo spesso quel che è accaduto in una delle adunanze del Congresso, quando il delegato di un piccolo paese, richiesto d'approvare un voto relativo ai *metteur-en-scène*, ha risposto: « Nel mio paese, *metteur-en-scène* non ce n'è » (ahimè forse non soltanto nel suo paese!). Noi poniamo risolutamente da parte certe proposte di carattere particolare, come quelle che riguardano i teatri popolari, o il diploma obbligatorio (!) per gli attori e i direttori, o la costituzione dei teatri stabili, ecc. ecc.: tutte cose che riguardano, a nostro avviso, i singoli paesi. E ci riserviamo di parlare un'altra volta di qualche altra questione anche d'importanza generale: come per esempio quella della « proprietà della messinscena », straordinariamente interessante ma troppo complessa e significativa per sbrigarcene in poche parole. Riconosciamo tuttavia fin d'ora che la S.U.D.T. può essere uno strumento eccellente per scambi internazionali fra teatro e teatro.

La creazione d'un Ufficio Centrale d'informazione, il quale non lasci più all'avventura, come oggi avviene, attori, autori e studiosi, ma possa servir loro di guida morale, estetica ed economica; la istituzione, a questo scopo, d'un periodico internazionale; la costituzione d'un ufficio speciale per le traduzioni, oggi affidate a Dio sa chi; la istituzione d'una tessera internazionale, a uso dei critici, degli autori e degli artisti di tutto il mondo; la fondazione in ogni metropoli di una « Casa del Teatro » e d'un « Teatro Internazionale » per ospitarvi le Compagnie straniere, sia liriche che drammatiche; e infine l'annuale ripetersi, in sedi sempre diverse, di *Festival* internazionali (dei quali l'attuale non è stato se non un primo saggio sebbene timido e imperfetto) sono propositi, certo non tutti facili a diventar realtà, ma d'un'utilità evidente.

I rapporti fra Teatro e Teatro sono stati, fino ad oggi, monopolio di privati e di società, i quali li hanno coltivati, e sia pure onestamente; ma per fini bottegai. Potrebbe essere un grande progresso affidarne l'alta vigilanza a un ente artistico, il quale si proponga altri fini. È verissimo che una società internazionale può presentarsi a divenire strumento di particolare dominio, con particolare beneficio di qualche nazione, a danno di qualche altra (e lasciamo nella penna gli esempi). Ma per vigilare che questo non avvenga, c'è un modo semplice: essere presenti.

1927.07.14	La Tribuna			S. d'Amico	Romanticismo alla "Comédie"
------------	------------	--	--	------------	-----------------------------------

Forse a riprender l'equilibrio, dopo il colloquio con Tairoff, non ci voleva di meno che una cura di recite ortodosse alla *Comédie*, e magari di saggi al *Conservatoire*.

Com'è noto a ogni buon europeo non esiste al mondo un teatro di cui si dica tanto bene, e tanto male, quanto se ne dice della *Comédie Française*: e naturalmente, per l'identiche ragioni. L'essere in certo senso il più antico teatro d'Europa, l'aver mantenuto il compito di conservare la « interpretazione autentica » del repertorio classico nazionale, la dichiarata consuetudine d'imporre a' propri attori una recitazione, una dizione, uno stile tramandati ormai immutabilmente (almeno nelle intenzioni) da un secolo all'altro, sono, per i difensori altrettante ragioni d'ammirazione; per i critici, altrettanti motivi d'accuse feroci. Certo in pochi luoghi come nella vecchia sala della *Comédie*, bruttina, pomposa e piena di carattere, par di capire quanto sia nel vero il collega Scardaoni, quando ci descrive la Francia come un paese essenzialmente conservatore e borghese, che nonostante tutti gli atteggiamenti rivoluzionari crede con segreta tenacia nella tradizione, nell'accademia, nei premi ufficiali e nei nastrini all'occhiello, e in questa fede ritrovava così spesso tanta parte del suo chiaro ordine e della sua intima energia.

E se, per esempio, il piccolo e soffice teatro dove recita Sacha Guitry è un teatro meramente parigino (a nostro avviso non trasportabile, come abbiam sempre sostenuto di tanta commedia leggera, fuori dei *boulevards*), il teatrone della Comédie è veramente «francese», cioè di tutta la nazione; frequentato com'è ogni giorno da un pubblico che arriva in buona parte dalla provincia: tra i "provinciali colti", di passaggio per la capitale, sono pochi quelli che resistano al desiderio d'andare a fare una visita a Molière, a Corneille e a Racine in casa loro, a sentirli parlare con la lingua e con l'accento che (ci giurano) essi usavano al tempo loro. Quindi una recita alla Comédie è commovente anche e forse soprattutto per chi guardi, oltre che sul palcoscenico, in platea e nei balconi: signore e signori rispettabili, dei quali quelli alloggiati più in alto hanno fatto *la queue* per alcune ore agli sportelli; giovinetti che tengono rispettosamente infilati i guanti durante tutto lo spettacolo, e giovinette che lo seguono intente come ormai non accade più in nessun altro teatro, l'anima negli occhi e, al momento buono, le lacrime. E grandi applausi a scena aperta, dopo tutte le tirate; applausi ai vecchi *sociétaires*, applausi alle giovani promesse; e diligenti consultazioni del programma, da cui si apprende che il signor X o il signor Y, «*élèves du Conservatoire*», fanno rispettivamente la parte del terzo lacchè o del quarto alabardiere: i quali non parlano, ma che invidiato onore! e che speranze per domani!

Perché anche il Conservatorio – questo istituto di cui la critica dispera, ma intervenendo ufficialmente ai suoi saggi per darne ampio conto; e di cui tutti gli attori e direttori dicono corna, da Gémier ad Antoine e da Pitoëff a Copeau, ma insomma discutendolo – agli occhi dei buoni borghesi seguita ad apparire la fucina dei futuri *comédiens* del gran Teatro di Francia, quelli che non avranno forse mai i successi chiassosi e le fortune economiche dei grandi attori *boulevardiers*, ma saranno ingenuamente considerati come i successori di Talma, di Rachel, di Mounet-Sully. «Teatro impossibile» ci ha detto qualcuno che non era un ignoto, e non parlava sottovoce: «ormai tutto composto d'elementi mediocri e meno che mediocri; costosissimo, e perciò condannato a essere sempre strapieno, se non vuol fallire; teatro che non può prendersi il lusso d'una bizzarria, di uno scarto, di una innovazione ribelle, per timore d'esser disertato!». E sarà. Ma in fondo, questa di vedersi sempre gremito non è poi, per un teatro, la peggiore delle condanne.

Anche la Comédie, durante il Congresso, non ha voluto esser da meno dell'altro teatro sovvenzionato, l'Odéon; e ha invitato i congressisti a uno spettacolo *monstre*, *Lorenzaccio* di de Musset. E qui bisogna avvertire che proprio in quest'anno (1927, primo centenario dalla prefazione del *Cromwell*, ossia dall'inizio ufficiale del Romanticismo), la Comédie sta offrendo un ciclo di rappresentazioni romantiche, mettendo in scena pressoché tutta l'opera di Hugo, di Vigny e di

Musset. Nel *foyer* del teatro c'è pure una esposizione di libri, disegni e cimeli relativi al Romanticismo (come del resto un po' da per tutto: nella Biblioteca dell'Arsenale, nella casa di Hugo, nelle vetrine dei librai); e fra un atto e l'altro i vecchi signori e i volenterosi giovinetti vanno religiosamente a contemplare i ritratti e le caricature del tempo, le edizioni originali, gli autografi dei poeti, i bozzetti per la prima rappresentazione di *Hernani* o di *Barberine*.

Del Vigny abbiamo assistito al *Chatterton*: nitido e malinconico capolavoro che, dicono i pratici « non ha azione », e nonostante l'enorme successo della prima sera non pare abbia avuto mai un grande pubblico dalla sua. In novantatré anni, cioè dal 1835 a oggi, era stato rappresentato non più che un centinaio di volte, e ora la *Comédie* l'ha rimesso in scena dando ai personaggi i costumi del tempo dell'autore; idea discutibile, tutti sanno che storicamente il suo eroe appartiene (e il Vigny per primo ne tenne conto) al 1770. Diciamo subito che la sua recitazione ci è apparsa egregia, ma la sua interpretazione piuttosto sforzata. Il giovane e lodatissimo attore Yonnel, uno dei tanti rumeni francesizzati, che sosteneva la parte di Chatterton, ne ha fatto invece che un desolato sognatore, un vivace declamatore (e va da sé che gli spettatori l'applaudivano con entusiasmo); per compenso il Leroux, ch'era Jolin Bell, invece di contentarsi d'essere l'ottuso borghese, faceva il tiranno domestico, aspro e gridatore; terzo nel gruppo il Bacqué ch'era il Quacquero, e avrebbe dovuto comporre una figura candida ed evangelica, ci parve più che altro un predicatore. Ma fu M.me Ventura, Kitty Bell soave e ben composta anche nei quadretti coi suoi bambini, a darci il senso del compito della *Comédie*. Avevamo appreso si può dire da ragazzi, nei diligenti volumi del tempo, il famoso « giuoco di scena » con cui nel '35 l'attrice Dorval, l'amica di Vigny, mandò in visibilio il suo pubblico al finale dell'ultimo atto, quando all'annuncio del suicidio di Chatterton si afflosciò abbandonandosi sul parapetto della scala, e scivolò come peso inerte fino al piano sottostante, povera carne morta da cui l'anima era svanita: ed ecco che M.me Ventura un secolo appresso, ci ha ridato l'identico « giuoco », con raddoppiata commozione del pubblico. Meno commosso di noi forse n'è stato, nella sua ultima cronaca, Antoine, il quale ha discusso lungamente, e la posizione della scala nella scena, e il modo con cui l'attrice esegue la caduta: di che si può anche sorridere, ma a patto di non sapere quel che sia la *Comédie* (e forse neanche quel che sia l'arte).

Di Hugo si era annunziato nientemeno che il *Cromwell*: e sarebbe stata la sua prima rappresentazione perché, come tutti sanno, nello scriver quel dramma Hugo aveva preso il suo anticlassicismo così alla lettera, che le proporzioni del lavoro lo resero irrappresentabile. Ma, anche oggi, l'impresa mette paura; sicché l'attuazione dell'idea è stata, se non proprio smessa, rimandata. Quanto a noi, fra tutte le opere che ci venivano offerte nel ciclo vittorughiano, abbiamo scelto *Marion de Lorme*: e non esitiamo a confessare che, contro ogni aspettativa, ascoltandola ci siamo divertiti. Scenari melodrammatici questo si capisce, del tipo che la signora Carelli predilige al *Costanzi*: e costumi da tenori, da baritoni, e da bassi oh quanto profondi. Ma insomma il grottesco dell'intreccio finisce col dimenticarsi, appunto in grazie di quello che Gaston Baty chiama, con alquanto disprezzo, *Sire le Mot*, la fulgida Parola. E questo per merito della dizione quasi sempre eccellente di cotesti attori i quali scandiscono e miniano ben bene i loro alessandrini senza farne perdere né sillaba né apostrofo, una rima disopra e una disotto, un emistichio di qua e uno di là; e se taluno fra essi fa un po' *ronron*, con abuso di prolungate nasali alquanto faticoso al nostro orecchio italiano, tutti son chiaramente e decentemente ordinati in uno stile, che sul principio sorprende, poi diventa magari monotono, ma infine suscita ammirazione. Senza dire che, se il buon *doyen* Silvain era un po' troppo visibilmente ottantenne nella parte del marchese de Nangis, la diffamata Cécile Sorel, in quella tutt'altro che agevole di Marion del Lorme, se la cavò da vecchia volpe di palcoscenico; e per esempio il Desjardins ch'era Luigi XIII, e il d'Inès ch'era il buffone, ci parvero artisti di prim'ordine.

Ma il trionfatore della stagione romantica è stato senza dubbio Alfred de Musset; ed anche noi ci siamo presi il lusso di una parzialità in suo favore andando a vederlo due volte, in *Lorenzaccio* e in *A quoi rêvent les jeunes filles*.

Di *Lorenzaccio* ci avevano detto meraviglie; e l'amministratore generale della *Comédie*, Emile Fabre in persona, accogliendoci coll'usata cordialità, ci aveva confidato d'aver fatto

appositamente una gita a Firenze per curarne la messinscena. Stavolta il dramma di Musset si è voluto rappresentare, non nelle solite riduzioni, ma nella sua integrità o quasi (una trentina di quadri); e per far fluire questi quadri nel modo più fantasioso che fosse possibile, si è ricorso all'adozione d'una scena fissa incominciata da un grande arco, che chiudendosi con tende variamente stemmate ci dava i diversi « interni », e riaprendosi su questo o quello scenario ci dava gli « esterni ». Scenari egregi, storicamente fedeli, bene illuminati; costumi belli e ricchi; e su questo punto non avremmo niente da aggiungere. Ma purtroppo dobbiamo confessare che il gusto di tutto lo spettacolo in poi fu distrutto da un fatto, contro il quale (senza dubbio per colpa nostra) abbiamo sempre avuto una pregiudiziale insuperabile: la parte di Lorenzaccio era sostenuta da una donna, Mme Piérat. Pare che questo fatto, per cui c'era del resto il glorioso precedente di Sarah Bernhardt, non sia dispiaciuto a molta critica, la quale trova che Lorenzaccio sarebbe un carattere « femminile ». Fu con un argomento analogo che anni fa un attore russo a Mosca, interpretò Giovanna d'Arco nel dramma di Schiller, sostenendo che si trattava d'un carattere « maschile »! Gli sciagurati hanno l'aria di ignorare che, se mai, la suggestione di coteste figure è data appunto dalla coincidenza della loro femminilità o maschilità, con un corpo di sesso opposto. Ma lasciamo andare. Accenniamo di volo che anche in questo spettacolo – sempre applauditissimo, da un pubblico immenso – ci son piaciuti sopra tutti il Desjardins, che va il vecchi Strozzi, e il d'Inès, che incarna con molta finezza il Cardinal Cibo, il tipo del cardinalone machiavellico, caro ai romantici.

Ma *A quoi rêvent les jeunes filles* ha avuto, a parer nostro, una interpretazione indimenticabilmente migliore. Qui si abbiamo ritrovato l'incomparabile leggiadria di Musset, riscoperto la musica segreta del suo verso leggero, respirato daccapo l'atmosfera della sua incantata malinconia. L'avventura fittizia di Ninon e Ninette, progenitrice autentica di quella dei *Romanesques* rostandiani, s'è risolta su lo sfondo irreali degli scenari (due atti, nove quadri), che si succedevano con una levità delicata. E ancora una volta il d'Inès, Duca eccellente, e la Renaud e la Bell, Ninon e Ninette, e lo Yonnel a suo posto nella figura di Silvio, e in genere gli altri tutti solleciti, intonati e aggraziati, ci han dato un saggio di recitazione tipicamente francese, in ciò che questa parola può avere di più elegante, galante, e ironicamente sentimentale.

Perciò dicevamo che la *Comédie*, logica appendice della scuola, conservatrice di testi e loro impassibile editrice, esaltata e accusata com'è, e con tutti i difetti che manifestatamente confessa, resta, ad un tempo, un documento e una forza. E può essere che Molière sia rappresentato anche in modo diverso da come lo recitano i suoi ufficiali successori; e che per interpretare, mettiamo, *Le Misanthrope*, non sia indispensabile rimanere per tutti e cinque gli atti col cappello in mano, nel salotto di Celimène riprodotto con quello scrupolo archeologico e poco polveroso, che il pubblico del vecchio teatro ama. Ma Corneille e Racine, francamente, non sapremo pensarli sopra un altare diverso da questo palcoscenico.

(Vero è che qualche innovatore negato, proprio in questi ultimi tempi, che l'autore del *Cid* e quello di *Phèdre*, poeti già interamente espressi nella parola, siano autori teatrali. Ma a nuove proposizioni di questo genere, si può sempre rispondere con una formula vecchissima: se il *Cid* non è teatro, tanto peggio per il Teatro).

1927.07.16	La Tribuna			S. d'Amico	La messinscena
------------	------------	--	--	------------	----------------

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Non è possibile credere che in Italia la materia prima, ossia la virtù mimica di una razza, la quale in questo campo ha tenuto il primato per oltre due millenni, adesso si sia esaurita e sia sparita di colpo, per un capriccio di natura, senza nemmeno decadenza e diremmo senza preavviso, nel giro di qualche anno. Quello che manca a noi non è il materiale-uomo; è il senso moderno, è la scuola intelligente, è lo stile. Ci manca il gusto dell'interpretazione, la gioia di far nascere un testo

letterario alla sua vita scenica, la voluttà di diventare parte viva d'un insieme, strumento docile d'una armoniosa visione complessiva. Bisogna insomma che ci mettiamo anche noi, non per la stessa via, ma per una via parallela a quella che gli altri hanno trovato per conto loro. E allora avremo, anche noi, il nostro Teatro moderno.

