

Curatore:

Giulia Castellani

Titolo della ricerca:

LA COMPAGNIA PITOËFF IN ITALIA (1925 – 1932)

Periodici presi in esame:

“L’Idea Nazionale”: Ago 1925

“La Tribuna”: Gen-Mar 1926; Feb-Mar 1927; Luglio 1927

“Corriere della sera”: Gen-Mar 1926; Gen-Mar 1927

“La Stampa”: Gen-Mar 1926; Gen-Mar 1927; Gen-Mar 1931; Gen-Mar 1932

“L’Illustrazione italiana”: 1926,1927

“Comoedia”: 1926

“Il Messaggero” Gen-Mar 1927; Gen-Mar 1929; Gen-Mar 1931; Gen-Mar 1932

“Il Tevere” Gen-Mar 1929

“Gazzetta del Popolo”: Gen-Mar 1926

“La Nazione” Gen-Mar 1931

Biblioteche

Biblioteca Augusta (Perugia)

Biblioteca Burcardo di Roma

Biblioteca di Storia moderna e contemporanea (Roma)

Biblioteca delle arti, sezione spettacolo “Lino Micciché” Univ. Roma Tre

Biblioteca Nazionale Centrale (Roma)

ELENCO TOURNÉE DELLA COMPAGNIA PITOËFF IN ITALIA:**1926****Teatro di Torino**

1, 2 febbraio: *La puissance des ténèbres* da Tolstoj

3 febbraio: *La Dame aux camélias* da A. Dumas

4,5,6,7 febbraio: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw

8 febbraio: *La Dame aux camélias* da A. Dumas

9 febbraio: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet

10 febbraio: *Henri IV* da L. Pirandello

11 febbraio: *L’âme en peine* da J.-J. Bernard

12 febbraio: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet

Milano, Teatro dei Filodrammatici

13 febbraio: *La Dame aux camélias* da A. Dumas

14 febbraio: diurna: *La Dame aux camélias* da A. Dumas

sera : *Henri IV* da L. Pirandello

15 febbraio: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet

1927**Teatro di Torino**

21, 22 febbraio: *La tragique histoire d’Hamlet Prince de Danemark* da W. Shakespeare

23 febbraio: *Celui qui reçoit les gifles* da L. Andreev

24 febbraio: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet

25 febbraio: riposo

26 febbraio: *Orphée* da J. Cocteau e *L’indigent* da C. Vildrac

27 febbraio: diurna: *Celui qui reçoit les gifles* da L. Andreev
sera : *Orphée* da J. Cocteau e *L'indigent* da C. Vildrac
28 febbraio, 1 marzo: *L'inspecteur en tournée (Le revisor)* da Gogol
2 marzo: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet
3 marzo: *Celui qui reçoit les gifles* da L. Andreev
4 marzo: *Le Temps est un songe* da H.-R. Lenormand
5 marzo: *Orphée* da J. Cocteau
6 marzo: diurna: *L'inspecteur en tournée (Le revisor)* da Gogol
sera: *Celui qui reçoit les gifles* da L. Andreev

Milano, Teatro dei Filodrammatici

7 marzo: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet
8 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
9 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
10 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
11 marzo: 14,30: *L'indigent* da C. Vildrac
21: *Le Temps est un songe* da H.-R. Lenormand
12 marzo: *L'inspecteur en tournée (Le revisor)* da Gogol
13 marzo 14,30: *L'inspecteur en tournée (Le revisor)* da Gogol
21: *Celui qui reçoit les gifles* da L. Andreev

Teatro Valle di Roma

15 marzo: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet
16 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
17 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
18 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
Celui qui reçoit les gifles da L. Andreev
19 marzo: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet
20 marzo: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet
L'inspecteur en tournée (Le revisor) da Gogol

1929

Teatro di Torino

12 marzo: *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
13 marzo: *Le cadavre vivant* da Tolstoj
14 marzo: *Le trois sœurs* da Cechov
15 marzo: *César et Cléopâtre* da G.B. Shaw
16 marzo: *La Dame aux camélias* da A. Dumas
17 marzo: 14,30 *Sainte Jeanne* da G.B. Shaw
21 *Le cadavre vivant* da Tolstoj

Teatro Manzoni milano

19 marzo: *Le cadavre vivant* da Tolstoj
20 marzo: *Le trois sœurs* da Cechov
21 marzo: *César et Cléopâtre* da G.B. Shaw

Teatro Valle di Roma

23 marzo: *La Dame aux camélias* da A. Dumas
24 marzo: *Le cadavre vivant* da Tolstoj
25 marzo: *Le trois sœurs* da Cechov
26 marzo: *La Dame aux camélias* da A. Dumas

27 marzo: *César et Cléopâtre* da G.B. Shaw

(è annunciato *Six Personnages* per il 26 marzo, ma la rappresentazione non ha luogo)

1931

Carignano di Torino

21 marzo: *Maison de poupée* da H. Ibsen

22 marzo: *Charrette de pommes* da G.B. Shaw

23 marzo: *Maison de poupée* da H. Ibsen

Milano, Teatro Manzoni

24 marzo: *Maison de poupée* da H. Ibsen

25 marzo: *Charrette de pommes* da G.B. Shaw

Firenze

26 marzo: *Maison de poupée* da H. Ibsen

27 marzo: *La Dame aux camélias* da G.B. Shaw

1932

Teatro Quirino di Roma

13 gennaio: *La Belle au bois* da J. Supervielle

14 gennaio: *Œdipe* da A. Gide

Le miracle de Saint'Antoine da M. Maeterlinck

16 gennaio: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet

Chiarella di Torino

19 gennaio: *Œdipe* da A. Gide

Le miracle de Saint'Antoine di Maeterlinck

20 gennaio: *Mademoiselle Bourrat* da C. Anet

21 gennaio: *La Belle au bois* da J. Supervielle

Teatro Manzoni, Milano

22 gennaio: *Œdipe* da A. Gide

Le miracle de Saint'Antoine di Maeterlinck

Tabella riassuntiva dei dati

1925.08.28	«L'Idea Nazionale»			Silvio d'Amico	Pitoëff, la messinscena e l'estetica moderna
1926.01. 20	«Comoedia»	Anno VIII n. 1		Benjamin Cremieux.	Giorgio e Ludmilla Pitoëff. La storia dei due russi che rinnovano la scena francese.
1926.01.26	«La Stampa»			Curio Mortari	Pitoëff al Teatro di Torino
1926.01.30	«Gazzetta del Popolo»				Pitoëff al Teatro di Torino

1926.02.02	«Corriere della sera»		<i>La puissance des ténèbres</i>		Le recite dell'attore Pitoëff a Torino
1926.02.02	«La Stampa»			Curio Mortari	PITOËFF al Teatro di Torino
1926.02.02	«La Stampa»		<i>La puissance des ténèbres</i>	gi. mi.	Il debutto: La potenza delle tenebre.
1926.02.03	«La Tribuna»		<i>La puissance des ténèbres</i>	Silvio D'Amico	Le recite di Pitoëff a Torino. "La potenza delle tenebre di Tolstoi"
1926.02.03	«Gazzetta del Popolo»			d.l.	Teatro di Torino: le recite di Pitoëff
1926.02.04	«La Stampa»		<i>La Dame aux Camélias</i>	gi. mi.	«La Dame aux Camélias» al Teatro di Torino
1926.02.04	«Gazzetta del Popolo»		<i>La Dame aux Camélias</i>	d.l.	Le recite Pitoëff. "La Dame aux camélias"
1926.02.05	«La Corriere della sera»		<i>Sainte Jeanne</i>		La "Santa Giovanna" di Shaw a Torino nell'interpretazione della compagnia Pitoëff
1926.02.05	«Gazzetta del Popolo»		<i>Sainte Jeanne</i>	d.l.	Le recite Pitoëff: La "Sainte Jeanne" di B. Shaw
1926.02.06	«La Tribuna»		<i>Sainte Jeanne</i>	Silvio D'Amico	I Pitoëff, al Teatro di Torino
1926.02.06	«Gazzetta del Popolo»				Le ultime della Sainte Jeanne
1926.02.07	«La Stampa»		<i>L'âme en peine</i>		Jacques Bernard e "L'âme en peine,,
1926.02.09	«La Stampa»			Carola Prosperi	Ludmilla Pitoëff
1926.02.10	«Gazzetta del Popolo»		<i>Mademoiselle Bourrat</i>		Le recite Pitoëff. "Mademoiselle Bourrat". Commedia in 4 atti di Claude Anet.
1926.02.11	«Gazzetta del Popolo»				Le due ultime recite di Pitoëff
1926.02.13	«Gazzetta del Popolo»			Domenico Lanza	Note di critica drammatica. Conclusioni su Pitoëff

1926.02.14	«Corriere della sera»		<i>La Dame aux Camélias</i>	r.s	La compagnia Pitoëff ne “La dame aux camélias”
1926.02.16	«Corriere della sera»		<i>Henri IV, Mademoiselle Bourrat</i>	r.s.	Le recite Pitoëff al Filodrammatici
1926.02.21	«L’Illustrazione italiana»	n.8		Marco Praga	A proposito del «Coriolano». Le recite della Compagnia Pitoëff.
1926.12.20	«Comoedia»	Anno VIII n. 12		Leo Ferreo	Note sui due Pitoëff
1927. 02.23	«La Stampa»		<i>Hamlet</i>	gi. mi.	Amleto. Nella interpretazione di Pitoëff.
1927. 02.24	«La Stampa»		<i>Celui qui reçoit les gifles</i>	gi. mi.	Al Teatro di Torino: <i>Celui qui reçoit les gifles</i> di L. Andreieff
1927.03.09	«Corriere della sera»		<i>Sainte Jeanne</i>		Sainte Jeanne al Filodrammatici
1927. 03.12	«Corriere della sera»		<i>Le temps est un songe, L’indigent</i>	r.s.	“Le temps est un songe”. Sei quadri di H.R. Lenormand al Filodrammatici.
1927.03.13	«Corriere della sera»		<i>Revisor</i>		Il « Revisor » al Filodrammatici
1927.03.16	«Il Messaggero»				Ludmilla Pitoëff in “Mademoiselle Bourrat” al Valle
1927.03.17	«La Tribuna»		<i>Mademoiselle Bourrat</i>	Silvio D’Amico	Ludmilla Pitoëff, in «Mademioselle Bourrat» al Valle
1927.03.17	«Il Messaggero»				I Pitoëff in “Sante Jeanne” al Valle
1927.03.18	«La Tribuna»		<i>Sainte Jeanne</i>	Silvio D’Amico	Ludmilla Pitoëff in “Santa Giovanna” di Shaw al teatro Valle.
1927.03.19	«Il Messaggero»				Georges e Ludmilla Pitoëff in “Celui qui reçoit les gifles” al Valle
1927.03.20	«La Tribuna»		<i>Celui qui reçoit les gifles</i>	Silvio D’Amico	I Pitoëff al “Valle” “Celui qui reçoit les gifles”

1927.03.20	«L'Illustrazione italiana»	n.12		Marco Praga	<i>Asterischi</i>
1927.03.22	«La Tribuna»		<i>L'inspecteur en tournée (Le revisor)</i>	Silvio D'Amico	L'addio dei Pitoëff "L'inspecteur" di Gogol, al Valle
1927.04.13	«La Stampa»		<i>Hamlet</i>	Francesco Bernardelli	Scenografie
1927.06.22	«La Stampa»				Vildrac, Crommelynck, Maeterlinck nell'interpretazione dei Pitoëff
1927.07.16	«La Tribuna»			Silvio D'Amico	Adunata teatrale a Parigi Conclusioni: la messinscena (Dal nostro inviato speciale)
1928.01.18	«La Stampa»		<i>La maison des cœurs brisés</i>		<i>La casa dei cuori infranti.</i> Commedia quasi nuova di Shaw rappresentata dai Pitoëff
1929.03. 24	«Il Messaggero»		<i>La Dame aux Camélias</i>		"La dame aux camélias" di A. Dumas fils nell'interpretazione Pitoëff al Valle
1929.03. 25	«Il Tevere»			Alberto Cecchi	Ludmilla e Giorgio Pitoëff al Valle
1929.03. 26	«Il Messaggero»		<i>Les trois sœurs</i>		"Les trois soeurs" di A. Cecof al Valle
1931.03.27	«La Nazione»		<i>Maison de poupée</i>	c.g.	Ludmilla Pitoëff in "Casa di bambola"
1931.03.28	«La Nazione»				L'ultima recita di Ludmilla Pitoëff
1932.01.16	«La Tribuna»		<i>Œdipe, Le miracle de Saint-Antoine</i>	Silvio D'Amico	I Pitoëff al Quirino [«Œdipe» di Gide e «Saint-Antoine»]
1932.02.	«Scenario»	n. 1.	<i>La belle au bois, Le miracle de Saint-Antoine</i>		Cronache della scena italiana

Georges e Ludmilla Pitoëff in Italia: materiali

1925.08.28	«L' Idea Nazionale»			Silvio d'Amico	Pitoëff, la messinscena e l'estetica moderna
------------	---------------------	--	--	----------------	--

Parliamo ancora di messinscena, visto che è l'argomento del giorno. Pitoëff, nell'ultimo feuilleton del *Temps* avverte ch'egli preferisce dire più ampiamente «interpretazione scenica»: comprendendo in questa espressione tutto ciò che vale a tradurre scenicamente l'opera del poeta: attori, costumi, scenarii, ecc. E spiega:

Si suol dire che l'arte del teatro ne comprende molte altre. Per esempio: dizione, pittura, scultura, architettura, danza, mimica ecc.; e in conclusione si arriva a non saper più come definirla. Questo perché ci si dimentica che l'arte della messinscena è un'arte assolutamente indipendente. Essa non solo si serve di tutte coteste altre arti, ma le ri-crea, utilizzandole come materia prima. Ed è indefinibile com'è indefinibile la vita. Perché se in tutte le arti l'uomo è la fonte che crea, nell'arte scenica è, insieme, il creatore e lo strumento. Quanto appaiono secondari tutti gli altri elementi scenici, di fronte a questa sola materia di prim'ordine: l'essere umano!

Una volta ammessa questa indipendenza, noi diciamo che per tradurre scenicamente l'opera scritta, le dobbiamo dare un'esistenza nuova, per mezzo dell'arte scenica. E quale sarà questa esistenza? Quale volontà, quale pensiero, quale intelligenza, quale sentimento la determineranno, la faranno sorgere dall'informe? Rispondo: la messinscena, il metteur-en-scène.

È questo artista, autocrate assoluto, che servendosi di tutte le materie prime a sua disposizione – fra cui l'opera scritta – ne farà nascere, per mezzo dell'arte scenica, che è il suo segreto, lo spettacolo. Sono io che ho sottolineato, e pour cause, le parole salienti di Pitoëff. Il quale prosegue:

Mi si dirà che a cotesto modo io concedo diritti troppo assoluti al metteur-en-scène: al quale di solito non si accorda una funzione più alta che quella di un fedele servitore dell'autore, e di un'illuminata guida per l'attore. Ma con questa vecchia concezione l'arte è ridotta a una sorta di «confezione». La messinscena si riduce a questo:

Per l'attore: - Sedetevi a sinistra, risalite, scendete, articolate le parole, parlate più forte, ecc. – Per gli scenari: - Mettetemi il salone rosso, e non vi scordate il tavolinetto vicino alla ribalta; - oppure:- Preparate il cielo e gli alberi – Per le luci: - Due riflettori sul giardino, e i vetri rossi. – Per l'autore: - Togliete questa tirata, mettete in valore questa replica, datele un po' di commozione. – Ma se pure, a rigore, si lascia al metteur-en-scène qualche diritto sugli attori, non gli si consente mai di cimentarsi con l'autore. Egli non ha altro compito che di interpretare il testo: ed è già molto che gli si accordi questo.

A me, al contrario, sembra che il creatore, il padrone assoluto dell'arte scenica sia il metteur-en-scène. Il dramma scritto ha una sua propria esistenza nel libro: ognuno che lo leggerà, lo intenderà secondo la propria immaginazione. Ma quando il dramma arriva sul palcoscenico, la missione dello scrittore è finita: il compito di trasformarlo in spettacolo appartiene a un altro.

Con ciò io non diminuisco il posto dell'autore: difendo unicamente l'assoluta indipendenza dell'arte scenica. Se una tale indipendenza è subordinata all'esistenza del dramma, questo non significa che tuttavia essa non abbia un'esistenza sua. Anche l'esistenza del quadro è subordinata a quella della tela e dei colori. Mi obietterete che il valore dell'arte scenica è inferiore a quello dell'arte dello scrittore o del pittore: potremo discuterne. Ma se mi negate l'esistenza indipendente dell'arte scenica, non parliamo più di teatro.

Così Pitoëff. E qualcosa di simile, per tacere di molti altri e ricordare uno fra i nomi che più si senton citare in questa materia, aveva detto Gordon Craig nella sua confusionaria *Arte del Teatro*: sostenendo che la messinscena si avvia sempre più a divenire un'arte a sé, la quale in progresso di tempo potrà anche finire col fare a meno dell'opera scritta.

Siamo alla confusione delle lingue; ed è curioso che ci si sia arrivati in un'età come la nostra, la quale vanta conquiste decisive in materia di critica, e ritiene di aver definitivamente «chiarificato» quei fondamentali postulati estetici su cui i nostri padri antichi si azzuffarono con tanta pena.

La verità è che anche in tema di messinscena, o di direzione dell'interpretazione scenica, qui si torna agli eleganti equivoci in cui ci si dibatte quando si parla del compito degli attori; o più genericamente, quando si parla del compito di qualsiasi interprete d'un'opera d'arte.

I nostri vecchi (come s'è avuto occasione di ricordare più volte: ma, se gli errori si ripetono, bisogna pure ripetere le confutazioni), i nostri vecchi dunque ritenevano il teatro, o diciamo meglio la poesia drammatica, più che come un genere letterario, come un'arte a sé: in cui il poeta creava servendosi non solo della parola, ma anche di qualcos'altro, che era quell'integrazione scenica, su cui egli essenzialmente contava.

Secondo questa concezione un dramma, in quanto opera scenica, era contenuto soltanto *in potenza* nel libro: si attuava pienamente, viveva la sua vita intera, solo mediante la *collaborazione* degli attori, che ne mettevano in rilievo e ne potenziavano il valore.

L'estetica moderna ha ripudiato questa concezione, dichiarando ch'essa faceva del dramma un'arte ibrida e inferiore, col sottoporre il poeta a una ripugnante contaminazione con altre personalità. (Al che si potrebbe rispondere: - Anche una sinfonia di Beethoven, in pratica necessaria sottoposta a un'uguale contaminazione, è un'arte inferiore? - Ma lasciamo andare). Ed ha stabilito il principio: il poeta si esprime, da solo e compiutamente, nell'opera scritta: nel libro. L'arte scenica è *un'altra arte*: in essa l'artista è l'interprete, il quale si giova, come di materia prima, dello scritto del poeta, da lui ri-creato e foggato secondo i propri gusti, attitudini, personalità, ecc. Nel libro, dunque, si conosce l'autore: a teatro si va a sentire l'interprete.

Qual è il fatto nuovo rivelato da Pitoëff, e dagli altri moderni *metteurs-en-scène*? Questo: che fino a ieri dicendo interprete, a teatro, ci si riferiva all'attore; il quale era (specie in Italia, per ragioni da noi ricordate e deplorate innumerevoli volte) il vero dominatore del teatro. Oggi invece, col progressivo diminuire o sparire degli istrioni e dei grandi «virtuosi» della scena, e col raffinarsi delle esigenze visive nel pubblico (noto fenomeno di decadenza teatrale) il *metteur-en-scène* dà una spallata all'attore (Antoine, Pitoëff, Stanislavski sono *anche* attori: ma il loro principalissimo compito fu o è direttivo), e gli dice: «Fa' luogo: qui mi ci metto io».

E il poeta? Sta a guardare. O le teorie estetiche contemporanee non hanno dimostrato che Eschilo, Sofocle, Aristofane, Plauto, Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen, sebbene tutti direttori dei propri spettacoli, a teatro erano degli intrusi?

La verità è che anche questo scherzo è dovuto al folle soggettivismo in cui è sboccata la filosofia moderna. Anche alla radice delle questioni sulla messinscena si ritrova, ahimè, il problema della conoscenza.

Stabilita l'*intraducibilità* dell'opera d'arte, così attraverso un'altra lingua come attraverso un'altra personalità (che sarebbe quella dell'*interprete*), addio possibilità d'*interpretazione*. Bisogna che Pitoëff sia logico, e faccia il sacrificio di abbandonare questo vocabolo, a cui tiene tanto, tornando a quello generico di messinscena. Croce l'ha detto chiaro: «Le rappresentazioni teatrali non sono interpretazioni, come si dice e si crede, ma *variazioni*, ossia creazioni di nuove opere d'arte per mezzo degli attori (1)» (quando il filosofo scriveva, non pensava a Reinhardt!) «i quali vi portano sempre il loro particolare sentire, e non c'è mai un *tertium comparationis* in una presunta interpretazione autentica».

Siamo logici, e andiamo alle logiche conclusioni: questo conduce anche alla impossibilità di quell'altra forma d'interpretazione, ch'è la critica. Perché secondo questo modo di ragionare anche il critico è, più o meno, un artista che avendo personalità sua, con l'avvicinarsi a un'opera d'arte non la vede qual è in sé ma attraverso il proprio temperamento, e la varia, e la ri-crea, e ne fa un'altra cosa.

Infine continuiamo ad esser logici, e concludiamo: siccome ogni lettore è, in massimo o in minimo grado, un critico, e ha una personalità sua che non può esattamente coincidere con quella

dell'autore, è chiaro che *nessun lettore può conoscere un'opera d'arte*: ciascun lettore, avvicinandosi ad essa, la vede a suo modo e se la foggia a suo modo; ne fa insomma, un'altra cosa. Sicché, l'arte è comunicabile, (vedi i *Sei personaggi* di Pirandello. Ma allora perché si rappresentano? Perché Pirandello è un poeta, e la logica non è la virtù dei poeti). Sicché l'arte manca, per definizione, al suo scopo. Sicché la estrema conseguenza dell'estetica contemporanea è, che l'arte non esiste.

L'abbiamo dimostrato altra volta: nemmeno Pirandello, quando legge se stesso, intende bene quello che ha scritto: perché il Pirandello che oggi ha preso parte a un banchetto o letto una stroncatura, non è più il Pirandello di ieri che scriveva il dramma suggeritogli da quel particolare stato d'animo a cui non tornerà esattamente mai più: è un altro. *Amen!*

Sono precipizi a salvarsi dai quali basta il buon senso. È il buon senso che reagisce spontaneamente ai filosofemi dettati *sub specie aeternitatis*; e guarda modestamente a quella tecnica e a quella pratica, alle cui necessità *tutti* gli artisti hanno subordinato l'opera loro. Tutta la storia del teatro è la storia della prepotente influenza che i modi di rappresentazione hanno sempre esercitato sull'arte dei poeti drammatici.

È verissimo che un'opera d'arte può venire anche essenzialmente ri-creata da un altro artista. È verissimo che innumerevoli attori, da Talma a Ruggeri, con parole di Shakespeare più o meno alterate, tagliate e riacconciate, si son fabbricati un *Amleto* che poco ha da vedere con quello shakespeariano. Sarà verissimo che – come denuncia in uno degli ultimi numeri della *Comoedia* parigina, Reinhardt l'attore Harry-Baur – Max Reinhardt traveste magicamente le più povere cose in drammi shakespeariani. Ed è verissimo che Unamuno, «*interpretando*» il *Don Chisciotte*, non l'ha *interpretato* affatto, ma ha scritto *ex novo* un altro poema.

Senonché, oltre questi artisti indipendenti, deformati e creatori per conto proprio, esistono anche, e *devono esistere*, gl'interpreti. Vale a dire quelli che, pur avendo la propria personalità, riescono a porla *a servizio* di quella dei poeti da interpretare.

I quali poeti, aggiungiamolo, scrivendo *pel teatro*, hanno *praticamente* bisogno di questa interpretazione: che, se dà una nuova potenza all'opera drammatica, con effetti di cui *tutti* i poeti drammatici han sempre tenuto conto, e che *alla lettera non si hanno*. L'interpretazione scenica, per un'opera drammatica, è una *necessità pratica* come per una musicale: e se la personalità dell'interprete è, fatalmente, un'altra da quella del poeta, non c'è altro rimedio che cercare la meno discorde, la più affine, e raccomandare alla intelligenza, allo studio, alla disciplina dell'attore, di entrare più che può nella pelle dell'autore. O che cosa fa il critico? E perché ci siamo arrabbiati a quel modo quando Croce non ha inteso Pascoli? Con le teorie di moda, egli avrebbe potuto rispondere: - Questo è il Pascoli *mio!* – Ma, a parte che tutta l'Italia avrebbe riso, egli non s'è sognato di farlo: appunto perché è il primo a esser convinto che quello da lui stroncato è il vero Pascoli.

Per la stessa ragione ci arrabbiamo con Zacconi, quand'egli prende una tragedia come i *Fantasma*, e ne fa un terrorizzante e *suo* «Grand Guignol». Per la stessa ragione ci ribelliamo contro le messinscene che non *servono* il dramma, ma lo sopraffanno. Almeno noi, che a teatro cerchiamo, unicamente, la Parola e il suo commento. Chi cerca dell'altro, s'accomodi: ma non ci venga a discorrere di poesia drammatica quando ha cacciato di casa il legittimo padrone.

Silvio d'Amico

(1) *Ariosto, Shakespeare e Corneille* – p. 212

1926.01.20	«Comoedia»			Benjamin Cremieux.	Giorgio e Ludmilla Pitoeff. La storia dei due russi che rinnovano la scena francese.
------------	------------	--	--	--------------------	---

Giorgio e Ludmilla hanno, in cinque anni, conquistato Parigi. È un fatto. Strano destino quello di questi due Russi, che, dopo avere, l'indomani della guerra, appassionato un pubblico scelto con la loro originalità un po' barbara fatta di eccessi – eccesso di colori e di forme, eccesso di vita interiore – si sono lentamente immedesimati con la tradizione teatrale francese e cercano di prolungarla, di rinnovarla con un'intelligenza e un ardore che nulla stanca, nulla scoraggia.

Come tutti i rinnovatori della scena francese, da Antoine in poi – come Copeau e Gastone Baty – Giorgio Pitoeff non è unicamente un uomo di teatro; a questo egli si è dedicato abbastanza tardi, sebbene fosse, come si dice, un « figlio d'arte ». Suo padre era infatti direttore del Teatro di Tiflis, ove Pitoeff è nato nel 1885. Questo teatro era riservato, nella stagione invernale, all'opera e al dramma lirico; in primavera vi si rappresentavano commedie e drammi. La vita in questo ambiente teatrale, sulle tavole del palcoscenico, sviluppò precocemente la vocazione del piccolo Giorgio. Eccoli infatti fin da bambino divertirsi a organizzare in casa sua, insieme ai suoi piccoli amici, degli spettacoli dei quali è in pari tempo l'autore, l'inscenatore e l'interprete principale.

Ma questa vocazione non è tanto forte da decidere Giorgio Pitoeff a consacrare la sua esistenza all'arte drammatica. Con buon esito egli compie gli studi secondari al liceo di Tiflis; poi a diciassette anni, parte per Mosca ove s'iscrive all'Università come studente di matematica e d'ingegneria. Due anni dopo, eccolo ingegnere di ponti e strade; egli non immagina ancora che i progetti che disegnerà nella sua vita saranno unicamente progetti di scenarii. Ma per comprendere la concezione sempre molto architettonica degli scenarii di Pitoeff non bisogna dimenticare questo diploma d'ingegnere che egli ottenne a diciannove anni. Ma il giovine è attratto dalla civilizzazione occidentale. Fin da bambino egli ha imparato il francese, e naturalmente si dirige a Parigi. Vi arriva nel 1905, si iscrive alla Facoltà di diritto, compie in tre anni gli studi giuridici, e nel 1908 prende la laurea. Torna in Russia, a Leningrado che si chiamava ancora Pietroburgo. Che cosa farà? Utilizzerà il suo titolo d'ingegnere o quello di dottore in legge? Ecco il momento in cui la vocazione è più forte della saggezza e dei consigli paterni. Giorgio Pitoeff viene assunto come comparsa in una compagnia teatrale che si è formata col nome di *Teatro Ambulante*.

Per una metà dell'anno il *Teatro Ambulante* dà delle rappresentazioni a Pietroburgo; durante gli altri sei mesi circola attraverso la Russia e la Siberia. Dopo tre mesi, Pitoeff è diventato, da semplice comparsa, la *vedetta* della compagnia, e impara tutte le finenze dei due mestieri: quello d'attore e quello di direttore di scena. Egli rappresenta gli eroi ibseniani, rappresenta Amleto.

Nel 1912, lascia il *Teatro Ambulante*, e insieme a tre amici fonda a Pietroburgo un teatro d'arte chiamato *Il nostro teatro*. Ivi sono messi in pratica i principi più austeri: i nomi degli attori non figurano sui programmi; non si applaude che alla fine della rappresentazione. Per questi idealisti, una recita è una vera funzione religiosa, non un pretesto al successo personale degli esecutori. Era lo stesso idealismo, lo stesso spirito di disinteresse, lo stesso desiderio d'epurazione, di spiritualizzazione del teatro che in quell'epoca induceva in Francia Jacques Copeau a fondare il teatro del *Vieux Colombier*.

Non è per semplice bisogno di simmetria che ci piace avvicinare la creazione del *Nuovo Teatro* di Pitoeff a quello del *Vieux Colombier* di Copeau; è perché l'anima di queste due fondazioni e il

metodo seguito dal russo e dal francese per giungere d'altronde a dei risultati tanto dissimili quanto erano dissimili i loro temperamenti, sono gli stessi.

L'indignazione che Copeau esprime, nel 1913, nella *Nouvelle Revue Française*, è ugualmente risentita da Pitoeff: «Ovunque il bluff, la sopravvalutazione, l'esibizione di ogni genere sono i parassiti di un'arte moribonda; ovunque debolezza, disordine, indisciplina, ignoranza e stupidità, disdegno del creatore, odio della bellezza». E la linea di condotta da seguire nella scelta delle opere è ugualmente comune a Copeau e a Pitoeff. «La nostra prima cura sarà di mostrare una speciale venerazione ai classici antichi e moderni, francesi e stranieri».

E come Copeau a Parigi rimette in scena commedie di Molière, e poi de Musset e Shakespeare, Pitoeff a Pietroburgo mette in scena Puschkin e Turghenieff, introduce in Russia il teatro di de Musset, rappresenta Molière ed è il primo a far conoscere Bernard Shaw.

Era necessario sottolineare i principii di capocomico e di direttore di scena di Pitoeff per distruggere la leggenda d'un Pitoeff unicamente imbevuto di modernismo e d'avanguardismo. No, lo scopo di Pitoeff, come quello di Copeau, è anzitutto morale. Egli vuol rendere all'arte drammatica la sua nobiltà. E perciò comincia col rivolgersi ai maestri, ai classici del teatro.

Dopo due stagioni ottimamente riuscite Giorgio Pitoeff si reca in vacanza a Parigi. Siamo in agosto 1914; è la guerra. La Russia ha abbastanza uomini per poter risparmiare i suoi intellettuali; e d'altronde la salute di Pitoeff non gli permetterebbe di fare il soldato. È quindi esonerato e si stabilisce a Ginevra, ove conosce una fanciulla di diciott'anni, nata come lui a Tiflis, e nel 1915 la sposa.

Ludmilla Pitoeff ha lasciato la Russia da molti anni, ha vissuto a Parigi ove oltre al canto e al ballo ha studiato declamazione con Paolo Mounet, fratello del gran Mounet Sully. S'è anche presentata al Conservatorio, ma per due volte è stata respinta all'esame d'ammissione. Dopo il suo matrimonio con Giorgio Pitoeff, ella non pensa più al teatro: non vuole essere più altro che sposa e madre. E diciamo subito che Ludmilla Pitoeff ha cinque bei bimbi che sono la sua gioia e il suo orgoglio. La giovine coppia vive dunque borghesemente in terra Elvetica. Giorgio Pitoeff organizza degli spettacoli di beneficenza a profitto dei soldati alleati internati in Svizzera e a profitto della Croce Rossa, ma non pensa neanche per un minuto a far salire sul palcoscenico sua moglie, occupatissima ad allattare il loro primo bambino. Per aumentare le sue risorse, Pitoeff traduce in francese delle commedie russe, fra cui « I gabbiani » di Cecoff. Jacques Copeau, incaricato dal governo francese di organizzare una *tournee* teatrale negli Stati Uniti, si interessa a questa traduzione e si reca a Ginevra a pregare Pitoeff di leggergliela. È questa lettura che deciderà la carriera drammatica di Ludmilla Pitoeff. Per dare maggiore risalto alla sua traduzione Pitoeff ha l'idea di dare una lettura dialogata con sua moglie. Stupore di Copeau e dello stesso Pitoeff: Ludmilla legge con un accento, una semplicità, una sicurezza tali che Copeau esclama: «Ma è una grande artista!» e scrittura immediatamente Giorgio e Ludmilla Pitoeff al *Vieux Colombier* per la prima stagione che seguirà la fine della guerra. Siamo nel 1916.