1927.11.25	Il Messaggero		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	"Maya" di Simon Gantillon al Valle
------------	---------------	--	---------------------------------	---------	---

E' un lavoro di atmosfera, di ambiente, i cui episodi non sono cioè legati da una materiale unità di azione, ma da un'astratta unità poetica e drammatica o forse meglio da un nesso analogico di situazioni e di stati d'animo che si scambiano luci ombre e suggestioni le quali si compongono e si confondono, equilibrandosi in un tutto omogeneo, nella significazione generale che emana da i dieci quadri dello spettacolo, come i colori dell'iride nella luce bianca. Raccontarne il «fatto» è dunque impossibile: non esiste vicenda esteriore, come non esiste una vicenda interiore intesa come progressione sviluppo parabola di una evoluzione psicologica. Il lavoro finisce infatti con la stessa scena e le stesse parole con le quali comincia a indicare il continuo ripetersi, giorno per giorno, di tutto quello che abbiamo veduto e sentito. L'autore stesso in una specie di prefazione alla sua opera ci dà la spiegazione delle sue intenzioni. «La camera di una donna, nelle adiacenze di un gran porto mediterraneo. La Donna considerata nel suo essere passivo di materia plastica del desiderio dell'uomo, bruco di una farfalla alla quale ogni uomo dipinge le ali del colore del proprio desiderio. L'uomo marinaio d'ogni bordo, d'ogni grado, di ogni paese; navigatore di oceani, sognatore solitario. Dunque la stessa scena sempre; una gabbia, un letto, una tenda, una lampada, ma che varia secondo l'animo del viaggiatore: lo stesso gesto ma un impulso differente di espressione e di scopo; lo stesso vino bevuto nella stessa coppa, ma ebbrezze diverse; la stessa donna, ma sul suo volto la maschera che ogni suo nuovo amante le pone, che esiste per qualche istante, poi muore». E infatti nei nove quadri si ripete sempre la stessa scena del prologo, dove un marinaio incontra una donna e va con lei, a occhi chiusi per sognare su lei, trasfigurata, i sogni del proprio desiderio e della propria nostalgia.

L'ultimo quadro dovrebbe essere la chiave del lavoro, il vertice della parabola ideale dopo il quale ricomincia, fino al termine della vita, la stessa sequela di episodi di gesti di illusioni e di stanchezze: ma in vero esso arriva un po' tardi, o per meglio dire non riesce a ritrovare nei quadri precedenti una sufficiente giustificazione al suo simbolo. Ché proprio di un simbolo si tratta poiché in esso è raffigurata la incarnazione di Maya – la protagonista, nome che in indiano pare significhi e «madre del desiderio» e «sorella della menzogna» - nel fantasma che in essa intravedono con la propria fantasia gli uomini che a lei chiedono illusione conforto e oblio, fino a che questo fantasma le si sostituisce completamente spodestandola.

Questa intenzione che avrebbe potuto dare al lavoro un più ampio e movimentato respiro, e sopra a tutto un più originale sviluppo, è rimasta secondo il nostro parere soffocata nei vari episodi che si limitano a rappresentare la vita dei bassifondi portuali, sia pure in modo altamente e potentemente lirico che mai cade nel brutale e nel volgare mantenendosi con una squisita sensibilità e una mirabile abilità in un campo elevato profondamente e amaramente umano. Non per nulla molti ricordano ieri sera *La fossa* del Kuprin: con questo celebre romanzo infatti il lavoro del Gantillon ha molti punti di contatto specialmente per quel realismo romantico e lirico, per quell'acuta e atroce indagine delle anime diseredate e reiette che rimangono in fondo, la sostanza e l'essenza di questo dramma. Un'amarezza acre e dolorosa, un senso di compassionevole e compassionato disfacimento, una rassegnazione tra allucinata e acre circolano nei diversi quadri dove tutto, però è quasi nobilitato e purificato nell'ostentazione della bruttura e della degradazione, come stimate di una

santità maledetta. Non tutti i quadri, naturalmente sono equiparabili in valore: quello della morte della figlia della quale Maya non sa o non ricorda neppure il nome in una tenerezza materna così lontana e prossima all'indifferenza che fa fremere: quello dell'uomo del nord in cui i protagonisti ritrovano quasi, con una bambola e un frutto sconosciuto, la loro fanciullezza ignara e spensierata; quello dell'antico amante che Maya non vuol riconoscere rinnegando un passato che non par più quasi vero; quello in cui una fanciulla confessa il suo primo puro e felice amore iniziando la via che la condurrà al nulla desolato in cui Maya vive: quello del fachiro indiano che inganna e suggestiona gli uomini con le parole fino a trasmutare un fantasma in realtà viva, sono i migliori.

In essi una sensibilità umana sottilissima sa raggiungere in un risultato lirico di sicuro e appassionante effetto, le più desolate, deserte e sconsolate plaghe dell'anima umana dove la solitudine è un infinito che nulla riesce più a popolare e ad animare; dove il dolore è un'abitudine che ha dimenticato ogni ribellione; dove l'abiezione è un'incoscienza che sa trarre da tutto il riso la maledizione, la pazienza, la gioia, il ghigno, la paura, la tenerezza ma non il piano o la speranza; dove il cinismo è insuperabilità; dove nella monotonia delle ore scolorate e scialbe stagna l'empito invisibile che un nulla solleva dal suo fermento torbido e silenzioso per farlo esplodere terribile e atroce nella tragedia o nel sangue.

Il successo è stato pieno, completo, unanime, crescente: tre chiamate al primo atto – i quadri sono raggruppati in tre atti - ; quattro al secondo, sette al terzo della quale tra a Niccodemi che mise in scena il lavoro in modo stupendo. Le difficoltà svariate e ardue di una simile esecuzione furono affrontate e risolte da questa Compagnia con insueta bravura. Tutti gli interpreti – ed erano 23 – fecero miracoli componendo uno spettacolo armoniosissimo ove tutti i particolari erano curatissimi e resi con grande efficacia. La Vergani rese con grande sensibilità l'ebetudine rassegnata e incosciente di Maya; degli altri ci piace ricordare il Cimara, ottimo indiano, il Brizzolari, il Besozzi efficacissimo in una macchietta di sfruttatore, il Cestari ottimo interprete della difficile parte dell'uomo del nord, il Cattaneo, la Donadoni, la Piumatti fresca e spensierata fanciulla sull'orlo della perdizione e la Soligo. Da stasera cominciano le repliche.

1927.11.25	Il piccolo giornale d'Italia		“Maya” di Simon Gantillon	u.m.b.	“Maya” di Simon Gantillon al Valle
------------	------------------------------	--	---------------------------	--------	------------------------------------

Un argomento così scabroso portato sul teatro è cosa molto ardua e azzardata: tema vecchio, già sfruttato, ma difficile a trattarsi. Lo scrittore francese Simon Gantillon ci è riuscito a pieno presentando al pubblico una serie di quadri interessanti, ricchi di grande profonda umanità, soffusi qua e là di amara dolorosa poesia e basati su una realtà spaventevole: episodi della vita di una prostituta in un gran porto di mare.

Bella Maya, dispensatrice di piaceri e talvolta anche di sogni, confortatrice di tanti sventurati, sorella amica di coloro che tale per qualche momento la considerano, è una femmina uguale a tutte le altre del suo rango, ma che in certi momenti si differenzia, si distacca dalle altre per ritornare più tardi la stessa.

La spiegazione del lavoro è data dall'autore con alcune frasi che noi riportiamo per i nostri lettori, la qual cosa ci dispensa dal raccontare la serie di episodi che son tutti staccati e ricongiunti solo da un simbolo.

Dice Simon Gantillon nella sua presentazione di Maya:

«La Camera di una Donna nelle adiacenze di un gran porto Mediterraneo; conchiglia dove si sentono i rumori del mare. La donna, considerata nel suo essere passivo di materia plastica del desiderio dell'uomo, bruco di una farfalla alla quale ogni uomo dipinge le ali del colore del proprio desiderio.

«L'Uomo, marinaio d'ogni bordo, d'ogni grado, d'ogni paese; navigatore d'oceani, assetato di spazio, sognatore solitario. Dunque la stessa scena, centro del mondo: una gabbia, un letto, una tenda, una lampada, ma che varia secondo l'anima del viaggiatore: lo stesso gesto, ma un'impulso differente d'espressione e di scopo; lo stesso vino, bevuto nella stessa coppa, ma ebbrezze diverse; la stessa donna, ma sul suo volto la maschera che ogni suo nuovo amante le pone, che esiste per qualche istante, poi muore.

«Costoro, i coscienti e gl'incoscienti, ricercano in lei per suo mezzo, attraverso lei o suo malgrado, un infinito del quale ella è interprete. Così diminuisce l'importanza reale della donna a misura che aumenta nell'uomo il valore dell'essere immaginario ch'egli sovrappone e che finisce per sostituire la persona vera.

«Questa reincarnazione progressiva forma la curva ascendente d'una azione interiore di cui ogni scena segna le tappe e le incertezze.

«Anello che unisce questi momenti drammatici è Bella: donna galante, con tutti i segni della sua vita e il pittoresco della sua strada dalla quale non potrà mai più allontanarsi. Bella Maya, personaggio mistico, illusione e apparenza, dispensatrice di sogni, terribile e dolce come la natura; Bella Maya, donna e fata, simbolo universale che ricade poi bruscamente nelle comuni abitudini della vita quotidiana.

«E qui finisce per ricominciare, per ricominciare ogni giorno...

«Il mare fuor fa sentire il suo sereno richiamo».

Tre atti tecnicamente e teatralmente riusciti per i diversi quadri, sceneggiati con abilità, per i differenti personaggi presentati con calore e maestria. Così continuando, l'autore si sarebbe potuto sbizzarrire chissà quanto e andare anche all'infinito.

Quanta amarezza e quanta dolcezza in questa povera Maya, che il destino ha voluto così, di tutti e di nessuno.

Maya – che in indiano significa «la madre del desiderio», la «sorella del vizio», la «sognatrice» - è bella e buona quanto mille altre donne che son belle, buone e viziose come Maya – così dice il principe indiano, manipolatore straordinario di «cocktail» a bordo del transatlantico.

Questa povera e misera creatura che il destino ha voluto così, che trascorre l'intera giornata nella casetta numero 7, accanto alle casette numerate di altre sue compagne, riceve le visite degli uomini del mare, uno differente dall'altro, ma in fondo tutti, su per giù, uguali, come eguali press'a poco sono le sue compagne di vizio. Ma in fondo a lei, a loro tutte, c'è anche un'anima talvolta gaia, spesso triste, nel cui fondo c'è tanto dolore e tanto disprezzo...

E la giornata trascorre identica, eguale per tutti i giorni dell'anno...La porta si chiude, le tendine si abbassano...per poi tornare a riaprirsi e a ridare la luce. E un soffio d'aria pura, di quell'aria salmastra, che sa di alga marina, penetrerà nell'umida stanza a purificare l'ambiente...

Un giorno Maya sa che la sua creaturina, della quale ha appena conosciuto il primo vagito e di cui ignora perfino il nome, è morta in campagna, a balia, dove l'aveva data. E se ne accorge, se ne addolora tanto per il solo istinto di maternità, ma poi si fa coraggio rinuncia a vederla...tanto a che servirebbe? La solidarietà delle sue compagne aveva raggranellato una somma per la corona: con gesto da grande signora la dona alla servetta, perché ci si compri un abitino.

Così è Maya: generosa, buona, indulgente, scettica, dolorante, piena di speranze. E nei momenti di sosta, di riposo, fa il solitario, e cerca nelle carte l'ignoto, l'imprevisto...quello che accadrà secondo il destino. E c'è un biondo marinaio norvegese, un giovane infinitamente buono, che le parla del suo paese, della sua casa, di sua sorella Ludovica, della mamma scomparsa, del Natale e del presepe...Maya è felice: seduta accanto a lui ascolta attenta come una bambina e si commuove.

Così Maya, che noi ritroviamo – frugando e scovando in fondo all'animo nostro – un po' lontanamente una delle donne (forse non ricordiamo esattamente) che abbiamo purtroppo avvicinate, certamente conosciute.

Questo strano lavoro solo la Compagnia Niccodemi poteva presentarcelo in quella magnifica accolta di artisti. Vera Vergani nelle vesti di «Maya» fu semplicemente grande: recitò con tanta

naturalizza e infinita bravura. Ottimamente gli altri: il Cimara, la Donadoni, Brizzolari, la Soligo, Marnei, ecc.

La messa in scena intonata e originale. Prima che s'iniziasse lo spettacolo disse poche parole Dario Niccodemi, raccomandando di ascoltare con attenzione il lavoro e poi giudicarlo.

La commedia è piaciuta e gli applausi sono stati molti e calorosi. Stasera prima replica.

1927.11.25	Il Tevere		“Maya” di Simon Gantillon	A. Cecchi	“Maya” di Simon Gantillon al Teatro Valle
------------	-----------	--	---------------------------------	-----------	--

Un prologo, nove quadri, un epilogo, venticinque personaggi: ma in definitiva un solo quadro e due soli eroi i più anonimi e universali del mondo, i due eroi immortali che da sempre vivono e sempre vivranno: un uomo e una donna. Qui di vede come la maledetta creatura dai capelli un tempo lunghi sia il solo mezzo e condizione di sentirci esistere per noi uomini in quella parte che abbiamo più celeste e più terrena e che, come le lastre fotografiche davanti alla [...], si impressiona soltanto davanti all'amore. Protagonista di questo spettacolo non è dunque la donna, sebbene materialmente essa sia sempre sulla scena e figuri la *dea ex machina* della vicenda: in realtà essa esiste in quanto viene creata e ricreata ogni volta dall'uomo con il quale si incontra fortuitamente e frettolosamente, dall'uomo che la costruisce secondo il suo desiderio carnale e spirituale del momento, la sua necessità, la sua poesia, consolazione e martirio.

Questa creatura che l'uomo trova sulla sua strada e della quale guardandola, ci si meraviglia che non abbia il piè forcuta particolare a Satanasso, l'autore di *Maya*, riducendola alla condizione elementare e allegorica di prostituta, «essere passivo di materia plastica del desiderio maschile», la mette di fronte via via, quadro per quadro, all'immaginazione di uomini, diversi come sono fra loro gli uomini. All'inizio della visione Bella possiede ancora una consistenza oggettiva, una vita propria, sentimenti e gesti originali: tenendo grado a grado a contatto con i passanti per la sua camera essa perde la sua esistenza «dall'esterno all'interno», l'esistenza che le fabbricano i pensieri che quegli uomini pensano davanti a lei, di lei. I nove quadri centrali rappresentano lo sfumarsi e il digradare di questa trasformazione: solidamente corporea e tangibile per l'operaio dei cantieri marittimi che nel primo tempo aumenta di venti soldi il prezzo da pagarle, appena ella gli mostri la freschezza del seno. Bella diviene astratta, intatta, esistente soltanto come idea nella fantasia del Bengalese dell'ultimo quadro. Dopo essere apparsa via via la complice che salva dalla morte un assassino in fuga disperata; la madre colpita dalla morte nel figlioletto mai accarezzato nelle braccia; l'amante del cuore, gelosa e supina, di un pallido militare sfruttatore; essa diventa per il marinaio venuto dalla Norvegia, il ricordo della casa lontana nascosta nella profonda insenatura del fiordo glaciale, il ricordo delle familiari e incantate notti di Natale, della sorella bambina; diventa, per il macchinista americano che da anni respira il nero carbone delle profondità navali, la luce che arde nell'animo di ciascuno; diventa, per la ragazza innamorata, la sorella maggiore alla quale si chiederà il consiglio salutare; diventerà per il navigante nostalgico, la fanciulla che un giorno perduto fu molto amata, e fuggì con un altro, e colò in fondo al pantano.