Nel 1917 Pitoeff comincia a dare a Ginevra, nella sala degli Amici della Coltura, una serie regolare di rappresentazioni; e quando, dopo la rivoluzione bolscevica del 1917, egli perde tutto ciò che possiede in Russia, la sua risoluzione è presa. Non tornerà più nel suo paese, diventerà attore e direttore di scena francese. Forma una strana compagnia, nella quale si trovano russi e svizzeri, che danno alla lingua francese il più saporito accento moscovita e del cantone di Vaud, e con questi rappresenta Tolstoj, Cecoff, Shakespeare, Musset, Lenormand e Duhamel; organizza delle *tournées* in Svizzera sino alla fine della guerra.

Al principio del 1919, una sera a mezzanotte sente squillare il telefono. Lo si invita ad andare a Parigi a recitare al *Théâtre des Arts* « Il tempo è un sogno » di Lenormand. egli parte per Parigi, monta la commedia in dieci giorni e affronta il pubblico della capitale francese ottenendo un successo misto di sorpresa. Successivamente recita sulle stesse scene « La potenza delle tenebre » di

Tolstoj e « I mancati » di Lenormand, senza però abbandonare completamente la Svizzera. Jacques Copeau gli presta il *Vieux Colombier* ove egli rappresenta «Lo zio Vania» di Cecoff.

È solo al principio del 1922 che Pitoeff, chiamato da Jacques Hébertot alla *Comédie des Champs Elysées*, si stabilisce definitivamente a Parigi, ove la sua fama come direttore di scena e la gloria di sua moglie come interprete si affermano in modo indiscutibile. Egli rappresenta la *Salomé* di Oscar Wilde, *I bassi fondi* di Gorki, *Mademoiselle Bourrat* di Claude Anet, *La giornata delle confessioni* di Duhamel, *Il divoratore di sogni* di Lenormand, *Liliom* di Ferencz Molnar e sopra tutto i *Sei personaggi* di Pirandello, che è stato il suo successo più grande su queste scene.

Dal febbraio 1924 Pitoeff è tornato al *Théâtre des Arts*, ove nell'ultima stagione ha dato l'*Enrico IV* di Pirandello e la *Santa Giovanna* di Shaw. La stagione 1925-26 segna una nuova fase nell'attività di Pitoeff. Anziché dare nei suoi programmi il predominio alle opere straniere, egli ha scelto quest'anno un repertorio esclusivamente francese. Ha già dato *L'Ebreo del Papa* di Edmond Fleg e *Il vile* di Lenormand. Al ritorno dalla *tournee* che sta per intraprendere in Italia e in Europa centrale durante i mesi di gennaio e febbraio, egli metterà in scena *L'anima in pena* di Jean Jacques Bernard e qualche altro lavoro di autori giovani.

Le idee di Pitoeff sulla messinscena meriterebbero un lungo studio. È certo che all'inizio della sua carriera Pitoeff ha subito (pur reagendo talvolta contro di essi) l'influsso di Stanislavsky e quello di Max Reinhardt. Come i suoi due grandi predecessori egli crede alla messinscena. È convinto che questa sia un'arte e che l'inscenatore sia il vero animatore d'un lavoro drammatico, l'ordinatore sovrano della musica della scenografia, della danza, degli interpreti e del testo. È noto a quali eccessi gli inscenatori russi moderni, come Mayerhold e Tairoff, hanno spinto questa concezione. Il testo arriva a non essere più per esse, che un pretesto che essi si arrogano il diritto di modificare a lor guisa e tanto quanto lo credono necessario. Lunaciarsky, commissario del popolo alla Pubblica Istruzione e alle Belle Arti, ha dato recentemente, trovandosi a Parigi, una giustificazione di questa teoria. Secondo questo fedele discepolo di Carlo Marx, l'arte non è individuale; essa non è che un prodotto, un risultato prettamente sociale, e quindi l'artista non può avere alcun diritto sull'opera sua. Questa appartiene a tutti, ed ognuno può, presentandola al pubblico, modificarla a suo modo. Così la libertà che si arrogano gli inscenatori russi non sarebbe altro che una stretta applicazione del marxismo.

Per fortuna, Giorgio Pitoeff non va così lontano; e quanto più si afferma la sua maestria di inscenatore, tanto più egli si mostra rispettoso verso il testo e verso l'autore. Peraltro egli sostiene, non senza ragione, che l'opera drammatica scritta dall'autore non è che un lavoro letterario finché non è stata messa in scena, e che per metterla in scena, l'inscenatore deve interpretarla. Tanti inscenatori, tante interpretazioni. Il migliore inscenatore sarà quello che avrà meglio compreso e fatto risaltare lo spirito e il ritmo interiore dell'opera d'arte. Egli non deve limitarsi a far recitare il testo il meglio possibile dai suoi attori, ma deve esprimere il senso profondo che vi è contenuto.

In un articolo pubblicato l'estate scorsa nel *Temps*, Pitoeff ha preso per il bavero la vecchia scuola: Con l'antica concezione – egli scrive – l'arte scenica è ridotta come un abito «fatto a serie ». La messa in scena diventa, per l'attore: «Sedetevi a destra, andate verso il fondo, avvicinatevi alla ribalta, pronunciate chiaro, parlate a voce alta, ecc.». per lo scenografo: «Mettete su il salottino rosso e non dimenticate il tavolino sul davanti» oppure «Cambiate il cielo e gli alberi». Per la luce: «Due riflettori sul giardino e i vetri rossi». Per l'autore: «Abbreviate questa tirata, mettete in valore questa battuta, date dell'emozione».

Pitoeff definisce così la parte ch'egli assegna all'inscenatore: «Senza allontanarsi dalla verità, egli si attacca al suo significato profondo più che alle sue apparenze; va a cercare la corrispondenza di questa verità nel cosciente come nell'incosciente, nel visibile come nell'inespresso; e si arrischia fino a penetrare nel mistero delle cose».

In altri termini, nessuna teoria *a priori*. Né scenari sempre realistici, né sempre sintetici. Una messinscena dominata dallo spirito, dallo stile dell'opera. Certo, il temperamento dell'inscenatore si troverà necessariamente in tutte le sue interpretazioni; ma sarà suo malgrado. Quando l'inscenatore sarà in pari tempo, come nel caso di Pitoeff, capocomico, egli non sceglierà altri lavori che quelli che sente, che comprende, che sono conformi al suo temperamento, e secondo ogni probabilità riuscirà a interpretarli in tutta la loro profondità senza ingannarsi.

Insieme ai lavori russi, quelli che Pitoeff sente con più forza e interpreta con maggiore virtù persuasiva, sono i lavori di Lenormand e quelli di Pirandello.

Ciò che caratterizza una messinscena di Pitoeff è innanzi tutto il senso architettonico che presiede sia alla costruzione dello scenario che al raggruppamento dei personaggi. In seguito è il senso del colore, sia negli effetti di luce ottenuti a mezzo dell'elettricità, sia nelle tinte brillanti dei costumi. Ma più di tutto è l'arte di rendere visibile l'anima stessa del lavoro e di darle il suo ritmo particolare. Nei *Sei personaggi*, Pitoeff ci impone l'idea della finzione desiderata da Pirandello facendo cadere dal cielo, per mezzo di un ascensore, le sei creature di sogno, che vi risaliranno alla fine, bagnate da una luce scialba. Nell'ultimo atto dell'*Enrico IV* quando il triste eroe sfugge un istante dalla forma che si è fissata per rientrare nella vita uccidendo il suo rivale, Pitoeff fa crollare un'ala del muro finto di cui sono state rivestite le pareti della villa in cui vive il pazzo per figurare una decorazione imperiale. E quando, dopo avere ucciso, Enrico IV decide di rientrare nella sua prigione, lo si vede aiutato dai suoi consiglieri, rialzare l'ala di muro della finzione e rimetterla a posto.

Pitoeff ha la particolarità di saper trovare una cornice fissa (la strada a zig-zag dell'*Ebreo del papa*, la costruzione e la scala della *Santa Giovanna*) ove rinchiudere tutta l'azione, commentandola simbolicamente. Anche i movimenti della folla sono da lui studiati mirabilmente (primo atto di *Liliom*, atto del processo nella *Santa Giovanna*).

Come attore Giorgio Pitoeff è molto discusso. La sua voce debole e un residuo d'accento sono certo dei difetti non indifferenti, a cui si aggiungono la figura singolare e il lungo viso ossuto che, secondo l'esempio della Duse, egli non acconsente quasi mai a modificare con una truccatura. Ma quale intelligenza nella comprensione e nell'espressione di un personaggio, quale arte del gesto e del silenzio, quale scienza degli atteggiamenti! Pitoeff raggiunge il *maximum* degli effetti nel rappresentare gli eroi tragici contemporanei; egli traduce la loro angoscia, la loro intelligenza, il loro smarrimento, la loro inconsistenza con una potenza irresistibile. E sa anche, come nel Carlo VII della *Santa Giovanna*, ottenere degli ottimi effetti di comicità.

Come attrice, Ludmilla Pitoeff oggi non è quasi più discussa. Dopo la Réjane, non si era mai più vista sulla scena francese una donna che vivesse i suoi personaggi con tanta intensità, tanta verità, tanta emozione comunicativa. Bisogna vederla nel suo camerino dopo ch'ella ha recitato la scena del processo della *Santa Giovanna*; per un quarto d'ora ella cerca, senza riuscirvi, di dominare la sua emozione e le lagrime seguitano a scorrere sulle sue guance. Con una voce meno estesa e dei mezzi più limitati, ma per la qualità eccezionale della sua anima e della sua sensibilità, ella ricorda sopra tutto la Duse. In un periodo in cui il mestiere regna sovrano, il successo di Ludmilla Pitoeff è dovuto innanzitutto alla sua sincerità. Di nessuna artista si può dire con maggiore verità che ella non recita, ma vive la sua parte.

Questi sono i due grandi artisti che Parigi ha fatto suoi e che grandemente l'onorano. E' ormai certo che, non contenti di acclimatare in Francia dei lavori stranieri, Pitoeff e sua moglie favoriranno in ogni modo il nuovo fiorire del teatro francese, salvandolo dal rinserrarsi eccessivamente in un tradizionalismo troppo stretto e aiutandolo a diventare, senza snazionalizzarsi, il più europeo che sia possibile.

Benjamin Crémieux.

1926.01. 26	«La Stampa»			Curio Mortari	Pitoëff al Teatro di Torino
-------------	-------------	--	--	---------------	-----------------------------

Stupefatto dal gioco delle luci, dai raffinati costumi, dalle ombre, dalle strane fluttuazioni dei colori, entro cui le figure degli attori apparivano avvolte, un giornalista chiedeva a Giorgio Pitoëff:

— Qual è la chiave di questo vostro Paradiso scenografico? Qual è il metodo della vostra messa in scena?

— Nessun metodo! O per dir meglio, tutti! Li seguo tutti a seconda che essi mi servono a liberare, con vigore e semplicità, l'anima del lavoro che rappresento.

Da Tiflis a Ginevra

Dello sgargiante eclettismo che la Russia coi suoi balletti (Leon Baksts, e Diaghilev, corifei) aveva importato in Europa meravigliandola, Pitoëff — di cui il Teatro di Torino si appresta a ricevere col lo febbraio la Compagnia — ha saputo trovare il significato e la linea. Ciò che poteva sembrare, nei Balletti russi, orgia di colori e di plastiche, senza altro controllo e disegno che la sensibilità dell'artista inscenatore, è divenuto, nella formula di Pitoëff, un principio: libertà artistica che si regola, volta a volta, secondo le leggi del lavoro che si vuol rappresentare. È vero che dall'enunciare una formula di questo genere a metterla in atto, dirò meglio — passatemi il bisticcio — in atti, ci corre. Specialmente nel teatro, ove si tratta, di percezione e di sensibilità. La formula è bella, ma è soprattutto delicatissima da attuare. Ogni temperamento d'inscenatore pretenderà di fare da sé, ma non si troverà spesso l'inscenatore che sia veramente qualcuno. Chi vedrà, ad esempio in « Amleto » soltanto il ferraiolo romantico e i calzettoni neri, e ne farà una messa in scena da « *Tre Moschettieri* »; e chi percepirà la luce spettrale, quasi sottomarina che irradia dalle acque in cui si è gettata Ofelia, per ottenerne una messa in scena... maeterlinckiana. Chi invece al minuscolo boccascena, e ai velari del teatrino, incastrato nel III atto della tragedia, chiederà vernici ilari e costumi graziosi per una *féerie* di carattere operettistico; e chi infine si lascerà ispirare dalla suggestione fantomatica della Reggia di Elsinore, per ricavarne una. messa in scena di grattacieli... Se ne sono viste e se ne vedono di tutti i colori, in fatto di messa in scena. Le più grosse bestialità sono accettate in nome del rinnovamento e l'arbitrio finisce per imperare.

Grazie a Dio, Giorgio Pitoëff aveva a una seria tradizione teatrale e una solida cultura. È soltanto sopra una elaborata preparazione passatista che le idee nuove possono attecchire. Giorgio Pitoëff era figlio del direttore del teatro di Tiflis, nel Caucaso. Teatro non metropolitano ma che, sotto l'impulso e la guida di Pitoëff padre, aveva potuto dare al pubblico spettacoli di primissimo ordine. Le migliori compagnie drammatiche e liriche europee erano passate sul palcoscenico di Tiflis. Ed a realizzare questo sogno d'arte alieno evidentemente da ogni principio di speculazione, Pitoëff padre non aveva risparmiato né l'energia, né il danaro. Giorgio Pitoëff crebbe quindi in mezzo al teatro, e la sua sensibilità prese contatto con le forme, diciamo così, continentali e mondiali di esso e ne approfondì i segreti. Esperienza formidabile, dalla quale Giorgio Pitoëff uscì agguerrito sventolando l'insegna di un nuovo teatro, « *Il nostro Teatro* » come semplicemente egli lo intitolò. Con questa nuova insegna egli migrò in altri paesi a portarvi, fra lotte e diffidenze le idee nuove.

Il mese di “Macbeth,,

La guerra sorprese Pitoëff fuori della Russia e poiché gli era impossibile attraversare i paesi nemici per raggiungere la patria, egli dovette acconciarsi all'esilio. Ma da questo esilio uscì più vigoroso e più netto, il suo programma d'arte. Pitoëff si stabilì a Ginevra e là, dal 1915 al 1921, in piena crisi bellica, davanti al rimescolio delle folle cosmopolite egli riuscì a rappresentare capolavori antichi e nuovi facendo esprimere ai colori, alle luci, ai gesti, agli oggetti tutti della scena, ciò che ancora non

era stato espresso. Mago dei riflessi, sottile alchimista delle luci, animatore di velari, egli popolò la scena, di riflessi e di sussurri misteriosi, intessuti intorno alle voci e alle pause eloquenti dei protagonisti. In sei stagioni drammatiche svolte in Svizzera, Giorgio Pitoëff diede al pubblico *Amlèto*, *Macbeth*, *La Potenza delle tenebre*, *La signora delle camelie*, *Candida*, *Colui, che prende gli schiaffi*, *Zio Vania*, *I bassifondi*, *Gli spettri*, *Rosmersholm*, *La signorina Giulia*, *Il padre*, e 50 altri lavori; ma investiti di una così nuova luce che essi apparvero come cose nuove. Pur sapendo di non poter contare che sui proventi della cassetta, non sempre lauti in una città di 120.000 anime, Pitoëff diede prova di quella probità artistica che soltanto i grandi idealisti e i veri creatori posseggono. Valga questo esempio. Per mettere in scena *Macbeth*, Pitoëff osò interrompere per tutto un mese l'attività del suo teatro unicamente per preparare con tutta l'accuratezza necessaria la mirabile messa in scena, di questo dramma che costituisce — come ha affermato un critico illustre — un capitolo nuovo nella storia del teatro contemporaneo.

Ludmila Pitoëff

Ma a questo vigoroso combattente dell'arte non mancò, nel travaglio innovatore, la compagna. Uscita dall'alta aristocrazia russa, Ludmilla Pitoëff, bella, geniale, colta, spinta all'arte da un ineffabile istinto (giovinetta, aveva voluto studiare arte drammatica al Conservatorio di Parigi) fu per il grande inscenatore non soltanto la moglie, ma la collaboratrice. La strana attrice russa, di cui ogni espressione ed ogni gesto sembrano tradurre in brivido la sensazione di un mondo nuovo, incarnò davanti al pubblico screziato di Ginevra e al pubblico parigino le concezioni nuove del consorte, rendendosene la prima e più scintillante propagatrice. Il fascino nero ed irradiante dell'occhio orientale, insieme alla espressiva finezza del viso, pronto a cogliere le minime increspature del sentimento e del senso fecero della maschera di Ludmilla Pitoëff qualcosa d'inconfondibile e, nel tempo stesso, di potentemente umano. Chiamati così a Parigi al teatro dei Campi Elisi da Giacomo Hébertot, sagace direttore e innovatore instancabile, i coniugi Pitoëff ebbero, dopo il battesimo di Ginevra, il crisma della metropoli intellettuale.

Fra le più singolari creazioni cui Giorgio e Ludmilla Pitoëff diedero vita in questa sala, basterebbe citare i *Sei personaggi in cerca d'autore*, giudicati dalla maggioranza dei critici come il più grande avvenimento drammatico della stagione 1922-1923; *Mlle Bourrat*; *Liliom* di Franz Molnar, *La journée des Aveux* di Georges Duhamel; *L'Indigente* di Charles Vildrac; *Au Seuil du Royaume*, di Knut Hamsun. Nell'autunno del 1923, i Pitoëff desiderosi di perseguir l'opera loro anche più liberamente, conservandosi intorno i principali collaboratori già condotti in gran parte da Ginevra, lasciarono i « Campi Elisi » e dopo i necessari lavori di organizzazione, cominciarono un tourné di due mesi (Montecarlo, Ginevra, Losanna, Zurigo, Vienna e Lione).

Ebbe poi inizio la stagione 1923 a Parigi al *Théâtre des Arts*. Furono messi in scena *l'Enrico IV* di Luigi Pirandello e la *Santa Giovanna* di Bernard Shaw, giunta alla sua 130.a replica nonostante tre mesi di interruzione estiva. Per riconoscimento unanime della critica, è stata questa la manifestazione drammatica più importante da parecchi anni a questa parte. Tuttavia Pitoëff non ha cessato di mettere in scena nuovi lavori ed ha rappresentato quest'autunno due lavori francesi: *Le Juif du Pape*, di Edmondo Fleg, *La Lâche* di Le Normand e *L'Assoiffée*, del rumeno Aristide Derera, di cui Pitoëff stesso ha tradotto il dramma.

Dopo le metropoli europee, Torino è ora la prima città d'Italia che s'appresta a gustare questa ghiotta primizia.

CURIO.

1926.01.30	«Gazzetta del Popolo»				Pitoëff al Teatro di Torino
------------	-----------------------	--	--	--	-----------------------------

Come abbiamo scritto, la sera del 1° febbraio si presenterà al Teatro di Torino, per la prima volta in Italia, la Compagnia francese del “Theatre des art” di Parigi, diretta dall'attore russo Giorgio Pitoëff.

Verrà rappresentato la *Puissance des tenebres* di L. Tolstoj, dramma che non è ignoto ai torinesi perché fu rappresentato tra noi anni sono da Ermete Zacconi.

La compagnia di Giorgio Pitoëff della quale è prima attrice la signora Ludmilla Pitoëff, viene da noi preceduta da larga fama; essa svolge un programma molto interessante e vario ed è costituita da un complesso di artisti di indiscusso valore. Il Pitoëff, oltre essere primo attore e direttore, è anche l'ideatore delle scene.

La direzione del Teatro di Torino avverte che gli spettatori sono invitati a tener conto che tutte le rappresentazioni del Theatre Pitoëff cominceranno alle 21 precise, salvo particolare avviso in contrario. La vendita per lo spettacolo di lunedì sera si inizia questa mattina.

Così pure avverte che continua la vendita dei posti per il decimo Concerto Orchestrale che il maestro Gui dirigerà domani pomeriggio alle 15,30 con la partecipazione del pianista Carlo Zecchi, del quale abbiamo già dato il programma.

1926.02.02	«Corriere della sera»		<i>La puissance des ténèbres</i>		Le recite dell'attore Pitoëff a Torino
------------	-----------------------	--	----------------------------------	--	--

Torino, 1 febbraio, notte.

Stasera il « Teatro di Torino » ha aperto le sue porte ad un'eccezionale serie di rappresentazioni straordinarie della Compagnia drammatica francese di Giorgio Pitoëff, che si tratterà nella nostra città per dare quattordici recite e che, malgrado le numerose richieste, si fermerà soltanto a Milano per una rappresentazione prima di rivalicare le Alpi.

Il nome di Giorgio Pitoëff, singolare figura di attore e di direttore di una Compagnia drammatica francese, composta per la maggior parte di attori russi, corre per i maggiori teatri d'Europa da qualche anno. Figlio di un direttore di teatro a Tiflis, si dedicò prestissimo alla vita teatrale (conta oggi 37 anni) studiando e creando tutto un moderno e suggestivo allestimento scenico che costituisce la parte principale, e forse più interessante di questa Compagnia, la quale, per i criteri ai quali s'ispira nel suo ordinamento e nel suo funzionamento, rassomiglia piuttosto ad una famiglia artistica o ad una confraternita d'arte che ad una vera e propria Compagnia drammatica. Si narra, infatti, che, per tener fede ai propri ideali artistici, anche a gravi sacrifici sia andata incontro questa Compagnia, durante stagioni costose per allestimento di lavori di ogni genere e in viaggi gravosi. I successi finanziari sembra tuttavia che non siano, fortunatamente, mancati. L'ultima interpretazione che raccolse attorno al Pitoëff e alla sua signora l'attenzione del mondo intellettuale fu quella della *Santa Giovanna* di Bernardo Shaw, che sarà rappresentata tra noi sabato.

La sala del teatro, gremita in ogni ordine di posti, presentava, stasera, un aspetto imponente. È stato rappresentato il noto dramma tolstoiano, *La potenza delle tenebre*. Il Pitoëff è stato coadiuvato in modo principalissimo, in questo lavoro, dalla moglie Ludmilla, anch'essa di Tiflis, piuttosto piccola di statura, graziosa e dalle mosse di bambina. La signora, che ha 30 anni, ha rappresentato il personaggio della bimba undicenne Aniutka, con così ammirevole efficacia da suscitare una sincera ammirazione sul pubblico, così che si può dire che in questo primo lavoro il successo è stato piuttosto della signora Pitoëff. Tutti gli altri attori sono stati ascoltati con intensa attenzione e con interesse: non hanno l'accento parigino, ma parlano chiaramente, lentamente e perciò si fanno capire.

Il successo della signora Pitoëff è culminato nella scena tragica in cui Aniutka, nel chiuso della povera stanza ove dorme, intuisce durante la notte l'uccisione della piccola creaturina. Il lavoro è diviso in sette quadri, con scene intonate all'ambiente russo, semplicissime; anzi alcune di esse consistevano in un fondale nero. Tutta la scena è poi ristrettissima, contrariamente a quanto si usa fare nei nostri teatri.

I costumi di stasera in gran parte erano autentici, lavorati e confezionati nelle tenute della famiglia Tolstoj, e da questa regalati, in segno di riconoscenza e di ammirazione, ai coniugi Pitoëff. I protagonisti del dramma sono stati applauditi calorosamente ad ogni fine di atto, specialmente dopo il terzo e il quarto. Il dramma tolstoiano sarà ripetuto martedì e mercoledì. Giovedì la compagnia metterà in scena la *Dame aux camélias* e venerdì l'*Enrico IV* di Pirandello.

1926.02. 02	«La Stampa»			Curio Mortari	PITOËFF al Teatro di Torino
-------------	-------------	--	--	---------------	-----------------------------

Un giorno del lontano anteguerra, a Pietroburgo, Giorgio Pitoëff si trovò molto perplesso: fare l'ingegnere o l'avvocato? Egli possedeva infatti due lauree: una gli avrebbe permesso di lanciare dei ponti; l'altra di lanciare delle frasi. Si decise. E fece l'attore.

Veramente cominciò a fare la comparsa. La compagnia di « guitti » russi recitava ai margini degli Urali e si spingeva anche in Siberia. Non c'era da stare allegri. Con tutto ciò, Pitoëff divenne inscenatore e attore di fama internazionale.

Ora che egli mi sta davanti, in una saletta al quarto piano del Teatro di Torino, questa idea dell'avv. ing. Pitoëff non mi sembra tanto fuor di proposito. Effettivamente in questo lungo giovanotto, dalla testa lunga, quasi cubica, dalla faccia rigata d'esperienze e di sofferenze, in cui gli occhiali americani spalancano i loro circoli stupefatti, c'è tutta l'aria d'un capo-ufficio di costruzioni in cemento armato o d'un patrono di laboriose e metodiche cause civili. Pitoëff non se ne avrà a male, se io non trovo in lui il mascherone stralunato del tragico di professione. Ma la cosa mi sembra più moderna; o, diciamo meglio, meno accademica.

Il cerchio d'oro della “Dame,,

Pitoëff sta per provare. Gli attori sono lì raggruppati, quasi affustellati. Si passano un libro: *La dame aux camélias*. Parlottano. E' una prova. Non c'è niente, in essa, dello squallore cavernoso delle nostre prove, a teatro semispento, fra aride anatomie di scenari e di cordami.

Pitoëff parla con me, mentre dal teatro salgono i brividi orchestrali del I Concerto in *mi bemolle minore* di Liszt, diretto dal M.o Gui. Non so se sia l'effetto della musica; ma mentre Pitoëff parla, si trasforma; diventa un altro; cioè diventa, veramente quello che è: un artista nato. Il resto è diploma e vita pratica. Il suo sguardo incisivo scintilla di geniale malizia; le mani si snodano, si agitano, passano, ripassano, si contraggono, sventagliano: esprimono. Di quando in quando Pitoëff appoggia una di quelle sue mani, famigliarmente, sul mio braccio. Ci siamo capiti.

— Il mio principio per la messa, in scena? Ve l'ho già detto: ricavare da ogni lavoro il suo spirito. Vedrete “*La Dame aux camélias*”. Un lavoro un po' *vieux jeu*, un lavoro del suo tempo. Voglio dire che l'ambiente, le frasi, le circostanze tutto è, nel grande dramma, di Dumas, desueto per un pubblico che vive nel tempo dei telefoni automatici, delle auto, della radiotelegrafia. Allora, come metterete a contatto il pubblico 1926 con questo dramma dell'epoca del *Café Anglais*? Non vi parlo né di figurini maschili, né di crinoline. Ciò è già stato fatto. Io cerco invece di dare l'illusione retrospettiva del tempo, in un altro modo. Quando si alza il velario la scena appare limitata entro un cerchio d'oro, una specie di *passee partout* in oro vecchio, entro il quale si muovono le figure e la scena si affonda, come in una pallida dagherrotypia. Tutto allora — costume dell'epoca, oggetto, mobile, gesto, frase — si concilia, si giustifica, in questa cornice rotonda.

Doppio scenario e trittico.

E' inevitabile parlare di Pirandello, pel quale Pitoëff esterna la più profonda ammirazione :

— Anche nell'*Enrico IV* che coi “*Sei personaggi*” costituisce uno dei capisaldi del mio repertorio, io ho creduto, con una trovata scenografica, di esteriorizzare veramente quello che è il significato della concezione tragica di Pirandello: il contrasto tra l'essere e il sembrare. Quando il protagonista decide di uscire dalla sua finzione, egli d'improvviso si strappa gli abiti storici, per rimanere coi panni del proprio tempo. C'è di più. Tutto intorno a lui e alla sua demenza, io ho creato uno speciale scenario, che nel momento della propria rivelazione il protagonista infrange, rovescia con un gesto, per rivelare un altro scenario, quello reale, che stava dietro il primo. Così in un attimo il pubblico tocca il fondo della tragedia.

— Concretata in una trovata scenografica, che qualche critico potrà chiamare espediente

— Ma in realtà, riprende Pitoëff, il teatro non può separarsi dalla propria macchina. Tutto sta nell'usarla per dar vita e non per dare effetti. Ma il problema più grave per me fu affrontato nella messa in scena della *Sainte Jeanne* di Shaw. Si trattava di mettere in fuoco questa figura religiosa e radiosa, di collocarla in modo che su di lei convergessero sempre gli sguardi del pubblico. Bisognava collocarla in una atmosfera sovranaturale, in modo che la suggestione mistica operasse continuamente, attraverso gli occhi degli spettatori, nel loro spirito. E pensai una cosa molto semplice: dividere la scena in un trittico e collocarvi al centro l'eroina della Fede. L'effetto fu (almeno così ha ritenuto il pubblico parigino) prodigioso. Anche nella *Potenza delle tenebre* ho cercato di evitare la messa in scena realistica, che tutti gli altri inscenatori avevano fatto fin qui del dramma tolstoiano. Ma questa l'avete già vista in atto...

“Ma femme...”

In questo momento un fatto nuovo mi attrae. Nel breve andirivieni degli attori che provano presso di noi, spicca seduta una piccola signora, pallida, dall'aspetto fragile. Ha gli occhi chini. Ella tossisce spesso. Un lieve tremito delle lunghe ciglia rivela appena il palpito d'una vita. Ella parla, anzi bisbiglia, come se commentasse una sofferenza interiore. Poi ella balza in piedi e si getta al collo d'un giovane con spasmodica, disperata passione, mormorando quelle parole intraducibili che donna può dire al proprio bimbo o all'uomo amato: alla propria creatura. Questa scena è letteralmente sbalorditiva. Io considero con stupefazione la gracile figura fisica, le mani infantili, la piccola testa rotonda sulla quale i capelli lisci, neri, sono distesi con luccicori di lacca. E mi stupisco che da un corpo così fragile possa sprigionarsi tanta potenza d'espressione ! La scena termina. La signora rimane un momento, stordita, con le mani intrecciate sul grembo, mentre un senso di profonda stanchezza le si diffonde sul volto. Quindi si rialza: si passa il piumino sulle guance ancora smunte per l'emozione. Lievissimo pulviscolo di cipria. Breve fluttuazione ili profumo. Un po' di tosse. Ella mormora :

— E' strano aver da tossire e tossire sul serio...

La signora è Ludmilla Pitoëff: la scena che ho vista è l'ultima della *Signora dalle camellie*. Giorgio Pitoëff fa la presentazione:

— Ma femme!

Una stretta di mano: la signora alza le ciglia. Un miracolo.

Nel piccolo volto triangolare, zigomato, un po' mongoloide, si aprono – smisuratamente grandi, nerissimi, febbrili – gli occhi.

Gli occhi di Ludmilla Pitoëff .

CURIO MORTARI.

1926.02. 02	«La Stampa»		“La potenza delle tenebre” di Tolstoj	gi. mi.	Il debutto: La potenza delle tenebre.
-------------	-------------	--	---------------------------------------	---------	---------------------------------------

Siamo grati a Giorgio Pitoëff di essere venuto fra noi. in modo particolare d'aver scelto, per la presentazione della sua Compagnia *La potenza delle Tenebre* di Leone Tolstoj. Curiosità viva era in noi di conoscere da vicino l'inscenatore illustre, russo di origine e francese di adozione, da eminenti critici parigini giudicato il principe degli innovatori e il suscitatore di nuove attività artistiche per il teatro francese oggi impoverito da eccesso di produzione. Curiosità non minore avevamo di sentire Ludmilla Pitoëff, una attrice che i francesi dicono prodigiosa, a motivo che prima di rivelarsi al pubblico si è rivelata a se stessa, e alla quale il Cremieux attribuisce una influenza pari a quella esercitata da Gabriella Bejane, demolitrice di classici scherni e rivoluzionaria per istinto.

La scelta, per il debutto, del fosco dramma tolstoiano, ha servito a rendere la nostra curiosità ancora più accesa. Nota a noi, attraverso ad una mirabile ed una indimenticabile interpretazione, quella di Ermete Zacconi, *La potenza delle Tenebre*, per un insieme di circostanze, è diventato il dramma tipo ai quale si sono richiamati tutti i nostri artisti nella interpretazione e nella messa in scena di opere di autori russi: da Turghenieff a Gorki : unica eccezione Andreieff, che ha trovato nella *Vita dell'uomo*, per volontà di Maria Melato, una inquadratura speciale di carattere fantastico. Ora, essendo il Pitoëff, più che un attore di gran nome, un inscenatore di larga fama, la nostra attesa si è nutrita del desiderio di constatare come egli realizzi il capolavoro teatrale russo, dramma realistico presentalo dai nostri attori realisticamente, tenendo fede ai suoi principi, secondo i quali l'inscenatore di un'opera, senza allontanarsi dalla verità, deve guardare più che all'apparenza di essa al suo significato profondo, cercarne la corrispondenza nel cosciente come nell'incosciente, nel visibile come nell'inespresso, e arrischiarsi persino a penetrare nel mistero delle cose.

A maggiore chiarezza delle annotazioni cronistiche e critiche che sto per fare sulla interpretazione e sulla inscenatura della *Potenza delle Tenebre*, è opportuno un richiamo all'opera. Leone Tolstoj ha scritto questo suo dramma nel periodo in cui, deluso, amareggiato, scontento di tutto e di se stesso, maturava la crisi che doveva portarlo alla fede. Nel dramma ha dato fondo al suo pessimismo, raggruppando e fondendo, in una fosca miscela, tutto quanto può immaginare di triste l'umana malvagità. Lo spirito del male appesta col suo flato l'atmosfera del dramma, e anche quando Nikita, toccato il fondo dell'abbiezione, coll'uccisione della sua creatura, confessa la sua colpa, per cercare di liberarsi dal rimorso che gli conficca sempre più addentro le unghie nel cuore, il cielo, invece di rischiararsi, ancor più si abbuia perché la pietà col suo grido non riesce, a soffocare l'urlo di imprecazione. Il male ha nella *Potenza, delle Tenebre*, tre volti, disegnati magistralmente: Nikita, Matrena, la madre di Nikita, Anissia, la donna che Nikita sposa dopo che questa si è sbarazzata del primo marito, Peter. Anissia, amante di Nikita, suggestionata da Matrena che vuole per il figlio la moglie, il denaro e le terre di Peter, uccide il marito: Nikita, a sua volta, sposata Anissia che disprezza per il delitto che ha commesso, diventa l'amante di Akoulina, figlia di primo letto di Peter e suggestionata dalla moglie, che non vuole scandali e assicurato alla figlia un buon matrimonio, uccide la creatura che Akoulina ha dato alla luce. Perseguitato poi dal rimorso, fa pubblica confessione del suo delitto. Intorno a questi tipi, che ricordano i dannati delle bolge dantesche, il quadro fosco della degenerazione fisica e morale dei contadini russi.

Ermete Zacconi, attore che la realtà prende unicamente come specchio nella sua arte, quando inscenò la *Potenza delle Tenebre*, si fece uno studio di presentare l'ambiente realisticamente, non solo come linea, ma anche come colore e cercò, nella interpretazione, di essere quanto più possibile vero. E fu la sua personificazione di Nikita una cosà superba, una delle migliori sue, degna di essere posta vicino a quella di Osvaldo negli *Spettri*. Vi sono particolari, dettagli, sfumature, piccole ombre che mi sono rimaste così impresse nella mente che non ho che da chiudere gli occhi per

rivedermi dinanzi il grande attore nelle vesti del servo diventato padrone. La sua interpretazione, colorita e ricca di elementi comici nei vari episodi dell'ubriachezza e nei sussulti amorosi si faceva atroce nel momento del delitto per il realismo della mimica e dell'espressione. Spasimante per il rimorso, pareva essere in realtà assalito dalle furie tanto era spasmodico il suo dibattersi per sfuggire alla persecuzione. E che profondità di strazio nell'atto dell'accusa!

Con l'inscenatura pitoeffiana, che vuol essere sintetica, la visione si rimpicciolisce. E' questa la prima impressione che proviamo quando si apre il velario. L'isbà, nella nostra messa in scena realistica, era la casa tipica del contadino russo, così come il dramma che devasta la casa di Peter ci sembrava il dramma di tutta una razza: quella invece che ci presenta Pitoëff è proprio l'isbà di Peter, e il dramma è la storia di quelle determinate persone che vediamo rivivere dinanzi a noi.

Una finestra, delle pareti rotte, che rappresentano la porta, la nicchia ove si suppone debba esserci l'immagine sacra, il corridoio che mette nella cantina, il fienile, due tovaglioli e una coperta appesa al muro. Ecco tutto. Dalla finestra entra un raggio di sole. Ecco l'ambiente. Osserviamo i tipi. Vestiti e truccature perfette. Nessun artificio: dei contadini autentici. La stanza è piccola, ma l'ambiente c'è. Il velario si chiude per la prima volta lasciandoci un senso di delusione. Nella Compagnia Pitoëff c'è affiatamento, c'è fusione, colore, vivacità, naturalezza, ma pochi e scarsi i rilievi. Niente di quell'atmosfera l'osca che ci attendevamo a segnalazione dell'imminenza dell'uragano. Con pochi segni, nelle vesti di Anioutka, la figlia minore di Peter, Ludmilla Pitoëff si è fatta vedere. La grazia, spontaneità, leggerezza. Disegna il carattere felicemente. Con un delicato giuoco scenico ci si è mostrata pure la signora Grinewsky, Akoulina. Niente di particolare negli altri.

Nel secondo atto una novità è data dallo scenario: dei panni stesi in pieno sole, con un cielo di un azzurro cupo. La stessa accuratezza notata nella interpretazione del primo atto, ma l'assenza di ogni colore tragico nell'azione. Come già nel primo atto, il colloquio fra Matrena e Anissia, nel quale pure è la vita di Peter che è in giuoco, vi è assenza di concitazione e non si esce dalla tradizionale recitazione. Peter agonizza e l'annuncio è dato da un coro di pianti che ci lasciano, indifferenti.

Nel terzo atto ritorniamo nell'ambiente del primo, a notte. Il duetto tra Akim e Mitritch, ci dà modo di notare nel Carpentier un attore non comune. L'arrivo di Nikila, l'urto tra Anissia e Akoulina, la maledizione del vecchio padre, sono rappresentati con buon effetto di teatralità. Pitoëff ha qualche momento felice, come lo ebbe nella scena finale del primo atto nel contrasto con l'orfana; ottiene ottimi effetti realistici con una studiata semplicità di mezzi. Nel quarto atto abbiamo la rivelazione di Ludmilla Pitoëff. La commozione che non si è avuta quando Nikita uccide il bambino e lo seppellisce, prorompe dal colloquio fra Anioutka e Mitritch, che è interpretato con tale semplicità e tale intensità di sentimento che fa prorompere il pubblico in una ovazione calorosissima che si ripete più volte. Non abbiamo di fronte un'attrice comune, ma una attrice eccezionale. Con la confessione di Nikita (atto quinto), ricadiamo in piena teatralità. Constatiamo che il Pitoëff sa con intelligenza disciplinare i suoi mezzi e raggiungere effetti drammatici senza ricorrere a movimenti banali.

Il pubblico ha fatto alla Compagnia Pitoëff, di cui avremo tempo di occuparci, e ai suoi maggiori interpreti, ottime accoglienze. Un teatro bellissimo e molti applausi ad ogni atto.

1926.02.03	«La Tribuna»		“La potenza delle tenebre” di Tolstoj	Silvio D'Amico	Le recite di Pitoëff a Torino. “La potenza delle tenebre di Tolstoi”
------------	--------------	--	---------------------------------------	----------------	--

Torino - Il vecchio teatro Scribe tecnicamente ed esteticamente rimodernato dalla munificenza di Riccardo Gualino ha ospitato ieri, primo in Italia, la compagnia di Giorgio Pitoëff.

Sono parecchi anni da che i bene informati, tornando da Parigi, pigliano in disparte l'amico per dirgli sottovoce: «Pitoëff non è un grande attore, ma bisogna vederlo; la sua competenza è quella di uno straordinario *metteur en scène*». Non insisteremo dunque su questo punto, né sui modesti mezzi mimici e sulla pronuncia esotica dell'attore, la quale ultima non deve infastidire i parigini più di quanto la pronuncia della Pavlova infastidisca noi. Piuttosto domandiamoci in che consistano precisamente le teorie del Pitoëff sulla messinscena.

Egli le ha esposte l'ultima volta, qualche mese addietro, in un articolo sul *Temps*; taluno ne levò alte strida nell'*Idea Nazionale*. Senza tornare sui toni acuti di quelle strida ci contenteremo di riassumere brevissimamente le asserzioni di Pitoëff dicendo che secondi lui, come tra noi ripete il nostro Bragaglia, l'arbitro della scena deve essere il «metteur en scène»: il quale è un artista che impone un'opera tutta sua ed originale servendosi, come di materia prima, del dramma scritto dal poeta, degli attori, delle scene, delle luci e di tutti gli accessori dell'apparato scenico.

Alla stregua di queste teorie il poeta creatore dell'opera d'arte finché essa rimane manoscritta o stampata, quando siamo in teatro si riduce nient'altro che un fornitore dei tanti elementi i quali servono al «metteur en scène» per creare un'opera nuova. In altri termini per darci lo spettacolo di ieri sera con «La potenza delle tenebre» di Tolstoj, Pitoëff ha comperato tele e colori da un mercante, ha adunato degli attori docili ai suoi cenni, ha preso in prestito un certo numero di atti dal traduttore del signor Tolstoj ed ha lavorato di fantasia. Che cosa ne è venuto fuori?

Ricordiamoci che cosa è la *Potenza delle tenebre*. È un dramma semplice, primitivo, essenziale, che Tolstoj scrisse perché fosse, come è, accessibile anche alle intelligenze più umili, applicando (o precedendo? Non abbiamo il tempo di controllare la data) la sua nota convinzione su «Che cosa è l'arte». Rappresenta una storia di contadini, uno dei quali Nikita, trasumanato dal mutevole capriccio sessuale, prima seduce una ragazza, Marinka, poi l'abbandona per una giovane donna maritata la quale finisce con l'avvelenare il marito; poi si gode la figliastra di cotesta donna ed uccide il bambino che viene al mondo dalla tresca; infine il giorno che questa ragazza sta per sposarsi e cioè che si sta per porre idealmente l'ultima pietra sulla tomba dove rimarranno sconosciuti al mondo i peccati di Nikita, l'uomo ossessionato dai rimorsi si precipita in mezzo ai suoi che festeggiano le nozze e confessa tutto quello che ha fatto lasciandosi legare e condurre in prigione.

La grandezza di quest'opera è, come ognuno sa, nella sua potenza elementare: essa è tutta carne, ogni figura che vi appare è una creatura umana e ogni parola di questa creatura rivela un sentimento esterno: intreccio infantile e sublime, di istinti e di impulsi fra la cui selva si fa strada faticosamente e alla fine trionfa, il senso religioso più doloroso e consolante. Che cosa è divenuta quest'opera nella dispotica interpretazione di Pitoëff? Sovratutto un giuoco visivo di luci ora miti, ora violente, ora paurose. Se c'è dramma naturalistico dove si dice pane al pane e il resto al resto, questo è certamente la *Potenza delle tenebre*, prodigio di uno scrittore di genio che ha carnificato la sua concezione fino a giungere alla realtà più umile e rudimentale. Esigerebbe dunque una messinscena semplicissima, ma essenzialmente realistica. Pitoëff invece secondo le squisite mode che crea da un pezzo nei teatri del Nord, ci ha suggerite alcune scene, quella dell'*isba* con sobrietà «protestante»; in altre c'è una svolta su un fondo giallo e turchino, ambra, lapislazzoli, di violenza abbagliante, ad altre ha dato un fondo di tendagli neri e basta; il tutto, s'intende, illuminato con gusto raffinatissimo di luci d'ambiente. E in questa cornice ha fatto muovere i suoi attori che quasi si sono atteggiati e hanno parlato con uno stile naturalissimo e pieno di grazia: il vecchio non era un vecchio, ma uno che faceva benissimo il vecchio, il moribondo non era un moribondo, ma uno che imitava impeccabilmente il moribondo, l'ubriaco non era ubriaco, ma si muoveva e discorreva come fosse ubriaco, e via dicendo.

Interprete mirabilissima Ludmilla Pitoëff che nella parte della piccola *Aniutka* ha congiunto il più perfetto stile con la spontaneità più ingenua e, d'altronde assai bene assecondata dal signor Carpentier che era *Mitric*, ha rilevato, servendosi di mezzi quasi fanciulleschi, la grande scena in cui giunge la eco dell'infanticidio, con un'arte che ci ha dato i brividi. È stata quella scena (Atto IV) che ha vinto l'elegantissimo pubblico il quale vi ha finalmente ritrovato lo spirito del poeta; e ha

salutato con calde acclamazioni gli esecutori. Essi per domani ci promettono *La Dame aux camelias* e pure in settimana *Sainte Jeanne* di Shaw.

1926.02.03	«Gazzetta del Popolo»			d.l.	Teatro di Torino: le recite di Pitoëff
------------	-----------------------	--	--	------	--

La prima rappresentazione della "Sainte Jeanne" di G. B. Shaw, fissata per sabato sera, sarà anticipata a domani sera, giovedì. La Direzione del Teatro avverte quindi che, salvo avviso in contrario dei prenotatori, le prenotazioni fatte per la serata di sabato sono valide per quella di domani. Lo spettacolo della "Sainte Jeanne" (38° in abbonamento) avrà inizio alle ore 20,30 precise, data la estensione del lavoro.

Questa sera, prima della "Dame aux camelias" (37° in abbonamento), alle 21 precise.

1926.02.04	«La Stampa»		<i>La Dame aux Camélias</i>	gi. mi.	«La Dame aux Camélias» al Teatro di Torino
------------	-------------	--	-----------------------------	---------	--

Tatiana Pavlova, presenta come inscenatura, una *Dame aux Camélias* che, nelle grandi linee, è poco diversa da quella che ha immaginato Giorgio Pitoëff. Non so a echi spetti l'invenzione, ma è giusto notare che questa dell'attore russo, è più aristocratica che non quella della Pavlova. Maggiore semplicità e più vivo gioco di luci; minore sfoggio di fantasia e un più evidente colore del tempo. Per quanto riguarda il vestiario si possono fare uguali rilievi. Pitoëff presenta un insieme più colorito e più ricco, il che val quanto dire, uguaglianza di modelli e stoffa più costosa.

Nel primo atto, più che a disegnare un ambiente, Pitoëff mira a presentare l'eroina nella cornice dei fiori che predilige. Pochi arredi: sul pianoforte e sul tavolo, grandi vasi di camelie bianche e rosse, che dominano su tutto per il nero delle pareti. La penombra nella scena di attesa, poi la luce piena alla comparsa di Margherita. Anche la sala si illumina a piena luce. Nel secondo atto, in cui comincia veramente il duetto di amore e Margherita vede chiaro nel suo cuore e nel cuore di Armando, la scena è tutta occupata da tendaggi di seta di un giallo chiarissimo. Non è ancora il nido ma ne ha già la linea. Nel terzo, l'atto del giardino, lo sfondo è dato da un drappo, che sull'inizio è di un viola tenerissimo, e sempre più si infosca sino a farsi cupo, quando Margherita scompare e Armando disperato si getta fra le braccia del padre. Un tavolino, un seggiolone, un canapè. Che si sia in giardino, lo fa supporre la forma ed il tipo dei mobili. Nel quarto atto abbiamo lo scenario di fantasia più accesa. Nel primo piano è stesa una tenda giallo-oro che ha su di un lato uno spacco di pochi metri. La tenda è trasparente e le azioni minori si intravedono nel giuoco di ombre. Nello spazio aperto, che ha uno sfondo nero, si fermano, volta a volta, le persone principali del dramma. La scena finale ha luogo sul proscenio. Qui Margherita riceve l'affronto atroce. Nel quinto atto si ha lo stesso scenario del secondo, ma le tende sono bianchissime. Nel centro è il letto, ove Margherita agonizza. A completare la descrizione della *mise en scene* pitoëffiana, mi resta da aggiungere che i cinque quadri sono presentati in una cornice ovale, per modo che si ha l'impressione di avere dinanzi non un'azione reale, ma derivata da disegni che si movimentano.

Un'impressione poco diversa la si ha dall'interpretazione, che è leggermente, e con non poco garbo, stilizzata: un effetto che Pitoëff ricava irrigidendo le figure quando sono tagliate fuori dall'azione. Questa singolarità, che costituisce la caratteristica della interpretazione, trova la sua piena realizzazione nella personificazione che di Margherita Gautier fa Ludmilla Pitoëff. La figura della eroina, che abbiamo visto vivere sulla scena nella creazione di Eleonora Duse, diventare creatura quasi di pura poesia, nella interpretazione di Sarah Bernhard, farsi esile, e debolissima, per le

fisiche sofferenze, nella tormentata figura di Sada Yacco, la ritroviamo nella personificazione della signora Pitoëff più nervosa, più elegante, più aggraziata ma nel tormento passionale meno profonda. Direi quasi che si ha l'impressione che l'appassionante storia di Armando e Margherita Gautier che tante lagrime ha fatto versare anziché vissuta sia narrata. Narrata ottimamente, da un'artista che sa penetrare a fondo in quello che dice, e trovarvi gli atteggiamenti corrispondenti; che sa anche, dare qua e là la illusione, magari ricorrendo a forme schiettamente romantiche, come nella scena col padre e nel colloquio con Armando nella sala da ballo, che la finzione diventi realtà. E la narratrice ci interessa, ci tiene costantemente incatenati, ci commuove, anche, ma non di quella commozione che arriva al cuore. E ci resta come impressione generale più che il consenso pieno l'ammirazione per la bellezza del quadro che ci è stato presentato nel quale la Pitoëff rappresenta la massima a bellissima luce.

Il Teatro di Torino era ieri sera affollatissimo e ad ogni atto si sono avuto ovazioni replicate. gi. mi.

1926.02.04	«Gazzetta del Popolo»		<i>La Dame aux camélias</i>	d.l.	Le recite Pitoëff. "La Dame aux camélias"
------------	-----------------------	--	-----------------------------	------	---

L'edizione Pitoëff del dramma di Alessandro Dumas ha trovato nella sala del «Teatro di Torino» una folla di pubblico plaudente. L'edizione è, in realtà, originale per la messa in scena, degna di rispetto e onorevole per l'interprete principale. Il dramma vi appare inscenato in una cornice come in un quadro. Gli attori si muovono entro di essa nei costumi del tempo come su di uno schermo cinematografico. La visione vi dà a tutta prima un senso speciale di artificio, di preziosità: ma il dramma, con l'interesse sempre vivo della sua patetica istoria lo attenua a poco a poco, e ci si abitua, senza che nondimeno la sensazione se ne liberi interamente. Entro la cornice d'ogni quadro l'ambiente è rappresentato con l'assoluta esclusione d'ogni scenario: drappeggiamenti che variano colore ad ogni atto, dal nero al bianco, al viola, al giallo sostituiscono nella loro semplicità cromatica – che vorrebbe essere simbolica, illustrativa e suggestiva dell'ambiente – ogni altro particolare del luogo in cui si svolge l'azione del dramma. Un seggiolone tra l'apertura di un pannello, qualche panca o sedia, o vaso di fiori: ecco tutto l'armamentario di questa edizione dal suo lato scenografico. Non si può negare che ne risulti un quadretto d'insieme fine e di buon gusto. L'occhio vi si riposa gradevolmente nell'armonia di colori come su di una tela dipinta che ritragga qualche gruppo di costumi romantici della metà del secolo scorso. Ma il dramma umano, quello che c'interessa, che ci commuove col suo realismo e con la sua poesia e che s'irradia dall'immortale idillio d'amore e di passione di Margherita Gauthier e di Armando Duval non trova la sua integrazione di vita, di evidenza e di ambiente naturale in questo scenario, che è originale, senza dubbio, ma, nello stesso tempo freddo, inespressivo, ineloquente. I personaggi del dramma vi appaiono così come isolati, strappati dalla realtà della vita, e trasportati in una composizione estetica sì, ma scarsa di sensazioni vibranti e di particolari. Quelle persone che passano dinanzi ai nostri occhi, e recitano le parole del dramma fanno veramente sentire la finzione dell'arte scenica, piuttosto che attenuarla con tutte quelle illusioni e suggestioni di contorno reale che mancano. Il sentimento del personaggio, il suo dolore o la sua gioia si astrae e si teorizza invece di stringersi più aderente alla umanità. Appare in un processo di espressione cerebrale, più che nel beato abbandono della sincerità della passione.

Interprete di Margherita Gauthier è in questa edizione la signora Ludmilla Pitoëff: interprete fine, delicata, ma non tale da offrirci una creazione originale e personale dell'eroina. Lontana da ogni effetto o espressione comune o di volgare teatro, essa compone, disciplina la sua interpretazione con armonia, con misura di toni, con artistica nobiltà rappresentativa, ma senza infondere nella sua figura il calore, il senso profondo di umanità, la travolgente commozione del suo dramma di amore e di dolore. La sua Margherita Gauthier, piuttosto che la cortigiana dalla cui borghese istoria passionale il dramma di Dumas trae pure accenti così profondi che trasfigurano la sua vicenda

nell'ideale e nella poesia, è una figura di donna indefinita nel suo carattere e nelle sue condizioni sociali. La sua interpretazione ne rende immateriale quasi la persona. La dizione della Pitoëff è leggiadra, graziosa, ma piuttosto uniforme: si avvicina alla nota del dramma senza irradiarne il fascino possente. Attrae con la sua serenità e compostezza, con la sua cura e coll'equilibrio di ogni sua espressione, ma non trascina nell'impeto della commozione. La famosa scena del terzo atto col padre Duval è recitata da lei con bella e squisita finezza ma senza grande virtù comunicatrice della sua dolorosa passione.

Ma alle virtù dell'arte sua piena di intelligenza e di sensibilità non è mancato certamente l'omaggio dell'uditorio. Gli applausi furono specialmente vivi, calorosi dopo il terzo atto e alla fine del dramma, Ludmilla Pitoëff rappresentò la morte di Margherita con senso di bella e notevole semplicità.

L'interpretazione degli altri attori diede al dramma una estrinsecazione rappresentativa ordinata e accurata, sebbene fredda nella sua espressione generale, Armando ha un discreto interprete nell'attore Penay: Jean d'Yd recita con eccessiva rigidità quella del padre Duval. In compenso una "Dame aux camélias" rispettabile per l'arte e il decoro della sua composizione scenica, non senza il fascino di quella fiamma e di quell'anima che i grandi interpreti italiani e francesi vi hanno infuso con tanti inobliviabili segni.

dl.

Questa sera, alle 20,30 precise, la Compagnia Pitoëff rappresenterà la "Sainte Jeanne" cronaca in sei scene ed un epilogo di B. Shaw, tradotta in francese da A. ed H. Hmon. Questa opera di Shaw di dà per la prima volta a Torino.

1926.02. 05	«La Corriere della sera»		<i>Sainte Jeanne</i>		La "Santa Giovanna" di Shaw a Torino nell'interpretazione della compagnia Pitoëff
-------------	--------------------------	--	----------------------	--	---

Torino, 4 febbraio, notte.

Stasera al Teatro Di Torino la Compagnia Pitoëff ha rappresentato *Sainte Jeanne* di Bernardo Shaw. Il teatro era gremito ed il successo è stato completo. Piena di efficacia, nobilmente espressiva, è apparsa in modo speciale l'attrice Ludmilla Pitoëff, lodevolmente coadiuvata dal marito Giorgio Pitoëff e dagli altri attori.

La successione degli scenari venne curata dal Pitoëff stesso con quella semplicità stilizzata che costituisce una delle particolari singolarità di questo attore direttore.

Gli attori furono chiamati numerose volte al proscenio. Alla fine della scena seconda, quando Giovanna persuade i cavalieri a seguirla ad Orléans, scena risultata di una grande espressione, il pubblico è scattato in una calorosa ovazione; dopo la terza e la quinta scena Ludmilla Pitoëff dovette presentarsi da sola vivamente acclamata.

1926.02.05	«Gazzetta del Popolo»		<i>Sainte Jeanne</i>	d.l.	Le recite Pitoëff: La "Sainte Jeanne" di B. Shaw
------------	-----------------------	--	----------------------	------	--

(Teatro di Torino)

Non è il caso premettere un lungo e particolare esame e soffermarsi su di una nuova analisi della *Sainte Jeanne* di Bernard Shaw. Il dramma è già stato largamente riassunto: la prefazione, lunga e diffusa come uno studio, con cui l'autore stesso ha accompagnato la stampa della sua opera, ne ha illustrato la genesi, l'elaborazione, lo spirito di concezione e di condotta nella mente di Shaw.

D'altra parte la storia e la leggenda di Giovanna d'Arco hanno, si può dire, ormai una letteratura copiosa, classica e popolare: ed è per lo meno superfluo, per ricercare in un'opera di teatro quello che riguarda il suo valore di opera di arte drammatica, ripetere l'esegesi storica ed erudita che si è accumulata sulla figura della protagonista.

Bernardo Shaw ha visto e considerato, ricostruito nella sua mente e cercato di riprodurre nel suo dramma per teatro, la «Pulzella d'Orléans» con tutto lo spirito di uomo moderno accoppiato alla natura speciale del suo ingegno vivace, della sua attitudine dialettica, del suo pensiero e del suo raziocinio allevati e alimentati nel paradosso e nello spregiudizio mentale. Egli stesso – e riconosciamo se non altro il fondamento logico della sua asserzione – pensa di avere un vantaggio sugli scrittori anteriori, su quelli per lo meno del secolo inglese di Elisabetta, che si occuparono del suo soggetto, poiché ha potuto accostarsi all'argomento con una conoscenza assai più vasta e profonda del Medio Evo riscoperto e illustrato dalla critica storica del secolo XIX.

In realtà la *Sainte Jeanne* del Shaw origina da uno sguardo che può essere in parecchi momenti arbitrario e personale allo scrittore delle «Commedie gradevoli e sgradevoli», al polemista audace, sottile e ribelle – pur in una propria convenzione mentale – a tutte le altre convenzioni sociali e intellettuali, ma questo sguardo è nondimeno assai più vasto e comprensivo, nel distaccare e disegnare tra la leggenda e la storia, la probabile fisionomia morale, storica e religiosa della eroina. Nell'*Enrico IV* dello Shakespeare, Giovanna d'Arco, bella e romanzesca da principio, degenerata in grossolane alterazioni di carattere verso la fine del dramma, ha tutti i colori dell'invenzione dell'arte shakespeariana; Federico Schiller crea per il suo dramma una eroina così lontana dal vero da aderire all'assurdo; il Voltaire la uccide col ridicolo del suo poema; il Soumet, l'Arrigni e il Delavigne nelle proprie tragedie, e più tardi lo Twain, il Lang e il France ne danno commenti e figurazioni arbitrarie. Io sono invece, – sembra ammonirci Bernard Shaw – quegli che ha tradotto la Pulzella d'Orléans dalle oscurità della leggenda, dalle incertezze della storia e dai contrasti spirituali e religiosi delle sue vicende con uno scrupolo e con uno sforzo più cosciente d'imparzialità. Se uno storico è antifemminista, egli osserva, e non crede le donne capaci di genio nelle attività ordinariamente riservate agli uomini, non saprà mai veder nulla in Giovanna, il cui genio si spiega nelle cose pratiche e particolarmente nell'arte militare e politica; se è razionalista al punto di negare che i santi esistono e di sostenere che le idee nuove non possono derivare che da un ragionamento cosciente, non giungerà mai a concepire Giovanna nella sua reale essenza. Il suo biografo ideale deve essere libero dai pregiudizi e dalle tendenze del secolo XIX: deve comprendere il Medio Evo, la Chiesa cattolica romana e il sacro romano Impero assai più profondamente che gli storici liberali del secolo scorso: deve infine poter respingere ogni idea particolaristica a proposito dei sessi e non considerare la donna come un animale differente, con fascino e debolezze specifiche...

Bernard Shaw dunque presume di essere in questo stato di grazia concettiva, rispetto alla figura di Giovanna e alla significazione della sua attività. Ma ch'egli abbia fuggito il romanzo per seguire una realtà sempre ipotetica, per quanto fondata su basi ed elementi più positivi, ma che egli sia, o meno lo storico, il biografo, il drammaturgo ideale di Giovanna, la cosa in fondo non ha importanza eccessiva di fronte all'opera d'arte e di teatro.

Ora la «Santa Giovanna» non è certo tra le pagine e le opere di Shaw quella che più attesti delle sue virtù di scrittore di teatro. Essa è una successione di dialoghi e di quadri meglio che una composizione drammatica e scenica concepita come ricostruzione di un periodo di tempo, di una vicenda di fatti storici, di una figura. Sono varii momenti ed episodi sceneggiati come quadri a sé.

Nel primo, al Castello di Vancouleurs, Giovanna chiede ed ottiene di venire dinanzi al capitano Robeto de Baudricourt, per esporgli la missione divina a cui si sente chiamata. Le si dia un'armatura di soldato ed ella con pochi saprà avere vittoria sugli inglesi e togliere l'assedio da Orléans. Nel secondo ecco il Castello di Chinon in Turenna: altra presentazione ed apparizione di Giovanna: questa volta è nella sala del trono, avanti al Delfino imbecille ed inetto, dinanzi all'arcivescovo di Reims, ai cortigiani maligni e diffidenti, pieni di derisione per lei, che la Pulzella, rivestita finalmente d'armi, ripete la sua intenzione di salvare la Francia, il Regno, di incoronare il Delfino. La sua parola è precisa, sicura, piena di fede. Voci divine e mistiche di santi le insegnano il

suo compito. La sua frase è dura, persino arrogante. Dio è con lei: che le importa di tutto il resto? Con Dio la vittoria non può mancare. Poi nel terzo eccoci avanti ad Orléans, che aspetta inutilmente di aver il vento favorevole per spingere nel fiume contro gli inglesi i suoi assalti. Alla fine improvvisamente il vento muta: ecco l'opera, il miracolo della santa Giovanna. Nel quarto episodio tutta la scena – sotto una tenda nel campo inglese – è occupata dalla discussione impegnata tra il cappellano De Stogumber, Pierre Cauchon, vescovo di Beauvais, e il Conte di Warwick intorno alla natura dell'attività della «Pulzella». La sorte di Giovanna si avvia alla sua catastrofe drammatica: contro la Santa, la vincitrice, si prepara l'accusa di eresia. Rivediamo Giovanna al quinto atto nella cattedrale di Reims. Contro di lei – incosciente nella sua sicurezza di messaggera celeste, si addensa la tempesta. Se ella sarà presa a tradimento dai nemici non un dito si alzerà, da quelli che essa ha protetto e salvato, per difenderla. È l'atto più bello, più drammatico del dramma. Lo stesso arcivescovo di Reims e poi Dunois la mettono in guardia contro la sua ignoranza, la sua testardaggine, la sua insistenza ad affermar verità che non sono consentite dalla Chiesa. L'abisso è ormai aperto a' suoi piedi e nessuno può stanarla da esso.

Il sesto quadro ci offre pertanto una scena, la finale, del processo fatto dalla Chiesa e dall'Inquisizione alla Pulzella. Giovanna, accusata di eresia, firma da prima una ritrattazione credendo di poter riacquistare la sua libertà. Quando s'accorge dell'inganno straccia la carta di confessione tra il clamore dei giudici, che la consegnano ai soldati perché sia bruciata. Le fiamme del rogo inceneriscono la Santa e l'eretica. Ma il dramma di Giovanna non è finito con la sua condanna e con il supplizio: esso, si può dire, incomincia di qui: dramma di coscienze e di politica religiosa che ha il suo riflesso nell'ultimo quadro del Shaw, dedicato alla rivendicazione della «Pulzella» con la sua canonizzazione per parte della Chiesa stessa.

Su questi punti episodici cardinali viene costruendosi la composizione scenica del Shaw. La quale è, in complesso, come dissi, una specie di cronaca sceneggiata, più che uno sviluppo coordinato di azione nel senso comune e ordinario del dramma regolare e convenzionale. Ognuna delle sette parti di cui si compone questa sequenza di episodi non ha pressoché movimento di fatti, di avvenimenti. La scena è ferma attorno ad un motivo, ad una situazione: è il semplice sviluppo di un'idea, di un ragionamento. Con tutto ciò essa irradia da sé attorno un interesse costante. Perché – ed è qui senza dubbio la virtù più singolare di quest'opera che pare un centone frammentario, come qualcuna delle antiche rappresentazioni delle vite di Santi – ; è qui, dico, la virtù e il segno particolare della forza del suo autore, nel trarre, cioè, movimento di vita e di interesse da un movimento che ha apparenza ed essenza puramente dialettica. E veramente lo scrittore esprime in questo movimento dialogico verbale la sua potenza di ragionatore vivace e caustico. Non è lo storico che paralizza la sua mentalità di moderno nella riproduzione fedele e arida del passato, ma tra le figure lontane e nei loro contrasti discende con un'anima, con una voce, con un movimento ideale di uomo nuovo. Nel mondo vecchio e morto che atteggia sulla scena vi sono risonanze e riflessi di un mondo moderno, c'è la coscienza di un contemporaneo che trae guizzi e faville di osservazioni nelle quali fremente lo spirito del mondo vivo che l'ascolta.

Nel dramma di Giovanna più che il carattere personale dell'eroina, domina il dramma e la commedia della sua santità e della sua eresia, il dramma e la commedia che la superstizione, l'ignoranza, l'ipocrisia astuta degli uomini e delle autorità civili e religiose rendono fervidi di interesse attorno a lei. Ecco perché ci interessa più il dibattito che l'azione, ed ecco perché in un'opera sprovvista come questa di ogni consueto elemento teatrale, diventa teatro, cioè vita, interesse, movimento, anche un contenuto per la massima parte dialettico. Le figure dei personaggi non hanno pertanto grande rilievo di composizione intima, né di espressione. Essi si succedono come i personaggi di una serie di quadri che hanno fisionomia e vita solo nel quadro in cui sono posti e vivono. La stessa Giovanna non viene rivelandosi – come in uno sviluppo psicologico scenico normale – a mano a mano nella successione degli avvenimenti, ma è concepita in blocco, quasi fuori del dramma, e introdotta dallo scrittore nella sua opera scenica già integrata in ogni sua fattezze morale e spirituale. Eppure deriva da lei, anche se ripete di se le stesse cose, anche se tutta

la sua azione scenica non è che una costante affermazione della sua fede ingenua, della sua allucinazione mistica, della sua convinzione di seguire la volontà ed il comando di Dio, un fascino di interesse che si rinnova e talora anche – come nella scena in cui ella prega nella cattedrale di Reims e in quella del processo – un senso di commozione non comune.