Sempre eguale a se stessa, nel suo corpo fresco e giovane, nella sua anima miserabile e inesistente, come è inesistente di per se stessa l'anima di ogni donna, meccanismo complicato, inutile e indispensabile. Bella è nel momento finale la madre e la figlia dell'illusione, dolce conforto dell'uomo che di lei nasce e per lei nell'anima morrà. L'esperienza di *Maya* sta tutta nel quadro ultimo, quando la donna non è più sulla scena ed esiste solamente nelle parole che l'orientale dice al suonatore di chitarra compagno di fortuna casuale. La metafisica del lavoro è tutta lì: quando l'uomo dal turbante bianco parla di una viaggiatrice che sul transatlantico, una notte di capriccio, si è concessa rapidamente; come se essa fosse la contessa che abita poco lontana in una villa fiorita e

misteriosa; o la donna che si sogna nei sogni del mattino, o la fidanzata lontana, o la donna che non ci degna di uno sguardo. *Glace pilée*, Kummel, assenzio, una goccia di angostura, *citron*, paglia; oppure *glace pilée*, Curaçao rosso, chartreuse gialla, angostura, *citron*, paglia, è sempre alcool gradevole che dà alla testa e annebbia il cervello, come dà alla testa e annebbia il cervello una creatura dal corpo bianco, dai capelli dorati, dagli occhi azzurri, oppure dal corpo bruno, dai capelli violetti, dagli occhi scuri...«Ora che la donna vivente in questa camera non è qui, chissà dove è andata ad esistere: forse in una casa signorile, forse in un viale soleggiato; è lei la contessa o la viaggiatrice, o la cliente del grande albergo. È sempre la medesima essenza».

Ecco la moralità di questa favola crudele: è sempre la medesima essenza. La personalità materiale, visibile, di ogni donna non ha alcuna importanza, poiché siamo noi che la facciamo esistere, e ci è indifferente tenere al mondo nel nostro amore questa o un'altra. E quando, in un tumulto di pistolettate e di urla paurose, Bella, accorrendo dalla strada, cerca rifugio nella sua camera e, trovata la porta serrata di dentro, implora che le aprano per la sua salvezza, l'indiano resta immobile e calmo: non libera l'ingresso e abbandona l'implorante al suo destino, uccisa o prigioniera. Uccisa o prigioniera questa, nella camera verrà ad abitare un'altra indispensabile e inutile come la prima.

Questo lavoro ci è parso molto poetico e molto triste. Esso è chiuso tra un prologo e un epilogo che, come la proposta e la licenza di una ballata, consistono delle stesse parole: le parole meccaniche e banali di una donna qualsiasi, com'è Bella nella sua realtà a contatto con un'altra donna come lei: discorsi sulle maglie da contare per fare un reggipetto più o meno piccolo. E dobbiamo dire che, frammentario come appare alla prima esistente in ogni sua parte separatamente, *Maya* è invece di una compattezza perfetta, di un'unità impressionante, tanto da obbligare lo spettatore a ritornare sui propri giudizi, via via che l'azione procedendo integra l'azione premessa. Fino all'ultimo quadro, confessiamo la povertà della nostra intelligenza, non avevamo compreso il valore di molte scene e di molte parole, avevamo dato per manierati alcuni passaggi che, essendo puramente simbolici, non potevano sottostare alle leggi consuete. Insomma avevamo capito a metà. D'altra parte diciamo a nostra consolazione che il pubblico, o almeno una parte di esso, aveva capito alla rovescia, stimando i nostri quadri una serie di momenti realistici, e non affermando assolutamente nulla dei discorsi dell'indiano: motivo per cui alcuni davano l'anima al diavolo, nel vedersi ingannati a quel modo, e non sapevano persuadersi di esserci cascati. Incontrare all'uscita uno, uno solo che avesse capito il suggello dell'ultimo quadro è stata una cosa rara, delicata e gradevole: ci siamo con un certo sforzo, ma riusciti, siamo lodi al cielo. Quanto alle signore, sono tutte cadute dalle nuvole, confermando d'altronde a questo modo la teoria di Simon Gantillon, autore dell'opera.

La quale dunque è assai malinconica. Nessun uomo probabilmente si è mai fatto illusioni circa la possibilità di esistenza della donna, luce lucente di per se stessa. Nessuno si può mai esser fatto illusioni, pensandoci bene: ma è un pensiero che nessuno formula, perché troppo doloroso. Quando ci si sia ben bene convinti della verità di questa verità elementare, purtroppo le cose rimangono come prima, e tutti continuano a soffrire per colpa di una donna: la quale appare soltanto indispensabile, ma niente affatto inutile, come invece, ed anche, è. La verità di Simon Gantillon è vera, non c'è dubbio, ma soltanto teoricamente. E' a nessuno può piacere di doversi riconoscere dannato per mancanza di filosofia. Del resto questo discorso troppo particolare, confina con il ridicolo e non ha nulla a che fare con la critica: per quanto sia vero che a tutto teniamo fuori che a far della critica, lasciamo andare l'argomento. I lettori avranno capito da un pezzo che la commedia è bellissima e piena di poesia, dolce e amara; un elenco di aggettivi ci pare inutile, e la terza parte del sillogismo ognuno la tiri da sé, quando si sia detto che stimiamo belle le opere che toccano qualcuno dei problemi seri e universali della vita, e che questa *Maya* il più, o quasi, importante e preoccupante. Il successo a buon conto è stato grandissimo e robustissimo: per quali ragioni, non lo sappiamo dato quel che abbiamo accennato qui sopra. Ma è vero che le cose belle, per un verso o per un altro, finiscano a piacere a tutti, ed è come una riprova. Gli applausi sfondavano il tetto del Valle: ci è corso poco che, come i burattini di Pinocchio, avvenisse che «era l'alba e ballavano ancora», attori e spettatori, felicitandosi gli uni con gli altri.

L'interpretazione è stata assai buona. Vera Vergani, poverina, ha messo un impegno commovente e prezioso, sulla breccia dal principio alla fine, con una passione bellissima. Tutti gli altri, e in particolare Cattaneo, che era il fuochista, e Cestari, che era il Norvegese, hanno dato una mano con amore e coscienza. Luigi Cimara ci è parso un pochino decadente per così dire, nella parte dell'Orientale e troppo poco metafisico e fantastico.

Le repliche cominciano stasera.

1927.11.26	Il lavoro d'Italia		"Maya" di Simon Gantillon	E. Rocca	"Maya" di Simon Gantillon al Teatro Valle
------------	-----------------------	--	---------------------------------	----------	--

Il favorino che, prima dell'alzarsi del velario, Dario Niccodemi dicesse, con signorile tatto, al suo pubblico fedele è da considerarsi quanto mai opportuno. Vale non solo per lo specialissimo caso di iersera, ma per ogni spettacolo in genere. L'artista crea o s'illude di creare, tenta di entrar in spirituale comunione con chi lo ascolta e, ogni volta, con più o meno successo; ma è umano lasciarlo parlare fino in fondo, lasciarlo dire quello che deve dire, comunque egli pensi di esprimersi. Il giudizio può esser severo, implacabile, senza possibilità d'appello. Ma non deve precorrere...il reato. Il pubblico è giudice sovrano; deve anche sforzarsi d'esser giudicato giusto. Lo è stato iersera. Non era certo facile. Lo strano spettacolo, vuoi per il taglio delle scene, vuoi per la crudezza delle situazioni e perfino delle parole, vuoi per il non sempre chiaro simbolismo di cui la frammentaria vicenda vorrebbe esser espressione, domandava una pazienza piuttosto insolita al pubblico di un grande teatro, non obbligato, come certi piccoli *clan*, a parer intelligente a tutti i costi o ad applaudire per rispetti umani. E domandava ad attori di vaglia come quelli della Compagnia Niccodemi, abituati al successo, uno straordinario coraggio e quasi dell'abnegazione. Questo coraggio essi l'hanno avuto.

Ma ora è tempo di metterlo fuori noi, questo coraggio. E di cercare di dare per lo meno l'impressione di quella che è stata la strana e, in certo qual modo, indisponente fantasmagoria di iersera. Una didascalia simile a quella che precede e accompagna il corso di una pellicola tenta al principio d'accennare al motivo conduttore della trama. Non sarà forse inutile riprodurla integralmente per poi opporvi la realizzazione e trarre, così, alla bell'e meglio, una qualche conclusione. Ecco qua:

La camera di una Donna nelle adiacenze di un gran porto Mediterraneo; conchiglia dove si sentono i rumori del mare. La donna, considerata nel suo essere passivo di materia plastica del desiderio dell'uomo, bruco di una farfalla alla quale ogni uomo dipinge le ali colore del proprio desiderio.

L'Uomo, marinaio d'ogni bordo, d'ogni grado, d'ogni paese; navigatore d'oceani, assetato di spazio, sognatore solitario. Dunque la stessa scena, centro del mondo: una gabbia, un letto, una tenda, una lampada, ma che varia secondo l'anima del viaggiatore: lo stesso gesto, ma un impulso differente d'espressione e di scopo; lo stesso vino bevuto nella stessa coppa, ma ebbrezze diverse; la stessa donna, ma sul suo volto la maschera che ogni suo nuovo amante le pone, che esiste per qualche istante, poi muore.

Costoro, i coscienti e gl'incoscienti, ricercano in lei, o per suo mezzo, a traverso lei o suo malgrado, un infinito del quale ella è l'interprete. Così diminuisce l'importanza reale della donna, a misura che aumenta nell'uomo il valore dell'essere immaginario ch'egli sovrappone e che finisce per sostituire la persona vera.

Questa reincarnazione progressiva forma la curva ascendente d'una azione interiore di cui ogni scena segna le tappe e le incertezze.

Anello che unisce questi momenti drammatici e Bella: una donna galante, con tutti i segni della sua vita e il pittoresco della sua strada, dalla quale non potrà mai più allontanarsi. Bella volta a volta schiava, confidente, rifugio, riflesso, rivale del suo stesso passato, infine spodestata da uno spettro che non è più a sua somiglianza... Bella Maya, personaggio mistico, illusione e apparenza dispensatrice di sogni, terribile e dolce come la natura; Bella Maya, donna e fata, simbolo universale che ricade poi bruscamente nelle comuni abitudini della vita quotidiana.

E qui finisce per ricominciare, per ricominciare ogni giorno...

Il mare fuori fa sentire il suo sereno richiamo.

Bella, prostituta di basso rango, è (lo dice lei) di chi la compra; non possiede nulla nemmeno il suo cuore, è tal quale la si vuole. E può ben darsi che in certi casi sia così e che vi sien donne o prostitute che, simili a certe farfalle, prendano il color del luogo dove si posano o, in altre parole, si plasmino, si foggino, s'atteggino a seconda del desiderio dell'uomo.

Uomini di tutte le razze, di tutte le tendenze, rosi da ogni sorta di passione passano per la camera della sgualdrina in cerca di piacere, o d'oblio o di salvezza. Ma a noi non sembra davvero che Bella s'atteggi a essere passivo e plastico più che in qualche parola. Ad uno sciagurato interprete che ha ucciso un signore che, appunto perché signore, aveva il diritto di stringersi al seno la donna ch'egli amava e che fingeva di ignorarlo, Bella non solo dà ricetta, ma provvede a toglierli dalla giacca le macchie accusatrici e, a un certo punto, indossa la camicia di quella tal donna fatale per spegnere con l'illusione l'inappagato desiderio dell'uomo che ha ucciso. A un nostalgico norvegese, alla stessa, con la sua tenera curiosità, dà modo di rievocare le cose più dolci, più sacre, più care. Ad uno scaricatore di carbone la cui anima è buia e disperata come la stiva dov'egli lavora e dove mai penetra raggio di sole, è ben lei che, attivamente, sa cavar dall'anima il diamante ch'egli, simbolico dono, le porgerà. Al suo don Alfonso, la sgualdrina sa donare, in tutti i sensi dona, dona e, se proprio non abbiamo capito a rovescio, non riceve mai. Non codesti uomini le foggiano un volto, ma ella stessa ha nel suo intimo tutte codeste possibilità.

La morte, che le annunziano, della bambina che da tre anni ha dato a balia dà luogo, non solo a una scena notevole, dato l'ambiente, ma a una serie di reazioni che testimoniano sì di un forte abbruttimento, mai di una completa passività. Ed è sensibile costei anche alla sorte oscura insieme e luminosa della sua minorenni amica che si dà e si perderà per amore e non resta di sasso quando si trova di fronte, realtà o equivoco che sia, al primo uomo che l'ha avuta.

Quando poi uno spettro dovrebbe spodestarla, noi codesto spettro non lo troviamo che nella parola di un indiano il quale vuol quasi dimostrare l'ubiquità e l'onnipresenza di Bella che è in tutte le donne, perché tutte le donne sono illusione ed anche Bella è Maya, Maya, madre dei desideri e figliatrice, se concludiamo giusto, di disinganni.

Simbolo. Ma un po' arbitrario. Non collegato con la realtà che precede e con quella che riprende uguale al principio. Morale amara ma non chiarissima.

E perché questo simbolismo esplicito? Ogni capolavoro artistico, ogni personaggio realmente vissuto, arrivando alla piena espressione diventa simbolo, segno di un'idea, prototipo di una categoria. Otello, Amleto, Re Lear, Brand, Hedda Gabler, Tesman sono pure simboli. Ma bisogna proprio farci caso. Quando invece il simbolo è dichiarato, lo si cerca nella realizzazione, e allora il concreto e l'astratto cozzano e stridono, l'uno insufficiente altivolante l'altro.

E del lavoro di iersera respingiamo dunque l'idea motrice e accettiamo i vari quadri. Alcuni dei quali vivi, palpitanti, interessantissimi, veri. Degni d'esser sentiti da chi si interessi a questo genere di lavori d'eccezione.

Il pubblico fece a «Maya» le più liete accoglienze. Reiterati applausi alla fine di ogni atto a compensar l'abnegazione di Vera Vergani che, ancora una volta, sacrificò i suoi fascini sull'altare dell'arte, e il valore di tutti gli interpreti: la Piumatti che realizzo con grazia, impeto, candore, spontaneità il ruolo della minorenni pura e poi sedotta, del Cimara che fece meravigliosamente l'indiano, della Donadoni [...] insuperabile, del Brizzolari chitarrista ed interprete, della Soligo, della Frigerio, del Besozzi don Alfonso, di tutti.

Stasera e per molte altre sere certamente il lavoro si replica.

1927.11.26	Il popolo di Roma		“Maya” di Simon Gantillon	car.	“Maya” di Simon Gantillon al Valle
------------	-------------------	--	---------------------------	------	------------------------------------

La cronaca della serata è stata [...] contro tutte le previsioni (avanti che s’iniziasse lo spettacolo, Dario Niccodemi è venuto alla ribalta per pregare il pubblico di non disturbare la rappresentazione e di riservarsi d’esprimere il proprio giudizio alla fine degli atti e della commedia); e quel giudizio è stato quanto mai lodevole e significativo.

Si trattava, come ognuno sa, di un lavoro audace, libero e spregiudicato, che poteva – e certo può – prestare il fianco alle più accese discussioni; è dunque, gli applausi calorosi e unanimi che hanno segnato il successo (una dozzina o più, di chiamate complessive) hanno, oltretutto, dimostrato ampiamente la piena comprensione, da parte del pubblico, delle intenzioni d’arte e d’umanità dell’autore.

Ciò premesso, conviene dire brevemente di questa *Maya*, che in verità non è agevole, e forse nemmeno opportuno, riassumere. Né, del resto, quel che qui conta, e per ovvie ragioni, è la trama. Episodi di vita, della vita d’una prostituta, in apparenza slegati e tuttavia uniti da un tenue filo ideale: ne’ quali episodi, per vero dire, cercheresti inutilmente alcunché d’originale e di nuovo. Originale e nuovo e interessante è apparso, sì, veramente, il modo di rappresentarli: è più la creazione dell’atmosfera in che essi si svolgono, e le figure che vi hanno parte, vivono la lor vita singolare. La figura centrale, Bella, vuol essere la Donna, intesa soltanto come materia plastica del desiderio dell’uomo; bruco d’una farfalla, ci avverte l’autore, cui l’uomo dipinge le ali co’ colori del proprio desiderio. Femmina senza volto e senza nome, ché ciascuno de’ suoi visitatori le dà il nome e il volto della propria illusione, destinati a tramutarsi un attimo dopo che l’incontro de’ due esseri, sconosciuti e distanti, s’è compiuto; ella incarna dunque, per tutti quelli che battono alla sua porta, ogni creatura desiderata e sognata, rimpianta e goduta. E sa essere, a volta a volta, amante e sorella, lusinghevole e perversa, tenera e buona quel che insomma le si domanda: poiché, in realtà, seppure il segreto istinto ch’è alle radici della sua femminilità la soccorre, è soltanto l’uomo che da lei, materia inerte, ricava e plasma, volta per volta, la maschera mutevole che gli bisogna. Ed ella si ritrova dunque una creatura senz’anima, senza personalità, cui l’amore, sana gioia de’ sensi e perfetta comunione di spiriti, è inesorabilmente negato, ché diventa per lei un’amara e volgare menzogna; così come la maternità, peggio ch’essere dolorosa (ché potrebbe allora sublimarsi, nel dolore), rappresenta la delusione e lo schianto.