Dall'interesse del suo contenuto, che la sottigliezza dello scrittore, le qualità razionatrici e l'agilità della sua intelligenza hanno sfruttato con molta abilità, il dramma di Santa Giovanna trae in gran parte una fisionomia insperata e insospettata quasi di opera di teatro, e la ragione del suo successo. Ieri sera il successo fu infatti completo e costante. I sette quadri sono stati oggetto di attenzione ininterrotta e di applausi pieni di fervore. In verità il dramma è offerto in una cornice scenica e con una interpretazione in ogni parte lodevole. I sette episodi scenici si svolgono in una decorazione semplice e significativa. L'allestimento è originale, senza eccessi di assurdità inefficaci, ma il dramma di Bernard Shaw ha trovato pure in Pitoëff e nei suoi attori interpreti degni del più sincero encomio. Ludmilla Pitoëff ha conquistato nella figura di Santa Giovanna una magnifica vittoria. Ha disegnato l'eroina con una misura, un'armonia di linee squisita. Non è la Giovanna rude, la pulzella un po' aspra e selvaggia quale potrebbe uscir fuori dalla concezione scenica del Shaw, ma una Giovanna piena di semplicità, di grazia e di dolcezza. Ludmilla Pitoëff ha cercato di esprimere nella sua figura piuttosto il senso dell'ispirazione mistica e divina che la fierezza della guerriera. Nella sua voce è una intonazione di ingenuità e di convinzione piena di sincerità e di fascino. Tutta la sua interpretazione è realmente una bella e squisita opera di attrice ricca di intelligenza e di sensibilità. Bello ed efficace il concerto degli altri attori. Georges Pitoëff dà espressivo rilievo alla parte del Delfino. Notevole il senso perfetto di complesso che deriva dalla recitazione degli altri interpreti.

D.I.

Teatro al completo. Elegantissimo ed attento. Il dramma, cominciato puntualmente alle 20,30, si protrasse fino all'una, nonostante i brevi intervalli tra un atto e l'altro. Gli applausi furono calorosi e ripetuti per tutta la sera. Dopo il quinto e dopo il sesto atto, specialmente a Ludmilla Pitoëff l'uditorio volle esprimere la sua ammirazione con lunghe e personali ovazioni. Successo adunque completo per il dramma e per la sua rappresentazione.

1926.02. 06	«La Tribuna»		<i>Sainte Jeanne</i>	Silvio D'Amico	I Pitoëff, al Teatro di Torino
-------------	--------------	--	----------------------	----------------	--------------------------------

Torino, 5 febbraio

Ripetere che il metodo di Shaw è sempre quello del capovolgimento dei criteri tradizionali può parere un nauseante luogo comune; ma è la verità e ci vuol pazienza. Per lui il libero pensatore è sempre un bigotto, lo scienziato è sempre un ignorante, Giulio Cesare è un brav'uomo portato a spasso da una ragazzina, e via dicendo. C'era dunque da domandarsi da che punto di vista egli si sarebbe messo nello scrivere di Giovanna D'Arco, visto che la figura dell'eroina è già stata 'capovolta' da un pezzo: di qua ci son quelli che la considerano come una santa, autrice di gesta le quali non possono spiegarsi se non riconoscendo in esse un carattere soprannaturale e miracoloso; e di là quelli che ne fanno, se non la creatura ridicola di Voltaire o del pseudo Shakespeare dell'*Enrico VI*, un'isterica e una visionaria le cui esaltazioni, in un tempo cieco e superstizioso,

hanno creato un sorprendente compito storico. In un sol punto devoti e detrattori sono d'accordo: nel deplorare la turpe ingiustizia del tribunale ecclesiastico che la condannò.

Dunque Shaw, in obbligo di confutare *a priori* devoti e detrattori, s'è trovato a dover assumere, ed è un bel caso, una posizione centrale. Che Giovanna fosse isterica, è roba da ridere: creatura più sana della buona contadina lorenese non apparve mai al mondo. O allora le 'voci' misteriose da cui ella si sentiva consigliata e guidata, in tutte le imprese che compì? Erano l'ingenua forma con cui si esprimevano in lei gli istinti del suo straordinario senno realistico e militare: come Napoleone, Giovanna fu un genio della guerra, un generale femmina, che capiva e metteva in pratica le verità, d'altronde semplicissime, sconosciute allora come sempre dai professionisti della milizia.

Ma resta da dire della sua condanna: e qui naturalmente Shaw, poiché tutti sono concordi nell'indignarsene, la trova giustissima. Il tribunale ecclesiastico che la condannò come eretica, non commise già un'orrenda violazione di ogni giustizia, un delittuoso errore poi 'cassato', secondo gli apologisti cattolici, dalla suprema autorità romana: la condannò *come eretica*, e la condanna era sacrosanta, perché Giovanna d'Arco non è *se non la prima martire dell'eresia protestante*. O allora come mai la Chiesa venticinque anni dopo ha riveduto e annullato il processo, e cinque secoli appresso ha finito per canonizzarla? È ben semplice: perché il Re coronato dalle mani della Pulcella, seccatissimo d'essere stato unto da una strega eretica, s'adoperò del suo meglio, a cose fatte, affinché Giovanna fosse riconosciuta come una legittima investitrice di poteri divini; e perché la Chiesa, nel 1920, si era adattata da un pezzo a non essere più politicamente internazionale come nel Medioevo, ma aveva patteggiato coi vari nazionalismi, riconoscendoli e consacrando.

Difatti il 'protestantesimo' di Giovanna consisterebbe, secondo Shaw, essenzialmente il due punti: primo, nel suo 'nazionalismo' contrario all'universalità della Chiesa Cattolica; secondo, nel rivendicare a sé un'ispirazione individuale, una rivelazione avuta direttamente da Dio, all'infuori del tramite e del controllo della Chiesa (il che precorrerebbe, se non proprio il libero esame, per lo meno l'individualismo protestante). È lecito dire che l'onnisciente Shaw qui si balocca con una materia che non conosce? Anni fa, in quel suo *Ritorno a Matusalemme*, da lui definito «Saggio di una bibbia evoluzionista», l'abbiamo visto sfiorare degli argomenti teologici dicendo, lui irlandese, degli spropositucci che farebbero sorridere una bambina di dieci anni appena istruita nel catechismo (ricordiamo così di volo che parlando dell'Immacolata Concezione, dogma definito alla metà del secolo scorso dopo dispute durate millenni, mostrava di credere che fosse tutt'uno col dogma della verginità di Maria, non definito mai perché nessun cattolico ne ha mai disputato, essendo nei Vangeli).

Adesso Shaw ci presenta Giovanna d'Arco come eretica, perché guerriera d'idee nazionaliste. Ma, lasciando ai padri del prossimo Concilio Vaticano il grosso compito di definire (se è vero che lo faranno) quale sia il nazionalismo compatibile con la dottrina della Chiesa, e quale in nazionalismo condannabile, è facile osservare che le idee della Giovanna storica sulla patria e sulla guerra non concordavano affatto con quelle, poniamo, di Treitschke, ma (istintivamente, perché elle era ignorantissima) con quelle di san Tommaso. Ella aveva esattamente la concezione cattolica della 'guerra giusta'; per lei gli Inglesi, invadendo la Francia, avevano soprattutto commessa una ingiustizia; la sua missione divina era di respingerla. Né è punto vero che questa sua missione personale, avuta direttamente da Dio, avesse qualcosa in comune con il libero esame e con l'ispirazione individuale dei protestanti, contro le dottrine della Chiesa. La Chiesa, come tutti sanno, riconosce ed adora le ispirazioni e le rivelazioni dei santi; soltanto, esige di controllarne prima, coi suoi mezzi, l'autenticità. Ora Giovanna non escludeva affatto questo controllo, anzi lo invocava; Shaw non lo dice, ma dice la storia che il *Leitmotiv*, della prigioniera fu l'invocazione «Conducetemi dal Papa! Mi appello al Papa!» Ma i suoi giudici si guardarono bene dal concedere quest'appello; la 'riabilitazione' ci fu, ma dopo averla bruciata.

E qui qualcuno si domanderà se siamo in sede di critica drammatica, o di discussioni storico-teologiche. La verità è che la *Santa Giovanna* di Shaw, sebbene abbia per tema un conflitto drammatico per eccellenza, fra immaginarie creature ciascuna delle quali vive secondo la *sua* legge,

in irriducibile contrasto con quella degli antagonisti, non è un dramma; e nemmeno, come l'ha intitolata l'autore pensando a certe sacre rappresentazioni e al loro legittimo erede Guglielmo Shakespeare, una 'cronaca'. Si tratta soltanto di una polemica, un poco meno brillante del solito, e molto più logica, sensata e stringente: sarebbe logicissima e stringentissima, se i dati storici di partenza non avessero il torto di essere graziosamente alterati.

Lo Shaw ironico e caricaturale lo troviamo soprattutto in certe figure e macchiette, per esempio quella di Carlo VII, che essendo un re è naturalmente trattato da tutti come un seccatore senza importanza, e che lui per primo è seccatissimo delle gesta regali impostegli da Giovanna (quando lo consacrano a Reims trova che la corona pesa troppo, che l'olio puzza, ecc.) o, per tacer d'altri, la macchietta d'un cappellano inglese che rappresenta la grottesca infatuazione sciovinistica del prete solo nominalmente cattolico, ma già spiritualmente anglicano. Lo Shaw poeta si rifugia, al solito, in qualche angioletto della «cronaca» come in certi particolari del terzo quadro in riva alla Loira; o splende nell'autentica potenza drammatica del sesto, che rappresenta la condanna, coi disperati sforzi dei giudici per salvare l'eretica la quale va ciecamente sul rogo; l'eco del supplizio giunge in scena grazie a una stupenda trovata poetica, quella del terrore del prete anglicano, il cui nascosto senso cristiano improvvisamente risuscita e si ribella davanti alla realtà della creatura arsa viva.

Irenista e poeta vogliono darsi la mano nell'epilogo: in cui a Carlo VII dormente riappaiono in sogno Giovanna «riabilitata», e tutti i personaggi che ebbero parte nella sua condanna; sino all'arrivo di un prete cattolico stile 1920, con la notizia che l'eroina è stata canonizzata da papa Benedetto, e venerata sugli altari in tutto il mondo. Dunque, la santità della sua fede è riconosciuta? Dunque, s'ella rinascesse, il mondo l'accoglierebbe altrimenti? A questa ipotesi (vedi il *Sant'Antonio* di Maeterlinck), segni di terrore. Perfino il prete giunto da Roma dichiara che per un caso simile non ha istruzioni, e che corre a domandarne in Vaticano. Tutti dileguano. Resta, sola, Giovanna con la sua preghiera: «O Dio che hai fatto questa bella terra, quando mai sarà essa disposta a ricevere i tuoi santi? Quando, o Signore, quando?».

Qui se Dio vuole siamo fuori dalla polemica pseudoteologica, e dalla pioggia delle frizzanti allusioni attuali da *revue* o, se vi piace meglio, aristofanesche. Nella semplice domanda che il vecchio Shaw affida alla sua eroina, trema un singhiozzo; la 'cronaca' falsificata si chiude con un sospiro religioso.

Pitoëff dà della *Santa Giovanna* una interpretazione stupenda; le sue scene, fatte al solito di tenui suggerimenti di tendaggi e di luci, sono goticamente inquadrare in una sorta di trittico quattrocentesco nella cui cornice appaiono, s'agitano e s'urtano i personaggi del dramma. Sono fantocci elegantemente stilizzati a cui i sapienti attori danno un'anima: la lunga serie dei sette quadri si snoda senza che il pubblico ne avverta il vuoto, le insistenze e la prolissità, tanto la recitazione è varia e serrata e l'occhio è sorretto coi mezzi più discreti.

Pitoëff ha anche avuto un suo successo di attore per la ironia disinvolta ed un po' roca con cui ha portato a spasso di qua e di là il manto e la corona del Re ragazzaccio. Ma chi ci ha raddolcito e umanizzato l'opera facendo una tragedia di una polemica è stata Ludmilla Pitoëff: non la campagnola robusta, sana e sennata di Shaw, ma piuttosto la contadinella esile che attraversa tanto ferro e tanta feroce incomprendimento, dolce, indifesa, come nessuna creatura al mondo e pur piena di una sua certezza sovrumana.

Non sappiamo quante altre volte ci sia accaduto a teatro di respirare un senso religioso così nitido e così francese, come ieri sera, dalla contemplazione di quell'ossuto visetto mongolico e dall'audizione di quelle parole sillabate che ella pronunciava contadinamente, scoprendo i denti e allargando gli occhi come davanti ad una visione vera. È in grazia sua che ci siamo scordati le tesi dell'autore per profonderci ad ogni occasione propizia nella tenerezza, nella commozione umana e, per molti, cristiana. E perfino il pubblico, bellissimo e solitamente un po' restio, ha fatto all'attrice e ai suoi compagni ad ogni fine d'atto acclamazioni prolungate e spesso entusiastiche.

1926.02.06	«Gazzetta del		<i>Sainte Jeanne</i>		Le ultime della
------------	---------------	--	----------------------	--	-----------------

	Popolo»				Sainte Jeanne
--	---------	--	--	--	---------------

Ieri sera un pubblico numeroso ha accolto la replica della *Sainte Jeanne* con applausi calorosi al lavoro ed alla interpretazione della compagnia Pitoëffe particolarmente a quella della signora Ludmilla Pitoëff. La *Sainte Jeanne* viene ancora ripetuta a prezzi normali questa sera alle ore 20,30 precise e domani, domenica alle 15. Entrambi gli spettacoli sono fuori abbonamento e la vendita dei posti continua a partire dalle 10 del mattino. Al principio di settimana sarà replicata *La dama aux camelias*.

1926.02. 07	«La Stampa»		<i>L'âme en peine</i>		Jacques Bernard e "L'âme en peine,,
-------------	-------------	--	-----------------------	--	-------------------------------------

Jacques Bernard e "L'âme en peine,, che si rappresenterà al "Teatro di Torino,, Parigi, 6, notte.

Uno dei lavori che la Compagnia Pitoëff sottoporrà al giudizio del pubblico italiano, sebbene sia d'autore francese, non è ancora noto a Parigi. E' *L'âme en peine* di Jean Jacques Bernard. I Pitoëff crearono questa commedia al Teatro di Monte Cario ove ebbe molto successo. Ma l'autore non l'ha mai veduta rappresentare.

Queslo delicato e profondo scrittore non ha affatto il temperamento dell'arrivista : egli è modesto, timido, pensoso. Non assomiglia certo al padre, Tristan Bernard, celebre umorista, commediografo illustre, uomo mondano, caustico parlatore e burlone instancabile. Il padre si è spesso divertito a recitare la parte di qualche umile personaggio d'una commedia scritta da lui. il figlio non ha mai osato di presentarsi alla ribalta quando il pubblico ha acclamato un suo nuovo lavoro.

J. J. Bernard non ha ancora quarant'anni. A venti scrisse un atto molto carino, *Le voyage à deux*. Fu incoraggiato a continuare: passando da tentativo a tentativo giunse, nel 1921, a far rappresentare quel piccolo capolavoro che è: *Le feu qui reprend mal* dal quale derivò la sua notorietà. Tale commedia gli procurò anche la fama di « creatore del teatro del silenzio ». Tale definizione non solo era inesatta ma trasse in errore tutti coloro che, senza avere una precisa conoscenza degli intendimenti artistici del Bernard, credettero che tanto *Le Feu qui reprend mal*, quanto *Martine*, *l'Invitation au voyage*, o *Le Printemps des autres*, ossia quei lavori da lui scritti recentemente, che sono i più significativi, contenessero più pause che battute, insomma più scene mute, che parti parlate.

Ricordo, a questo proposito, elio io ebbi l'opportunità di rilevare come fosse erroneo, specialmente in Italia, il concetto che alcuni s'erano formati della produzione del Bernard, la qual cosa mi procurò dallo scrittore una lettera di cui ritengo interessante riferire alcuni punti essenziali. « Avete ragione, mi scriveva il giovane commediografo — il mio non è «il teatro del silenzio » ma piuttosto « il teatro dei silenzi ». Coloro che pretendono che io abbia fatto commedie per mezzo di scene mute è come se dicessero che un architetto, perché dà alle finestre ed alle porte l'importanza che debbono avere, costruisce le case per mozzo di buchi. E' evidente che il silenzio, tranne nella pantomima, non ha in sé alcun valore. Quando io dico « silenzio », non intendo per nulla il tempo compreso fra le battute, il quale non è interessante se non in casi eccezionali, ma tutto ciò che sotto il nome di « silenzio » potrebbe essere raggruppato sotto la parola « inespreso ».

E dopo aver dichiarato che, sebbene non ami lo formule, tuttavia, dovendone accettare una, preferirebbe quella che definisse la sua produzione come « teatro dell'inespresso », J. J. Bernard continuava: «L'inespresso è quel dialogo sub-giacente che corre sotto le frasi scambiate dai personaggi; sono quei sentimenti che i personaggi non i possono o non vogliono esprimere o dei

quali non hanno coscienza; oppure, durante un dialogo, quelli d'un terzo che lo ascolta. Non pretendo che il teatro debba essere esclusivamente fatto così, ma credo che potrà diventare sempre più un'arte di profondità, un'arte di sintesi e di suggestione ».

In *Martine* l'« inesprimibile » riesce evidente anche a chi legge la commedia. Altrettanto manifesto esso è in *Denise Marete*, l'ultimo lavoro del Bernard dato a Parigi, e precisamente nel teatro dei Giovanni Antori. Il personaggio principale di tali opere drammatiche interessa, commuove, appassiona, non per le parole che proferisce ma per ciò che non può o non vuole esprimere: se le due protagoniste « dicessero » tutto ciò che pensano, che provano, che soffrono, diventerebbero figure comuni: le loro volontarie reticenze, lo sforzo che compiono per non manifestare gl'intimi pensieri, la forza che possiedono per lasciare inespresso il loro spasimo, costituiscono la bellezza di tali personaggi, la grandezza dei drammi di cui sono al centro.

Ne *L'âme en peine*, che a Monte Carlo ebbe un grande successo, la vicenda è trattata con maggior larghezza ma la commedia è svolta con criteri simili a quelli che il Bernard applicò alle precedenti opere.

La sera in cui il pubblico italiano ascolterà tale novità, l'autore starà come di consueto nella sua camera da lavoro; e mentre dal suo tino profilo, inclinato su un libro o su un manoscritto, spirerà un'espressione di tranquillità e di raccoglimento, in un salotto attiguo la sua signora sorriderà ad un grosso e giocondo uomo barbuto che farà saltare sui propri ginocchi i nipoti. Quel nonno felice è Tristan Bernard.

L'ultima della *Sainte Jeanne*

L'ultima replica della *Sainte Jeanne* – ultima nonostante il crescente successo del lavoro di Shaw – che in questa esecuzione costituisce un raro godimento intellettuale – ha luogo quest'oggi alle 15 precise. Anche ieri sera al Teatro di Torino accorse un pubblico imponente, che salutò con applausi calorosissimi ad ogni chiudersi di velario, tutti gli interpreti, e in particolar modo la signora Ludmilla Pitoëff. Lo spettacolo d'oggi, come è stato annunciato, è fuori abbonamento.

Domani sera replica della *Dame aux camélias* per soddisfare il vivissimo desiderio del pubblico, in settimana adranno pure in scena due lavori nuovi per Torino: *Mademoiselle Bourrat*, di C. Anet (martedì), e *L'Âme en peine* di J.J. Bernard.

1926.02. 09	«La Stampa»			Carola Prosperi	Ludmilla Pitoëff
-------------	-------------	--	--	--------------------	---------------------

Quando ho veduto entrare correndo sulla scena la piccola Anioutka, gracile e biondissima, col suo volto così miracolosamente puerile, così luminoso, da indurmi a scorgere, direi quasi a sentire, una luce azzurra nei suoi grandi occhi neri ; quando ho udito la sua voce nuova e armoniosa, pura e chiara come il cristallo anche nel più lieve soffio, ho ritrovalo, ho riconosciuto in lei, con sorpresa soave e tenera letizia, la più cara compagna della mia solitaria infanzia, l'amica dei giochi sereni, la sorella dei miei sogni più innocenti: la bambina della fiaba.

Credete voi che sia una creatura fantastica la bambina della fiaba! Non credetelo! Nessuna donna, per poca memoria che abbia della sua infanzia, anche se non abbia mai creduto alle fate, s'ingannerà su questo punto. Ogni donna sa che la bambina della fiaba è la più vera bambina del mondo, perché è la più pura, la più sola, la più oppressa; perché, prima che giungano le fate a mutare il destino in suo favore, è la più esposta alle forze cieche della natura, la più indifesa davanti alle crudeli sorprese della realtà. E' l'orfanello che, chiusa la porta di casa, deve andarsene per il mondo; la vittima della matrigna gettata nei perigli delle strade e dei boschi ; la perseguitata dalle

sorelle, chiusa nella più triste prigione domestica; è la contadinella che sogna di essere regina, è la piccola pastora che paventa l'avvicinarsi della notte.

E' Ludmilla Pitoëff in Anioutka della *Potenza delle tenebre*, la creaturina spaventata e innocente, inconsapevole delle passioni fosche che le ruggono intorno simili a belve scatenate, eppure vibrante come, una sensitiva ad ogni muover di foglia; la piccola Anioutka, che non si meraviglia di nulla e tutto teme e dall'orrido buio tragico dove si dibatte, convulsa di terrore, si alza, lieve e candida come una colomba, portata dalla sua dolcissima pietà verso la luce. Senza sforzo d'immaginazione, ho incarnato in Ludmilla Pitoëff Cenerentola o Cappuccetto Rosso, Fiordineve e Rosaspina, la piccola illusa che corse dietro all'uccello turchino e la piccina dei fiammiferi che parve morire di freddo, nell'ultima notte del vecchio anno, ma che in realtà volò verso lo Splendore e la Gioia, su in alto, in alto, dove non c'è più fame, né freddo, né angustia, né solitudine... L'ho veduta col suo fazzoletto turchino, la sua sottanina rossa e i suoi piedini scalzi andare tra gli alberi snelli dei boschi, dove si nascondono le bestie sagge e parlanti, sostare al bordo grigio degli stagni, fermarsi ai cancelli dorati dei giardini reali. Come un delicato commento di poeta, come una splendida illustrazione di pittore, Ludmilla Pitoëff ci ha dimostrato con gli istinti, le soavità e le delicatezze della sua arte ispirata, che la bambina della fiaba, questa creatura viva e misteriosa insieme, che sa fondere armoniosamente il sogno e la vita e che passando fra cose inanimate e fredde ha il magico potere di donar loro un'anima, ha la sua gracilità commovente, il suo sguardo luminoso, il suo adorabile riso, il suo ineffabile pianto.

Ludmilla... Nome singolare, fine, gentile, delicatamente squillante, e roseo, come iridato di una luce d'aurora. I nomi, al pari dei profumi, hanno la potenza segreta di rievocare figure amate, poesie dimenticate, sensazioni che credevamo morte. Questo nome mi rammenta ogni volta con curiosa prontezza, i poemetti in prosa di Francis Jammes, quelle incantevoli storie, di adolescenti luminose e pure, caste anche nella passione, innocenti anche nel peccato, che scendono, vestite di bianco, la scalinata di marmo del castello, o errando per il parco reclinano soavemente la testina pensosa specchiandosi nella fredda superficie del lago, dal cui profondo ignoto salgono i riflessi azzurri e le misteriose ninfee. Nome che ha un significato di purezza lucente, di aristocrazia intima, istintiva e senza macchia...

Ad avvicinare Ludmilla Pitoëff, questo significato diventa più sensibile, più intenso, direi più alto. Ella ha l'accoglienza nobilmente carezzevole, e tutto nella sua gracile persona, nel suo piccolo volto, nel suo gesto pacato, nella sua voce d'argento, è delicatezza, fragilità armoniosa. L'anima forte, appassionata, coraggiosa, affiora negli occhi neri dallo sguardo diritto, che non sfugge mai, ma vi viene incontro con femminile leale e comprensiva simpatia. Questa piccola russa di Tiflis che, fanciulla, poteva vivere serenamente ignota, chiusa nella dolcezza della casa ricca, porta in sé il dono meraviglioso dell'artista, l'amore per l'arte, la volontà di riuscire, l'energia di resistere. Per quali decisioni segrete del destino? Ecco che la sorte mette un misterioso germe in un'anima bambina, questo istinto profondo in una piccola creatura femminile, sperduta in un angolo del mondo, nel paese sbattuto dalla più nera dello tempeste. E questo germe e questo istinto portano in salvo la piccola donna, e quando nella bufera la ricchezza è perduta, ecco un'artista di più nel mondo e un'artista eccelsa. Era, il giorno prima, una nobile signorina; il giorno dopo Una celebre attrice.

« — Croiriez-vous — mi diceva — que je n'avais jamais vu jouer?... J'aurais tant voulu entendre votre grande Duse!... ».

La nostra grande Duse! Ma come lei Ludmilla Pitoëff ha l'accogliente semplicità simile ad una dolcissima carezza, la luce radiosa del sorriso, la voce inesprimibilmente leggera pura cristallina, una di quelle voci rare indimenticabili preziose, che arrivano ad ogni cuore, come per incanto, dando ad ogni parola un significato, un valore, facendo di ognuna di esse, anche della più comune, una gemma splendente... Il volto di Ludmilla Pitoëff si rivela e si dona tutto, al primo sguardo, con gentilezza soave. E' raro vedere un piccolo volto come il suo, chiaro innocente e generoso di affettuosità. Di fattezze minute, senza linee regolari, è tuttavia ben definito nel suo ovale, dagli zigomi in rilievo. La bocca mobile è dolcemente stanca, il naso breve, la sommità delle guance è

giovanilmente velata da quelle lentiggini lievi e chiare, proprie alle donne castane bianche e graziose. Gli occhi neri neri e grandi appaiono a tutta prima immobili, con un luccicar di smalto, ma quando la bocca sorride, la loro gravità lucente si attenua in una dolcezza infantile e tutto il volto si mostra nudo, schietto, limpido, senz'artifici e senza riserve. La sua più grande bellezza è nel suo vero sorriso che è quello di Anioutka e di Santa Giovanna, sorriso di una sì semplice o ingenua dolcezza da far pensare che ella ha avuto in verità il dono di conservare la divina fanciullezza del poeta... Questa fine attrice, espressione squisita di fragilità femminile, ricca di istinti profondi, capace di trasfigurazioni inaspettate e che pur rivelandosi subito di una genialità somma si è assoggettata a studi profondi, a meditazioni intense ; questa sposa soave, questa trepida madre che quando parla dei suoi bimbi ha l'espressione dolce e inquieta di una Madonna dei nostri pittori; questa piccola donna che è una grande artista e vive intensamente una delle vite più laboriose, più agitate più febbrili che possa toccare in sorte a creatura umana, ha il ridere spontaneo e argentino, il sorriso amoroso e soave della fanciullezza stessa. Dono di poesia, istinto di generosità, espressione suprema di bontà. Non della bontà comune e corrente, che ha quasi significato di debolezza, ma di quella bontà complessa e squisita, dirci quasi gloriosa, che fece dire a Fénelon: « Il n'y a que les grands coeurs qui sachent combien il y a de gloire, à être, bon ». La bontà rimasta intatta attraverso le prove dell'esistenza in lotta, le difficoltà dell'arte, le esperienze aspre e ripetute, la bontà che è il tesoro interiore dei veri eletti...

Ludmilla Pitoëff, delicata e luminosa, non è tuttavia il tipo della piccola donna-mistero, chiusa in un'atmosfera fatale, che rivela il suo dramma all'improvviso, quando meno ve l'aspettate, con un volger d'occhi travolgente, o un sorriso amaro o ambiguo, o una parola spezzata da un singhiozzo. I suoi tesori, le sue fiamme non possono essere nascosti, splendono nel suo sorriso, ardono nelle sue nerissime pupille. La sua eroina prediletta non potrà mai essere la donna tortuosa, subdola, complicata e arida: tutto ciò che è puramente cerebrale non può esser fatto per lei. Neppure la borghesuccia inasprita delusa e sognante, che vuole trarsi fuori dalle meschinità della sua vita combattendo contro i tiranni oscuri che sono nella sua stessa casa, può bastarle. Ella ha bisogno di limiti più vasti, di materia più calda e fremente, di scopi più generosi, di simboli più puri, più alti, per apparire in tutta la pienezza delle sue meravigliose possibilità. I suoi istinti, le sue ispirazioni nascono certamente nel suo spirito fine, equilibrato e solido, ma è dal cuore straziato e generoso che devono sorgere i suoi accenti più commossi, sgorgare le sue lacrime più cocenti, nascere le sue parole limpide come la sua voce e piene di significato. La sua semplicità non è dimessa, è eroica; la sua bontà non è umile, è raggianti. Ecco perché la sua personificazione più grande, più bella, più completa, ce l'ha ormai donata. In Santa Giovanna.

Quale più bella fiaba di questa storia vera!... La pastorella di Lorena, che filava e cuciva e non sapeva leggere né scrivere, ma udiva nel silenzio solenne dei campi le voci delle Sante venerate parlarle come ad una figliuola prediletta, era nata in una casetta proprio vicino alla chiesa e da bambina il suono delle campane l'aveva cullata. Fin dai primi anni ella aveva sentito Santa Margherita e santa Caterina parlarle nel suono stesso delle campane. Divenuta guerriera, intrepida e grave, creatura misteriosa per alcuni, per altri chiara come l'acqua delle sorgenti in montagna, enigma vivente, angelo per i suoi fedeli, demone per i nemici, fulgida come un'apparizione sovranaturale invocata dai soldati nel terrore della battaglia, tutta la sua vita è una leggenda, rapida e meravigliosa.

Eppure ella mi appariva lontana e fredda, eroina medioevale di guerra, immobile come quelle sante delle vetrate che si guardano dal fondo della chiesa e di cui si conosce per sommi capi la storia e che si accettano coi loro misteri e miracoli, senza che il nostro cuore palpiti, né la nostra fantasia si accenda, nemmeno di curiosità.

Ludmilla Pitoëff mi ha fatto sentire, nella sua trasfigurazione incantevole, questa breve potente splendida esistenza, questa leggenda vivente, questa vita virginale e creatrice, che fece impallidire intorno a sé le imprese degli uomini più forti. Diritta, limpida, sorridente e dolcissima, Ludmilla Pitoëff è veramente la piccola Santa ispirata, così lucida, così netta e sensata nella sua esaltazione,

così dolce nell'asprezza della lotta, così mite e pacifica nella guerra stessa, portando lo spirito di Dio, il dono della carità soave là dove tutto era crudeltà e strazio. Poesia in azione, tesoro d'innocenza e di castità, femminilità che si serba piena di grazia anche davanti alla morte... Dalla sua prima all'ultima parola, in ogni gesto ammirevole, in ogni sospiro significativo, in ogni singhiozzo straziante, in ogni lacrima preziosa, Ludmilla Pitoëff ci ha fatto sentire che Giovanna D'Arco aveva un cuore che non volle perire nemmeno tra le fiamme del rogo.

CAROLA PROSPERI.

1926.02.10	«Gazzetta del Popolo»		<i>Mademoiselle Bourrat</i>		Le recite Pitoëff. "Mademoiselle Bourrat". Commedia in 4 atti di Claude Anet.
------------	-----------------------	--	-----------------------------	--	---

(Teatro di Torino 9 febbraio 1926)

Jean Schopfer, che porta in omaggio a Jean Jacque Rousseau lo pseudonimo di Claude Anet, scrisse questa commedia or sono venti anni. Era originariamente una novella, una lunga novella dove l'ambiente chiuso, ristretto, metodico, soffocante della vita delle piccole città di provincia era oggetto di una minuta riproduzione, con particolari e colori di notevole pittura e suggestione, come qualcuno di quei piccoli quadri che compongono le gallerie balzachiane.

A Valleyres, dunque, in un angolo remoto di provincia, si inquadra la storia di *Mademoiselle Bourrat*. La famiglia Bourrat appartiene alla borghesia più rigida della piccola città: una di quelle borghesie che cominciano a doverare le loro generazioni come la nobiltà. La vecchia casa dove abita ha tutte le caratteristiche degli austeri ambienti provinciali. La signora Bourrat madre ne è la signora dispotica, autoritaria; essa è tutto nella piccola famiglia; tutti vivono al suo cenno: ogni cosa è sottoposta al suo impero, alla sua regola, alla sua severa disciplina morale e familiare. Il signor Bourrat, marito, è un piccolo essere insignificante, senza volontà, senza energia; malaticcio, zoppicante passa come un'ombra, un fantoccio, da una all'altra delle sue occupazioni metodiche, abituali, quotidiane, dalla casa alla vigna e dalla vigna all'orto. I coniugi Bourrat hanno una sola figlia, che, naturalmente, secondo la buona consuetudine della borghesia di provincia hanno allevato in un convento. Quando il convento le ha spalancato le porte, la signorina Bourrat non è ritornata alla libertà della vita: la sua giovinezza non ha fatto che cambiare prigione. Nella vecchia casa ordinata, severa, la signorina Bourrat, come un uccellino in gabbia ha continuato la sua esistenza sotto la disciplina rigida e costante della madre. Nessuno svago, nessun capriccio, nessuna indipendenza. La sua esistenza è regolata dalla severa sorveglianza materna: essa ha le sue ore, i suoi esercizi, le sue occupazioni domestiche contate, regolate, distribuite come in un programma invariabile. Il suo piccolo cuore di fanciulla che si apre alla vita è rinchiuso in una fredda disciplina di sentimenti: tra i lavori all'ago e le lezioni di pianoforte che sotto i vigili occhi materni essa prende dal prof. Allemand e tra il giuoco ancora innocente con le sue bambole nelle quali ella riversa tutta la tenerezza di un piccolo cuore materno. La vecchia casa borghese dalle finestre chiuse, protetta dagli scuri contro le indiscrezioni esterne è, così, tutto il suo mondo: ella non può abbandonarsi che la silenzio della sua fantasia nelle lunghe ore solitarie della giornata dedicata metodicamente ai suoi lavori. Non ha amiche, non ha distrazioni. Unico divertimento permesso è quello di trattenersi in giardino...

Il giardino cintato è il solo raggio di sole che può illuminare la primavera della giovinezza della signorina Bourrat, senza che la severa morale materna abbia preoccupazioni. Ma che cosa può impedire che la giovinezza abbia la sua rivincita e il sentimento della vita, e i diritti della natura abbiano il loro sfogo? Nel giardino ove si rifugiano tutta la libertà e l'ardore contenuto di vita della giovinetta c'è un giardiniere. Giovane, robusto, bello egli è per la signorina Bourrat, il mondo, la vita con cui solo essa può venire a contatto. Così, nelle quotidiane sue passeggiate tra i viottoli e le aiuole del giardino, nasce, si sviluppa, si stringe all'insaputa di tutti la domestichezza tra i due

giovani. La signorina Bourrat vi si abbandona nel suo ingenuo candore sino a permettere che la dimestichezza diventi per parte sua dedizione. Le conseguenze non tardano. Un giorno, durante una lezione di pianoforte, ella ha uno di quei malesseri che annunziano il suo nuovo stato fisiologico. La rivelazione e la confessione escono dall'interrogatorio al quale la severa signora Bourrat sottopone la figliuola.

Questa, a poco a poco, rispondendo alle richieste investigative della madre, viene ad apprendere la sua inconscia trasformazione dalla giovinezza verginale alla condizione della maternità. La notizia nonne turba lo spirito innocente, le dà invece una specie di gioia. Il pensiero che ella avrà un bimbo, una creatura sua, proprio sua la riempie di una tenerezza, di una felicità infantile. Ma la signora Bourrat vede le cose da un altro punto. Si tratta di salvare l'onore della famiglia. Nella sua anima di rigida borghese il decoro della casa che ha tradizioni incontaminate, non deve avere alcuna macchia. Ella metterà in opera ogni suo sforzo, ogni sua più ingegnosa sollecitudine, ogni più attento ed energico mezzo perché nulla trapeli del fallo della figliuola. Nessuno né della casa, né fuori deve avere il minimo sospetto, anche quando le conseguenze della maternità siano per farsi più visibili. Nessuno, eccetto il buon signor Bourrat – che deve però continuare a considerare la sua bimbetta come prima. Non è lui il pezzo forte, il padrone della casa, il difensore del suo buon nome. Tutto ciò spetta esclusivamente alla signora Bourrat. Per raggiungere il suo scopo, per isolare sempre meglio e più gelosamente dal mondo e dalla curiosità esterna la figliuola, finge che essa sia colpita da una malattia agli occhi che la obbliga a chiudersi per lunghi mesi nella penombra d'una camera. La circonda di tutte le cure e di tutti i previdenti particolari, in modo che anche i pochi amici che frequentano la casa e i famigliari siano conservati nell'inganno. Quell'eccellente signora Bourrat è davvero insuperabile nella sua fantasia per salvare la morale della casa in questo disgraziato incidente!

Arriviamo così al quarto atto della commedia. La signorina Bourrat, tra tutte le circospezioni materne ha dato luce alla sua creaturina. Nessuno se ne è accorto. L'innocente fu affidato ad una nutrice lontana e la sorte, piena di buon senso, ha voluto che il piccino morisse poco dopo. La casa è ritornata quella di prima ma la signora Bourrat non ha finito l'opera sua. Conviene cercare un marito per la figliuola. Il parroco le suggerisce il prof. Allemand, il non più giovane professore di pianoforte. La cosa non attrae da principio la madre: essa trova che casa Bourrat ha origini di borghesia troppo antiche ed insigni per imparentarsi con un povero pedagogo di musica. Ma il parroco le apprende che il prof. Allemand non ignora, dopotutto, l'infortunio della signorina Bourrat, che tra poco egli potrà avere un posto – non disprezzabile – di bibliotecario nella città stessa. Via, l'orgoglio borghese della signora Bourrat può anche ritenersi soddisfatto. E la vecchia signora acconsente. La signorina Bourrat diventerà la signora Allemand e potrà avere altri bimbi coi quali appagare la sua tenerezza e la sua aspirazione di maternità...

La storia della signorina Bourrat ricorda quella di *Poit de Carotte*. Nei quattro atti di Claude Anet essa si svolge con una semplicità che fa esile anche il contenuto della commedia, ma il senso di misura con cui procede nella sua estrinsecazione scenica non è disgiunto da una non comune efficacia di espressione. La piccola vita provinciale non ha nulla di originale nei particolari che ci offre, la composizione anzi, è piuttosto scarna, tuttavia il quadro che ne risulta è nella sua ristretta cornice pieno di armonia e di equilibrio. Le figure vi sono disegnate con evidenza, con scelta felice di piccoli tratti. La piccola Bourrat silenziosa, timida, che quasi non osa alzare gli occhi sulla madre – terribile ed arcigna sovrana della casa – è descritta rapidamente e succintamente ma con particolari talora deliziosi. La sua eloquenza è più negli atteggiamenti e nelle controcene che nelle parole. Quando nel secondo atto, stretta dalle domande della madre, essa rivela il suo fallo, la confessione non esplose in alcuna scena melodrammatica e comune: è nel suo silenzio, è nel suo turbamento, è nella parsimonia delle sue brevi parole, è nel lampo di gioia infantile che illumina improvvisamente il suo volto all'idea che essa può dar vita ad una piccola creatura.

E tutta la tenerezza della maternità sorgente è nei momenti in cui ella – sottraendosi agli occhi della madre – bacia con la gioia negli occhi e con le lacrime nella voce il corpettino di lana che in segreto ha lavorato per l'innocente che aspetta; è nello sguardo supplice che rivolge alla madre, allorché

questa l'avverte che ella non dovrà vedere *mai* la sua piccola creatura. Quel «*jamais*» che ella ripete, come accasciata in un doloroso stupore, e che l'interprete di ieri sera, Ludmilla Pitoëff, ci ha fatto sentire attraverso i tenui, disperati, rotti singulti della sua voce, riempie di sincerità, di semplicità e di verità commovente tutta la scena.

Un'altra figura disegnata con sicuro rilievo è la signora Bourrat. Essa occupa i quattro atti della commedia con la sua volontà dominante. Claude Anet ne ha composto un carattere vivo di realtà, sobrio ed eloquente nel suo colore e nel suo energico distacco dallo sfondo del quadro. Fatta di piccole osservazioni, intonate ad un senso di naturalismo lontano da esagerate espressioni, *Mademoiselle Bourrat* è pertanto una commedia composta – nella sua tenuità – con un notevole senso di grazia e di delicatezza: non spinge la sua situazione alle risonanze drammatiche, e non sfrutta, pur avendone il motivo, le eccessive note sentimentali. E' una piccola tela dipinta con armonia di colori e con semplicità di mezzi: un piccolo brano di vita sceneggiato con virtù di sensibilità e con decoro di forme.

Georges Pitoëff ne ha concretato la rappresentazione con una bella e appropriata cornice scenica. L'ingegnosa disposizione della scena divisa in due offre un quadro intonato e significativo dell'ambiente della commedia, e permette che essa si svolga ora in una ora nell'altra delle due camere con un risultato notevole di suggestione e con un felice senso di realtà.

L'arte di Ludmilla Pitoëff, che risulta specialmente dalle virtù sue di grazia, di delicatezza, ha dato alla figura della signorina Bourrat un'espressione di vita, di naturalezza, di semplicità e una ricchezza squisita di commozione. L'interprete ha soppresso veramente nella persona della piccole e umile e rassegnata protagonista ogni finzione e ogni artificio sensibile di attrice e l'ha vissuta con una purezza di intuizione e con una sensibilità di espressione intima singolare.

Eccellente nella madre Bourrat la signora Sylvere. Quest'attrice ha dato al carattere della sua parte un rilievo composto con una mirabile sobrietà ed evidenza.

Felicissime quindi le accoglienze che alla commedia e a' suoi interpreti ha fatto il numeroso uditorio della sala. *Mademoiselle Bourrat* si replicherà ancora nell'ultima delle recite Pitoëff.

d.l.

Questa sera si rappresenterà l'*Henri IV* di Luigi Pirandello: giovedì *L'ame en peine* di J.J. Bernard, nuovissima per l'Italia; venerdì, ultima rappresentazione della Compagnia colla replica di *Mademoiselle Bourrat*.

Come si vede la Compagnia Pitoëff anticipa la sua partenza da Torino: e ciò per poter accogliere l'invito di dare tre rappresentazioni a Milano al Teatro Filodrammatico e più precisamente: *La dame aux camélias*, *Sainte Jeanne*, *Henri IV*.

1926.02.11	«Gazzetta del Popolo»				Le due ultime recite di Pitoëff
------------	-----------------------	--	--	--	---------------------------------

Questa sera, come è stato annunciato, andrà in scena una novità per l'Italia: *L'ame en peine*, di J.J. Bernard, l'autore di *Le feu qui reprend mal*. La rappresentazione è in abbonamento. Fuori abbonamento, invece, la serata di domani sera (ultima recita) nella quale sarà replicata la commedia di Claude Anet: *Mademoiselle Bourrat*.

La vendita dei posti per entrambi gli spettacoli continua dalle 10 del mattino.

Ieri sera Giorgio Pitoëff si è presentato nelle vesti di *Enrico IV*. Pare che l'interpretazione della commedia pirandelliana stia particolarmente a cuore al giovane attore russo. Sta di fatto che egli interpreta con notevole intelligenza codesti personaggi che sono fra il reale e il fantastico ed hanno (come il *Delfino* della Giovanna d'Arco) una complicata personalità.

Il Pitoëff ha avuto dei momenti felici soprattutto nell'atto terzo ed è stato molto bene coadiuvato da tutti gli attori della compagnia.

1926.02.13	«Gazzetta del Popolo»			Domenico Lanza	Note di critica drammatica. Conclusioni su Pitoëff
------------	-----------------------	--	--	----------------	--

Non è forse superflua qualche ulteriore critica o riflessione riassuntiva sui saggi offertici dalle recite del Teatro di Georges Pitoëff. Essi si sono svolti, in questi quindici giorni tra una sensazione di interessamento che è andata, certamente, crescendo ed ampliandosi. Dal prudente, ragionevole riserbo della prima accoglienza, è venuto a rivelarsi e a diffondersi un consenso più caloroso, più particolare ed intenso, sia nelle impressioni immediate degli spettatori, sia nelle ripercussioni dei commenti scritti. Questa scala sviluppantesi di impressioni e di giudizi ha toccato talora per alcuni anche i confini dell'iperbole ammirativa e dell'esagerazione. Non sarà quindi inutile od inopportuno tentare di ridurre ad una più equilibrata considerazione i risultati di queste recite.

Di aver potuto ascoltare e comprendere con lo spirito nella bella sala di un teatro nostro l'arte di interpretazione e di rappresentazione di Georges Pitoëff e dei suoi compagni, noi dobbiamo senza dubbio e anzi tutto essere grati all'intelligente, personale iniziativa di chi si è proposto di accogliere e presentare tra le rappresentazioni artistiche speciali che formano il programma del suo teatro, anche questi saggi di attività straniera. Non sarebbe stato facile, attraverso il complicato congegno e le molte dispersioni economiche di una delle solite imprese industriali e commerciali del Teatro, assicurare con sufficiente saldezza un ciclo piuttosto considerevole di rappresentazioni straordinarie come quelle del Pitoëff. Ricordiamo tutti, come per lo più, vengano in Italia per qualche rapidissimo giro in tutta la Penisola gli interpreti del Teatro francese: qualche attore o attrice di fama con elementi „, di mediocre o scarsissimo valore compongono le riunioni effimere attraversanti le Alpi con il bagaglio più misero di allestimento scenico. Nessuna sicurezza o garanzia per loro di uno stabile e sia pur modesto ciclo di recite. Rapide meteore che solcano il cielo e scompaiono. Il Teatro di Georges Pitoëff ha trovato invece a Torino – come ai bei tempi della Compagnia Meynadier – il suo Teatro, il suo pubblico, e la piena possibilità di svolgere, sebbene ristretta, una parte del suo programma.

Questo programma, per quanto riguarda le opere, non ha, per verità, nessuna fisionomia speciale: va dal romanticismo della *Dame aux camélias* al cupo naturalismo della *Puissance des ténèbres*: al realismo scarno di *Mademoiselle Bourrat* al modernismo dell'«inespresso» di *L'ame en peine*; e poi, un po' di Pirandello – un omaggio alla moda italiana – , e l'opera del Shaw.

Su quest'ultima, specialmente, e cioè sulla *Sainte Jeanne*, deve essersi concentrata evidentemente una delle ragioni della discesa in Italia del Pitoëff. Ma tutto ciò non darebbe ancora al suo Teatro il merito di costituire una espressione originale di arte, in quanto a genere di letteratura drammatica.

Le altre ragioni riguardano invece l'allestimento scenico e l'arte degli interpreti della fama che è stata diffusa, del Pitoëff come di eccellente ed eccezionale creatore ed artefice di decorazioni e di ideazioni sceniche è piuttosto maggiore del vero. Nei vari saggi che ci ha offerto non vi è, nel complesso nulla di eccezionale e di straordinario. La cornice scenica del dramma tolstoiano è insignificante nel primo atto, ed è insufficiente per l'assenza di ogni particolare illustrativo e suggestivo negli altri. Il quadro in cui inserisce l'azione della *Signora delle Camelie* che a taluni – i quali probabilmente conoscevano, vedevano, comprendevano e concepivano nel loro spirito il dramma del Dumas per la prima volta – è apparso come meraviglia di originalità, è pensato per integrare l'impressione di realtà che dall'istoria di Margherita anche tra il patetico delle forme scenico e lo stile romantico del dialogo che deriva come da un tema di inesauribile passione amorosa e dolorosa stancare un'azione realistica di vita... materiale di uguale e corrispondente realismo e chiuderla in un contorno di ambiente indeterminato, generico, privo di ogni precisione di tutte le significazioni fantastiche ed arbitrarie per chi lo guarda, è rompere a confusione integrativa dell'autore, isolare l'impressione del pubblico dal suo necessario complemento. Non si sa perché alle persone del dramma si dia il vestire secondo il costume e la moda del loro tempo, mentre si sveste l'ambiente di ogni necessario colore o elemento descrittivo di realtà fissa e precisa.

I metodi e lo stile di inscenatura adottati dal Pitoëff danno il più delle volte la sensazione di una ricerca forzata di originalità che non riesce ad avere né potenza espressiva né bellezza di quadro. Possono variare gli allestimenti scenici da opera ad opera secondo il genere del lavoro, ma il quadro rimane sempre quello di una composizione sintetica, sommaria, rudimentale, stilizzata nei suoi pochi elementi essenziali. Alle pareti di un interno o agli sfondi inesauribilmente vari degli ambienti, all., ai paesaggi esterni sono sostituiti da varie fogge ricoperti di tessuti di vari colori che si sviluppano su uno sfondo generalmente unicolore. La natura esterna è compressa o ridotta a note schematiche, che hanno quasi l'impressione di un disegno o di un simbolo infantile. Nell'*Ame en peine* del Bernard, a raffigurare la scena di un bosco, su un grande telone azzurro cupo appare incollato lo scheletro bianco dei rami di una pianta, precisamente come uno di quei disegni sommarii che i fanciulli ritagliano nella carta. Non si può .. certamente che questo sistema di rievocazione, così primitivo e inespressivo, sia più efficace e suggestionante di un bel paesaggio che nella scenografia regolare risulta composto di elementi che l'arte renda – più che sia possibile – aderenti alla realtà e a verosimile. Anche per Shakespeare bastava per scenario l'indicazione sommaria e rudimentale della scena immaginabile, ma questo può anche significare semplicemente che le grandi opere del Teatro esistono indipendentemente dal loro più o meno vasto e perfetto allestimento scenico, ed anche senza allestimento scenico, non già che il criterio della scenografia sintetica e futurista sia migliore di una realizzazione scenica materiale realistica e curata in ogni sua sorgente di impressioni pel pubblico.

Anche quando il Pitoëff rimane in certi confini di verismo scenografico normale, i suoi risultati non hanno nulla di straordinario. Le nostre Compagnie italiane – parlo naturalmente delle poche e migliori – sanno dare e hanno dato esempi di scenari a due reparti con ambienti diversi, più accurati nella loro esecuzione e più ricchi ancora di illusione di quello che il Pitoëff ha ideato e realizzato per l'ambiente di casa borghese provinciale nella *Mademoiselle Bourrat*. La cornice scenica della *Sainte Jeanne* ha raccolto lodi e ammirazioni. E' certamente ingegnosa nella sua semplicità, e, dato il genere del dramma shawiano, lo inquadra, senza dubbio, in uno sfondo non consueto, con possibilità di attuare anche qualche sensazione di colori armonici, di indeterminatezza poetica non priva di suggestione. Ma è lecito immaginare e supporre per l'opera di Shaw una scena, anzi una successione di scene materiali, più completa, più eloquente nei suoi particolari, che non sia puramente quel trittico nel quale si compone permanentemente lo scenario diverso di ogni atto. Siffatta cornice ha, dopo tutto, nel suo complesso, un aspetto di artificio elementare e di finzione ingenua, come di un teatrino di fantocci. La sensazione della sua architettura volutamente convenzionale, non è neppur più quella d'un irreale fantastico, ma di un reale riprodotto coi criteri e coi mezzi di un'arte ancora impacciata e paralizzata dalla sua inesperienza.

Si dirà che con tutto ciò questa decorazione scenica ha pure effetti piacevoli di armonia di colori, e serve non di rado ingegnosamente al gioco dell'azione e degli attori. Ma poiché siamo in tema di scenografia, delle sue possibilità e dei suoi sviluppi, se supponiamo alla *Santa Giovanna* un contorno, benché «vecchio stile», nuovo e vasto per bellezza e ricchezze di particolari, possiamo immaginare quali effetti anche maggiori la rappresentazione dell'opera dello scrittore potrebbe trarne. Tanto più che se queste forme di messinscena sommaria sono attuate con qualche buona impressione suggestiva per un ambiente all'aperto o vasto, quando siano applicate ai luoghi chiusi e ristretti appaiono con tutti gli inconvenienti ottici della loro greggia, rudimentale finzione. E ricordo a questo proposito in *Sainte Jeanne* la scena del sesto quadro, quella del tribunale ecclesiastico nella sala del Castello di Rouen, che è peggiore di qualsiasi costruzione di carta pesta delle vecchie scenografie.

L'arte degli interpreti si è rivelata in questo ciclo di recite specialmente nel complesso delle singole esecuzioni. Bisogna riconoscere nei saggi offertici dal Teatro Pitoëff una virtù non comune di composizione interpretativa, di armonico concerto, di fusione dei vari elementi. Questo risultato d'insieme della loro opera deriva non solo, come alla prima riflessione può apparire, dalla lunga elaborazione dei lavori recitati, dalla serie delle loro numerose rappresentazioni, dalla facoltà quindi acquisita negli attori di recitare senza suggeritore, ma sopra tutto un senso maggiore di semplicità e

di indipendenza realistica, al quale ognuno di essi disciplina la propria dizione e interpretazione, per modo che essi sembrano non recitare per una riunione di pubblico che di fronte assista al loro gioco e alla loro finzione, ma vivere e parlare unicamente per il loro compagno di scena o interlocutore. Non accade mai ch'essi tengano rivolti gli occhi al pubblico, quasi che a questi, e non al personaggio con cui hanno azione, debbano dirigere le parole del dialogo dell'autore.

Ne risulta quindi una più significativa ed efficace concentrazione della scena, e un senso di naturalezza, di semplicità, di realtà, che giova singolarmente all'illusione. Questa abitudine è disgraziatamente di raro reperibile nelle nostre Compagnie, per le quali l'interprete non si isola, nella sua parte, dalla quarta parete che gli sta innanzi, e non si astraie che molto difficilmente dalla sua finzione.

Le recite Pitoëff, sotto questo aspetto, hanno dato risultati notevoli. Basterebbe ricordare, per esempio, con quale mirabile fusione, connessione, naturalezza di atteggiamenti sono nella *Santa Giovanna* recitate la scena della disputa tra il Conte di Varvick, il cappellano e il vescovo Cauchon, sotto la tenda dell'accampamento inglese, e quella del tribunale tra i vari giudici e inquisitori.

Tuttavia come attore, Georges Pitoëff non ha rivelato alcuna caratteristica personale. La sua espressione di interprete è modesta. Vi è un segno di intelligenza vigile, costante in quanto fa, ma non la linfa, la fiamma, la facoltà creatrice di un artista che si distingue dagli altri per le sue virtù speciali.

Ludmilla Pitoëff ha trovato, nel programma di queste recite, un campo più vasto per la sua attività. L'attenzione degli uditori, rivolta fin dalla prima sera sulla sua persona, si è fatta in seguito sempre più viva. Da una equilibrata considerazione si è passati ad una esaltazione iperbolica. Qualcuno, nel suo entusiasmo improvviso e facile, si è lasciato trasportare a ricordare persino una nostra incomparabile artista: Eleonora Duse.

Ora, Ludmilla Pitoëff è una nobile e rispettabile attrice, ma non è il caso di esagerarne il valore, come avviene per tutto ciò che non è nostro. Ella figura la *Sainte Jeanne* con una espressione e con uno studio tutto suo personale, che ha linee di grazia, di poesia, di emozione rappresentativa, ma non su può dire certamente che si sia rivelata come una tempra, un carattere vasto, profondo, multiforme e possente di interprete. La stessa sua rappresentazione della Pulzella d'Orleans è più aderente e conforme alla sua natura personale di attrice, che alla concezione dello Shaw. Ella vi diffonde un fascino indefinibile di irrealità, di sogno, di dolcezza e con questa conquista il suo uditorio. Ma uditela e confrontatela con altre interpretazioni del suo programma ed essa vi si rivelerà in un'espressione monotona. La sua virtù è monocorde: la sua recitazione è stilizzata in un tono minore. Che sarebbe di essa se il suo talento dovesse affrontare altre note drammatiche, di forza e di varietà di passione? Aniuska nella *Potenza delle Tenebre*, Margherita nella *Signora delle Camelie*, Santa Giovanna, la piccola Bourrat, e Marcellina nell'*Ame en peine* sono figure assai diverse l'una dall'altra, e pure ci appaiono nella sua interpretazione colorite coi medesimi toni, espresse con uniformità di atteggiamenti spirituali. C'è in tutte queste figure la stessa attrice, non l'attrice che si trasforma e si ricrea in ogni parte che sostiene. Ci piace la sua semplicità, la sua forma pensosa di interpretazione, ci attrae la grazia fine e squisita di certe sue piccole intuizioni, ma non possiamo chiedere a lei altra fisionomia di interprete. E' come un «clichet» che si riproduce nelle sue fini e delicate forme, ma non si rinnova.

La sua dizione ha un'inflessione costante come di un istrumento in sordina: nessuna esagerazione o volgare ricerca di effetti in ogni sua espressione rappresentativa. E' deliziosa in piccoli particolari, nelle movenze un po' a scatti improvvisi della sua persona: in tutta la sua figura d'attrice c'è una disciplina semplice e naturale che ne rende nobili i lineamenti. Ma in fine la sua misurata recitazione, la sua lentezza in dizione, riversano sulla sua arte di interprete e di attrice una specie di tinta grigia, uniforme, come un denso di perenne stanchezza e di scialbore. Offriamo il nostro rispetto alla intelligenza dell'attrice e ai saggi dell'interessante Teatro che Georges Pitoëff ha raccolto attorno a sé, ma non alimentiamo con troppo facile ammirazione l'equivoco o l'illusione di virtù straordinarie.

Domenico Lanza

1926.02.14	«Corriere della sera»		La Dame aux camélias	r.s	La compagnia Pioëff ne “La dame aux camélias”
------------	-----------------------	--	----------------------	-----	---

Ultime teatrali. Filodrammatici.

La signora Ludmilla Pitoëff fu, iersera, molto festeggiata dal pubblico. Gli applausi sono andati di atto in atto diventando più calorosi, specialmente a metà del terzo atto e alla fine del quinto. La signora Pitoëff interpreta Margherita con estrema semplicità, dandole, per una certa fissità timida e accorata degli sguardi e per la lenta martellante sillabazione, un carattere di dolente infantilità, che, nelle scene amoroze e nelle scene drammatiche, le toglie fiamma e passione, ma, nelle scene di pianto, di obbedienza, di sacrificio e in quella della morte, la rende più umilmente pietosa. È discutibile se appartenga al teatro romantico una figura come quella che abbiamo veduto iersera, tutta chiusa in una sua mestizia pietosa, priva della grandiosità patetica, direi quasi dell'eroismo sentimentale, che il Dumas le ha impresso. Certo la Pitoëff è una finissima attrice. Tutta la sua recitazione è delicata. Nel terzo atto e nel quarto ella raggiunge la commozione con un'arte limpida e pura, aumentando l'intensità dell'espressione attraverso gradazioni impercettibili, senza gesti, quasi senza scomporre la dolcezza pallida del viso. Ella rappresenta con una verità comunicativa il dolore, facendone sentire la chiusa profondità; ella ha reso l'agonia di Margherita con soavità; ma che tutti gli interessanti elementi della sua interpretazione compongano il personaggio di Margherita Gauthier con linee distintive, in modo ch'ella sia un poco, sì, tutte le donne, ma soprattutto «quella donna», che si logora fra i piaceri fastosi, sapendo d'esser minata dal male, che tenta di elevarsi attraverso l'amore, che è risospinta dal destino alla sua vita dissoluta e disperata, che del suo amore e delle sue follie muore, sorridendo a un sogno di pace, di tenerezza e di purezza, non direi. Ho visto questa nobilissima attrice nella *Santa Giovanna*; non ho ritrovato iersera la stessa originalità e potenza d'interpretazione, ma solo le squisitezze d'una recitazione sobria, umanissima ed artistica.

Lo spettacolo che ci fu offerto ieri sera è pittoresco. Grandi tende, colori, ora tenui ora vivi, armoniosi sempre, luci, ombre, Niente di quello che rappresenta la tradizione. Della tradizione io sono tenero fino a un certo punto, ma anche le innovazioni vanno tentate con senso di opportunità. Se mai, devono, precisare, rilevare lo stile della commedia, non alterarla, non toglierla alla sua naturale atmosfera, non sovrapporvi arbitrarie, sebbene difettose, fantasie.

La dame aux camélias venne iersera rappresentata entro una cornice ovale, più alta del livello del palcoscenico, sì che gli attori si muovevano come in un quadro appeso alla parete, talvolta anche come figure di cinematografo, proiettate sullo schermo. D'una cornice simile s'era già servita, con maggiore opportunità, la signora Pavlova in *Amore e raggio*. Iersera questo artificio mi parve freddo e fuori di luogo. Il dramma di Dumas non è di quelli che si debbano allontanare nel tempo e comporre in una elegante decorazione. Se mai, bisogna avvicinarlo a noi, perché trovi il nostro consenso sentimentale. C'è, in esso, un autore che vuol commuoverci, facendo palpitarci, sotto il dialogo romantico, una passione calda e perenne; c'era iersera, una messa in scena che pareva dirci: «non turbatevi; questa non è che una vecchia stampa; ammiratene i colori, ma ricordatevi che le figurine son dipinte». Dato questo, che mi pare un errore iniziale, la combinazione delle tinte, gli effetti, le invenzioni, l'ordine dei gruppi, non potevano essere più curiosi né più pittorescamente gustosi; ma il dramma diventava secondario; per un gioco di luci si spezzava la pienezza drammatica di una scena. Solo quando la signora Pitoëff riusciva a far dimenticare i bagliori, i riflessi, i panneggiamenti e tutta quella vivacità cromatica, l'opera teatrale riprendeva la sua forza. Nell'atto del gioco la scena era fiancheggiata da due vaste tende gialle, trasparenti. Tra di esse si apriva un piccolo varco nero, nel quale apparivano alternativamente gli interlocutori. Degli altri si vedevano solo le ombre, per un momento sorprendenti e piacevoli agli occhi, poi monotone e indistinte. Quando una di queste ombre si alzava dal tavolo da gioco, diventava gigantesca,

flutuante, agitante mani enormi; poi quei grandiosi fantasmi si accostavano al limite della tenda, e si rimpicciolivano a uomini veri, per venire davanti a noi a parlare. La suggestione del dramma spariva, tra quelli effetti di ombre cinesi, sebbene, dal punto di vista del colore, la scena fosse bellissima; ma era questo un artificio da impiegare in una commedia che richiedesse speciali stilizzazioni; e, in ogni modo, contrastava con la semplicità della recitazione della protagonista. Insomma, preso a sé, questo spettacolo è attraente, non comune, elegante; ci si sente una ricerca non futile e non oziosa; ma sopraffà e raffredda *La dame aux camélias*, che ha il suo proprio carattere. Solo nei limiti di questo carattere si possono studiare e trovare maniere non consuete di messa in scena. L'insieme della recitazione, per quanto non mancassero i tratti saporiti, non ebbe pregi singolari. Oggi *La dame aux camélias* si replica in mattinata; stasera *Enrico IV* di Pirandello.

r.s.

1926.02.16	«Corriere della sera»		Enrico IV, Mademoiselle Bourrat	r.s.	Le recite Pitoëff al Filodrammatici
------------	-----------------------	--	---------------------------------	------	-------------------------------------

Henri IV di Pirandello

Domenica sera la compagnia Pitoëff ha rappresentato *Henri IV* di Pirandello.

L'Enrico IV di Giorgio Pitoëff è volutamente declamatorio e caricaturale. È anche questo un modo tutt'altro che arbitrario di intendere il personaggio. Il dramma può essere benissimo esteriorizzato così, con effetti teatrali notevoli. Il Pitoëff ci ha dato un finto pazzo, che si maschera per gli altri, che recita per essi, godendo del loro stupore, e della loro diffidente credulità, la sua parte imperiale. C'è da domandarsi se il personaggio non dovrebbe invece, recitare per sé questa torbida e stravagante commedia, per crearsi secondo la propria volontà, e per fermare, la vita che gli è scivolata via durante gli anni della pazzia vera, e più gli sfugge ora che è tornato ad essa già vecchio; e se intorno a questa sua finzione non ci debba essere del silenzio; se, insomma, quando gli altri si accostano, egli non debba essere uno che li guata e li scruta, pretendendosi leggermente fuori dalla sua simulazione, piuttosto che uno che si espone, in atteggiamenti pomposi, tra rannuvolato e burlesco, alla loro curiosa perplessità. A me pare che Enrico IV debba essere più raccolto dentro il suo dolore e dentro la sua ironia; più vigile, più sottilmente mordace. Il Pitoëff, invece, gli ha dato la linea pittoresca della pazzia tradizionale. Ho rivisto, l'altra sera, sebbene trasformati dalla personalità dell'interprete, i coloriti impiegati, di solito, nella scena fra Amleto e Polonio, e in quella infinitamente minore, della follia di Kean: cioè una ricerca di contrasti recisi, di passaggi rischiosi dal drammatico al comico; e, inoltre, una amplificazione, un po' scomposta, della recitazione classica, interrotta, e quasi parodiata e derisa, da tratti di turgida, sogghignante, diabolica buffoneria romantica.

Tutto questo è sagacemente premeditato, e spesso riesce efficace: ma, mi pare formale. L'appariscenza, il calore, la concitazione, non celano la mancanza di una vera sostanziosa, potente tragicità. Tuttavia nelle scene dove il protagonista non campeggia più solo, ma raccoglie intorno a sé una piccola folla corale, e si mescola ad essa, il Pitoëff dimostrò la sua valentia di direttore. Nel finale del secondo atto, quando i servi mascherati compongono intorno a lui una serie di quadri, egli fu, di quei quadri, un elemento vivo, un colore fra i colori, il motivo predominante di un fregio decorativo in continua trasformazione. Nel finale dell'ultimo atto, quand'egli ferisce l'uomo che, venticinque anni prima, per gelosia, l'ha fatto cadere da cavallo, e fu la cagione della sua lunga smemorata demenza, l'agitazione, la confusione, non improvvisate, ma organizzate, disciplinate, in modo da dare quell'impressione della verità assoluta che si ottiene solo con un sapiente artificio, furono da lui dominate vigorosamente e artisticamente. Con accorgimento ingegnoso egli ha fatto quasi crollare su quella gente vociante, minacciosa e insieme impaurita, una parete, la parete finta di legno e di carta, di quel castello truccato di Enrico IV. Questo trovato inatteso accrebbe il movimento, l'affanno, il cupo senso di sfasciamento spirituale di quella scena. Il pubblico applaudì tre o quattro volte dopo ogni atto.