Figura e simbolo di tutte le creature di vizio e d’angoscia, incontra nella letteratura romantica di ogni paese (iersera ci è balzata incontro, dal ricordo degli anni lontani, la protagonista di *Fossa* di Keprin); Bella Maya ci rende efficacemente, in definitiva, la sua amarezza e il suo tormento. I quali – per esservi ciascuno di noi, almeno una volta nella vita, passato accanto, e averne avuto un brivido di pietà e un senso di pena – hanno anche una volta svelato il loro fascino malinconico. E come c’era nell’aria – vogliamo dire, circola nelle vene di questa commedia – un profumo di poesia accorata, un anelito disperato e soffocato alle cose buone, una nostalgia di purità, un’ansia di gioia e un’eterna scontentezza del proprio destino; ecco, che un lavoro come questo – ardito, libero, spregiudicato – con situazioni scabrose e non di rado rudezza d’espressioni, trova modo, se non proprio di commuovere (diciamo degli spiriti scettici), di rendere pensosi che non è merito da buttar via.

Bisogna dire che i tre atti – sceneggiati con molta abilità tecnica, notevole persino ne’ più minuti particolari – sono stati iersera presentati al pubblico in una cornice impeccabile, con una preparazione evidentemente accorta e amorosa. Sien dunque rese le lodi più ampie a Niccodemi, il quale ha peraltro avuto, negli eccellenti attori di questa sua Compagnia che merita di esser citata ad

esempio, de' collaboratori fervorosi e preziosi. Specialmente, abbiamo ammirato iersera – accanto alla Vergani che sostenne con bella bravura la sua difficilissima parte – la Donadoni che fu una vecchia *maitresse* piena di carattere, la Piumatti, deliziosa di malizia e spontaneità pennello; il Cimara, un perfetto *indiano* trasognato; il Besozzi, il Cattaneo e finalmente il Cestari, che ci parve singolarmente felice. Da questa sera si replica.

1927.11.26	L'Italie		“Maya” di Simon Gantillon	J. Comin	“Maya” par M. Simon Gantillon au Valle
------------	----------	--	---------------------------------	----------	---

L'œuvre que M. Niccodemi nous a présentée hier soir en une interprétation excellement signée par sa troupe, est certainement très intéressante à plusieurs points de vue, et tout particulièrement pour sa construction théâtrale qui est, si non tout à fait originale, car nous pouvons en compter déjà quelques exemples notamment chez Lenormand, du moins assez nouvelle pour s'imposer à notre attention.

Le contenu philosophique de la pièce de M. Gantillon, qui identifie *Belle*, la courtisane d'un port méditerranéen avec *Maya*. La [...] de l'illusion, nous semblerait d'une grande importance, sans nul doute, si nous en avons vu une réalisation scénique. Malheureusement ce contenu est plutôt annoncé et énoncé par l'auteur que réalisé par des moyens vraiment et finement scéniques. En effet, la protagoniste de cette œuvre n'est rien plus qu'une femme et tout l'effort que l'auteur a accompli pour la parer des caractères de l'illusion, a été vain, car il nous a donné de nombreuses illusions forgées par les hommes qui l'approchent sans une besoin de son concours. On pourrait croire que cette femme donne l'impulsion à la création de ces illusions, mais ce serait encore trop [à] dire, car ces hommes la quittent avec le même fardeau de douleurs que les ont conduits à elle, et l'illusion momentanée Née par leur propre force ne résiste point au choc de leur propre destruction.

Bella ne pourrait être considérée comme *Maya* que dans le cas où elle pouvait vraiment transformer en réalité l'illusion de ces hommes, et revêtir les formes de leur rêves. Il n'en est point ainsi seulement dans le deuxième tableau de l'œuvre, on trouve une véritable réalisation, mais dans les autres tableaux cette illusion se perd au milieu du verbiage lyrique des hommes et les vagues tentatives de consolation de la femme. Il nous semble en somme que *Bella* ne parvienne jamais s'atteindre l'atmosphère du symbole. Elle reste toujours la créature Humaine dont la forme ne peut pas se [...] sur les illusions que se créent à côté d'elle sans atteindre nullement son intérieur.

Evidemment l'avant-dernier tableau voudrait, à travers un jeu de scène plutôt nébuleux, créer une adhésion du rêve avec la réalité qui n'arrive que trop tard pour réfléchir sa lumière sur les tableaux précédents.

Maya est cependant, nous l'avons dit, une œuvre intéressante. [...] surtout sa technique qui nous semble digne d'être signalée ; technique qui relie le cinéma au théâtre, la scène à l'écran, car elle transporte le mouvement qui est caractéristique du cinéma, sur la scène en le réduisant à un dynamisme dialogique, à une simultanéité de réalisations différentes que nous semble très réussie.

L'œuvre de M. Gantillon a [...] un succès mérité : elle n'est point comme l'a définie M. Niccodemi, une pièce d'avant-garde, elle ne suppose aucune recherche nouvelle non seulement, mais elle n'a pas besoin non plus d'un public spécialement préparé à un saisir les metiis qui sait, au contraire largement connus et reconnus et s'imposent plutôt en vertu de leur ampleur que de leur pénétration.

Maya est cependant une pièce très moderne : le sens du raccour [...] la compréhension de la synthèse, la variété et la simultanéité des effets la rendent tout particulièrement significative au point de vue du théâtre d'aujourd'hui. Le public l'a chaleureusement applaudie, tout en appréciant à son juste degré tout la poids littéraire, nous dirions presque livresque, qui s'accumule sur le personnage de *Bella* et sur son entourage.

Le succès, il faut l'avouer, a été dû aussi en très grande partie à la superbe interprétation de la troupe qui a présenté un ensemble dont il est rare d'en voir de plus parfaits en Italie. Mlle Vergani, profonde subtile dans les finesses du jeu réaliste et transcendente en même temps, a tracé le rôle de *Maya* avec une intelligence extraordinaire. Mme Donadoni a été superbe de vérité dans le rôle de *Notre Mère* ; M. Cattaneo a été particulièrement fêté à très juste titre dans il *Fuochista*, M. Cimara a réalisé *L'Indiane* avec intelligence et finesse, et tous les autres ont tenu leurs rôles en reportant des succès très mérités. *Maya* tient et tiendra l'affiche.

1927.11.26	La Tribuna		“Maya” di Simon Gantillon	S. d'Amico	“MAYA” di Gantillon
------------	------------	--	---------------------------------	------------	------------------------

Per questa *Maya* c'era un'attesa un po' torbida. S'era parlato di intervento della Censura; s'era fatto considerare con ovvia apprensione che altro è rappresentare un lavoro «audace» in un teatrino d'élite con duecento dodici posti, com'è lo Studio degli Champs-Élysées, altro è buttarlo in pasto a un pubblico comune, in un teatro dove ieri s'è recitato Forzano e domani si darà D'Annunzio. Conclusione, Niccodemi prima che cominciasse lo spettacolo è uscito alla ribalta ad ammonire il pubblico, e lì per lì abbiām creduto che volesse spiegargli l'ideologia dell'opera. In realtà, s'è contentato d'avvertire che, siccome il lavoro era d'un tipo molto nuovo e molto strano, gli spettatori eran pregati di sospendere il giudizio fino a sipario calato; in altri termini reclamava, per una volta tanto, un zinzino di buona educazione. Due soldi di ' spiega' invece sono apparsi, *incredibile dictu*, su un gran cartello calato subito dopo innanzi al sipario: una specie di didascalia come le fa Malpassuti al cinematografo. Ma era assolutamente troppo lunga, e il nostro fedel pubblico vorrà perdonarci se gli confesseremo di non aver avuto la pazienza di leggerla.

Che poi il lavoro fosse molto nuovo e strano, non è parso, crediamo, a nessuno. Anzi è possibile che anche le signore coraggiose, intervenute con la decisione di sopportare qualunque crudeltà per amore dell'arte, siano magari rimaste deluse sul capitolo ' immoralità '. Noi dell'atmosfera di questa *Maya* ripeteremmo volentieri quanto ci capitò già di scrivere tempo addietro, a proposito del *Girotondo* di Schnitzler: materia putrida, che se una voglia fa venire è quella di lavarsi le mani; ma circa la «immoralità», seguitiamo sempre a pensare che una qualunque *pochade* o operetta sia ben più veramente immorale. S'aggiunga che Niccodemi, d'iniziativa sua o per invito della Censura non lo sappiamo, s'è dato cura di attenuare, o di sopprimere, i particolari fisicamente più rivoltanti. Insomma chi s'aspettava la chiassata e lo scandalo ci ha rimesso il prezzo della poltrona.

Quanto a un giudizio estetico noi ci sentiremmo ancora di mantenere, in sostanza, quello che accennammo ai nostri lettori alcuni mesi fa, da Parigi, dove una delle rappresentazioni di *Maya* fu offerta ai membri del Congresso del Teatro. Dicemmo allora e ripetiamo adesso che quest'opera, la quale anche a Parigi s'è voluta presentare quasi come l'ultima parola dell'arte contemporanea, può da principio far pensare a Zola, a Maupassant, al Théâtre-Libre. Si tratta d'un ciclo di piccoli quadri, che hanno per centro una casa di piacere d'infimo ordine, in un 'atroce stradetta di *filles galantes*, accanto al lurido porto di Marsiglia. Ma la sfilata aspramente veristica degli avventori nella stanza di Bella, la *fille*, svolge un *Leitmotiv* lirico, il quale poi sarebbe questo: la cortigiana non è se non una «forma» inerte, in cui ogni uomo, passando, infonde il suo spirito; materia a cui ognuno dà il volto e l'anima che vuole; cha ognuno ricrea, a seconda del suo proprio sentimento. (Un paio d'anni fa qui in Italia si sarebbe detto: naturalismo, più problema centrale.)

Da una specie di breve prologo tra due personaggi simbolici, il navigatore che sbarca e la femmina che lo riceve, dialogato in prosa ma con un'enfasi di sonanti contrapposizioni un poco retoriche che nel testo ricordan magari quelle degli alessandrini vittorughiani, si passa al

cinematografo dei maschi in cerca del bacio. E c'è lo sfinito operaio che, letteralmente, non cerca altro; e c'è il reduce da una gran passione vana, folle d'un insaziato furore per una donna non avuta mai, il quale sogna d'averla, finalmente, in Bella; e c'è l'uomo calato dal Nord, che nella superstite femminilità della cortigiana, crede ritrovare qualcosa del paese suo lontano, del tepore familiare, e sin delle caste intimità religiose; e c'è il pittore che si contenta di chiederle linee e colori per l'arte sua; e c'è il *soutier*, il sepolto vivo nel carbone della stiva, che piange sulle ginocchia di lei, materna, la disperazione del suo perpetuo carcere nero; e c'è il vagabondo che crede materialmente di riconoscere in lei una creatura amata, e da tanto tempo smarrita; e c'è l'uomo di colore, magicamente approdato dall'India, che in lei rivede Maya, la cangiante creatura dell'illusione, e canta per lei l'invocazione alla danzatrice celeste, Apsara, vaso di voluttà.

Senonché, come si sa, nella turpitudine di tutta questa trista materia alita un soffio di tragedia umana, che non è il risultato d'una mera riproduzione realistica. Ciascuno dei nove quadri si compone di due parti: di cui la prima si svolge davanti a un telone, che stilizza il porto di Marsiglia; il secondo è l'interno della stanza di Bella, sinistramente sintetizzata. S'intreccia al viavai dei maschi la fangosa rappresentazione della vita delle cortigiane; e, in una sorta di 'compenetrazione di piani', la storia di Bella s'incrocia con quella d'una ragazzetta al suo primo amore, Fifine, e a tratti anche con la rapida apparizione d'una vecchia femmina, Notre-Mère: Fifine, Bella, Notre-Mère, tre momenti d'una sola vita, e d'una donna sola.

Alla quale rappresentazione fa da 'coro' in una sorta d'esaltazione fra lirica e fantasiosa, il delirio finale dell'indiano col brivido dei suoi canti, che dall'ultima scena proiettano di un colpo, su tutta l'opera, la luce, e la voce, d'una desolazione universale.

Fatto di particolari per tre quarti immondi, ma contemplati e signoreggiati con un distacco misericordioso, questo spettacolo anela a una sua spirituale unità, e a un suo fascino nauseante e disperato. La sua interpretazione è, quindi, un problema di poesia; e pare che neanche a Parigi la prima volta, ossia tre o quattr'anni fa, si fosse trovato di prim'acchito l'uomo capace di risolverlo, se è vero che alla sua apparizione *Maya* non piacque. Piacque invece, in modo quasi inverosimile, alla sua ripresa nel 1926 per opera di Gaston Baty, il quale arrivò a darne tre o quattrocento rappresentazioni: e ai suoi criteri di interprete, i quali paiono ormai così fusi con quelli dell'autore che è diventato difficile rifar la divisione, Niccodemi è ricorso, adottando di peso i suoi scenari, e le intonazioni generali, e la trucatura di Bella, e fin la gesticolazione dell'indù, e via dicendo.

Con molta ammirazione confessiamo ch'è stato un bel tour de force questo degli'interpreti italiani, i quali non possono esser vagliati e scelti a uno a uno per l'occasione come s'usa in paesi più fortunati (una vera bambina per Fifine, un vero ragazzetto per il suo piccolo amico, un vero uomo di colore per l'indù, eccetera); ma debbono 'arrangiarsi' alla meglio, dagli elementi che offre una compagnia preesistente. Iersera cotesta compagnia ha fatto miracoli nel ricomporre, con un'evidenza e una freddezza amara, il popolo d'anime notturne vagante nel quartiere infame, fra la casa segnata e le turpi stradette; e chi è parsa eccellente è stata Vera Vergani, 'informe' a dovere nella maschera inerte di Bella, fra il disfatto contorno dell'altre femmine, la Donadoni, la Frigerio, la Soligo, la Conti, e (forse un po' meno aderente) la Piumatti. Ma quando, dal realismo immediato dei primi quadri, siamo passati alle salienti intenzioni di quelli successivi, non tutti gli uomini ci son parsi capaci di spremere l'essenza lirica dalla greggia realtà; anche per colpa, forse inevitabile, della versione, che al testo tutto gergo nudo e pregnante è andata sostituendo un eloquio *comme il faut*, sicché in luogo della cercata poesia veniva anzi la modesta letteratura. Difetto aggravato, a parer nostro, dall'eccessiva stilizzazione delle scene originali, specie quella dell'*Holy*, la cui tela col porto di Marsiglia non offre alcuna vera suggestione: non s'è profittato abbastanza del vasto mare, per far approdare da tutti i lidi, alla carne di Bella, l'illusione dolente della sciagurata umanità.

Ma l'opera, costruita con nitidezza tradizionale e francese, è ben chiara: e se un torto ha, ha precisamente quello d'essere un poco troppo meccanica. Quindi ci parve che il pubblico ne intendesse, senza troppi equivoci, lo spirito; e certo ne pregiò a dovere l'esecuzione. Alla fine d'ogni atto s'ebbero applausi e chiamate, quattro o cinque per volta; e ve ne furono anche fra un quadro e l'altro e addirittura a scena aperta (al Cattaneo, l'uomo del carbone).

1927.11.30	Il momento		“Maya” di Simon Gantillon; “Têtes de rechange” di J.V. Pellerin	L. Gennari	Spettacoli d’arte. Gaston Baty a Torino
------------	------------	--	--	------------	---

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

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

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

Il teatro attuale pare a Baty in piena decadenza: « è un carnaio di generi e puzza non poco ». Il nuovo teatro però non è sorto ancora e i lavori che il Baty ha portato sulle scene sono soltanto opere di transizione, frammenti vari di bellezza che saranno rifusi nella rinascita di domani. Si è detto che il nostro « direttore di scena » era « un esponente del Cattolicesimo francese » e si è esagerato non poco; il Baty non ha mai preteso a tanto. È cattolico personalmente, ma agisce nel campo artistico e non in quello religioso. Si rivolge al pubblico che per la massima parte riempie i teatri francesi, un pubblico spesso ateo, spregiudicato o gaudente; e tenta soltanto di ammannirgli quel tanto di salute spirituale che per ora possa dirigere. Cattolici giovani ed inesperti da noi sarebbero estremamente urtati dalle sue rappresentazioni, specie di quelle di « Maya », e devono astenersi.

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

« Un nuovo teatro sta per riaffermarsi. Ecco sulla montagna i passi dei messaggeri. Non ricomincerà il teatro medievale come questo non ha ricominciato il teatro greco ma vivrà dei principii che l’hanno fatto vivere; sarà « Tomista » come essi lo furono prima della lettera, Eschilo e Sofocle, senza conoscere il dramma e la morale dei Vangeli per la rivelazione primitiva, hanno operato secondo la estetica universale, cattolica. Forse gli operai della rinascita teatrale saranno ugualmente lontani dalla Chiesa; nondimeno obbediranno all’estetica cattolica perché soltanto la estetica universale non impoverisce, non dissecca, non mutila il dramma».