Mademoiselle Bourrat di C. Anet

Medemoiselle Bourrat di Claudio Anet, rappresentata ieri sera, non era piaciuta, l'anno scorso, a Milano. Il pubblico s'era dimostrato insofferente ed ostile. La commedia era sembrata di un verismo brutale. Ieri sera, invece, fu ascoltata con piacere e commozione, e la sua verità parve proporzionata, più incisiva che cinica, più malinconica che aggressiva. La casa Bourrat non è il soggiorno della letizia. La signora Bourrat è una donna aspra, avara, imperiosa, gelida. Il suo povero marito è un grassone remissivo, che riconosce, senza ammirarla troppo, la pesante superiorità intellettuale della moglie. In quel nero, in quell'aria opprimente, vive, timida e sbigottita, la signorina Bourrat, senza indipendenza mentale, senza personalità, avida di voler bene, sorpresa dalla pubertà in quel silenzio e in quella solitudine della sua piccola anima, sopraffatta dalla calda dolcezza dei suoi istinti. Ella non vede, in quella prigione domestica, che un uomo: un giovine e rozzo giardiniere. È incuriosita da lui, attratta, presa dall'insidia della primavera, della sua inesperienza, della sua incoscienza del bene e del male. Un giorno la signora Bourrat scopre che la ragazza è madre. Qui il dramma ha una svolta felicissima; diventa piccolo, acre, intimo, segreto. La signora Bourrat non prova né compassione né dolore, né si sente offesa nei suoi sentimenti morali. Non ha tempo per queste cose. Pensa solo al decoro della sua famiglia, un puntiglioso, altezzoso, maligno decoro provinciale. Vuole che di questa vergogna nessuno sappia nulla. Finge d'essere malata agli occhi; chiude porte e finestre per mesi e mesi, in casa sua, si vive nel buio, perché in quel buio non si scorga la maternità della fanciulla. La signorina Bourrat è ancora più solitaria e oppressa di prima; ma prova lo stupore del suo nuovo stato, una gioia spaurita, un amore disperato per quella creatura che porta nel grembo. Solo quando apprende che, quella creatura, appena sarà nata le sarà tolta, ha la rivelazione di ciò che è il dolore; un dolore atroce di mamma, soffocato dalla sua tremante docilità di bambina. Allora la prende un gran desiderio di morire. ma non muore. Muore il suo piccolo. La signora Bourrat respira. Nessuno ha saputo nulla. Lo scandalo fu evitato. Ella sta già cercando di dar marito alla figliola, quando un maestro di musica, che frequenta la casa, ha l'ardire di far chiedere la mano della signorina Bourrat. La signora sta per fulminare con il suo disprezzo questa richiesta impudente di un povero uomo che ha pazzamente sognato di imparentarsi coi Bourrat. Ma il povero uomo, che è un furbo grandissimo, trova il modo di farle capire che sa tutto, che ha scoperto il mistero di quei mesi di tenebre. La signora Bourrat è disarmata. Deve cedere, fremendo. Trova il modo di salvare ancora le apparenze facendo passare il futuro genero, che è un trovatello, per il figlio illegittimo d'un personaggio imperiale. Quanto alla signorina Bourrat, accetta con gioia quello sposo goffo e ricattatore. Ella vuol solo uscire dalla casa dove sua madre è tiranna; e soprattutto vuol avere dei bambini d'amare.

La commedia è sconsolante, tutta popolata di gente arida, o imbecillita, o malvagia. Ma quel piccolo mondo provinciale è dipinto con maestria; ma le cose difficili e aspre sono dette con nuda franchezza, non per ostentare del coraggio, ma per rappresentare la vita. È vero che, talvolta, le necessità della sintesi teatrale impediscono i passaggi, le gradazioni, le sfumature e le attenuazioni; ma la commedia ha sapore d'arte, è un'opera seria, elevata, difficile. Peccato che nelle sue ultime scene la sua secca verità si dilati, si falsifichi e diventi caricaturale.

Delle tre interpretazioni che la compagnia Pitoëff ha dato a Milano, questa è stata la più interessante. Gli attori hanno dato a *Mademoiselle Bourrat* una bella impronta di tipica verità. L'insieme fu eccellente, i particolari, anche minimi, saporiti ed espressivi. Si sentiva che la precisione era stata ottenuta con una preparazione scelta ed appassionata. La signora Pitoëff disegnò ammirabilmente il suo personaggio, e lo rese commovente, con una grazia gracile esitante e sincera, servendosi dei più tenui mezzi. Abbiamo visto che questa attrice eccelle sopra tutto nella rappresentazione della anime semplici. Ella ha bisogno di esprimere i sentimenti elementari, le vite primitive, chiare, senza complessità. Intorno a lei era raccolta una schiera di interpreti fini, sobri e coloriti. Fra essi ricordo la signora Sylvère, il Larive e il Penay; e dovrei lodare tutti, anche le ultime parti, anche quelle che erano poco più che comparse. Il successo fu assai vivo. Ad ogni atto numerose chiamate convinte e caldissime.

r.s.

1926.02.21	«L'Illustrazione italiana»	n.8		Marco Praga	A proposito del «Coriolano». Le recite della Compagnia Pitoëff.
------------	----------------------------	-----	--	-------------	---

Non farò una dissertazione sul *Coriolano* dello Shakespeare, che Gualtiero Tumiati e Maria Letizia Celli hanno avuto il singolare coraggio di riportar sulla scena. No. Sarebbe troppo facile il ridire suppergiù qualcosa di ciò che innumerevoli critici e studiosi e commentatori dell'opera shakespeariana hanno scritto e stampato anche su questa tragedia; sarebbe troppo difficile, e pericoloso parecchio, il dir qualcosa di nuovo e di diverso. Pericoloso sarebbe soltanto il formulare timidamente qualche domanda; ad esempio: se Coriolano appaja veramente la «colossale» figura scenica che da pressoché tutti è proclamata; se nella tragedia vi sia veramente la «romanità» intera e prepotente che ognuno vi riconosce, quella grandiosità (non parlo di esattezza che non conta niente) di ricostruzione storica e quella potenza di efficacia scenica che da quasi tutti le fa mettere a pari e da certuni persino innanzi al *Giulio Cesare* del poeta immortale. No, no; non è da me meschino e in queste Cronache modestissime che tali problemi potrebbero essere posti e discussi. Ma poiché è dover mio non fosse che il far cenno, per la completezza delle Cronache, di queste rappresentazioni del *Coriolano* che sono indubbiamente un avvenimento nella non molto ricca e non molto varia storia teatrale dei dì che corrono, mi limito, dopo aver riletta la tragedia in una delle sue traduzioni che credo più complete e fedeli – (ahimè, non mi è dato di leggerla nel testo originale) – e dopo averla attentamente ascoltata nella recitazione della Compagnia Celli Tumiati, mi limito a fare una constatazione nella quale, chi sa, avrò forse qualche consenziente; questa: che, al dì d'oggi, e nelle condizioni presenti del teatro italiano, il *Coriolano* non ha nulla da guadagnare dalla rappresentazione scenica; che assai meglio e più proficuo è il leggerlo tranquillamente, e che soltanto la lettura può farne penetrare il significato e apprezzare nel suo giusto grado il valore.

L'altra sera, mentre, non ancora mezzanotte, il teatro si sfollava, ho udito chi diceva: meraviglioso è il risultamento dal Tumiati ottenuto; in meno di tre ore ha saputo darci questa tragedia poderosa ch'è di cinque atti e di innumerevoli quadri. – Be', questo è un ottimo ragionamento per quelli a cui preme di non perdere l'ultimo tram per rientrare in casa. Ma coloro i quali – (e non illudiamoci; quando si chiama la folla in teatro per ascoltare la recitazione del *Coriolano*, o del *Giulio Cesare*, o del *Macbeth* o della *Tempesta*... insomma, e per spicciarci, di tutta l'opera shakespeariana eccesion fatta forse soltanto per l'*Amleto* o per l'*Otello*, gli è da ottimisti il supporre che per ottanta su cento degli spettatori si tratta di roba ignorata) – cotestoro, mi chiedo, possono da una rappresentazione e da una figurazione scenica quale il Tumiati ci ha date, avere una cognizione precisa e completa dell'opera, trarne una impressione profonda, portarsi via un ricordo se non incancellabile duraturo? Non lo credo.

E dico subito, per non essere frainteso: Letizia Celli che volle che il *Coriolano* fosse inscenato dalla sua Compagnia e Gualtiero Tumiati che la tragedia ritradusse e ridusse o, meglio, compendiò e inscenò, si meritano le lodi maggiori, tutte quelle che i pubblici e la critica d'ogni città ove finora la tragedia fu rappresentata tributò loro con larghezza. Essi hanno dato una prova di ardire, di buon volere e di disinteresse rara in quegli «industriali» del teatro che per necessità di cose – date le condizioni del teatro in Italia, privo di aiuti e di sostegni – debbono onestamente essere i capocomici nostri; una prova veramente singolare hanno data, degna dell'encomio più caldo e più sincero. Essi hanno fatto ciò che di meglio era umanamente possibile fare: e il Tumiati *Cajo Marcio*, la Celli *Volumnia*, il Zambuto *Menenio* sono degli interpreti intelligenti e coscienziosi, non indegnamente secondati dai loro compagni. Ciò va detto per la verità e per la giustizia.

Ma detto ciò, aggiungo e ripeto che la rappresentazione scenica di opere come il *Coriolano* non potrebbe degnamente effettuarsi se non con mezzi eccezionali che il nostro teatro randagio non consente, e in condizioni specialissime che a bella posta bisognerebbe creare. Il *Coriolano* è una

tragedia realistica; la fantasia del poeta non ne ha dettata né una scena né una battuta; nulla di irrealista è in essa – (verità storica a parte, ripeto, su cui si discuterà in eterno senza che, probabilmente, si possa venir mai ad una documentazione definitiva) –, nulla che esca fuor dell'umano e della vita vissuta: mutati i tempi e i costumi potremmo aver oggi o domani un nuovo Cajo Marcio. Ed è la tragedia della folla, delle masse, della plebe contro un uomo, di una casta che insorge e si ribella contro un'altra casta. La rappresentazione scenica quale oggi ci può essere offerta la sminuisce, la ischeletrisce, ne annulla tutto ciò che in essa è di grandioso, e di imponente. – Dirà forse qualcuno: «Ma, e Shakespeare, ai tempi di Shakespeare? Come si rappresentava *Coriolano* nel '600? E di che mezzi si valeva e poteva valersi il poeta che pur dettava opere come quella?» – Non ne so nulla o ne so troppo poco. Certo è che la mentalità degli spettatori d'allora non era la mentalità nostra. Tant'è che, si afferma, gli attori vestivano nel *Coriolano* i costumi dell'epoca shakespeariana... Ma, quanto meno, debbo supporre che la tragedia era recitata nella sua integrità. Tutte le parole scritte dal poeta erano pronunciate: è già qualcosa; è già molto; la figura del protagonista doveva balzar fuori intera nella sua grandiosità. E agli spettatori d'allora bastava, ad indicar la scena, un cartello che portasse scritto: bosco, reggia, osteria... Così che, mi domando se anche oggi non si dovrebbe addirittura ricorrere a un tal metodo e lasciar lavorare l'immaginazione, la fantasia degli spettatori, piuttosto che ricorrere alla così detta messa in scena sintetica: un nero fondale circolare che s'apre un po' qua un po' là, per dare con un alberello la povera minuscola irrisoria parvenza d'un bosco, o di una reggia con una sedia a far da trono, o del Campidoglio con una colonna dipinta. Questo è un miscuglio irritante di realtà e di falso, che immiserisce la visione e non permette più all'immaginazione di crearsela intera e suggestiva. – Ma peggio, poi, se tutto un popolo che impreca o che osanna ci è dato con una dozzina di comparse striminzite; e, in fine, se le aspre parole di Cajo Marcio, il misovolgo son ridotte alla metà o poco più di quelle che ha scritto il poeta, o di ciò che egli dice e grida e urla si è fatto un... *consommé* che non ne condensa il pensiero ma ne immiserisce il significato e la potenza.

Ma lo spettacolo deve finire a mezzanotte e s'ha da poter acchiappare l'ultimo tram. Ah, miseria! No, lasciamo il *Coriolano* in libreria, o, meglio, diamolo a leggere ai giovani, sino al giorno in cui potrà essere rappresentato, dopo una lunga preparazione e con interpreti tutti degni, su una gran scena, o all'aperto – (ché se v'è opera teatrale adatta al teatro all'aperto, questa è senza dubbio) – con degli scenari magnifici, con cinquecento persone sagacemente ammaestrate che ci diano la visione di una plebe romana; e alla rappresentazione integrale dell'opera si dedichi tutto un pomeriggio. Ci saranno dei gravi problemi d'inscenatura da superare, sì, ma superare si sapranno, dati i mezzi meccanici di cui oggi i tecnici dispongono. E bisognerà spenderci molto denaro... Ma chi sa? I governanti d'oggi pensano anche al teatro, ne comprendono l'importanza educativa e l'efficacia politica. Il *Coriolano* potrebbe essere uno degli spettacoli grandiosi da allestirsi in un giorno forse non lontano...

Un altro avvenimento teatrale di questi giorni, non so se artisticamente più importante ma che ha suscitato maggior clamore delle rappresentazioni del *Coriolano*, è costituito dalle recite date in Italia dalla Compagnia francese di Giorgio e Ludmilla Pitoëff. Nove furono quelle offerte al pubblico torinese nel vecchio Teatro Scribe che ha mutato nome e divenne il Teatro di Torino in seguito al rifacimento ricco e sagace fattone da un mecenate intelligente e innamorato dell'arte; e quattro si stanno offrendo al milanese Filodrammatico. Dopo di che il Pitoëff e i suoi comici ripasseranno le Alpi.

Ho detto «Compagnia francese», perché questi comici recitano in francese. Ma il Pitoëff e sua moglie sono – il loro nome lo rivela – dei russi; e qualcuno dei loro compagni minori, quelli a cui sono affidate le parti meno importanti, sono pure dei russi; gli altri sono francesi. Non ho l'orecchio abbastanza educato ed esperto per giudicare se i coniugi Pitoëff pronunzino la lingua adottiva così come la signora Pàwlova loro compatriota pronunzia l'italiano. Se potessi osare un giudizio direi: assai meglio la signora Ludmilla; lui, Giorgio Pitoëff, mi pare un po' il Pàwlovo di Francia. Ma un giudizio sicuro non possono darlo che dei parigini, o, meglio ancora, dei cittadini d'Orléans, che

sarebbero come chi dicesse i senesi o i pistoiesi di Francia. In ogni modo, ciò non importa a noi. Noi, su queste recite pitoëffiane, abbiamo dell'altro da osservare e da rilevare.

Giorgio Pitoëff, figlio del direttore di un teatro di Tiflis, aveva fondato nel suo paese un teatro d'arte che doveva essere retto e guidato con criteri nuovi. Egli non si preoccupava, pare, di diventare un grande interprete; sì bene un grande inscenatore. Questi, egli scrisse, ed un mio collega ha di recente rammentato, deve essere l'arbitro della scena: cioè «un artista che impone un'opera tutta sua ed originale servendosi, come di materia prima, del dramma scritto dal poeta, degli attori, delle scene, delle luci e di tutti gli accessori dell'appartato scenico». Cosicché l'autore del dramma si ridurrebbe ad essere il fornitore di uno degli elementi necessari alla formazione di uno spettacolo teatrale. Basta l'enunciazione di una tale teoria per far comprendere o intravedere a quali catastrofici risultamenti si può arrivare; sino alla denaturazione dell'opera d'arte. E noi ne abbiamo avuto ora qualche esempio.

Il Pitoëff espatriò durante la guerra, si rifugiò a Ginevra, e lì, con sua moglie Ludmilla, fondò un teatrino nel quale si propose di dare attuazione ai suoi propositi, quelli di cui già aveva offerto dei saggi nel paese natìo. La sua fama volò in brev'ora – ché facendo del nuovo, del nuovo purchessia che sappia *épater le bourgeois* (e nulla v'è di più facile che *épater le bourgeois* in qualunque campo si solchi e si sémini), le ali della volubile dea subito si aprono e sbattono – ed egli fu chiamato a Parigi. Colassù impera da qualche anno da innovatore acclamato; cosicché il suo nome corre oggi per l'Europa; certo, tra gli intellettuali, anche al di là dei mari. E poi ch'egli vuol essere più che un interprete in inscenatore, e vuol attuare quella sua strana teoria alla quale ho accennato, non ha preferenze nella scelta del repertorio. Non è un innovatore nel senso di «avanguardista»; il suo non vuol essere un teatro, come noi diciamo, d'eccezione; l'innovazione, per lui, sta nel modo come ogni opera deve essere inscenata. (E dico «inscenata» – i puristi mi perdonino una volta per sempre – non «rappresentata», perché per il Pitoëff si tratta proprio d'«inscenatura» più che di «recitazione».) Anzi, si direbbe che il suo repertorio lo scelga nei generi più disparati, appunto per dimostrare che la sua teoria può e dev'essere applicata ad ogni genere e ad ogni specie. Tutto può e deve essere... pitoëffato. Così, va dalla realistica *Potenza delle tenebre* alla romantica *Signora delle camelie*, dal classico *Macbeth* alla naturalistica *Mademoiselle Bourrat*, e passando per *Candida* e *Santa Giovanna* dello Shaw, per il *Rosmersholm* ibseniano, arriva sino ai fantastici *Sei personaggi* pirandelliani e a *L'âme en peine* del Bernard, che appartiene all' – ahimè – «teatro dell'inespresso». Non nego che in qualche caso specialissimo e per qualche opera teatrale le inscenature del Pitoëff possano essere adatte, non solo, ma belle, suggestive, valide o sufficienti ad «ambientare» gli spettatori. Critici e cultori d'arte teatrale nei quali ripongo la maggior fede hanno detto, ad esempio, che *Santa Giovanna* è colla Compagnia Pitoëff uno spettacolo meraviglioso. Meraviglioso per ogni riguardo. Grande interprete Ludmilla Pitoëff, interpreti perfetti tutti i suoi compagni; e una messa in scena che, nella sua semplicità, anzi nel suo schematismo, offre delle visioni di una delicatezza e insieme di una suggestione incomparabili. Mi duole che in una mia corsa a Torino non mi fu dato di assistere alla rappresentazione della tragedia shawiana; e a Milano la primizia è riservata ad Emma Gramatica che ne è la grande interprete italiana. Ma a Torino ho invece ascoltato *L'âme en peine* del Bernard e *Mademoiselle Bourrat* di Claude Anet. Non dirò nulla, oggi, della prima; non dirò nulla per mancanza di spazio e... di coraggio. Una messa in scena tra il futuristico e – appunto – l'«inespresso»; e un dramma.... No, aspettiamo ch'esso venga in Italia, tradotto in Italiano.... o press'a poco. Ci verrà. Tutto viene in Italia: ci pensano i nostri importatori famelici.... Ma un grande godimento spirituale lo ebbi ascoltando *Mademoiselle Bourrat*. Questa commedia che, in contrasto col pubblico nostro e la maggioranza dei critici, io giudicai bellissima quando fu recitata dalla Compagnia Niccodemi lo scorso anno, mi è apparsa ora, recitata da Ludmilla Pitoëff e dai suoi compagni, un piccolo capolavoro. Gli è che la recitazione di questi comici è nella *Bourrat* ciò che si può immaginare di più fine, di più delicato, di più preciso, di più intelligente. Una meraviglia. Ludmilla Pitoëff vi addimostra che in opere adatte alla sua figura ed ai suoi mezzi è attrice d'ordine assolutamente superiore. Né turba, né distrae, né immalinconisce lo scenario: qui non è né sintetico né simbolista né futurista; no: due stanzette comunicanti – la scena è divisa per il mezzo –

borghesucchiamente arredate quali possono essere nella casa di un piccolo possidente di provincia. Mancano i soffitti, sì, come se ad un crollo dei piani superiori non si sia ancor riparato, e soltanto si sieno sgombrate le macerie. (Il Pitoëff non rinuncia completamente alle sue astruserie neppur quando si adatta ad una messa in scena realistica.) Ma non è gran male. Ci si rassegna... in attesa del capomastro. In compenso, egli lo si giudica, dalla rappresentazione di questa commedia, un gran direttore, un maestro. E v'è da dolersi che s'incaponisca e si smarrisca nelle assurde applicazioni della sua assurda teoria.

Il colmo dell'assurdo nella iscenatura e del mediocre nella recitazione lo abbiamo nella *Signora dalle camelie*. Si apre il velario ed appare una enorme cornice ovale, nero ed oro, dietro la quale, su un ampio piano rialzato, si svolgerà l'azione. Per scenario, a chiudere i fianchi ed il fondo, dei tendaggi che salgono all'infinito, e che mutano tinta a seconda degli atti. Dove dev'essere una porta, le tende sono un poco scostate. Dove dev'essere una finestra dalla quale si vede – e lo si dice in scena – alcunché, o attraverso la quale si parla, non v'è nulla. Per i mobili, il problema è semplicemente risolto. Nel primo atto un pianoforte, un divano, una poltrona, poi una tavola per la cena; nel secondo un tavolino per la *toilette* e una sedia; nel terzo un tavolino, una sedia e una panca da giardino; nel quarto (il festino... per «pagata io l'ho») niente: dei veli dorati dietro i quali si profilano e si deformano sino allo spasimo delle ombre cinesi; nel quinto, un letto enorme... E il buon «bourgeois» non fu mai maggiormente... «epatato»!

Eh no, caro signor Pitoëff, queste son sciocchezze. Stilizzate, se volete e se vir riesce, o rendete fantastica, simbolica, sintetica – chiamiamola come vogliate – la messinscena di opere poetiche, o di fiabe, o di sogni, o dei prodotti del... teatro «inespresso» ch'è l'ultima trovata parigina; ma date la realtà, fosse pure la più semplice, la meno complicata e minuziosa e ricercata o fastosa, in un'opera realistica qual'è la *Dame aux camélias*. né cancello questo «realistico» che mi è cascato dalla penna: poi che il romanticismo dell'opera dumasiana è soprattutto nel dialogo: ma la vicenda che vi è narrata non è il prodotto di una fantasia da poeta, e nelle intenzioni dell'autore il dramma voleva essere un brano di vita vissuta. – Buon per noi che la storia di Margherita Gautier la sappiamo a memoria; se si fosse trattato di un'opera ignorata non avremmo capito dove fossimo, dove la vicenda si avvolgesse, se in salotto o in cantina, se in un bosco o in riva al mare, se in paradiso o nell'inferno. Così com'è toccato a me sere or sono assistendo a Torino alla recita de *L'âme en peine*; si dovette arrivare quasi alla fine del primo atto perché riuscissi a comprendere, meglio a indovinare, che eravamo nella *hall* di un albergo; né credo di essere più tonto di quel che sia la maggioranza degli spettatori in un teatro. E voi supponete, signor Pitoëff, che questo stato di incompienza, o, non foss'altro, di dubbio e d'incertezza in cui lasciate lo spettatore, giovi all'opera d'arte e, per conseguenza, al suo autore? Pensate forse che riducendo la messinscena ai minimi termini, od ai termini più inespressi e più oscuri, raccogliete tutta l'attenzione dello spettatore sull'opera rappresentata e sugli interpreti? Se è così, v'ingannate. Perché, anzi, lo spettatore è svagato, si sente incerto e smarrito, come uno che, di notte, sia d'un tratto piombato nell'oscurità. Le sue orecchie ascolteranno il dialogo, macchinalmente, ma la sua mente sarà altrove: alla ricerca del luogo dove l'azione si svolge, dell'oggetto che ode nominare, della porta che deve chiudersi od aprirsi.... Chiarezza ed evidenza vogliono essere nell'opera di teatro, del vero teatro portato sulla scena, e tutto deve concorrere a darle evidenza e chiarezza, e al pubblico immediatezza d'impressione....

Ma nella *Dame aux camélias* dei Pitoëff se un assurdo o un controsenso è lo scenario, mediocrissima è la recitazione. Armando è impersonato da un attore di terz'ordine, e pur altri che nella *Bourrat* mi erano apparsi squisiti, qui sono attori di maniera, e della più frusta maniera. In Ludmilla Pitoëff manca anzitutto «le physique du rôle». Per quanto si voglia transigere, nel teatro anche l'occhio vuol la sua parte. Margherita Gautier è inammissibile se non è una donna attraente, affascinante. Eleonora Duse non era bella, ma era meglio che bella; ed era scenicamente bellissima. La signora Pitoëff è una donnina piccolina, magrolina, borghesuccia, e il suo viso, intelligentissimo, non potrebbe però servir da modello per la Venere Callipigia. Ma poi, manca in lei la «linea», la distinzione degli atteggiamenti e dei modi. Ella è la servetta che fa la gran *demi-mondaine*. E la sua

recitazione è un continuo bamboleggiamento; sottovoce, con un fil di voce, mite, modesta, timida, sottomessa, ella non è l'amante appassionata che nuore di amore più ancor che d'etisia; sembra una mamma che coccola il suo bamboccio.... No; Ludmilla Pitoëff può essere, non c'è dubbio, un'attrice d'ordine primissimo: ma alla condizione di scegliere nel repertorio le opere che si adattino alla sua figura, ai suoi mezzi, alle sue possibilità, al suo temperamento.

Potrei dire ancora qualcosa dell'*Enrico IV* di Luigi Pirandello che Giorgio Pitoëff ci ha regalato ieri sera. Ma questa Cronaca è già troppo lunga, e debbo chiuderla in fretta. Dirò dunque soltanto che qualsiasi confronto sarebbe impossibile tra la sua interpretazione e quella del nostro Ruggeri: sono completamente diverse. Il Ruggeri vi appare un uomo intelligentissimo che si finge pazzo con astuzia e con misura, e dà un sapore sottile ad ogni parola che pronunzia. Il Pitoëff, invece, ci sembra un gajo studente – sia pure uno studente maturo – che al veglione, avendo alzato un po' il gomito, si dà a fare il pazzo per spaurire la gente.... Ma ammetto che si possa vedere in sì diverso modo il personaggio; né la diversità delle interpretazioni, dopo tutto, muta il valore e il significato dell'opera pirandelliana o ne modifica gli effetti teatrali. Tant'è che, jeri sera, anche il Pitoëff fu di molto applaudito. Qui, lo scenario non è né sintetico, né simbolico, né futurista. No. È quale lo combinerebbe alla svelta e alla bell'e meglio un nostro capocomico pieno di debiti per sfruttare in provincia l'ultimo successo teatrale. Da noi, nel gergo, si chiamerebbe uno scenario «rimediato».

Perché il gergo dei comici ha dei vocaboli deliziosamente espressivi. Più di tante commedie che essi recitano, e più del modo come le recitano....

15 febbraio

Emmepi

1926.12.20	«Comoedia»			Leo Ferreo	Note sui due Pitoëff
------------	------------	--	--	------------	----------------------

Georges e Ludmilla Pitoëff stanno per tornare in Italia. Non so dove faremo colazione insieme quest'anno. L'anno scorso, quando li incontrai per la prima volta, a Torino, capitammo in uno di quei lussuosi e dorati *restaurants*, in cui le facce dei commensali, intente sulle vivande, sono rimpallate all'infinito dai giochi cerimoniosi di specchi, disposti ad arte per far riscontro. Ho avuto subito il dubbio che quello scenario fosse inopportuno. Ma me ne sono convinto del tutto a Parigi, quando sono andato a colazione da loro, in quell'appartamentino appollaiato timidamente sotto la Torre Eiffel, ricolmo di libri e di bambini. In quella casa si trovavano, sì, dei divani con dei cuscini, delle seggiole, delle tavole e un pianoforte; ma tutto questo non ha importanza; è una specie di cornice, che nessuno rispetta, in mezzo a cui fioriscono decine di libri dimenticati da tutte le parti e frullano e cantano i cinque bellissimi figli di Ludmilla e di Georges, che non conoscono né nursery né zone interdette.

Ludmilla parlò, fin dal primo incontro, con la pace di una che pur sapendo come la gente aspetti sempre da lei delle perle, ha rinunciato ad essere diversa da quel che è naturalmente. Georges invece rimase zitto a lungo, durante cinque o sei visite, guardandomi con degli occhi che guardavano qualcosa dietro di me. Poi, un giorno, ci si mise e durò due ore a discorrere, senza prender fiato.

«Noi ci diamo tanto male, mi diceva, per fare degli scenari, che s'adattino ad ogni dramma. Ma questa è una nostra inferiorità. Perché questi scenari non vanno appunto che per un dramma; se si rivedessero un'altra volta soltanto, darebbero noia. Mentre gli scenari classici s'adattavano a tutto il repertorio del tempo. Un teatro aveva dodici scenari: un salotto ricco, un salotto povero, una strada

ecc. E con quelli era a posto. Lo spettatore li rivedeva e non se ne annoiava mai. Questo vuol dire che avevano un elemento di vita che i nostri non hanno. Così è del teatro. I moderni cercano dappertutto una formula. E quando Lenormand trova il problema del subcosciente, o Pirandello il problema della realtà e della finzione, tutti dicono: questo sarà il teatro dell'avvenire. ma dopo un po' anche questa formula, per quanto grande e geniale, s'esaurisce; la gente non ne vuol più sapere. Quindi vuol dire che costì non è il teatro dell'avvenire.

« Molte novità del teatro moderno, in fondo, sono più apparenti che reali.

« Ci son sempre state, ad esempio, due maniere di esprimersi, sul palcoscenico: la parola e il gesto.

« Gli intimisti, spesso, si son limitati a sostituire la mimica all'espressione verbale. Ma in fondo è il medesimo. Invece di dire « ti amo », lo scrittore segna nelle didascalie un certo numero di gesti che fanno capire al pubblico quello che prima gli si faceva capire con le parole.

« In verità ci sono dei soggetti che vibrano in aria; ogni tanto qualche scrittore ne acchiappa uno; ma questo non basta ». Qui si fermò e con gli occhi più lontani che mai si lasciò scappare:

« Forse il teatro dell'avvenire è quello dei sentimenti inconfessabili ».

Ma, mi ricordo, prima aveva detto: « Il nostro gran drammaturgo sarà quello che renderà l'anima moderna come Cecof ha reso quella della sua Russia ». L'anima moderna sarebbe dunque quella « dei sentimenti inconfessabili? ». Esiste un'anima moderna, diversa da quella antica? È la forma o la sostanza che deve mutare? Vidi bene che tutti questi problemi l'angustiarono, e che in fondo non li aveva ancora chiaramente risolti. Persuaso da una parte che questa anima moderna viva, in opposizione con quella antica, e dall'altra, che i problemi umani più profondi non cambiano, la sua incertezza, che somiglia un po' a quella di Tilgher, fa vedere come egli patisca e capisca la nostra tragedia.

Praticamente, di questa incertezza Pitoëff non soffre più: l'ha risolta sposandosi.

Io capisco benissimo che Georges, la sera che sentì recitare Ludmilla, per la prima volta, la volle per sempre. Da quel momento non ebbero più dubbi, e tutti e due poterono pensare alla conquista, nel campo del teatro, di qualche cosa di più interiore, perché si appoggiavano l'uno all'altro, e vedevano l'ideale artistico come attraverso il velo colorato dell'amore.

Di questa preoccupazione dell'essenziale, dell'interiore, è indice quella casa in cui il particolare decorativo non è trascurato, ma è indifferente. I libri e i bambini, e non per quel che c'è in loro di bellezza ma per quel che contengono di sostanza: i libri mal disposti, ma letti; i bambini che rompono i vasi, ma giocano: l'arte e la vita. Tutto il resto in ombra. In mezzo, quella specie di arco gotico, formato da Georges e da Ludmilla. Georges con una testa un po' troppo pesante e gli occhi che, dietro gli occhiali, seguono sempre qualche pensiero, a poche braccia dalla tua spalla; Ludmilla, piccola, candida, con soffusa nei divini occhi una volontà di esser serena, che il pallore appassionato del suo viso rivela non facile. Georges, un nervoso che si controlla; Ludmilla, un'emotiva che si nasconde; Georges, l'architetto che ragiona e inquadra; Ludmilla, il diapason che vibra alle onde di lui; Georges difficilmente sarebbe tranquillo se non avesse il sì definitivo della moglie; e Ludmilla non potrebbe recitare senza l'appoggio quadrato di Georges.

I dubbi, con l'amore, sono scomparsi, perché l'intelligenza è venuta approfondendosi in lui, tanto che al problema della decorazione pittorica, posto dalla ragione, gli s'è sostituito quello della decorazione intima, che si risolve con l'intuito e che può trovare quella definitiva soluzione, a cui arriva con *Sainte Jeanne* solo in un clima di idillio spirituale.

Chi ha visto la *Santa Giovanna* di Shaw nell'interpretazione dei Pitoëff, avrà capito come sia importante e nuova quella architettura di caratteri, che i Pitoëff hanno saputo splendidamente costruire.

Intorno a lei, che è la sola fiamma viva, volubile, guizzante, spasimante, come tutte le creature umane, si innalza una specie di cattedrale fabbricata coi caratteri, che ci appaiono visti in un tono semplice; in modo da comporre con gli altri questo sfondo architettonico, puramente spirituale. Il capitano, che non esce un braccio da una linea rigorosa di voce sostenuta; il Delfino, che non si degna di rinunciare un attimo al suo umorismo trasparente e maligno, e tutti gli altri personaggi del

dramma, che si rispondono come le canne di un organo, sono stati adoperati per la prima volta come elementi decorativi, per far da cornice alla Pulzella.

Ma chi sa che cosa costa, in sangue e in affanno, questo lavoro, capirà come ogni dramma, per i Pitoëff, rappresenti, più che materia di mess'inscena, una vera crisi spirituale, tanto più profonda e stremante, quanto più l'opera è alta. Dalla *Sainte Jeanne* la signora Pitoëff non può più riaversi. Ed è bello vedere con che rinascente ardore, senza mai riposare, da ognuna di queste struggenti e dorate tragedie intime, si liberino con la volontà, per affrontare, ancora storditi dallo sforzo e tremanti alle morenti risonanze di quella vibrazione, di cui vissero alcuni mesi, una nuova opera, ch'è una nuova vita.