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

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

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

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

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

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

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

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

1927.12	Comoedia	IX	“Maya” di Simon Gantillon; “Têtes de rechange” di J.V. Pellerin	G. Ruberti	Cronache del Teatro: A Roma
---------	----------	----	---	------------	-----------------------------

Con *Maya* abbiamo assistito, nientemeno, che a una delle più recenti ed originali produzioni d'avanguardia del teatro francese: dieci quadri di stampo tutt'altro che usuale, ai quali l'elegante pubblico del Valle ha costituito un successo magnifico, per i cercatori di formule nuove.

Gantillon, Pellerin, Cocteau lavorano in Francia, sulla scorta di Lenormand da un lato, di Bernard e di Amiel dall'altro, a creare un teatro di suggestione poetica che *veda* in profondità, che interpreti la vita, fuori da ogni riproduzione realistica, in modi sintetici, di un espressionismo colorito e audace.

Programma pieno di difficoltà, che come tutti i programmi è buono soltanto se messo a servizio di un temperamento istintivamente artistico e scenico. Gantillon ha dato prova in *Maya* di possedere questo temperamento. I suoi quadri non sono legati che da un vincolo puramente fittizio, una donna e un ambiente: ma incatenano ugualmente per la somma di vita che trasuda dalle vicende sceniche, per la intuizione sommamente poetica che l'autore ha avuto del fenomeno amoroso.

Maya rappresenta il desiderio dell'uomo che, fino nel brutale amplesso di un'ora riveste la donna paranco a lui ignota, di tutte le seduzioni del sogno; disposto a dare a lei tutto il suo sentimento in luogo di riceverne. E perciò in una stanzetta di una donna libera, sullo scalo di Marsiglia, assistiamo al passaggio di marinai d'ogni risma e d'ogni natura: e la donna porta ogni volta sul suo viso la maschera che l'ospite fuggevole le impone. Come in *Teste di ricambio* di Pellerin, noi ci serviamo dell'incosciente, del *freudiano* per illuminare lati inesplicabili della nostra psiche: il teatro fa un altro passo innanzi nella via della conoscenza e della riproduzione artistica.

Non tutto, certamente è di buona lega nei quadri di Gantillon: ci sono stridente, note false, ripetizioni: ma l'impressione complessiva che si ricava da questi quadri è di una profonda dolorosa bellezza, di una umanità, sconsolata, sì, ma pur confortante, in quanto ci dà agio di penetrare in misteri dell'anima che appartenevano finora al solo campo della divinazione psicologica.

Anche questo lavoro è stato inscenato con molta cura e con supremo gusto dalla compagnia Niccodemi. La Vergani è stata superba nella parte della protagonista, ed ha trovato accenti indimenticabili, specie nella scena ove *Maya* apprende la morte della figlia di cui non ricorda neppure il nome.

1927.12.01	Gazzetta del popolo		"Maya" di Simon Gantillon	Anonimo	"Maya" di Gantillon nell'interpretazione di Baty
------------	---------------------	--	---------------------------	---------	--

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

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

1927.12.02	Gazzetta del popolo			Anonimo	Teatro di Torino. Inizio di stagione
------------	---------------------	--	--	---------	--------------------------------------

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

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

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

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

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

1927.12.02	Il momento			Anonimo	Lunedì, ripresa del Teatro di Torino
------------	------------	--	--	---------	--------------------------------------

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

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

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

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

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

1927.12.03	Gazzetta del popolo			Anonimo	Al Teatro di Torino: la prima di "Maya"
------------	---------------------	--	--	---------	---

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

1927.12.05	Gazzetta del popolo			Anonimo	Gaston Baty con "Maya": inizia la stagione al Teatro di Torino
------------	---------------------	--	--	---------	--

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

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

1927.12.06	Corriere della sera			Anonimo	La "tourné" di Baty a Torino
------------	---------------------	--	--	---------	------------------------------

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

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

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

1927.12.06	Gazzetta del popolo		“Maya” di Simon Gantillon	E. Bertuetti	Gaston Baty al Teatro di Torino. “Maya” di Simon Gantillon
------------	---------------------	--	---------------------------	--------------	--

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

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

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

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

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

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

Qual è questo mondo? La camera di una prostituta al pianterreno d'un lurido quartiere nel porto di Marsiglia. Qui vive Bella, « fille galante ».La rappresentazione dell'ambiente, del *tipo*,

delle sue compagne, della vita che si muove intorno, buia e bieca, gravida di desideri esasperati, di follia in libertà. È più che fotografica: l'artista è andato più addentro nel realismo, direi che l'ha forzato, traendone effetti più raccapriccianti di quelli che si potrebbero avere dalla verità pura e semplice.

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

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

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

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

Il fatto stesso che proprio alla fine l'autore debba spiegare mediante la scena – stupenda – dell'indiano le sue risposte intenzioni, il suo dover commentare, chiarire, quanto v'è di simbolico nei quadri precedenti, vuol dire che il dramma, qual era nella mente di Gantillon, non si esprime per virtù propria, ma rimane privo di evidenza, di chiarezza.

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

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

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

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

Quadri sì, momenti profondamente sentiti e magistralmente resi anche, finenze molte, sfumature delicatissime nella cruda impostazione del rimanente non mancano, ma l'impressione generale, più ci ripenso, è caotica, greve: un gran fumo tortuoso, graveolento, pieno di bagliori qua

e là di timide stelle, di teneri colori, che si spengono e muoiono via via per l'insistente sovrapporsi della materia spessa. Né il magico bengala della chiusa riesce ad illuminarci appieno.

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

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

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

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

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

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

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

1927.12.06	Il momento		“Maya” di Simon Gantillon	L. Gennari	Teatro di Torino, <i>Maya</i> – spectacle en un prologue, neuf tableaux et un épilogue de Simon Gantillon. Mise en scène de Gaston Baty
------------	------------	--	---------------------------	------------	--

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

L'autore tratta l'anima dell'uomo come il chirurgo ne tratta il corpo, coi ferri, col bisturi; ed io, che non sono medico né avvezza a simili spettacoli ne provo una scossa e sono urtato. Se sia lecita la sincerità estrema e direi quasi assoluta con cui un autore viviseziona l'anima e l'espone al pubblico, è una questione che ho già sfiorato qualche volta, ma che è troppo ampia per essere risolta ora, in una cronaca drammatica. Dirò soltanto che il lavoro ci colpisce, agisce fortemente su di noi: se non fosse così come si sarebbe replicato a Parigi per 450 sere?... Agisce in bene o in male?... Il pubblico andava a cercare allo Studio dei Campi Elisi emozioni erotiche o una lezione di morale?

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

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

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

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

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

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

La donna invece non esiste per sé, ma soltanto come specchio del loro desiderio: il Gantillon ha fatto di un fantasma di donna la protagonista di un dramma; egli stesso dichiara di aver scelto come « movimento » tragico del lavoro la disincarnazione progressiva di quella donna che

corrisponde alla curva di un'azione del tutto interiore, di cui i singoli quadri sono i vari scalini; Bella-Maga, donna ed essere irreali, che si innalza dal segno particolare al simbolo universale, per ricadere poi d'un tratto nella regolare misura della vita quotidiana.

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

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

Mi avvedo di aver già scritto molto, e quanto basti per dare ai miei lettori un'idea precisa intorno ai meriti ed ai demeriti di *Maya*...E pure devo ancora concludere e precisare il valore artistico dell'opera. L'illustre amico e collega Pietro Meandri, direttore e critico drammatico del « Corriere d'Italia » osservava dopo la rappresentazione romana che non era il caso di confondere questo dramma con una *pochade* o con un'opera volgare; « sarebbe ingiusto, scriveva, negare al lavoro un valore artistico intrinseco... Vi sono pure in esso intenzioni più che buone ». Ma rimproverava al Gantillon di rappresentare un mondo attraverso una mala femmina, la quale cosa non può essere morale, ed è frutto di decadentismo spirituale e artistico...

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

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

Se l'autore avesse realmente dovuto ricostruire la vita com'è, compiendo la sintesi, avrebbe rimesso la sua protagonista e i suoi comparì, al posto più preciso che a lavoro compete nel grande inquadramento della vita universale... L'ispirazione dell'autore è quella della filosofia idealistica tedesca ed è per questo che nonostante tutta la sua serietà, troviamo qualche divario fra noi e lui... Attraverso quanto ho scritto appaiono i pregi della messinscena; essa è in armonia assoluta con il lavoro, non si può parlarne isolatamente; e neppure di Margherite Tamois ch'è una grande attrice (e dispiace non poco vederla sempre e soltanto nei panni de Bella), e dei suoi ottimi compagni d'arte, tra i quali fu notato con curiosità il bell'attore e indiano autentico che è Habib Benglia: fusione e

unità sono state pienamente raggiunte e la *Maya* che abbiamo udito ieri sera accoppia con uguali meriti nella rappresentazione i nomi di Gantillon e di Baty.

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

1927.12.07	Gazzetta del popolo			Anonimo	Al Teatro di Torino "Têtes de rechange"
------------	---------------------	--	--	---------	---

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

1927.12.08	Il momento			Anonimo	Due novità al Teatro di Torino
------------	------------	--	--	---------	--------------------------------

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

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

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

1927.12.09	Gazzetta del popolo		"Têtes de rechange" di J.V. Pellerin	E.Bertuetti	"Têtes de rechange" di J. V. Pellerin
------------	---------------------	--	--------------------------------------	-------------	---------------------------------------

Un segno tra i molti, della novità o, per meglio dire, della diversità di questo teatro da quello comunemente inteso, lo trovate nel *cronista*: in me, che seduto al solito tavolo, inchiodato alla solita sedia, nella bisogna nervosa di fare ai lettori la storia di ciò, che ho visto, mi sento sfuggire la materia; per quanti sforzi io compia per unificarla, per imprigionarla entro le rotaie d'una logica

conseguenziale, per darle un centro d'esistenza insomma e una parvenza di cosa viva, essa si stempera e vanisce, fuggendomi d'ogni parte, ricomparendo diversa ogni attimo, pregna d'infinita possibilità, le più inattese e le più imprevedute.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

Têtes de rechange si replica stasera.

1927.12.09	Il momento		“Têtes de rechange” di	L. Gennari	Teatro di Torino. Têtes
------------	------------	--	------------------------	------------	-------------------------

			J.V. Pellerin; "Césaire" di J. Schlumberger		de rechange. Spectacle en trois parties de Jean Victor Pellerin. Césaire : deux actes de Jean Schlumberger. Mise en scène de Gaston Baty
--	--	--	--	--	--

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1927.12.10	Gazzetta del popolo			Anonimo	Al Teatro di Torino le ultime recite di Baty
------------	---------------------	--	--	---------	--

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

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

1927.12.11	Corriere della sera			Anonimo	Corriere teatrale: Eden
------------	---------------------	--	--	---------	-------------------------

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

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

1927.12.11	Il momento			Anonimo	Il congedo della compagnia Baty
------------	------------	--	--	---------	---------------------------------

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

1927.12.13	Corriere della sera		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	“Maya” di S. Gantillon all'Eden
------------	---------------------	--	---------------------------	---------	---------------------------------

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

Poi, si inizia la serie dei nove quadri: e in essi pare che ella si sia proposta veramente di dimostrare che le sue affermazioni di simbolo non sono vanterie, ma realtà di donna. Prende perciò un nome, Bella. Nella casa malfamata che la ospita, nella viuzza buia e sudicia lungo la quale passano i marinai avvinazzati, venditori di tappeti e gentaglia di tutte le razze e le risme, è la più bella. Bionda come l'oro, con le gote rosse come una bambola, gli occhi lucidi e vitrei, trascorre le sue turpi giornate come un automa. Attende i malati d'illusione, cioè gli uomini tutti. È talmente una cosa di carne che è priva persino del sentimento materno. Ne intravede un barlume quando

viene a sapere che le è morta la bimba da lei affidata dopo nata a una contadina e mai più vista da allora. Pare commuoversi un attimo, si consola alla colletta che le sue degne compagne di trivio fanno per offrire alla sua morticina una corona di fiori, accetta il danaro con riconoscenza e si preoccupa di vestirsi, alla meglio, a lutto. Ma, subito, anche questo sentimento, che è istinto della femminilità, si attutisce, scompare ed ella stessa decide di non recarsi al funerale.

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

Ma se ella crea il fantasma di un'altra e con quella s'immedesima, induce anche a più sereni pensieri. Eccola accanto a un giovinottone di Norvegia: è buono costui, ha nel cuore, anche tra quelle pareti, il calmo e casto ricordo del lontano focolare e delle sorelle e dei fratelli e del padre e di quella santa donna che non osa nominare. Ebbene, egli ne parla a Bella, le mostra le fotografie della casa e dei fratelli e delle sorelle e si commuove al pensiero del Natale e a quello del dono ch'egli recherà lassù nella sua terra che lo fa lacrimare e sorridere di nostalgia.

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

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

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

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

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

Ma ammirevole senza riserve è stata la recitazione dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty. Tutti hanno interpretato i singoli personaggi con intelligenza e forza espressiva notevolissime. Margherite Jamois ha disegnato di Bella una colorita figura, ravvivata da particolari di bella verità artistica e di pensosa potenza di significato: a ogni quadro aveva l'aria

assente e al tempo stesso era in calda pienezza di vita. E ottimi sono stati la Delby, la Barre, il Gridoux, il Daroy e il Nai, e l'attore di colore, Benglia, che recita assai bene la parte dell'indiano dell'ultimo quadro.

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

1927.12.13	L'Ambrosiano		"Maya" di Simon Gantillon	Anonimo	Le prime a Milano. "Maya" di Gantillon
------------	--------------	--	---------------------------	---------	--

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

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

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

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

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

Stasera « Maya » si replica.

1927.12.15	Il Messaggero			Anonimo	La Compagnia dello "Studio des Champs"
------------	---------------	--	--	---------	--

					Elysées”
--	--	--	--	--	----------

Al Valle avrà luogo quanto prima un importante avvenimento d'arte e di curiosità. Si tratta di alcune recite straordinarie della Compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty, artista di grande fama, della quale si è molto parlato per essere stata la prima ad interpretare a Parigi *Maya*, di S. Gantillon ed averla replicata quasi due anni consecutivi.

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

Da oggi è aperta la vendita dei biglietti.

Stasera quarta replica di *Mozart*.

1927.12.15	Il Tevere			Anonimo	La Compagnia dello « Studio des Champs Elysées » al Valle
------------	-----------	--	--	---------	---

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

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

Stasera 4 replica di « *Mozart* ».

1927.12.16	Il Messaggero			Anonimo	La Compagnia francese diretta da Gaston Baty al Valle
------------	---------------	--	--	---------	---

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

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

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

1927.12.18	Il Messaggero		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	La Compagnia francese di G. Baty nell'interpretazione
------------	---------------	--	---------------------------	---------	---

					di “Maya” al Valle
--	--	--	--	--	--------------------

Abbiamo ampiamente parlato di *Maya* in occasione della prima rappresentazione eseguita dalla Compagnia Niccodemi circa un mese fa: poco ci resta perciò da dire a proposito dell'esecuzione originale presentataci ieri sera al Valle dalla Compagnia francese dello « Studio des Champs Elysées » diretta da Gaston Baty la quale l'ha replicata a Parigi per quattordici mesi consecutivi. Diremo subito che grandi differenze non ci sono fra queste due edizioni: nel complesso si equivalgono; differiscono solo e alquanto nell'intonazione. Niccodemi, è palese, si è ispirato per la sua messa in scena a quella del Baty ricostruendola in ogni particolare, e questo è già un elogio, nell'implicito riconoscimento del suo valore, dell'interpretazione francese; ma ci sembra che, dando alla protagonista quell'aria di ebetudine rassegnata e incosciente, quella specie di abulia da « cosa di carne » senza personalità né volontà, quella stordita e astratta stanchezza morale che a volte aveva quasi aspetti ieratici – e la Vergani seppe rendere tutto questo con grane e bella efficacia – si sembra, dicevamo, che il Niccodemi si sia avvicinato assai di più allo spirito del lavoro. Il Gantillon stesso, infatti, definendo nella prefazione la protagonista, dice: « donna considerata nel suo essere *passivo* di materia plastica ». Quella presentataci dal Baty, invece, è una donna attiva, viva, reale, con la sua personalità ben definita e precisa che mal riesce ad immaginare come sostegno di una maschera di cui ogni suo nuovo amante la riveste fino a che ella venga ad essere sostituita e spodestata completamente dall'essere immaginario che le si sovrappone.