1927. 02. 23	«La Stampa»		<i>Hamlet</i>	gi. mi.	Amleto. Nella interpretazione di Pitoëff.
--------------	-------------	--	---------------	---------	---

L'*Amleto*, la maggiore tragedia di Guglielmo Shakespeare, è tra le opere dell'eccelso poeta inglese, quella di più di frequente è portata sulla scena, che ha avuto più interpretazioni, e subito più... malversazioni. Integralmente non viene recitata mai, e forse fu mai recitata! Per le riduzioni ci sono parecchi modelli, uno dei quali, il più noto, si fregia del nome di un grande attore inglese, l'Irving, ed è il modello che i nostri attori hanno per la maggior parte ricopiato. Non è questa però la sola riduzione che giri in Italia: Ernesto Rossi aveva la sua; una ne ebbe il Salvini, un'altra l'Emanuel e una altra ancora il Capelli, l'attore che in vita sua niente di buon fece se non interpretare con intelligenza la figura del principe di Danimarca. In Francia, per quanto io ne so, si è fatto di peggio; non solo si è mutilata la tragedia, ma la si è anche trasformata: col pretesto di avvicinare l'opera del grande tragico allo spirito francese, si smussarono gli angoli, si ammorbidirono le passioni, si alterarono i tipi. Peccati mortali! Giorgio Pitoëff, artista intelligente e rispettoso, proponendosi di rappresentare *La tragica storia di Amleto Principe di Danimarca*, si è posto come prima difficoltà da superare quella di rappresentare la tragedia integralmente.

« Se il pubblico vuole sentire l'*Amleto* da me – deve essersi detto – bisogna che si adatti a restare in teatro almeno cinque ore. Ci starò io, lavorando: ci deve stare anche il pubblico che non è costretto a fare alcuna fatica ». Questo proposito lo ha tradotto in atto. Ammiro lo sforzo, ma non consiglio ai nostri attori di imitare Pitoëff. Basta un saggio come esperimento, di interpretazione integrale. Il saggio è ottimo, commendevole per molti aspetti, ma di massima meglio le riduzioni se fatte con intelligenza. La tragedia, quel tanto che perde di ampiezza, lo acquista in intensità.

Studiati i mezzi per superare il primo ostacolo (e i mezzi li trovò in una sapiente disposizione della materia divisa in tre atti), Pitoëff si è posto un secondo ostacolo: trovare per l'*Amleto* una inscenatura originale. Il poeta lascia alla fantasia del pubblico libertà di spaziare. I limiti che pone sono generici e vi è campo aperto per ogni bizzarria. Questa facoltà che il poeta ha lasciato allo spettatore, accontentandosi, nella sua tragedia, di indicare il luogo ove questa o quell'azione si svolge, Pitoëff se l'è presa per sé, ma non ne ha abusato: la dimora del Re di Danimarca che egli costruisce come cornice alla tragedia, conserva l'indeterminatezza voluta dal poeta. Una nota uniforme di colore, una tinta neutra, il grigio, e un insieme di linee che mutano ad ogni quadro, non per ragioni ideali, ma per esigenze pratiche o per effetto decorativo. Nell'uniformità c'è la varietà e, non fu poco studio, qualche buon effetto di suggestione viene fuori, quando gli elettricisti fanno il loro dovere, cosa che nella prima sera non si ebbe sempre, ma non mi sembra che nell'insieme altro risultato non si ottenga se non quello di mantenere un'unità nell'atmosfera. Una unità che non è richiesta, che non risponde ad alcuno criterio di logica e che non mi sembra neppure contribuisca a dare alla vicenda tragica una maggiore ampiezza e profondità. Le schematiche indicazioni shakespeariane, lasciano allo spettatore ampia libertà di costruire a suo modo la reggia di Elsinore; gli spiazzi, gli androni, le sale, gli spalti, le torri, i giardini; con la inscenatura pitoëffiana, questa libertà non esiste più: ci sono delle pareti, vi è un tentativo di costruzione di ambienti, ci sono

insomma dei limiti e la fantasia di chi guarda rimane inchiodata a quelle determinazioni e non può muoversi in libertà. E d'altra parte non trova tanto che la soggioghi.

Per i costumi è diverso. I colori prescelti per i costumi, il rosso per il re e la regina, la macchia di sangue da lavare, il nero per Amleto, il lutto che non ha fine, il viola per Polonio, e il verde per Laerte e il bianco per Ofelia, tre aspetti di estraneità, non solo servono a Pitoëff per creare dei buonissimi effetti pittorici, ma caratterizzano il personaggio in quella che è la sua posizione nella tragedia. Niente però di nuovo in questo. La scelta dei colori richiama la tradizione, per quanto nella tradizione non si dia al vestito una particolare significazione. Se del nuovo c'è, nella interpretazione pitoëffiana, è nella semplicità elegante dei vestiti, eleganza che ha tutta una linea, che è eguale per gli uni e per gli altri, mentre la tradizione vuole che Amleto e le altre persone della tragedia, anche nel vestito, diversificano il segno della raffinatezza dell'uno e della rozzezza negli altri. Contrapposizione che lo spettatore la cerca non solo negli abiti, ma anche nei tipi, perché serve a dare due aspetti delle persone della tragedia, espressioni di due civiltà in contrasto.

E veniamo all'interpretazione, che è il fatto più importante. L'*Amleto* di Pitoëff come interpretazione, è l'*Amleto* tradizionale: un po' classico e un po' romantico, un po' tormentato e un po' paludato. Se dobbiamo accostarlo a qualche nostra grande interpretazione dobbiamo ricordare Guglielmo Emanuel, un artista di transizione. Pitoëff è un Emanuel con meno potenza e pastosità di voce e con qualche preoccupazione estetica e spirituale in più. Un che di mezzo tra il classico Amleto di Tommaso Salvini e il romantico Principe di Danimarca di Ruggero Ruggeri. Pitoëff si studia d'umanizzare, quanto più è possibile, la figura, assai più che di dare al personaggio una profondità ed una irradiazione spirituale. La tragedia di Amleto, il figlio che vendica il padre tradito dalla sposa, brutalmente assassinato dal fratello, non sconfinava: è proprio Amleto, è proprio l'erede del trono di Danimarca, che smania, che si dibatte, che impreca, che bestemmia, che farnetica, che uccide. E se in qualche momento la tragedia di Amleto sembra diventare la tragedia di un popolo e le spalle del principe si dimostrano gracili al compito che gli assegna il destino, e il suo cuore acquista un battito più possente e la sua anima si dilata, è virtù del poeta: la interpretazione pitoëffiana ci richiama a più onesti confini. C'è uno stile, questo sì. Una unità di stile che investe tutto e crea un'armonia che raramente abbiamo visto raggiunto. E ci strappa l'applauso anche quando non è pieno il consenso.

Qualche parola sui collaboratori: Ludmilla Pitoëff porta la figura di Ofelia su di un piano di delicata semplicità. Atteggiamenti ricchi di luce interiore trova nel suo incontro con Amleto. Nella pazzia si accontenta di gesti fanciulleschi. Un Re tradizionalissimo ma di robusta vigoria presenta il Vermell. Non ricordo di questa scialba figura di uomo inquieto una interpretazione più colorita. Colorita sin troppo in certi momenti, per le nostre abitudini. L'Herrand mostra Laerte animato da caldo fervore giovanile; fredda, ma non senza espressione, la signora Sviven, nelle vesti della regina. Per il Larive, Polonio, non so trovare né appunti né lode.

gi. mi.

Teatro di Torino: *Celui qui reçoit les gifles*

Il noto dramma di Leonida Andreieff, *Quello che prende gli schiaffi*, sarà rappresentato questa sera – come secondo lavoro della stagione drammatica francese – dalla Compagnia Pitoëff, alle 21,15 precise. Interpreti principali del dramma, che svolge la sua bizzarra e avvincente vicenda nell'ambiente di un Circo equestre, saranno Giorgio (« Quello ») e Ludmilla Pitoëff (la cavallerizza Consuelo). Anche ieri sera la seconda e probabilmente ultima replica dell'*Amleto* condusse in teatro un pubblico numeroso, largo di approvazioni a tutti gli interpreti. La vendita dei posti continua dalle 10 del mattino.

1927. 02. 24	«La Stampa»		Celui qui reçoit les gifles	gi. mi.	Al Teatro di Torino: <i>Celui qui reçoit les gifles</i> di
--------------	-------------	--	-----------------------------	---------	--

Giorgio e Ludmilla Pitoëff hanno rappresentato ieri sera al Teatro di Torino *Celui qui reçoit les gifles* di Leonida Andreieff. Di questa commedia di cui si stenta a costruire il disegno poiché la idea centrale non si concretizza e la attenzione si disperde tra elementi contrastanti, ebbi occasione di parlare quando fu rappresentata dalla Compagnia di Tatiana Pavlova, protagonista (Dio non gli tenga conto di questo peccato!) Alberto Capozzi. Non mi dilungherò quindi a raccontarne la favola, né mi soffermerò ad elencare pregi e difetti. Basterà per la comprensione della originalissima ed encomiabile interpretazione pitoëffiana un breve accenno all'argomento.

La favola ha per campo d'azione un circo equestre, ed ha per figura centrale un signore che si insinua tra gli artisti del circo per annullarsi. È un uomo esasperato. Nella vita non ha trovato che delusioni. Nauseato del fango che già sale nella gola vuole scomparire. Non sa montare a cavallo, ballare sulla corda, fare degli equilibrismi o delle acrobazie, contendere o ammaestrare le fiere: niente sa fare. E si offre come clown, chiede di essere assunto come « quello che prende gli schiaffi ». Accolto con simpatia si immerge nella nuova vita con gioia, ma proprio quando si illude di aver trovato la felicità, ricade nei tormenti che rappresentano il segno del suo destino. Il passato si ripresenta a lui con un vivo richiamo; l'amore per una cavallerizza, Consuelo, lo ricaccia nei tormenti della gelosia. Travolto, avvelena la ragazza e si uccide.

Per inquadrare la commedia e suggerire l'ambiente Giorgio Pitoëff ha trovato una inscenatura che è quanto di più semplice e di suggestivo si può immaginare. Uno sfondo nero, dei nastri rossi, una predella circolare bianco e nero, una scala sanguigna, un tavolo e due sedie dorate. E abbiamo il Circo nei suoi due aspetti: l'esteriorità, la intimità; e abbiamo la impressione che per quel mondo che vediamo agitarsi dinanzi a noi, dolorare gioire, amare e imprecare, vivere e morire, niente esiste al di fuori della pista sulla quale agiscono ginnasti e cavallerizzi. Benissimo. (Qui veramente, come in *Mademoiselle Bourrat*, la più completa tra le interpretazioni pitoëffiane, l'ambiente è tutt'uno con lo spirito dell'opera e aiuta l'opera a realizzarsi.)

Per la interpretazione abbiamo il miracolo, ma è un miracolo che si ripete ogni sera, il sovrapporsi su tutti gli altri artisti di Ludmilla Pitoëff. Se, come io credo, prima virtù di un'attrice o di un attore è quella di riempire di sé tutta la scena, questa virtù la possiede in grado eccellente la signora Pitoëff. Quando è in scena lei, anche se sta zitta, anche se non si muove, l'attenzione del pubblico è tutta nel suo fuoco. La commedia, il dramma possono avere altri protagonisti, ma una sua scena li annulla. Abbiamo visto accadere questo nella *Potenza delle tenebre*; questo nell'*Amleto*, e questo anche ieri sera. L'uomo che riceve gli schiaffi è passato in ombra ed è balzata in piena luce Consuelo. Una cavallerizza forse un po' diversa da quella che si trova leggendo l'opera di Andreieff: (questo almeno pare a me) più Ludmilla che Consuelo, ma disegnata con tanta grazia e con tanta parsimonia e felicità di gesti, con tanta ricchezza di tonalità che vien fatto di parlare di perfezione. Attori di alta intelligenza, se non di uguale potenza di espressione, come il Pitoëff, il Carpenter, l'Hort, il Larive; attrici di stile come la signora Sylvere, diventano modeste pennellate di colore nel quadro; niente più. Il pubblico ha fatto alla Pitoëff e ai suoi compagni le più calorose accoglienze.

gi. mi.

Questa sera alle 21,15, quarta rappresentazione della Compagnia Pitoëff con «Mademoiselle Bourrat», la bella e delicata commedia di Claude Anet, che l'anno scorso con la «Sainte Jeanne» segnò il maggior successo torinese dei Pitoëff. La signorina Bourrat, protagonista, sarà Ludmilla Pitoëff. Domani sera, venerdì, riposo per preparare l'andata in scena, sabato sera, del molto discusso «Orphée» di Cocteau, uno degli ultimi «scandali» teatrali parigini, e dell'«Indigent» di Charles Vildrac, poeta e drammaturgo unanimista, uno dei sodali dell'Abbaye de Crètell. Le due commedie fanno spettacolo insieme nella stessa sera. La vendita dei posti continua dalle 10 del mattino. Entrambe le rappresentazioni sono in abbonamento.

1927.03.09	«Corriere della sera»		<i>Sainte Jeanne</i>		Sainte Jeanne al Filodrammatici
------------	-----------------------	--	----------------------	--	---------------------------------

Una interpretazione bella e chiara e semplice, tutta palpiti di umanità e di poesia, ha dato ieri sera, Ludmilla Pitoëff del personaggio della Pulzella d'Orléans nel dramma di Shaw. Di essa già si è ampiamente scritto su queste colonne un anno fa, quando la Compagnia Pitoëff rappresentò il lavoro a Torino. Il successo decretato ieri sera dal pubblico milanese non è stato meno intenso e caloroso.

Questa minuta, fragile ed espressiva attrice non ha recitato, ma ha vissuto in poetica umiltà la vita eroica della sua creatura. Intorno a lei il concerto della recitazione è stato ammirevole. Un raro senso di verità emanava dal complesso della rappresentazione, dai toni e dagli atteggiamenti dei singoli attori. Tutti i quadri sono stati applauditi ripetutamente e se le maggiori feste son toccate a Ludmilla Pitoëff, specialmente dopo la scena del processo, anche il Pitoëff, che ha disegnato con sobrio e sottile umorismo la figura del Delfino prima, e di Carlo VII dopo, e tutti gli altri, pittoreschi e precisi, ebbero la loro meritata parte di battimani.

Stasera *Sainte Jeanne* si replica.

1927. 03.12	«Corriere della sera»		Le temps est un songe l'indigent	r.s.	“Le temps est un songe”. Sei quadri di H.R. Lenormand al Filodrammatici.
-------------	-----------------------	--	----------------------------------	------	--

Il tempo non esiste. E' un sogno immobile che il nostro spirito attraversa. Vedete le effimere. Nascono, volano, amano, generano e muoiono in poche ore; e quelle poche ore sono per esse quello che è per noi tutta una vita. Il passato, il presente e il futuro coesistono. Nell'ieri è già determinato e immutabilmente fissato il domani. La vita ha, dunque, la breve inconsistenza di un sogno. Amleto aveva torto. Morire non è dormire; anzi è svegliarsi. Questo l'hanno detto tanti, anche i Padri della Chiesa.

La commedia, che mette in scena uomini che hanno ancora da destarsi in cimitero, è tutta sonnolenta. I tetri e nebulosi casi ai quali abbiamo assistito iersera, avvengono in Olanda, tra acque stagnanti e brume e grigio stillicidio di piovra. Torna, dai caldi soli di Giava, a quella sua patria umida e taciturna, Nico, un giovane uomo nervoso, ansioso, ammalato di dubbio. Prima che egli arrivi, una signorina Romea, che poi diventerà la sua fidanzata, vede, presso alla villa dove egli andrà ad abitare, un uomo che affoga. prova una strana impressione di realtà e di irrealtà. Il moribondo le è vicino, ma ella lo sente lontanissimo. La sorella di Nico, alla quale comunica questa sua allucinazione, le spiega che la lontananza era, forse, non nello spazio ma nel tempo. Talvolta rivivono, davanti a noi, immagini di un lontano passato al quale non abbiamo partecipato, ombre di fatti che si compiono chi sa quando. E' possibile che, in un'epoca remota, un uomo sia annegato in quel luogo. Che si tratti, se mai, di avvenimenti che non hanno rapporto col presente, è dimostrato dalla circostanza che lo stagno dove Romea ha visto quell'uomo assunse, in quel momento, un appetto che non ha: era spoglio, mentre vi abbondano le canne; e, sull'acque dove ora non c'è nulla, si dondolava una barca verde. Ecco Nico arriva; e Romea riconosce in lui l'uomo che ha veduto morire.

I sei quadri si svolgono brevi ed eguali, aggirandosi intorno a quel fantasma di un suicida e a quel vivo. Romea e la sorella di Nico hanno bisogno di ricacciare nel passato quella funesta apparizione, di acquistare la sicurezza che essa non è un presagio, un preannuncio d'una tragedia futura, già esistente nel tempo, perché l'avvenire è sempre in atto nel presente. Mentre esse di affannano a cercare questa certezza e questa tranquillità, Nico racconta storie di veggenti d'oriente che sanno

prevedere e predire i giorni e i casi che verranno. Ogni scena porta alle due donne una breve illusione e poi il pallido tremore della delusione. Nico confessa che un giorno ha tentato di uccidersi: « Fu laggiù nello stagno? » chiede, e, nel chiedere, afferma, con un senso di sollievo, Romea. « No! – risponde quel caro buontempone – fu in granaio dove ho tentato di appiccarmi »

Le cose intanto si complicano. Nico fa tagliare le canne proprio in quel punto dove Romea ebbe la visione. Poi compera una barca verde. Allora il terrore della sua fidanzata e di sua sorella diventa opprimente. Romea si rimprovera d'averne, con il pensiero costantemente rivolto all'allucinazione, fatto nascere, a poco a poco, quel principio di tragica realtà che ad essa assomiglia e che si concluderà con una catastrofe. Le passioni e i sogni, ella pensa, devono creare, o per lo meno modificare, l'avvenire. È una teoria anche questa, e nella commedia, delle teorie ve ne sono anche troppe. Fatto sta che, mentre, per evitare i pericoli e il fascino torbido di quell'acqua senza canne e di quella barca che ha invano il colore della speranza, Nico vien fatto, con un pretesto, partire, ecco che, per un futile incidente, egli torna. La sua agitazione è andata crescendo negli ultimi giorni. Ormai egli dubita di tutto. Ogni realtà gli sfugge; è sgomentato dalle inafferrabili apparenze fra le quali, apparenza al pari di esse, si muove: e va a gettarsi nello stagno, dove pochi mesi prima Romea l'aveva già veduto morire.

Questa rappresentazione cupa di una fredda ossessione non manca di una progressione drammatica. Ma, di questa progressione, iersera s'è perduto il senso perché la Compagnia Pitoëff, sì abile a stilizzare artisticamente le commedie che interpreta, iersera non ha creato l'atmosfera, nella quale i piccoli, tetri e significanti fatti successivamente determinatisi, potevano assumere un pauroso colore, una specie di misteriosa potente ineluttabili invisibile realtà. Troppo veri erano i personaggi. Troppo calma e luminosa la scena. Il tempo, là, in quel salone serenamente turchino, tra quella gente che parlava semplice e piana, non aveva l'immobilità del sogno, ma quasi il ritmo preciso e tedioso d'un orologio. Il Lenormand ha voluto che, in un'aria sconsolata, tremassero le immagini che le parole evocano e disegnano. Senza quelle nebbie, quei veli, quell'imprecisione di forme, la commedia rivela il suo meccanismo, che, in un'opera tutta poetica e spirituale, somiglia stranamente e ironicamente a quello dei più vecchi drammi. *Le temps est un songe* ci è apparso spoglio di ogni suggestione. Rotti l'incanto, rivelò la sua monotonia esile e smorta, e ci si mostrò oscillante tra il pensiero filosofico e la patologia.

Prima della commedia, venne recitato un grazioso atto di Vildrac, *L'indigent*. Due sposi si disperano perché non riescono a guadagnarsi alcuna simpatia. Non hanno amici. Certo sembrano a tutti incolori e poco interessanti. Nella loro casa non giunge mai un ospite che sia lieto di venirvi e di fermarsi. Ed ecco che, improvvisamente, questo visitatore appare. Le due povere creature si domandano dubitose e sfiduciate che cosa mai vorrà: forse denaro, forse un favore d'altro genere. Ma no; ha picchiato al loro uscio solo per il piacere di vederli. Quando i due timidi si rendono conto di ciò, la loro gioia diventa commovente; c'è in essa una dolce comicità piena di trepidazione e riconoscenza. È come se alla loro indigenza un'anima generosa avesse fatto un'elemosina grande.

Questo atto venne recitato deliziosamente dalla signora Pitoëff, dal Penay e dal Vermeil, e fu ripetutamente applaudito. Anche *Le temps est un songe* aveva avuto i suoi applausi ma pochi e non convinti. Alla fine, anzi, furono superati dalle disapprovazioni.

r.s.

1927.03.13	«Corriere della sera»		<i>L'inspecteur en tournée</i>		Il « Revisor » al Filodrammatici
------------	-----------------------	--	--------------------------------	--	----------------------------------

Quando il Gogol scriveva, una novantina d'anni or sono, questa commedia, il pessimismo della letteratura russa non era ancora diventato truce e angoscioso, e si accontentava d'esprimersi con un penoso sorriso. Il *Revisor*, che l'edizione francese traduce *L'inspecteur en tournée*, è una risata che cela una diffusa tristezza. E se la commedia dovesse perdere con gli anni la sua efficacia comica, rimarrebbe sempre adorna del suo valore storico; ma in verità, conserva l'uno senza sminuire l'altra, e col trascorrere dei decenni non si solca di rughe. Ricordiamo d'averla udita nove anni fa al «

Manzoni » di Milano, recitata dalla Compagnia di Gualtiero Tumiati, e l'abbiamo ritrovata, ieri sera, fresca e maliziosa e piena di tutti i tintinnii de' suoi strali satirici contro la burocrazia del tempo.

La Compagnia Pitoëff ha messo in rilievo tipi, figure, battute, situazioni ed ambiente con una accurata semplicità ed una studiata, colorita e ben concertata spontaneità. Le vicende di Ivan, il giovine di Pietroburgo scambiato per equivoco con un atteso ispettore governativo dalle autorità di un paese della Piccola Russia, colmato di attenzioni e di rubli e trasformato in piccolo e involontario Cagliostro, hanno, ieri sera, divertito il pubblico, che ha chiamato ripetutamente, ad ogni atto, gli attori alla ribalta ed ha applaudito a scena aperta, al terzo atto, il Pitoëff, che ha disegnato con finezza la figura del protagonista, mentre Ludmilla Pitoëff ha composto con candore una piccola parte d'ingenua.

Oggi, in mattinata, la commedia di Gogol si replica; stasera *Celui qui reçoit des gifles*, di Adreief. Domani sera inizia un corso di recite la Compagnia di Dina Galli.

1927.03.16	«Il Messaggero»		<i>Mademoiselle Bourrat</i>		Ludmilla Pitoëff in “Mademoiselle Bourrat” al Valle
------------	--------------------	--	---------------------------------	--	---

Per quello che avevamo letto e che avevamo sentito dire aspettavamo di conoscere Ludmilla Pitoëff con interesse e curiosità, sicuri di trovare in lei una grande attrice; ma ora che l'abbiamo sentita recitare sappiamo di esserci trovati dinanzi una grandissima artista, di quelle che nascono uniche in tutta una generazione. Confessiamo la nostra esitazione, anzi il nostro imbarazzo nello scriverne perché troppe volte – solo ora ce ne accorgiamo! – abbiamo abusato di aggettivi e di superlativi per essere sicuri che essi conservino ancora il loro sapore e il loro valore e possano stabilire convenientemente le dovute distanze. Certo mai ci era accaduto di dimenticare così completamente la sala e noi stessi, il palcoscenico, la finzione teatrale, il lavoro e di essere rapiti da una commozione tanto profonda e assoluta: la vita stessa non ci avrebbe forse ugualmente commossi.

E si che la commedia di Claude Anet non è né perfetta né avvincente. Umile, sommessa, elementare, ingenua, essa sembra farsi da parte, impoverirsi, rinunciare volutamente alle grandi passioni e alle parole grosse, trascurarsi e dimenticarsi sicura di trovare nell'anima e nella voce della sua interprete quello che né le grandi passioni, né le parole grosse sarebbero mai riuscite ad esprimere ed a creare. Si capisce in tal modo come possa esistere, terribilmente vivo umano e vero, quel genere intimista – il cosiddetto teatro del silenzio – nel quale più volte abbiamo rilevato una dolorosa e fremente umanità, ma che sempre ci aveva lasciato un incerto ed impreciso senso di inappagata soddisfazione derivante senza dubbio da quella affaticante e forzata approssimazione che è proprio di tale scuola. «Mademoiselle Bourrat» si ricollega infatti ad essa, affidando all'inespresso il piccolo grande dramma della fanciulla innocente e candida che, rimasta suo malgrado incinta, deve nascondere e cancellare non tanto dalla realtà, quanto dalla sua anima, le conseguenze della sua colpa. E' una lotta crudele e snervante contro tutti e contro tutto, ma specialmente contro se stessa e contro il suo istinto e le sue speranze di madre, che la piccina deve condurre sotto la fredda e severa guida di una madre austera, intransigente, timorata di Dio e più ancora dei pettegolezzi umani che in provincia, si sa, sono spietati. Tutto riesce bene: nessuno ha dubitato, né sospetta di nulla tranne uno spiantato e brutto maestro di pianoforte che per caso ha potuto conoscere la verità. Egli approfitta di ciò per farsi dare in sposa la fanciulla – ricca giovane e bella – che, pur di uscire dalla casa paterna in cui fu sola e rinchiusa come in una prigione, lo sposa con una gioia nella quale si indovina l'ingenua inconsapevolezza di quelli che saranno i suoi tristi e sconsolati doveri di moglie.

Poco, pochissimo, come si vede, e tutto in sordina, attenuato in accenni, allusioni e sfumature squisite, è vero, ma effimere e quasi inconsistenti. Pure quanta intensità di effetti! Semplice come oggi nessuna fanciulla sa più esserlo, Ludmilla Pitoëff ha raggiunto le più alte inaccessibili vette – per usare una frase tradizionale – dell’espressione, dell’umanità, del dolore: più di così non sarebbe stato umanamente possibile!

Dall’abito alla pettinatura, dal volto ai gesti, dagli atteggiamenti ai toni di voce, tutto in lei fu perfetto e sublime, risultato di un’osservazione acuta e precisa, di un istinto e di un’intelligenza mirabili. Ciò che più stupisce in tutto questo è la semplicità dei mezzi usati, semplicità schietta ed essenziale nel quale invano si cercherebbe la più piccola e fuggevole ombra di studio: essa sgorga sincera e avvincente, spontanea e sicura come tutto ciò che è perfetto, come un miracolo.

Il pubblico fu subito preso dall’arte di questa piccola aristocratica russa e vi si abbandonò completamente con gioia, ammirazione, emozione e smarrimento; gli applausi furono entusiasti; e quando dopo il terzo atto ella si presentò alla ribalta agli occhi ancora bagnati di quelle lacrime che aveva *veramente* piante in scena si tramutarono in un’ovazione trionfale.

La Compagnia si mostrò in tutto degna di lei: la signora Nora Silver, la madre, i signori Leon Loive, il padre, Henry Sautier, il maestro di piano, la Casalis, la Raschem e gli altri che potrebbero quasi tutti sostenere parti di prim’attore, divisero con la signora Pitoëff gli allori della serata che rimarrà indimenticabile nella mente e nel cuore di chi ebbe la fortuna di assistervi. Originale e intonata all’ambiente provinciale e mediocre della commedia la messa in scena.

Stasera *Saint Jeanne* di B. Shaw che è una delle migliori interpretazioni della signora Pitoëff.

1927.03.17	«La Tribuna»		<i>Mademoiselle Bourrat</i>	Silvio D’Amico	Ludmilla Pitoëff, in «Mademioselle Bourrat» al Valle
------------	--------------	--	-----------------------------	----------------	--

Questa *Mademoiselle Bourrat*, che Roma ha ascoltato soltanto oggi e che Pitoëff aveva rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1923, ma che il suo autore aveva scritto nel 1901, e per di più traendola da una sua lunga novella pubblicata nel 1895 o giù di lì, si rivela subito, all’ascoltatore, per un’opera d’altro tempo e d’altri gusti che non i nostri: stile Théâtre-Libre, Antoine, Zola, Maupassant, e andate dicendo: naturalismo, verismo, realismo, pessimismo; vita di provincia, rappresentata non già come hanno usato più tardi i crepuscolari, in quello ch’essa può avere di desolatamente elegiaco e di odorosamente sconsolato; ma in quello che sotto le apparenze bonarie ha di crudo, banale, atroce e spietato. Qui si riprendono i motivi piuttosto noti, da quarant’anni a questa parte, nel romanzo, nella novella e nel dramma francesi: l’istinto di vita, di gioia e di maternità alle prese con la morale piccoloborghese, rappresentata come l’estrema espressione della più sorda e bigia grettezza farisaica: creature ingenue, semplici e sane, creature dure e inesorate, creature deboli e rassegnate, untuose macchiette dell’ipocrisia e dell’arrivismo: il regno del pettegolezzo, il culto delle ‘convenienze’, le rivalità nel ‘primato’ cittadino, l’orrore dello ‘scandalo’, la religione concepita come puntello a un minimo e polveroso mondo di cartapesta dorata, l’atmosfera bassa e soffocante, la vita del senso rinnegata in quello che ha di santo e umiliata e compressa e nascosta nella finzione, il bel sole splendente sui campi appena intravisto attraverso le persiane chiuse del salottino ‘buono’.

E insomma si tratta d’una ragazza sana e sgraziata, e d’assoluta innocenza come ce n’è o ce n’erano in provincia, mademoiselle Bourrat; la quale sta nascendo, appunto, alla vita del senso e dell’amore, che è tutt’uno, ci giura la fisiologia, con l’aspirazione profonda alla maternità; ma intanto la sua terribile madre, la dominatrice domestica, quella che vigila sulle fortune di casa Bourrat e conta alla

cuoca i fiammiferi e i pezzetti di zucchero, e non lascia uscire la figliola dal giardino, e assiste a tutte le lezioni di piano che il professore Allemand le impartisce a tre franchi l'ora, sta trattando per lui un matrimonio 'conveniente' a basse cifre; quand'ecco che scopre che la ragazza, cedendo al fascino della quieta gagliardia e delle frasi insignificanti del garzone giardiniere, Celestino, s'è idiotamente lasciata prendere, animale ignaro ed istintivo, da questo maschio: e nel salottino scoppia il dramma. Come e perché mademoiselle Bourrat s'è abbandonata a quel modo? Senza saperlo, per la stessa ragione che fa sbocciare i fiori e accoppiare i colombi; sospirando un essere a cui riversare la sua tenerezza che ancora consacra, di nascosto, alle bambole; ignorando le vie, e i fini, della natura che opera in lei. Ma adesso non si pensi che la natura abbia vinto: c'è accanto al padre buon uomo, sospirato e passivo, la tenacissima madre che impegna la lotta. È costei che architetta la trama delle complicatissime malizie destinate a nascondere l'incredibile fatto; e il bambino, quello a cui la piccola Bourrat pensa struggendosi di tenerezza, e ricamandogli di nascosto i corpetti con la lana rubata ai suoi lavori d'obbligo, le vien sottratto, vien fatto sparire, le dicono che è morto; e per la signorina Bourrat il curato trova un marito, consapevole ma disposto a tacere e a contentarsi, il famoso professore di piano, cui la signora Bourrat inventa subito una discendenza gloriosa. La signorina Bourrat dunque va; le parenti e le serve possono venire a congratularsi con lei: sua madre le ha fatto toglier dalle trecce sino il nastro nero ch'ella adesso vi portava, in segreto lutto del suo morticino; ella è sbalordita, ma le convenienze sono salve e salva la morale: la signora Bourrat ha vinto.

Ora a criticare la materia dei questo dramma, l'innocenza della signorina Bourrat, le sue domande sui bambini e sugli uccellini, eccetera, e più che mai quel suo dichiarato desiderio di maternità così caro agli scrittori veristi ma di fatto così libresco e letterario e manieroso, ci vorrebbe pochissimo: s'è già detto che la commedia appartiene a un vecchio tipo. Ma bisogna pure aggiungere ch'è costruita a regola d'arte, da uno che sa il mestiere, e che tutti i suoi personaggi li ha visti con una incisiva potenza tutta francese, un carattere accanto a un altro carattere e una macchietta accanto a un'altra macchietta: quella madre con quel padre, quel professore di piano con quel curato, quella zia con quella cugina, in modo che il giuoco delle luci e delle ombre è perfetto, e tutti i quadri son nitidi e sicuri, e in tutto il congegno non si sente uno scricchiolio, e insomma l'opera è compatta. Ma chi poi s'è incaricato d'avvicinarla al nostro gusto e di farla accettare a questa nostra sensibilità, suscitandone e rivelandone una per tutte le note umane, è stata Ludmilla Pitoëff, e la sua compagnia.

E qui bisogna alzare noi il tono e dire l'intera verità. Per altre compagnie straniere, che hanno sfilato in più d'una occasione sulle nostre scene, noi abbiamo parlato soprattutto di scuola, di disciplina e di stile; spiegandone anche le ragioni più ovvie, e riferendoci alle condizioni, così fortunate in paragone alle nostre, in cui gli artisti drammatici d'altri paesi possono scegliere e concertare le loro interpretazioni, e in genere affinare l'arte loro, secondo l'esigenze del tempo nostro. Scuola, disciplina e stile che, non c'è bisogno di dirlo, ieri s'ammirarono più che mai nella composizione dei quattro quadri di questo dramma, dove tutto fu semplice e squisito: dalla messinscena provinciale, significativa nei più lievi particolari, all'intonazione dei personaggi anche di minima importanza. Ma la scena fu, anzitutto, illuminata dalla luce aerea, e in obliabile, d'una grande artista, Ludmilla Pitoëff; per la quale non ci si può contentare di parlare di stile, o di metodo, o d'intelligenza; bisogna rifarsi alle parole grosse, e parlare di genio, e di miracolo.