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

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

1927.12.18	Il popolo di Roma		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	La Compagnia di Baty al Valle
------------	-------------------	--	---------------------------	---------	-------------------------------

La Compagnia francese dello «Studio des Champs Elysées» diretta da Gaston Baty ha iniziato ieri sera al Valle il suo corso di recite straordinarie con *Maya* di Gantillon, della quale è stata la creatrice.

Il pubblico romano ha conosciuto questo magnifico lavoro; precisamente in quest’ultima stagione, attraverso l’interpretazione della Compagnia Niccodemi; ma la curiosità non era affatto diminuita perché si trattava soprattutto di andare a vedere come Gaston Baty, il grande *metteur en scène* della giovane generazione francese, l’aveva realizzato.

La fama mondiale di Gaston Baty ha spiegato il volo nel 1923 con la fondazione del teatro de «La chimère» che raccoglieva attorno a sé le migliori speranze dell’avanguardismo.

Il suo credo artistico si sintetizzava in questa frase: «Per noi l’arte drammatica è l’arte suprema nella quale tutte le altre si [incontrano] e si accomunano in maggior bellezza. La scultura ne dà gli atteggiamenti, la pittura l’atmosfera, la letteratura le parole, e la musica le voci degli attori, i rumori, talvolta i canti e sovente la sinfonia generale...». È naturale che con una tale concezione del teatro Gaston Baty abbia portato un notevole contributo alla moderna realizzazione scenica; e che quanto lui è poi andato facendo abbia interessato vivamente, tanto più che via via i fatti corrisposero alle promesse.

Nella *Maya* dataci ieri sera abbiamo potuto riscontrare che il suo credo artistico è stato pienamente seguito.

Gli atteggiamenti erano della scultura, i gesti della danza, le scene atmosfera, e la dizione era della musica orchestrata col profondo senso armonioso della sinfonia generale.

Non faremo confronti con l’interpretazione Niccodemiana ch’era direttamente ispirata da quella sebbene fosse più romantica.

In Baty i personaggi assumono tutti i loro valori plastici, e nel colore hanno crudezze rappresentative per cui diventano dei prototipi, e così nelle intonazioni di voce. Ogni attore è quel tipo e quello strumento ben identificato con la relativa fisionomia estetica e il relativo suono.

La concezione direttoriale ne ha costituito il loro accordo.

Ed in *Maya* l’accordo fu perfetto malgrado la necessaria crudezza di certi quadri. Gli interpreti furono ciascuno nella sua parte ed anche in più parti, umilissimi servi dell’insieme cosicché ogni personaggio riuscì ad avere il suo *primo piano*.

Tuttavia il pubblico notò specialmente l’arte finissima della Jamois che faceva la parte di *Maya*, la deliziosa freschezza ingenua di Marie Louise Delby in *Fifine*, il soffio lirico di Habib Benglia, che nell’*indiano* ricamò tutta la poesia dell’opera coi suoi gesti di danza, il trasformismo del Nat che fece il *chitarrista* e *Ernesto* impeccabilmente.

Gli applausi furono calorosi e entusiasti. Le chiamate ad ogni fine di quadro e di atto numerose.

Oggi recita diurna con *Maya*. Domani sera due novità: *Césaire* di Schlumberger, e *Têtes de rechange* di J. V. Pellerin.

1927.12.18	La fiera letteraria			A. Frenci	Prime di prosa
------------	---------------------	--	--	-----------	----------------

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

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

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

La signorina Margherite Jamois, nella parte di Bella, fu perfetta. Scatti, abbandoni, ire e dolcezze ebbero da lei una recitazione potente e intonata, bella soprattutto nei mezzi toni, in certe timoratissime malinconie che sembrava affiorassero, giubilanti, da una povera anima senza riposo. E con lei, l'indiano Benglia, in una parte di uomo di colore, s'ebbe tutta la nostra riconoscenza. Per virtù sua l'ultimo atto lo salutammo con gioia non solo come il migliore della commedia ma come quello che della commedia ci dette la chiave per trovare i significati e le intenzioni. In una scena di un perfetto sincronismo, contrappuntata alla perfezione, tra lui e un suonator di chitarra, il Benglia,

con una voce che ricordò il timbro di certe chitarre Hawaiiane, fu meraviglioso. Sotto la pallida luce di una lampada a petrolio le sue mani, in continuo gioco di abilità e di destrezza, mi ricordarono la mia più bella emozione di spettatore cinematografico: La danza dei panini nella *Febbre dell'oro*.

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

*

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

1927.12.19	Il piccolo giornale d'Italia		“Maya” di Simon Gantillon; “Têtes de rechange” di J.V. Pellerin	u.m.b.	La Compagnia Baty al Valle. Le due novità di questa sera
------------	------------------------------	--	---	--------	--

La compagnia drammatica francese dello *Studio des Champs Elysées*, diretta da Gaston Baty, dopo Milano, Torino si è presentata a Roma e ha debuttato l'altra sera al «Valle» dinanzi a numeroso pubblico con l'audace e verista lavoro di S. Gantillon *Maya*, di cui avemmo occasione di parlarne a lungo giorni or sono, quando la Compagnia Niccodemi lo presentò come l'ultima novità della stagione.

L'argomento già lo esponemmo, quindi è inutile ripeterlo.

Parleremo solo dell'interpretazione che ci è sembrata calda, emozionante, talvolta un po' forte – da dare anche il brivido – ma sempre piena di verismo reale ed impressionante. Questa edizione francese, diremo, è a tinte più forti di quella italiana, superbamente presentataci dalla «Niccodemi», edizione italiana più dolce, più umana.

La signora Marguerite Jamois – originalmente truccata da donna di malaffare sguajata e roca nella voce, ora tragica, ora sarcastica nella risata, come si conviene al personaggio di Bella – è stata ammiratissima nella interpretazione sincera fatta tutta di scatti e di atteggiamenti.

Gli altri attori l'hanno coadiuvata eccellentemente, dando risalto magnifico alle singole parti.

Li dovremmo citare un po' tutti, ma rammentiamo volentieri Hubert Prelier (norvegese) e Habib Benglia, eccellentissimo attore nelle vesti dell'Hindou.

Di grande efficacia e meravigliosa per naturalezza Helene Gille nella parte della servetta. Ripetiamo: tutti a posto in una fusione compatta di strane figure e di effetti sorprendenti. Il pubblico ha applaudito calorosamente.

Questa sera, alle ore 2, la Compagnia francese Baty darà due importanti novità del suo repertorio: *Têtes de rechange*, spettacolo in 3 parti di J. V. Pellerin; e *Césaire*, due atti di Schlumberger; per le quali l'attesa è vivissima.

1927.12.19	Il Tevere		“Maya” di Simon Gantillon	Vice	La compagnia di Baty al Valle. “Maya” al Valle
------------	-----------	--	---------------------------	------	--

Della commedia del Gantillon, giudicata circa un mese fa quando ce la fece conoscere la Compagnia Niccodemi in una dignitosa edizione che ripete abbastanza da vicino la presente, non è il caso di

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

Ma c'è in questo spettacolo una meraviglia unica. La grande scena finale, che illumina poeticamente tutto il significato di *Maya*, è qui una delle più belle, intense e stupefacenti cose che ci sia stato dato di godere nella nostra vita di spettatori. La figura baudeleriana dell'indù era impersonata dal ballerino negro Habib Benglia: figura, mimica, recitazione del quale sono senz'altro un portento. Sopra il suo abito e il suo turbante di raso bianco scintillano alla luce radente due pietre rosa. La sua maschera grigia è d'una potenza drammatica, e si direbbe religiosa, quasi crudele. Questo moro in vesti candide, a mezza strada tra il principe delle fiabe orientali e l'ultimo dei farabutti europei, faceva male al cuore, e al tempo stesso esaltava nella nostra incantata memoria il ricordo di immortali pitture. Velasquez, Watteau, Veronese o Cézanne non avrebbero saputo immaginare più bel ritratto di questo che paradossale vibrava e cantava con la sua terribile voce metallica nella penombra del palcoscenico. E le mani: Nervose, scultoree, tortili, dalle dita lunghe fino all'assurdo, serpentine, agili come danzatrici o levrieri, egoiste, scimmiesche, aristocratiche: dalle quali fiorivano sinfonie di gesti, statuette e idoli, fiori e collane, amuleti e coltelli: ieratiche e scattanti, mani di sacerdote e d'assassino, di pederasta e di guerriero, di manipolatore di *coktails* e d'incantator di serpenti, d'illusionista e di poeta.

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

1927.12.20	Il lavoro d'Italia		“Maya” di Simon Gantillon	E. Rocca	Le prime rappresentazioni nei teatri di Roma. “Maya” nell'edizione di Gaston Baty dello “Studio des Champs Elysées” al Valle
------------	--------------------	--	---------------------------	----------	--

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

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

Questi sono i gloriosi precedenti di Gaston Baty che ha iniziato stasera la sua breve serie di recite al Valle e la cui venuta meritava forse, da parte del pubblico romano, un interessamento maggiore. Anche perché *Maya*, presentata a noi dalla Compagnia Niccodemi, è per così dire una creazione di Gaston Baty, beninteso per quel che riguarda la messa in iscena e la recitazione.

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

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

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

1927.12.20	Il Messaggero		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	Anonimo	“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin e “Césaire” di J. Schlumberger al Valle
------------	---------------	--	---	---------	---

Vecchio quanto il mondo questo desiderio di evadere da se stessi che il Pellerin ha voluto esprimere in modo così bizzarro e che il Baty ha realizzato con procedimenti piuttosto sommari e semplicisti da rivista. Ma tale desiderio di cui i romantici hanno contato tutte le varianti, non è qui tentato traverso esperimenti e ribellioni materiali, vale a dire « vissuto » nell'ambito della realtà; sì bene raggiunto nel campo dell'irreale col solo pensiero, limitato cioè, come un viaggio compiuto con la fantasia riamanendosi in una poltrona della propria stanza, all'immaginazione. Come si vede è un passo indietro: il bisogno di evasione che può essere lirico e tragico per eccellenza è qui ridotto ad una inutile ed arida divagazione spogliata di ogni aspirazione, di ogni empito, di ogni sentimento, di ogni avventurosità. Coscìo dell'inutilità di questi sforzi – come si sa essi finiscono col ricondurre con una delusione e un'amarezza di più al punto di partenza – il protagonista, spirito ieratico, gretto, antiromantico, antipoetico, non vuole rischiare più nulla: si contenta del diverso datogli dall'immaginazione, pago della sua piacevole ed effimera inconsistenza, senza aver il coraggio di staccarsi da quella vita mediocre e soffocante che subisce e detesta. Egli è stanco infatti di dover

essere uno e sempre quell'uno, anche ad uscire e ad evadere da se stesso, ma lascia al caso pigramente e, quasi diremmo, vilmente la guida dei suoi vagabondaggi senza scelta e senza meta. Essi si svolgono nel suo pensiero provocati dalle parole dalle cose che ode e che vede ascoltando il racconto di uno zio e andando con lui a passeggio: parole e cose che svegliano in lui visioni o sensazioni, ricordi o fantasticherie le quali vive o rivive via via nel corso della conversazione e della passeggiata astraendosi e distraendosi da esse. Così quando lo zio dice « innamorati » sono scenette di amore che egli vede; quando dice « cappelleria » è la curiosa scena dell'acquisto di una borsa che invade la scena e lo assorbe in mille ordini e mille telefonate; e quando nel « boulevard » legge insegne e manifesti sono altre scene e altri casi che vede e vive.

Scenicamente tutto questo è stato realizzato con materializzazioni di pensieri le quali prendono corpo in uomini che parlano e agiscono proprio come abbiamo visto molto tempo prima che questo lavoro fosse stato scritto (1925) nel *Vigliacco* (Indipendente 1923) e nel *Cammino sulle onde* (Valle 1925) ambedue del Vergani e sopra a tutto nella scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui il padre con le parole evoca, materializzandola, la scena della modisteria del suo incontro con la figliastra. Ci sembrano quindi eccessivi gli entusiasmi con i quali – secondo quanto il Baty disse ieri sera in un suo discorsetto prima della rappresentazione del lavoro – i critici parigini accolsero questo lavoro salutandolo come una nuova formula che chiude un'epoca del teatro per aprirne un'altra: da noi quest'epoca era stata aperta da un pezzo senza chiasso e, sopra a tutto, senza grande conseguenza. Il pubblico ha accolto questo lavoro come una curiosità e come una curiosità lo accogliamo noi facendo le più ampie riserve sul suo valore intrinseco e sulle sue possibilità rinnovatrici. Esso fu recitato con vivacità dal Nat, con impegno da La Flou e con discreta efficacia dagli altri dei quali ricorderemo solo la Delby deliziosa in una parte di fanciullo. Della messa in scena abbiamo già accennato, ci saremmo aspettati qualche cosa di più suggestivo e meno cinematografico.

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

Stasera lo spettacolo si replica.

1927.12.20	Il piccolo giornale d'Italia		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	u.m.b.	Le novità di ieri sera al Valle “Têtes de rechange” di Pellerin e “Césaire” di Schlumberger
------------	------------------------------	--	---	--------	---

In questo lavoro di Jean Pellerin *Têtes de rechange*, l'autore si è valso di tutte le risorse fantasiose azzardate per uno spettacolo ultra moderno che forse, a parer nostro, potrà presentarsi con successo chissà tra quanti anni, ma non oggi certamente.

È vero che i gusti son gusti...

Questa *pièce* futurista del Pellerin tende molto alla rivista ed ha momenti che si avvicina anche al *film* cinematografico.

Un contrasto strano tra due individui, il signor Opeku e il signor Ixe, il primo che rappresenta l'ingenuità provinciale, l'idiozia, le abitudini di un passatista; il secondo modernissimo, veloce nel pensiero, nell'azione. I due discutono e parlano. Il loro dialogo occupa tutta la commedia.

Il signor Ixe è un tipo all'americana: egli lavora otto ore al giorno, otto ne dedica la riposo, e le altre otto per spendere ciò che ha guadagnato. Egli è un tipo strano che realizza tutto quel che vuole con una facoltà meccanica spaventevole, impressionante. Ha anche il dono di vedere realizzare tutti i

suoi sogni. Il signor Opeku ascolta quel che dice il signor Ixe e non capisce nulla: rimane trasecolato. Qualunque cosa Ixe accenni appare come una visione rapida, immediata! Il cappellaio: ecco una cappelleria in piena efficienza; borsa: ecco un ufficio rumoroso di agenti d'affari, grida, rumore, diamante al telefono, ecc; amanti: ecco apparire le coppie più svariate che s'aggirano abbracciate, sussurrando: Amore! Tesoro! Anima mia.

Una serie di quadri fantasmagorici appaiono sul palcoscenico volta a volta in un grottesco caricaturale ultra-moderno.

Espressioni e trovate sceniche in una stranissima commedia ultra-futurista che può forse piacere agli amatori del genere.

Giuoco, trucco, bizzarrie dove si cerca trovare il lato comico, satirico e caricaturale.

Forse qualcuno ve lo ha trovato: a noi ha lasciato indifferenti.

Realizzazione vivace, movimentata ed espressiva. Gli attori della *troupe* Baty furono applauditi.

Prima di questo lavoro venne rappresentato *Césaire* di Schlumberger, due atti granguignoleschi che il pubblico accolse tiepidamente.

Stasera lo spettacolo si replica.

1927.12.20	Il Tevere		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	Vice	“Césaire” e “Têtes de rechange” al Valle
------------	-----------	--	---	------	--

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

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

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

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

1927.12.20	La Tribuna		“Maya” di Simon Gantillon	S. d'Amico	Presentazione di Gaston Baty. “Maya” di Gantillon al Valle
------------	------------	--	---------------------------------	------------	--

All'infuori di quel lucido ed entusiasta esegeta d'arte e letteratura cattolica che è Luciano Gennai, crediamo che nessuno, in Italia, si sia mai preso la pena di dire al gran pubblico chi sia Gaston Baty. Cogliamo quest'occasione, dalla sua presenza in Roma, per farlo noi, e sia pure sommariamente come l'ora esige. Non abbiamo sott'occhio, in questo momento, il suo ultimo volume capitale, *Le Masque e l'Encensoir*; ma quel che ne ricordiamo, e quel che dello stesso Baty abbiamo letto altrove, ci basterà, si spera, a dare al lettore un'idea dell'idee sue.

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

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

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

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

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

Senonché lo spiritualista Baty si guarda bene dallo sprofondarsi negli eccessi meramente visivi, meccanici e cinematografici, cari ad altri propagandisti europei nel nuovo verbo teatrale. Il compito dello « spettacolo » è evidentemente, per lui, quello di parlare, attraverso ai sensi, allo spirito. « Un'arte non si rinnova dall'esterno »; è chiaro? Il suo saluto alle belle forme, ai felici colori, e perfino all'acrobazia, è evidentemente un saluto ad alleati, che si conta di trasformare in strumenti; non a usurpatori, che vogliano diventare finora se stessi. L'aspirazione del Baty, che non confonde il teatro con la coreografia, è verso una conciliazione, autenticamente « cattolica », fra sensi e spirito, con la signoria di questo su quelli. Se non abbiamo capito male, egli rivendica sì l'autonomia del *metteur-en-scène* di fronte al poeta; ma con lo scopo di immettere il pubblico, guidato da lui, mediante la teatralità dei mezzi suoi, al regno della poesia.

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

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

1927.12.20-21	Il popolo di Roma		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	Vice	“Césaire” e “Têtes de rechange” al teatro Valle
---------------	-------------------	--	---	------	---

Nella loro seconda serata romana gli attori della Compagnia drammatica francese dello «Studio des Champs Elysées» si sono presentati ieri con due lavori di genere del tutto diverso, premurosi come sono di dimostrarsi al nostro pubblico nella interpretazione dei più disparati tipi con commedie ciascuna delle quali debba essere rappresentativa di un genere.

Césaire di Jean Schlumberger, è un dramma in due atti, fosco e plumbeo, che Sainati prenderà forse nel suo repertorio se vorrà insistere a far correre brividi freddi fra i suoi spettatori. Qui non è il caso di dirne nulla, anche perché la recitazione e la messa in scena, così come sono state, non ci impegnano ad insistere su questi due alti grigi.

Têtes de rechange è uno «spettacolo» in tre parti di Jean Victor Pellerin. Non ha una vicenda che si svolga logica e si sviluppi nei tre atti; ci è parso piuttosto un tentativo di modernissima realizzazione scenica di stati d'animo, che forse è riuscito. Certo è che non è priva di originalità la trovata che non sta al centro del lavoro, bensì è nel modo stesso col quale lo «spettacolo» si imposta e si sviluppa. Ecco. Un vecchio zio chiacchierone, che si sorprende di tutto, è piovuto a Parigi dal suo pesello e assilla il suo giovine nipote con domande e predicozzi e tiritere da far morire. Il giovine nipote ha però delle risorse stranissime affatto comuni ed invidiabili per sfuggire alla noia delle lunghe dissertazioni del pedante provinciale. Egli si astrae dall'ambiente per raffigurarsi e vivere egli stesso in scene reali quanto lo zio – o egli medesimo a sua volta – richiama. Così i tre atti sono una teoria di episodi nei quali il discorso fra zio e nipote è raffigurato scenicamente: per intendersi, le parole dei due sarebbero in funzione di *didascalie* per le scene che contemporaneamente si svolgono sotto gli occhi dei discorsivi signori. Gli episodi sono romantici o cornici o grottechi o semplicemente...semplici, e si susseguono un po' troppo lungamente, una volta capito – e non è difficile – che tutto consiste in quella trovata di cui s'è detto. Qualcuno però è veramente salace, come quello che mette in burletta il classico tipo del buon padre borghese che insegna al suo borghese figliolo la dottrinetta della sua specie. Abbiam detto che la trovata della espressione scenica del pensiero è di una certa originalità. Non sarà però inutile ricordare a questo proposito, *Ombre* di Silvio Giovaninetti, rappresentato l'anno scorso in questo stesso Valle dalla signora Pavlova – in cui con efficacia forse maggiore questo medesimo espediente scenico è stato realizzato.

La recitazione è stata viva ed intonata, mentre la messa in scena, se pur indovinata e suggestiva, ci pare avrebbe potuto essere più completa ed accurata, posto che il lavoro altro scopo non può avere se non quello di dar modo al *metteur en scène* di sbizzarrirsi a creare quadri nuovi e fantasiosi.

Bragaglia sprofondato in una poltrona di platea non sappiamo se ghignasse o fremesse di rabbia o soddisfazione innanzi a questa non edificante prova del Baty.

Il pubblico, che non aveva applaudito che debolmente il primo lavoro, ha chiamato questa volta alla ribalta gli attori dopo i tre atti di *Têtes de rechange*.

1927.12.21	Il lavoro d'Italia		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	E. Rocca	Schlumberger e J. V. Pellerin presentati al Valle da Gaston Baty
------------	--------------------	--	---	----------	--

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

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

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

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

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

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

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

Il colloquio ha luogo nel *bureau* del nipote e i due siedono davanti allo scrittoio in due grandi poltrone imbottite. Evidentemente lo zio esponde all'esperto nipote un affare. Ma prima d'arrivare

al sodo egli fa come quegli oratori che cominciano col dire: « Sarò breve » e poi si rifanno dall'anno 1100 avanti Cristo. A un certo punto (evidentemente nella fantasia del nipote, ma non lo vediamo rallentato ed esteriorizzato come in un film che voglia mostrarci dettagliato il gioco di muscoli di un *boxeur*) il piatto discorso dello zio si traduce in immagini. Egli parla del tempo in cui faceva l'amore e coppie infinite d'amanti fan carola in un'aria di sogno o d'incubo ridicendosi gli eterni e insipidi e consumatissimi luoghi comuni dell'amore. Egli discorre di una cappelleria da lui acquistata a suo tempo e la cappelleria compare e il nipote vi entra a metterla in rivoluzione. Poi il quadro cambia: il nipote è finalmente arrivato a parlar del famoso affare: e allora son trilli di campanelli, discorsi a dieci ricevitori diversi, ticchettio telegrafico, strepito di mitraglianti macchine da scrivere, tutti i rumori vari del progresso.

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

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

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

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

1927.12.21	Il Tevere		“Maya” di Simon Gantillon	Anonimo	“Maya” al Valle
------------	-----------	--	---------------------------------	---------	--------------------

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

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

1927.12.21	L'Italie		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin	J. Comin	“Têtes de rechange” par M. G. V. Pellerin, mise en scène de M. Baty, au Valle
------------	----------	--	---------------------------------------	----------	---

M. Jean Pellerin a écrit en 1925 une pièce qui synthétise tous les expérimentes du théâtre d'avant-garde accomplis depuis 1911, époque du triomphe du futurisme et des premiers efforts scéniques de Marinetti. Il faut ajouter aussi que *Têtes de rechange* synthétise ces formules avec une grande finesse et une personnalité, une originalité qui ne esauraient pas se passer d'un commentaire autant ample que précis si l'espace d'un quotidien n'était pas si malheureusement borné.

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

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

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

*

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

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

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

*

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

1927.12.21	La Tribuna		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	S. d’Amico	La compagnia di Baty al Valle. La novità di Schlumberger e di Pellerin
------------	------------	--	---	------------	--

Césaire di Schlumberger non ci è parla opera da potersi giudicare a tamburo battente. Senza persuaderci del tutto, è però un lavoro inquietante, venato da torbidi e umani sottintesi; le sue apparenze nude nascondono intenzioni, letterarie quanto si vuole, ma sottili, e affondate nella realtà di questa trista nostra psicologia moderna. Il dramma se non abbiamo capito male, si concreta nell’urto tra una creatura rozza e sana, Benoit – pescatore che passa la vita in una isola, con la compagnia di Lazare, voce ingenua della natura – e Césaire, l’impotente, a cui il corpo non obbedisce, e che della sua impotenza si vendica turbato, con l’intelligenza sua, la tranquilla materialità altrui. Tutt’e due questi uomini hanno avuto, ciascuno a suo modo, una donna, la stessa; e quando nell’isola dei pescatori appare, come affiorando dalle profondità del tempo e dello spazio, Césaire, lo scontro è feroce, e ciascuno dei combattenti adopera l’armi sue.

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

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

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

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

precisamente definito dalle loro sillabe, nel cervello del giovane suscitano immaginazioni e fantasticherie, che vediamo immediatamente oggettivate e, come dicono adesso, esteriorizzate, in una rappresentazione scenica di secondo piano.

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

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

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

indicibilmente addietro a quello che, in questo campo, fa tutt'i giorni il Cinematografo. *Sire le Mot* s'è presa la sua rivincita; e Walter Hayenclover aveva ragione.

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

1927.12.25	La fiera letteraria		“Têtes de rechange” di J. V. Pellerin; “Césaire” di J. Schlumberger	A. Frenci	Prime di prosa a Milano
------------	---------------------	--	---	-----------	-------------------------

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

1928.01	Comoedia	X		Anonimo	Cronache del Teatro : A Roma. La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca
---------	----------	---	--	---------	---

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

Fra i lavori rappresentati basterà segnalare *Povertà non è peccato* di Ostrowski, mai recitato in Italia, e che appartiene al periodo migliore di questo fecondissimo creatore del teatro russo.

Con una azione di una semplicità che ricorda il nostro Goldoni, l'autore de *L'uragano* mette in scena i costumi dei mercanti russi, per staffillarli senza pietà. L'argomento è dato dal solito amore di una fanciulla ricca per un giovinotto onesto ma povero, il quale finisce per trionfare, al confronto con i suoi competitori di altro bordo, chi più chi meno tarato.

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

I Fratelli Karamazoff di Dostojewski, però, hanno segnato una certa delusione, prevista da quanti ritengono che mal si adatti il romanzo ad essere ridotto per la scena. Figure piuttosto sbiadite ed azione stagnante sono le caratteristiche di questo dramma. Non ci soffermiamo sulle recite della Compagnia francese di G. Baty, pure al Valle, durante le quali, con un magnifico risultato artistico, sono state portate al proscenio *Maya* di Gantillon, e *Têtes de rechange* di Pellerin, due capisaldi della nuova scuola cerebrale in Francia, lavori già noti, del resto, ai pubblici italiani.

1928.01.10	Corriere della sera		“Maya” di Simon Gantillon	R. Simoni	Maya, nove quadri di Simon Gantillon
------------	---------------------	--	---------------------------	-----------	--------------------------------------

La rappresentazione di *Maya*, date all'Eden della compagnia diretta da Bathy, sono troppo recenti perché ci sia un bisogno di descrivere quest'opera e di ripeterne il significato. A guardar bene siamo ancora allo stendhaliano ramoscello di Saltzburg che, tuffato nell'acqua, si ricopre di cristallizzazioni. In amore siamo sempre noi i creatori della persona amata; noi, che la rivestiamo delle iridescenze della nostra immaginazione appassionata. In *Maya* questa operazione dell'amore è ridotta alla sua più nuda e sconsolante semplificazione. Per lo Stendhal la donna continuava ad esistere per conto proprio, diversa dalla nostra illusione. Nei nove quadri di Gantillon, anche la donna è abolita, perché ci è presentata, non come eccitatrice dei nostri sogni, ma come semplice strumento, inerte, passiva, priva di personalità. È la cortigiana del trivio, accogliente, senza scelta, quasi senza vita. Considerata nella sua realtà, invece di suscitare desideri, darebbe disgusto. Ma gli uomini che entrano nella sua casa, vengono dalle lunghe solitudini sul mare. Hanno sete; e quella sete li spinge avidi anche verso l'acqua fangosa. Nella loro sete c'è l'ansia e la febbre della privazione d'amore patita per settimane e mesi, in quell'esilio della soavità e della tenerezza nel quale i ricordi diventano affanno e i desideri più brutali si immalinconiscono e prendono un certo colore di trepida idealità. E ciascuno di quei pellegrini riarsi sostituisce alla realtà della squallida e insignificante mercenaria la visione accarezzata, idolatrata con lento struggimento. È l'animale, triste, non dopo l'ebbrezza, ma prima, che chiude gli occhi e tende le braccia, e dà il nome che gli è caro o gli è doloroso all'Eva primitiva, che ha ancora la grigia cedevolezza della creta. Ma questa verità, vecchia come il mondo, ha una tale varietà di manifestazioni e una sì grande ricchezza di possibilità, che non si capisce come mai l'autore si sia limitato a cercare le sue esemplificazioni solo tra uomini di nessun contenuto spirituale, e non ci abbia, invece dato, in un quadro più vasto, l'ascensione di questa potenza trasformatrice dai più bassi gradini della cupidigia fisica, ai più alti, dove dell'inganno sono complici e autrici attività mentali e sentimentali più complesse e più interessanti.

Rimanendo sempre a un livello tanto mediocre, l'autore ha finito con lo sfiorare la monotonia. Gli episodi si succedono, diversi ma somiglianti; e forse i più scenicamente efficaci sono i primi. O, per lo meno, i primi rappresentano in modo sì compiuto l'annullamento della donna nel fantasma che gli effimeri amanti le sostituiscono, che poi i quadri successivi ripetono un esperimento al quale abbiamo già assistito, riconfermano quello che ci fu già mostrato e dimostrato. Si cade in un eccesso di realizzazione, per il quale la descrizione della turpe casa sul porto prende il

sopravvento sugli altri elementi dell'opera, meno esteriori e meno veristici. Quanto più ci stacciamo dal prologo, tanto più ci sembra che *Maya* si preoccupi troppo di essere un'ardita rappresentazione di una *Maison Tellier*. La protagonista, è vero, si scolorisce sempre di più, come l'autore ha voluto; ma la sua stanza, molto frequentata, e le sue caratteristiche... professionali, molto spesso non servono solo a mostrarci che cosa avvenga nei poveri uomini che si trascinano in quella stamberga, ma anzi si servono di tutti questi uomini per diventare più tipiche e appariscenti. Fortunatamente l'ultimo quadro rialza il tono dell'opera e la riconduce verso la sua unità simbolica, che aveva un po' patito per effetto dei crudi e troppo eguali mezzi di espressione ai quali l'autore era ricorso.

Non mi sembra che di *Maya* si possa dire di più di questo: che essa deriva, da quella sua miscela di brutalità e di desiderio di poesia, una certa castità, singolare davvero se si pensa alla qualità di molti dei suoi personaggi e al luogo dove essi ci vengono presentati. Questa castità è forse ciò che *Maya* ha di più artistico. Ma è un pregio quasi esclusivamente di stile. La materia poteva essere indagata e atteggiata con maggior genialità e profondità, anche a spese del pittoresco, che non mi sento di ammirare eccessivamente, perché è troppo episodico.

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

1928.01.10	L'Ambrosiano		"Maya" di Simon Gantillon	m.r.	"Maya" in lingua italiana
------------	--------------	--	---------------------------------	------	------------------------------

Della *Maya* di Gantillon si riparla come del saggio postremo di quel romanticismo in *loca donnarum cortesium* che, dalla *Maison Tellier* alla *Fossa* di Kuprin, tante [ha] fatto aggrottare ciglia di moralisti, e tante inumidire di sentimentali. La gente di cuore non s'è mai trovata in disaccordo con la gente d'ordine, infatti, come su tale argomento. E si capisce. Il lupanare è il luogo di tutte le infamie e di tutte le illusioni. È la pozzanghera che riflette le stelle. Raggi dall'alto vi penetrano, insieme al belletto, alle cimici, al serramanico, alla luce. Anche alle sue finestre chiuse, anche alle sue grate maledette Dio permette che salgano i fantasmi del desiderio con le risonanze dell'organino. Or ecco che, a seconda degli occhi, vi si possono distinguere le cose celesti, oppure le abbiette. L'inventario *ad libitum*. Ed è anche difficile. – Neanche Maupassant – scriveva vent'anni or sono, a proposito di un libro di Notari, un critico arcigno – è riuscito a portare l'arte in certi luoghi di perdizione e d'esaltazione, seguita ad essere vivissimi in tutti: Russi e Tedeschi e Francesi; senza contare, ripeto, i Milanesi, che dal Lucini al Buzzi [h]an mandato su per i vichi dei bordelli, in missione di canto, tutta una pattuglia di poeti. Il Gantillon di *Maya* è l'ultimo, e forse il più completo e più fervido comprensivo e comunicativo di tutti. Il grande fascino movente da questa sua commedia è da attribuire, innanzitutto, alla prepotente sincerità di commozione da cui è nata. Si sente nell'autore, ch'è un giovanissimo, quella bella invasatura da cui solo traggono origine

le opere cordiali: e il fuoco, dissimulato per forza d'arte, ma presente ed ardente di scena in scena, che e scalda, ne tende, ne smuove tutte le fibre, sin le più riposte e minute; e l'intensità del pensiero, per cui ogni vocabolo fu meditato nel suono e nel senso; e la dignità dell'ispirazione, onde la sordida materia del dramma appare per intero trasfigurata, in una casta, anzi austera tristezza; e la potenza, e la precisione orchestrale del dramma stesso, dove ogni successione appare calcolata, ogni contrasto saliente, ogni colore necessario, ogni alternativa d'ombra e luce irresistibile ai fini della voluta suggestione: sino a quel penultimo quadro, dove, come sapete, il dramma raggiunge il *climax* traverso una perorazione lirica, un'orgia poetico-musicale di immagini e di suoni, pensando veramente su la squallida cortigianetta, carne di tutti e cuore di nessuno, ai limiti dell'apoteosi, innalzata dalla stessa enormità della sua infamia, vile nella sua sorte ma eletta nel suo sacrificio, come quella santa egiziaca che si offerse ai barcaioi per passare l'acqua e vedere Gesù. Maya: la prostituta del borgo marino; il simbolico miraggio di tutti gli approdi, ove giungano uomini martoriati da consolare! Questi nove episodi sono tante stazioni di una *Via Crucis* che si placa in una visione d'innocenza – la vendita che fila la sua povera maglia di lana entro il raggio di sole liberato dall'angiporto – e veramente lascia l'anima dell'ascoltante incline e turbata, pietosa e pensosa.

La Compagnia Niccodemi ha avuto il magnifico coraggio di offrirci *Maya* in edizione, dopo quella francese che doveva il suo prestigio, soprattutto, a un'esattezza ottenuta attraverso trecento prove, settecento recite, e un'accolta di attori scelti appositamente, tra cui un inglese autentico e un autentico negro. Coi suoi mezzi ordinari e con le poche prove di rito, la Compagnia Italiana ha ottenuto un risultato che, se si tiene conto dell'improvvisazione, tiene del miracolo. In ossequio ai voleri dell'autore, Niccodemi non ha voluto discostarsi dai criteri d'allestimento del *Baty*, il *regisseur* parigino; come do gran lode alla nobile umiltà di Vera Vergani, la quale, avendo ascoltato nella parte di Maya l'interprete francese, e cioè quella grandissima Jamois dal rauco viso e dagli occhi pugnatori, non ha voluto discostarsi da un esempio che alla sua equa intelligenza risultava perfetto, e vi si è quindi uniformata – fiera umiltà, ripeto, che tante illustri *cabotines* rifiuterebbero di secondare! – pur aggiungendo alle linee maestre dell'emula qualche cosa di suo che è poco, e pure s'imprime e s'impone: un'atterrita maestà, da cui vene di dolcezze continuamente fluiscono, come acque azzurre da una cima di neve. Due altri terribili confronti dovevano sostenere due altri attori della nostra compagnia: Luigi Cimara, costretto a competere con Habib Benglia – il commediante-fenomeno, che alle doti dell'attore può aggiungere quelle del musicista e del mico – personaggio dell'indiano; e Stefania Piumatti, cui era assegnata con la sua parte d'adolescente, la missione di cancellare il ricordo dell'attrice francese che l'aveva preceduta nelle festuciole di Fifina, con una fresca grazia ch'era parsa impareggiabile. Invece lo stesso Cimara, per cui si temeva, ha superato non soltanto con baldanza, ma con affetto, e di puntiglio, e di farsa, la tripla barriera dell'ostacolo, guadagnandosi il più caloroso dei molti applausi della serata; e la signorina Piumatti, per nulla piegata dal peso incumbente sulle sue spalle leggiadre, fu agile, pura, aerea, via; e i suoi occhi riempiti di stupore ingenuo e d'incantata tenerezza, e le sue gambucce snudate a portar letizia e candor puerile tra la sozzura del trivio, ebbero veramente e vittoriosamente quattordici anni. Molto, molto bene ha poi recitato la sua ingrattissima parte il Brizzolari, e così il Cattaneo, il quale mi parve, in qualche punto, superare lo stesso attore specializzato parigino; così il Cestari, questo novizio che ha forse ottenuto ieri sera i suoi speroni d'oro, che dell'emulo francese ha certamente avuto ragione; così il Marmi, come sempre densissimo e tempratissimo; così la Donadoni, che ha scolpito ieri una maschera di megera [...] degna di un acquaforte di Toulouse-Loutrec, più o meno, tutti gli altri e le altre: la Vaschetti, la Conti, la Frigerio, la brava Soligo, l'ancor timido ma promettente De Luca. Coticché *Maya* si replica, e si replicherà a lungo: vera palestra d'un confronto che, nei termini e nelle condizioni in cui è posto, rende il massimo onore all'estro e alla fibra e diciamo pure anche all'ardimento e al volere dell'improvvisazione italiana.

1931.05.06	La Tribuna			S. d'Amico	La crisi del teatro all'estero. Conferme
------------	------------	--	--	------------	--

Dicevamo che a teatro è buona regola per tutti e specie per gli interpreti (interpreti-attori, e interpreti-critici) mettere la testa fuori di casa, e dare un'occhiata a quel che succede all'estero. E si capisce che l'ideale sarebbe di rifare ogni anno, conoscendo tutte le lingue di tutti i paesi, il giro del mondo. Senonché, anche col sussidio dell'aeroplano, lo svolgimento integrale d'un tal programma massimo non è troppo agevole per tutti, o almeno per noi: che seguiamo a contentarci di far capolino, così come l'occasione ci capita, qua e là. E adesso per noi è tornata, dopo quasi tre anni d'assenza, la volta di Parigi.

È vero, Parigi ha perduto, tra la fine dell'anteguerra e il principio del dopoguerra, la sua vantata posizione ottocentesca di capitale del Teatro drammatico europeo. Il teatro dell'arte scenica (se non proprio dell'arte drammatica) si è, dicono spostato a Est, ossia verso la Germania e la Russia. Ma Parigi rimane tuttavia, anche ai fini del Teatro, un osservatorio di prim'ordine: sia per riflesso della produzione nazionale che, nonostante le alte lamentele, è ancora notevole, sia per l'attività dei nuovi venuti: Baty, Pitoeff, e i discepoli di Copeau come Jouvet, o Dullin, o i giovani della *Compagnie des Quinte*: sia per quella dei superstiti direttori di ieri, per es. Lugné-Poe; sia per le conferme, o anche sorprese, che offrono sempre gl'innunerevoli teatrini e teatrini più o meno *boulevardiers*; sia per lo stesso, significativo *tran-tran* dei teatri ufficiali. Perché insomma anche qui, come in tutti i tempi e da per tutto, si piange sulla crisi, si fanno calcoli e raffronti, si citano nomi e cifre; ma il fatto poi si è che i teatri a prezzi normalmente molto più alti dei nostri, sono spesso pieni. Piena la Comédie-Française, dove la gente due o tre ore prima dello spettacolo fa la coda per andare a sentire Racine e de Musset, o a commemorare in cinquantenario del *Mondo della noia*; pieno il Teatro Sarah Bernhardt dove la signorina Falconetti (quante attrici dal nome italiano!) fa piangere a caldissime lacrime il pubblico 1931 rappresentando nientemeno che *La dame aux camélias*; piena la fulgida Comédie des Champs Elysées dove Jouvet ha ripreso *Siegfried*, e pieno il Gymnase dove Bernstein ha smesso or ora di rappresentare *Le jour* (la *pièce* che, hélas, n'a pas marché, vale a dire non ha avuto se non quattro mesi di repliche); pieni i music-halls, i cabarets e i teatrini di *pochades* e di *revues*, e pieni quasi tutti i maggiori o minori teatri d'arte. All'Athenée il pubblico si diverte un mondo all'ultima commedia brillante di de Croisset, *Pierre ou Jack?*; alla Michodière, sebbene l'eccellente Victor Boncher abbia lasciato il posto a una sua *doublure*, si entusiasma a *Le sexe faible* di Bourdet; al Michel, batte le mani all'ultima novità del compianto Nozière, *Cete vicille canaille*: e Sacha Guitry e Tristan Bernard fanno tranquillamente i loro affari nei rispettivi teatri. Vero è che da Pitoeff la gente non accorre ancora in gran folla alla novissima *Carrette des pommes* di Shaw (che del resto neppure in Italia ha incontrato molto successo); e la citata *Compagnie des Quinte* ha dovuto smettere le recite del prezioso e letterario *Viol de Lucrece* di Obey. Ma queste paiono eccezioni.

Tuttavia, come dicevamo, anche qui il gran tema è la Crisi; anche qui, l'incubo di molta gente di teatro è il Cinema Elvira Popesco, che canta e recita con un accento rumeno appetto al quale l'accento slavo della nostra Pavlova può passare per toscano, fa applaudire ogni sera una rivista perfidissima, *Le nouveautés en revue*, dove fra le più atroci maldicenze politiche, artistiche e letterarie ha trovato il modo di inserire l'apologia del Teatro contro il Cinema suo cosiddetto rivale, e questo con l'apparizione d'una serie di grandi personaggi del Teatro francese, da Fedra a Sganarelle, e da monsieur Jourdain e Figaro, i quali vengono a dire al Cinema: « e tu, quanti personaggi hai creato? ».

Ahimè, ma intanto, nella tecnica d'autori e di *metteurs-en-scène*, una delle preoccupazioni più visibili è certo quella di far la concorrenza al « rivale ». E si sa bene quanto sia stato detto da trent'anni in qua un po' dappertutto (chi di noi non ha preso parte alla crociata?) contro la tecnica statica e l'apparato scenico realistico ereditati dall'ultimo Ottocento, e per il ritorno alla mutevole fantasia dei vagabondaggi scenici medioevali, spagnoleschi, shakespeareiani, ecc. Il guaio si è che spesso, troppo spesso, nella frenesia di riadattare il sistema dei rapidi e continui mutamenti di scena, gli autori paiono mossi da ragioni puramente meccaniche ed esteriori, non da una necessità intima della loro concezione.

Ora dramma e tecnica scenica debbono, naturalmente, esser tutt'una cosa. Se i Greci tendevano alle tre unità aristoteliche, è perché la loro concezione era classicamente semplice e lineare; se i primitivi autori cristiani si profondevano nella ingenua varietà del loro palcoscenico multiplo, è perché la loro visione era universalistica, comprendeva tutta la terra e tutto Dilà. Ma quando Jules Romains consegna a Jouvot, per rappresentarlo tra le meraviglie meccaniche di quel teatro Palle in cui Rotschild ha profuso venticinque milioni, il suo *Donogoo*, ci s'avvede subito che non si tratta d'un'opera drammatica: bensì d'un romanzo sceneggiato in ventiquattro quadri, i quali avrebbero potuto essere otto. Manca, a questa pretesa estetica nuova, appunto il carattere di *necessità*.

È ciò che, del resto, avevamo osservato facilmente ascoltando in Italia dalla Melato quella *Medea* di Lenormand, che Pitoeff metterà in scena l'anno prossimo: dramma decureliano, il quale avrebbe potuto e dovuto concentrarsi classicamente nei tre o quattro atti de'suoi momenti essenziali, e che invece l'autore ha disperso, per omaggio alla nuova moda, in una serie di scene. È ciò che si vede al Teatro Montparnasse dove Baty fa applaudire, grazie alle diligenti se non geniali virtù visive della sua messinscena, i molti quadri del mediocre e, quanto a spirito, fra noi già superato, *Beau Da nube rouge* di Zimmer (la rivoluzione bolscevica ungherese e la reazione conservatrice interpretate come un *film* burattinesco; confusione d'un rappresentazione cinematografica con la realtà, ecc.). E' quello che, non per la prima volta, ha voluto fare Berstein: ne *Le jour*, ripresa, pensate un po', del tema d'Amleto, ma d'un Amleto dei giorni nostri: che quando ha scoperto nel secondo marito di sua madre l'assassino di suo padre, deve tuttavia riconoscere che il secondo marito, saggio e illuminato, vale infinitamente più del primo, uomo gretto e soffocante; sicché l'assassinio gli appare, al lume d'una morale « superiore »!, nient'altro che una tragica fatalità, di cui l'eroe si consola agevolmente nell'amore d'una Ofelia festosa (Gaby Morlay) e invitante alla vita nuziale: evviva evviva.

Anche qui sedici quadri, alcuni dei quali composti, come rappresentazione visiva, a regola d'arte: ma il procedimento è arbitrario come pochi altri; ché nessun autore quanto Bernstein concepisce i suoi drammi alla maniera ottocentesca, ossia facendo massa in due o tre punti, se non addirittura in una scena sola, a cui tutto il resto serve di contorno. E un contorno di quindici accessori per uno solo essenziale, è evidentemente un po' troppo.

Ma il pubblico corre e batte le mani. Il pubblico dei teatri di Parigi se anche non è un pubblico fanciullo, come quello inglese o nordamericano, né un pubblico disposto a pigliar tutto sul serio, come quello tedesco, è tuttavia un pubblico fidente, e pronto all'abbandono. Da noi, l'abbiamo detto altrove ma bisogna ripeterlo, la gente va a teatro (almeno nei teatri importanti) con intenzioni arcigne, o addirittura sospettose. Da noi i pochi frequentatori rimasti alla scena di prosa hanno sempre un po' l'aria di chi ha paura d'esser frodato; stanno sempre sul chi vive, e se proprio non si inibiscono *a priori* di divertirsi, certo si sorvegliano assai, quasi di nulla fossero timorosi come di passare per ingenui. Qui la gente, o per lo meno molta gente, crede ancora nel Teatro (tanto che ci va, e a caro prezzo, anche in sale che di solito son molto brutte e inadatte e meno accoglienti delle nostre); accetta senza scandalizzarsi le sue convenzioni vecchie o nuove; è disposta a tollerare la povertà o la scarsa originalità d'un lavoro in grazia d'una certa bravura di dialogo, o d'un certo

garbo di trovate sceniche; e, soprattutto, in grazia d'un'agile esecuzione. È il caso, per esempio, di un *Atlas hotel* d'Armand Salacrou: storia d'una « donna del mare » che questa volta si trova invece nel Sahara, dove il secondo marito, un sognatore impenitente, se l'è tirata dietro perseguendo una sua stramba idea, di fondatore d'un'impossibile città avvenirista: ma qui ella s'incontra daccapo col suo primo marito, che da un pezzo ha lasciato il mondo dei sogni, per diventare ricco e potente. Ed ecco la solita creatura al bivio, fra il dominatore vittorioso e l'inseguitore d'ombre; senonché la donna del Sahara finisce col decidersi per il secondo, e, respingendo il realizzatore, rimane accanto al fallito. Commedia banaloccia, di movenze risapute, e conclusione sospirata; chi la fa accettare? L'arte felice di Dullin, e quella, del resto non più che accurata, dei suoi compagni.

Una riprova anche più vera di ciò che possa un'interpretazione si ha in quella *Folles du logis* di Frank Vosper, che in Italia una compagnia nostra ha lasciato press'a poco cadere col titolo *Gente come noi*. Dicono che l'adattamento alle scene francesi fattone da Nozière e Galland (lo stesso che si è dato in Italia) tradisca, in parte, l'originale, accentuando nella figura della protagonista, - l'eroina in cerca di avventura e di tragedia, finché trova l'amante che prende alla lettera le sue fantasie, e ammazza davvero il marito - le note isteriche e sensuali, con una sorta di sadica ferocia. Ma sta di fatto che la messinscena di Lugné-Poe e di Paulette Pax, nel piccolo teatro dell'Oeuvre, dà alla commedia un rilievo mirabile, anche ne'suoi tratti più crudi. Ogni figura dell'ambiente piccoloborghese, che l'esaltata mette in scompiglio con la violenza della sua sete, vive di tratti squisiti; e stavolta i direttori hanno portato via di peso all'Odéon un giovine attore, Aimé Clariond, che nella parte del marito è stato, per vigore sottile ed esasperato, quel che si dice una rivelazione.

La conclusione di tutto ciò potrebbe dunque essere precisamente l'opposto di quella a cui solitamente veniamo parlando delle cose nostre. Da noi (a parte la questione del repertorio, che ormai è da per tutto internazionale) il vecchio circolo vizioso è questo, che il pubblico non ama il Teatro perché gli spettacoli cattivi, e gli spettacoli son cattivi perché il pubblico non ama il Teatro. Qui molto pubblico - nonostante la defezione di cui s'accusa, oltre il Cinema, la crisi economica - continuo tuttora a sostenere, con un vigile interesse, la scena nazionale: e qui gl'interpreti - anche se difettino ormai i grandi attori, e anche se grandissimi direttori, della tempra d'uno Stanislavski e d'un Reinhardt, non s'incontrino a ogni pie' sospinto - continuano a dare, all'arte amata, il meglio di sé.

Il Teatro, a Parigi, non è in periodo di gran fioritura; ma non è nemmeno a terra. Presta il fianco alle critiche; ma si difende. Si difende soprattutto grazie a virtù di intelligenza, di metodo e di disciplina, che se fossero applicate alle nostre energie, darebbero i loro frutti anche fra noi.