Entrando nel salottino provinciale e verista di casa Bourrat, con quel suo puntuto visetto mongolico e quei suoi capelli lisci e quel suo sorriso rustico e quella sua veste larga, Ludmilla Pitoëff ha lasciato sparire la commedia tipo 1890 e ne ha fatto un dramma umano, uguale per tutt'i tempi. Toccando lievemente i tratti anche più crudi, e alla lettura ripugnanti, ce li ha fatti accogliere in una comunione di spirito, e con un tremore di commozione, che ci han subito vinti. Attenendosi al testo con una fedeltà assoluta, ell'ha spremuto da tutte le sue parole, con accenti che giungevano dal profondo, e che diventavano aria e luce, il senso autentico della tragedia. Saremmo tentati di dire che raramente la bella e mobile e nobile lingua francese ha assunto per noi un sapore così denso ed essenziale come nella sillabazione un poco cadenzata di questa russa, e in certe sue variazioni quasi

musicali. Anima, parola e gesto sono state tutt'uno in lei, dal momento che il sipario s'è levato sul piccolo interno, a quello in cui s'è richiuso. Le dichiarazioni della sua ingenuità al prim'atto, roba da far urlare un pubblico scaltrito e intollerante come dicono sia qualche volta quello del Valle, ella le ha enunciate con un candore che le ha rese indubitabili: la rischiosa scena alla fine del prim'atto, dove in un'atmosfera torbida e fermentata si confessa l'attrazione fisica di lei verso il maschio, l'ha redenta con una delicatezza istintiva, tale da non offendere gli spiriti più casti; l'annuncio della sua maternità vicina, dall'autore dato con note che sulla scena possono tradursi in un realismo brutale, lo ha mantenuto in una sorta d'incanto tra misterioso e pauroso; il suo spasimo di mamma in attesa del nascituro, alle prese col divieto feroce del farisaismo circostante, l'ha sospirato con atti piani e lacrime mute; lo strazio della sua rassegnata accettazione finale, ce lo ha dato con un pudore infinito. Ma il vero poi si è che poche imprese son così disperate come questa di ridire, per iscritto, l'arte di una grande attrice; ridare questo senso di lieve ebbrezza da cui, mercé sua, ci si sente sopraffatti; ricomunicare al lettore con parole stampate la magia delle parole ascoltate, dei gesti contemplati, del prodigio respirato nell'atmosfera.

Alla delicatezza e, l'abbiamo detto, al pudore di quest'arte modernissima han collaborato, nella precisa e già elogiata cornice scenica di Pitoëff, la signora Sylvère, autoritaria, segaligna e portentosa madame Bourrat; le signore Reichen e De Vos, zia e cugina, deliziose di misurato verismo, impercettibilmente ironico; il signor Larive, perfetto monsieur Bourrat; il signor Gaultier, mirabilissimo professore Allemand, che sfiorò la caricatura senza mai cadervi; e tutti senza eccezione gli altri. Il successo fu, più che chiassoso, intimo; le dimostrazioni a Ludmilla Pitoëff, cordialissime e ripetute molte volte alla fine d'ogni atto, divennero entusiastiche dopo il terzo. Oggi l'attesissima *Sainte Jeanne* di Shaw.

1927.03. 17	«Il Messaggero»		<i>Sainte Jeanne</i>		I Pitoëff in "Sante Jeanne" al Valle
-------------	-----------------	--	----------------------	--	--------------------------------------

Dopo l'indimenticabile interpretazione di Emma Gramatica, ancor viva e presente nell'emozione di tutti, Ludmilla Pitoëff aveva ieri sera da combattere una ben dura battaglia presentandosi nelle vesti della Pulzella di Orleans: aveva a suo favore la trepidante attesa di un pubblico magnifico per numero, per attenzione e per sensibilità, contro di sé la lunghezza eccessiva e snervante di sette atti recitati senza neppure un taglio nel loro testo integrale. La battaglia, lo diciamo subito, è stata vinta, ma senza che la vittoria potesse non solo cancellare ma neppure affievolire il ricordo del trionfo che la grande attrice italiana riportò l'anno scorso su le medesime scene del Valle. In fondo gli stessi appunti che taluno fece allora alla nostra Emma possono valere oggi per la signora Pitoëff: e cioè un certo squilibrio fra la virago inflessibile e dolcemente testarda creata dalla fantasia evocatrice dello Shaw, e la figura esile, debole, fragilmente femminile dell'interprete. Più contadina, più ingenua, più timidamente inconsapevole della sovrumana forza chiusa da Dio nella sua piccola mano, Ludmilla Pitoëff ha reso la misteriosa ispirazione divina con un incantamento fanciullesco e soave, che commuove per la sua semplicità e per la sua innocenza; ma ci è sembrato che la lunghezza della commedia così come ieri sera è stata recitata, togliesse in drammaticità e in vigore all'effetto e all'intenzione complessiva dell'opera.

La luce del Signore ha illuminato è vero di mistica fede tutte le scene dominando indisturbata l'atmosfera mistica del dramma, ma il battagliero e umano ardore della virago è rimasto ad essa sottoposto e quasi diremmo da essa abbagliato e intimidito.

Dramma di complesso, però, esso va giudicato anche nel suo insieme traverso l'interpretazione di tutta la compagnia che è risultata perfetta per affiatamento e per armonia. Il Delfino era Georges Pitoëff che ha saputo rendere la figura paurosa e incerta di Carlo VII con un'efficacia mirabile

specialmente nella scena del terzo atto egli si è rivelato un grande attore e uno squisito artista. Perfetto l'attore di cui siamo spiacenti di non ricordare il nome, che impersonò l'inglese Warvic: più che ottimo tutti gli altri. Magnifica la messa in scena e bellissimi i movimenti delle masse. Stasera replica.

1927.03.18	«La Tribuna»		<i>Sainte Jeanne</i>	Silvio D'Amico	Ludmilla Pitoëff in "Santa Giovanna" di Shaw al teatro Valle.
------------	--------------	--	----------------------	----------------	---

Dell'ideologia della *Santa Giovanna* di Shaw abbiamo parlato piuttosto a lungo altre volte, e oggi ci guarderemo bene dal ricominciare. Ma certo anche questa volta, come ci succede spesso ascoltando le opere di G. B. S., abbiamo risentito nella lunga serie delle sue scene quell'eterno contrasto fra il polemista che vuol trattenere il pubblico alla predica, e il poeta che a suo dispetto gli prende la mano. Gli sbrigativi attori nostri risolvono questo contrasto a modo loro, riducendo cioè ai minimi termini le discussioni sociali, storiche e metafisiche, e ingegnandosi di dare una vita concreta agl'interlocutori. Gli stranieri, più scrupolosi, s'attengono almeno materialmente al testo; ma questo anche costringendoli ad una recitazione rapida non riesce a salvare il lavoro, almeno ai gusti piuttosto spicci del nostro pubblico, dalla taccia di prolissità (iersera, o meglio stamattina, si finì dopo il tocco).

Nel caso poi della *Santa Giovanna* s'aggiunga il particolare dissidio, fra l'ironia falsificatrice con cui l'opera è stata di proposito concepita, e la figura della santa a cui suo malgrado il poeta s'è lasciato affezionare. E' il caso tipico d'un personaggio che sguscia via dalle mani del suo autore, e si mette a camminare per conto suo. Shaw ha un bel correrli appresso, premunire lo spettatore con le ragionanti cautele della prefazione e della didascalia, prevenire le sue gesta prodigiose con le spiegazioni *a priori* degli altri personaggi, smorzare le luci al momento buono, provarsi in tutti i modi a ridurre il divino a un comune denominatore umano. La verità è che le luci restano accese, e il soprannaturale resta soprannaturale. Le teorie esposte da quei custodi dell'ortodossia *secundum* G. B. S., che parlano ohimè come tanti Tyrrel e tanti Loysi, possono lasciare un bel guazzabuglio d'idee nel cervello di moti trasecolati spettatori; ma anche dopo avere furbescamente spostato, o addirittura soppresso, le sue parole cristiane e cattoliche, Santa Giovanna rimane la Santa.

L'aver istintivamente sentito questo è, per noi, il più grande merito della stupenda interpretazione di Ludmilla Pitoëff. Giorgio Pitoëff ha inscenato l'opera, come ormai tutti sanno da un pezzo, nella equivoca e preziosa esilità d'un trittico quattrocentesco, la cui cornice inquadra gothicamente la vicenda di tutt'e sette gli atti (anzi ieri furono otto), a momenti pieni di colori sgargianti, più spesso appena timidamente commentati da puerili paesaggi stilizzati, da tende discrete, e da luci liquide e nude. Ma l'artificio squisito, anche se quasi sempre disadorno, di questo apparato un po' marionettistico, è corso e scaldato dal principio alla fine dal rigore mistico di Giovanna. Shaw l'ha concepita come una delle donne del tipo da lui prediletto: sana, robusta, sennata: il buon senso che « smonta » la vacuità dei cosiddetti tecnici e competenti, vede chiaro dov'essi arzigogolano, e vince per forza di cose. Ma gli è bastato ammettere che questo buon senso si manifestava, in quel secolo lì, in forme mistiche, perché la sua Giovanna fosse dunque mistica e santa.

Non grande né robusta di persona anzi piccola ma ossuta, Ludmilla Pitoëff ci si era già mostrata, la sera innanzi, in un tipo di piccolo-borghese provinciale che s'avvicinava a quello della *paysanne*. Iersera l'abbiamo trovata contadina. E' bastato che si presentasse e parlasse, sillabando com'è solita, scoprendo le gengive in quel suo rustico sorriso dolcemente sgraziato, insistendo con quei suoi cenni di capo dall'alto al basso, e tenendo un po' goffamente il braccetto alla buona persuasione, per farci riconoscere la cocciutaggine paesana della creatura semplice e salda, che vede una via sola e vi si mette risolutamente senza più voltarsi indietro. Ma in fondo a questa via splende

ai suoi occhi, che s'accendono d'un bagliore autentico, la luce di Dio; ella sente le « voci » di cui parla, e per poco che v'accenni finiscono col sentirle anche i suoi interlocutori, per lo meno i più semplici, e i suoi spettatori, per lo meno i più puri.

La presenza di *questa* Giovanna è, a dispetto di tutti i cavilli e di tutti i paradossi, la spiegazione sola, unica, vera, di tutto quello che succede da quand'ella entra in scena a quando se ne va. La piccola creatura capitata in mezzo ai grossi uomini d'arme, ai cortigiani irritati e delusi, ai prelati discettanti, al re seccato e sbarazzino, « contagia » tutti della sua fede, e se li trascina appresso alle gesta incredibile. Nella cornice del trittico costruita come per gioco da suo marito, Ludmilla Pitoëff, diventata veramente Santa Giovanna, porta la luce del Signore. Ella è senza dubbio grandissima anche nella atroce scena del processo, bambina pallida, isolata e orrendamente indifesa fra tutto quel ferro e tutta quella ferocia giuridica, col boia e gli armati alle spalle, e di qua e di là i terribili (anche se benevoli, terribili specialmente in quanto benevoli) interpreti della Chiesa *secundum* G. B. S.; e il suo pianto e le sue strida sono quanto di più vergine e d'umano ci sia d'ascoltare. Ma questa umanità essa l'ha in comune con altre attrici. Con nessun'altra invece tra quelle che oggi conosciamo, scomparsa la nostra grandissima e inimitabile e inaccessibile Duse, essa ha in comune l'accento religioso.

E' questo accento che ieri ci ha, ancora una volta, sbalordito. Da questo è stata incantata l'atmosfera. Intorno a lei, i personaggi della « cronaca » si sono agitati e composti in uno stile, al solito, perfetto. Giorgio Pitoëff, che come tutto sanno prima che attore è direttore e *metteur-en-scène*, nella parte di Carlo VII ha lasciato come andare alla deriva, con una noncuranza piena d'intelligenza e di sapore, le battute monellesche del re ragazzaccio, quale l'iconoclasta Shaw l'ha voluto, concepito ed espresso. Moltissimo ci piacquero il Gaultier, ch'era l'arcivescovo di Reims, e l'Hort, ch'era il ciambellano La Tremouille, e l'Herraud, ch'era Warwick, e il Capentier ch'era il vescovo Cauchon e il Laive ch'era il cappellano Stogumber e il Penay ch'era l'inquisitore e insomma tutti gli altri. Pubblico magnifico, successo immenso, chiamate innumerevoli alla fine di ogni atto, dimostrazioni cordialissime al Pitoëff e alla grande Ludmilla.

Oggi replica; e domani *Quello che prende gli schiaffi*, di Andreief.

1927.03. 19	«Il Messaggero»				Georges e Ludmilla Pitoëff in “Celui qui reçoit les gifles” al Valle
-------------	--------------------	--	--	--	--

Sfrondata di certo realismo crudo e antipatico “Celui qui reçoit les gifles” è apparso ieri sera anche meno romantico: la sostanza trasognatamente lirica ed umana del dramma ha acquistato in tal modo un senso quasi nuovo più delicato nella commozione e più profondo nell'amarezza, più vivo insomma perché più universale. L'interpretazione si è incaricata del resto, creando un'atmosfera falsa e quasi morbosa quale doveva essere sotto il riflesso della sarcastica beffa di “Celui”. In essa abbiamo potuto ammirare quelle meravigliose qualità della signora Pitoëff che tanto ci stupirono e ci entusiasmarono nella rivelazione della prima sera, e conoscere tutta la squisita intelligente originale sensibilità di George Pitoëff: ambedue hanno riportato un successo memorabile che il pubblico magnifico che gremiva la sala, ha loro decretato con spontaneo e caldissimo entusiasmo.

Il Pitoëff, del quale in «Sainte Jeanne» apprezzammo le sorprendenti ed eccezionali qualità di inscenatore direttore e concertatore, ha impersonato la figura di «Celui» con vigore personalissimo; a differenza di sua moglie, tutto intuito e semplicità, egli ci è sembrato piuttosto cerebrale e studiato – non bisogna dimenticare che è «figlio d'arte» – intento a trarre gli effetti più impreveduti e impressionanti da una meditata e calcolata «maniera»: e questo diciamo pur sapendo che la parte di ieri sera è di quelle che bisogna risolvere e presentare appunto con una recitazione di questo genere.

Senza truccatura – tranne che nel secondo atto dove è apparso con un costume tutto di oro dal viso alle stoffe – il Pitoëff ha saputo rendere con i toni della voce e con gli atteggiamenti della persona l'impressione della maschera impostasi con una terribile e penosa evidenza. Il dolore e la tragicità dell'anima desolata trasparivano sotto l'enfasi, le piroette, i sorrisi, l'indifferenza, la scherzosità: uscendo dall'arena del circo egli conservava nella vita, con il costume, i modi del clown per non doverla più prendere sul serio e tirare avanti ancora un poco ingannando se stesso e gli altri con uno stordimento simile alla ubriacatura; e ci aspettavamo di vederlo da un momento all'altro fermarsi tacere e presentarsi a braccia aperte, in punta di piedi con un piccolo squillante «voilà» a ringraziare per gli applausi dovuti alla difficile e faticosa esibizione. Questa sovrapposizione della farsa visiva alla tragedia soffocata, è stata di una potenza e di un'eleganza tali da dare un brivido di disperazione ben più esasperato di quello che avrebbero potuto dare le più strazianti e tragiche confessioni. Il terzo atto e il finale dove, deposta la maschera, l'umanità e la passione esplodono improvviso nel supremo abbandono della morte, hanno dato la misura precisa di questo grande attore raffinato e fantasioso. Vicino a lui, Consuelo inconsciamente perfida e graziosamente indifferente, Ludmilla Pitoëff ha rinnovato in noi l'emozioni dateci nelle vesti di «Mademoiselle Bourrat». Stano com'ella sappia impregnare di candidezza, castità e ingenuità ogni cosa! Pura nell'immoralità, innocente nella cattiveria, volubile e inconsapevole come una bambina, ella fu deliziosamente e spensieratamente istintiva: quei suoi sorrisi dolcissimi, quelle sue risate prive di malizia e piena di abbandonata gioia l'assolvevano dal male che lasciava dietro di sé come una scia travolgente e vertiginosa e del quale doveva essere la prima vittima. Come l'orgoglioso «Besano», come lo straziato «Celui» non vi fu chi non l'amasse ieri sera con tenerezza infinita.

Ancora una volta tutta la compagnia fu degna di questi eccezionali interpreti: dalla Sylvere al Penay, dal Larive al De Vos, ognuno fu perfetto in uno stile impeccabile, sicuro, pronto preciso. E poté essere così creata quella pesante atmosfera di noia, di intolleranza, di trepidazione e di stanchezza che riempì la scena come in realtà riempie – o svuota – la vita di quei poveri disgraziati che vivono nei traballanti carrozzoni-case dei circhi equestri.

Il successo, l'abbiamo detto, fu enorme. Stasera, con «Mademoiselle Bourrat», Ludmilla Pitoëff dà la sua serata d'onore.

1927.03.20	«La Tribuna»		<i>Celui qui reçoit les gifles</i>	Silvio D'Amico	I Pitoëff al "Valle" "Celui qui reçoit les gifles"
------------	--------------	--	------------------------------------	----------------	--

A chi si sentisse di tornare a discutere certe dispotiche teorie di Pitoëff sul compito del *metteur-en-scène*, egli potrebbe rispondere facendosi forte di ciò che ha praticamente compiuto nell'inscenare questo *Celui qui reçoit les gifles*.

Quello che prende gli schiaffi (come avemmo già cura di avvertire la prima volta che, alcuni anni addietro, apparve fra noi), è tra le cose brutte di Andreieff forse la più brutta: aggrovigliato e tenebroso *pastiche* in cui s'arruffano i più vecchi e disparati motivi, basso romanticismo, realismo e simbolismo, con ricorrenti e fastidiose pretensioni di profondità, le quali ci lasciano orribilmente dubbioso. I fili della sua intricata matassa, a cercar di dipanarli criticamente, si spezzano; e a voler cogliere dal dramma una significazione essenziale ci si può sbizzarrire a capriccio, ma a base di ipotesi traballanti e di punti interrogativi. In sostanza, ricordiamolo di volo, si tratta d'un uomo, d'un grand'uomo, d'una specie di genio incompreso, il quale deluso dalla vita, e cioè da un «amico» che al solito gli ha rubato la moglie e per di più la fama, si suicida moralmente abbandonando il mondo e il proprio nome: ciò, in altri tempi, si faceva entrando in un chiostro; nei

tempi e nel mondo di Andreieff si fa impiasticciandosi il viso e diventando pagliaccio in un circo, «quello che prende gli schiaffi». Ma, nel viavai tumultuoso, brillante e accorato di quest'altro «mondo» fittizio, *Quello* trova pure una creatura semplice, istintiva e animalescamente incorrotta, Consuela, la bellissima danzatrice, al cui cospetto gli par di respirare quell'aria di purità, e di verità, cercata invano nell'altro «mondo». Ahimè che alle dichiarazioni di lui ella risponde come si può rispondere a un *clown* suo pari, con un ceffone; e, indirizzata dal padre, accede docile alle proposte di un grosso e ricco barone, che per averla in qualunque modo si induce a sposarla. Allora *Quello*, che vede così tradite ancora una volta le ragioni profonde della bellezza e della vita, la sera in cui nel circo si festeggian l'addio di Consuela e le sue nozze, avvelena la coppa di *champagne* della ragazza, e quand'ella v'ha immerso le labbra si beve lui il resto.

Ora Pitoëff, evidentemente in cerca di pretesti sentimentali e visivi alla sua arte di *metteur-en-scène*, ha avuto il coraggio, e soprattutto l'intelligenza, di prender tutto questo *mélange*, di districarne gli elementi essenziali, di diminuirne o sopprimerne quelli più secchi o rachitici, e insomma di mettersi a raccontare con essi una specie di racconto favoloso, dando un nuovo e intimo impulso alle creature che lo popolano. Queste creature egli le ha fatte magicamente muovere ed intrecciarsi sullo sfondo delle tende del circo, nere come la disperazione di Andreieff, e tratto tratto ravvivate dal fulgore sinistro dei *clowns*, dei giocolieri e dei loro frequentatori; e su questo sfondo egli ha tessuto, con un arte non lontana parente del balletto russo, il poema dell'affanno di *Quello*, del suo supremo tentativo per assumere una maschera, e della sua definitiva sconfitta.

Quello era lui stesso, Pitoëff, il più strano tipo d'attore moderno in cui finora ci sia capitato d'imbarcarmi, alto, ossuto e dinoccolato, dalla maschera inespressiva e dalla dizione frettolosa, assolutamente sprovvisto di tutte le cosiddette risorse della tecnica, e certo meno «attore» di qualunque comico di mestiere; eppure tutto solerzia e intelligenza, fiamma accesa nel centro del dramma, proiettante a suo modo le luci e l'ombra. Vicino a lui la grande Ludmilla, incarnando Consuela, ne risolse i caratteri ingenui in una sorta di innocenza, fors'anche troppo delicata ma in conclusione incantevole, con toni d'una pia freschezza, e atteggiamenti d'una indicibile tenerezza visiva, e, al solito, una luce interiore che ci lasciò inebbiati: ogni volta che s'ascolta quest'attrice pare ch'ella ci abbia dato la misura suprema dell'arte in modo che di più non possa darci e ogni altra volta poi le si scopre, non diremo un volto nuovo, ma un'altra espressione, su quello già noto e inobliale.

Tutti gli altri attori furono, come sempre, mirabili di grazie e di potenza, d'eleganza e di verità, nei quadri che, sul fondo sempre identico, Pitoëff variò fantasiosamente; e il successo fu, ancora una volta, entusiastico e commosso da non ridire. Questa sera in onore della Pitoëff si replica la stupenda interpretazione di *Mademoiselle Bourrat*; domani domenica due spettacolo, e purtroppo quello serale sarà d'addio.

1927.03.20	«L'Illustrazione italiana»	n.12		Marco Praga	<i>Asterischi</i>
------------	----------------------------	------	--	-------------	-------------------

Ma vedete un po', proprio occorre che il signor Luigi Antonelli facesse una scoperta strabiliante; questa: un evento qualsiasi della vita umana può essere veduto e considerato in modi assai diversi, e un commediografo può sul teatro presentarlo come dramma, come commedia e come farsa, dandogli gli sviluppi e gli accenti che son tradizionali per ciascuna di quelle tre forme del componimento scenico. Che mente poderosa occorre – no? – per una simile scoperta!... E per dare la dimostrazione la più semplice, la più volgare e la più scempia della sua stupefacente trovata, ha fatto ricorso, con una fantasia e una inventiva sbalorditive, a... ve la do in mille a indovinare, all'adulterio. No, veramente, c'è da rimanere a bocca aperta dinanzi a tanto prodigio! E ha scritto, direi meglio ha scombiccherato tre atti, li ha intitolati appunto *Il dramma la commedia e la farsa* e li ha dati da rappresentare ad Armando Falconi il quale, bontà sua, li ha accettati e li ha recitati con i suoi comici. È forse superfluo l'aggiungere che i buoni pubblicetti di tre o quattro città li hanno applauditi, quei tre atti miserandi. Ultimo, per ora, quello dell'Olympia milanese. Li ha applauditi

senza calore, sì, ma non li ha sonoramente fischiati come meritavano per la loro insulsaggine. E dopo due repliche a teatri semivuoti hanno dovuto lasciare il cartello. Non è valso neppure a destar la curiosità l'aver appreso che alla recita prendeva parte anche l'autore. Perché sì, egli aveva.... Il coraggio – (lascio nella penna vocaboli più appropriati) – di presentarsi sulla scena all'inizio della recita per annunciare.... Che se ne andava a bere un caffè; di ricomparirvi poi per dire delle cosette senza gusto, senza sapore, senza spirito durante il primo atto, ch'è il dramma, e viceversa appare, nel suo dialoghetto composto con tutti i luoghi comuni del vecchio repertorio, il più farsesco dei tre; di riapparire a dire altre banalità durante il secondo ch'è la commedia, e si svolge nel modo più meschino sullo spunto del delizioso second'atto del *Divorziamo* di Vittoriano Sardou; di fare ancora la più melanconica delle apparizioni al terzo, la farsa, nella quale la trovata prelibatissima e gustosissima è di far mettere bocconi sul pavimento l'amante e di far parlare con lui la donna, rivolta non al suo viso ma alle sue parti posteriori.... Ah, miseria!

Io grido a certi autorelli di nostra conoscenza: Ohè, signori colendissimi, non sarebbe ora di finirla con tali scempiaggini e tali baggianate? A che cosa vogliamo ridurlo il teatro italiano? A un immondezzaio?... S'ha da vivere, mi dite? Eh, sì, s'ha da vivere. Ma per guadagnarsi la vita si possono onestamente esercitare degli onorevoli mestieri. Si può fare, che so? Lo scrivano d'avvocato, il mescitore in un bar, l'attacchino.... Ce n'è per tutte le mentalità e per tutte le attitudini....

*

La mia grande amica Tatiana Pàvlova è ritornata tra noi dopo soli due mesi di lontananza, ed ha iniziato al Manzoni un nuovo corso di recite. Son ben fortunati i miei concittadini; essi hanno con la Compagnia della illustre attrice moscovita se non l'invocata Stabile statale di là da venire una Semistabile che, per intanto, è un ottimo surrogato. E la stura alle «novità» fu data con *I giorni della vita* di Leonida Andrejeff, un altro dei tanti capolavori di cui il teatro russo si gloria.

Che strano autore è l'Andrejeff! Ha dato al teatro delle cose bellissime – per citarne una sola, *Anfissa* – e delle cose assolutamente brutte, come *Quegli che prende gli schiaffi* e questi *I giorni della vita* che la signora Pàvlova ha voluto far conoscere ai tanti che il teatro non lo cercano anche nel libro ma lo aspettano soltanto sulla scena. I quattro atti venuti ora alla ribalta sono ancora uno degli innumerevoli quadri di cui è piena la letteratura russa – romanzo e teatro – nei quali ci si presentano tipi e casi, sentimenti e costumi del popolo e della piccola borghesia di quel disgraziato paese; e sono cumoli di brutture e di oscenità, di perversità e di ignominie; e non fanno che metterci dinanzi agli occhi beoni e strozzini, intriganti e filosofastri, mezzani e falsari, femmine da marciapiede e madri che vendono le loro figliole. Cosicché, se s'ha da credere ai letterati di lassù, non c'è proprio da stupirsi che la Russia sia andata a finire nel bolscevismo....

Anche in questa commedia vediamo degli studenti che cantano e che trincano – tutti dei tipi e tipetti che sappiamo a memoria – e l'azione, sbiadita pur nella vivacità e nella drammaticità che a tratti l'Andrejeff tenta di darle, monotona pur nella varietà dei quadri tra i quali si svolge, s'impernia su uno di quegli studentelli e su una fanciulla di cui egli è innamorato e che un giorno, dopo averci pensato un po' su, gli confessa di non essere pura, non solo, ma invece, e addirittura, una femminuccia da strada; perché la sua cara mamma l'ha venduta giovinetta, e or le fa da mezzana, e le va alla cerca ogni giorno di un nuovo cliente. È innamorata anche lei, la poverina, e vorrebbe essere soltanto del suo studentello; ma quella mamma è un aguzzino, esercita su di lei un invincibile imperio, ed ella deve, diciam così, piegare la testa. Lo studentello un po' s'indigna e fugge disperato, un po' accetta quel ludibrio; e quando si ubbriaca, anche lui, si azzuffa col cliente che si trova sottomano e col quale ha cenato; poi di nuovo si calma e apre consenta a rimanere l'amante del cuore. Perché, Iddio volendo, il velario si chiude per l'ultima volta; ma le cose son rimaste al punto di prima; e se non fosse mezzanotte, né ci trovassimo disgustati e annoiati, ci sarebbe proprio da esclamare: *Il n'y a pas de raison que cela finisse*.... Ma non è il disgusto che mi spinge a scappar via non appena il velario accenna a rinchiudersi. Eh no: se ci fosse dell'arte, si sopporterebbe, anzi si accetterebbe questo e ben altro. Ciò che annoia e indispetta è il vedere e l'udir della roba che, su per giù, si è già vista e udita o letta cento volte; e, soprattutto, il dover

ascoltare un povero dialogo terra terra, in cui non v'è originalità d'idee, scintillio di parola, profondità di concetti. Cosicché non mi pare ardito il dire che un qualsiasi mediocre uomo di teatro degli atti come questi ne può e ne sa scrivere uno ogni giorno.

L'esecuzione che di questa commedia dà la Compagnia Pàwlova è diligente, attenta, intonata, non priva di finezza in quei tratti che la finezza consentono. Per la signora Tatiana questa è una di quelle parti che meglio le si confanno; perché non raffigurando una gran dama, o una donna di mondo, o una nevrastenica, ella comprende che non c'è da mettersi in posa, da sgambettare e da scodinzolare, da rigirare sui tacchi, da assumere atteggiamenti di irresistibile fascinatrice... Quando ha da dolerare e da piangere, ella indubbiamente sa essere efficace.

*

Un altro ritorno tra noi non privo d'interesse e d'attrattive fu quello della Compagnia francese dei russi Pitoëff. Ed è sino ad un certo punto strano che le poche recite date a Milano non abbiano richiamato gli spettatori in folla. Gli è che, forse.... No, la supposizione che stavo per esporre balzerà fuori da ciò che sto per dire.

Si è cominciati con *Madamigella Bourrat* di Claude Anet, una commedia di cui già dissi tutto il bene che ne penso quando fu recitata in italiano dalla Compagnia di Dario Niccodemi e poi, nella sua prima comparsa dell'anno scorso, da Ludmilla Pitoëff. Ella n'è una interpreta perfetta; perché la parte si direbbe scritta per lei tanto si addice alla sua figura, ai suoi mezzi, alla sua indole, al suo metodo. Seguì la *Santa Giovanna* dello Shaw.... E qui, per quanto mi dolga, debbo mettere una nota discorde nel coro delle lodi, anzi degli osanna, degli inni entusiastici che tutta la critica ha dedicato alla interpretazione della signora Pitoëff. Che c'ha da dire? Io ho rivisto in Giovanna d'Arco la signorina Bourrat, come l'anno scorso ce l'avevo rivista in Margherita della *Dame aux camelia*, come la rivedo, sempre lei, nella voce, nel tono, negli atteggiamenti, nel modo di muoversi e di gestire – quei suoi piccoli gesti tenui e composti da bimba in soggezione – in ogni parte che la degna signora interpreta nella scena. Deliziosa e completamente consona al carattere della piccola Bourrat, diventa, per me, assurda e inammissibile in Margherita e in Giovanna. Quel bimbeggiare continuo con una vocetta da flautino; quella sorta di timidezza a cui intona sempre il suo dire; quel tanto d'impaccio di rozzo di indeciso che mette costantemente nel muoversi, nel porgere, nell'atteggiarsi; quella specie di timore che pare la invada sempre quando deve aprir bocca, cosicché non v'è mai della vibrazione nella sua voce e ti par debba esserle impossibile il gettare un grido, il buttar fuori un urlo, e impossibile ogni sorta di slancio, e l'ira e la protesta e l'imprecazione, e impossibile ogni frenesia d'odio, d'amore o di passione.... Ebbene, tutto questo – e che sia così non mi pare si possa negare – se non è in antitesi perfetta con tutta Giovanna d'Arco lo è nelle ore più gravi più drammatiche della sua vita e perciò nelle scene culminanti della tragedia shawiana. – Giovanna, sia pure, è una povera rozza contadinella, è un'ignorante, è un'analfabeta, sì; ma – se accettiamo la tradizione come pure lo Shaw l'ha accettata – Giovanna è anche un'ispirata dal cielo, è una incitatrice d'animi, è una suscitatrice d'eventi, ed è una coraggiosa, è una combattente. E se possiamo ammettere il personaggio scenico quale Ludmilla Pitoëff ce lo rappresenta nel primo quadro, e, sia pure, sino ad un certo punto, in qualcuno dei seguenti, non mi pare si possa accettarla più nel quadro della Loira e, soprattutto, in quello del processo. E ancora, nella prima parte di quest'ultimo, allorché par che s'induca a riconoscere le sue colpe e si rassegna, nolente, a firmare l'atto di pentimento, posso riconoscere ch'ella ha momenti di molta efficacia; ma dall'istante in cui si ribella, e riafferra quel foglio e lo fa a brani, e prorompe e grida «mandatemi al rogo!», eh, no, Giovanna d'Arco in Ludmilla Pitoëff non ce la vedo più: e, se non la ritenessi in goni modo un'attrice degna di molto rispetto, sarei tratto a vederci piuttosto la bimba che recita «La vispa Teresa».... M'inganno? Può darsi. Ma questa è la mia impressione; e la dico sinceramente, com'è mio costume.

Questi miei d'oggi sono degli asterischi, e non mi indugerò a dir per le lunghe delle altre opere dai Pitoëff offerte in questa loro settimana al pubblico milanese: *L'indigeant*, un attuccio delizioso del Vildrac che la signora Ludmilla (ecco un'altra particina che le si adatta, di mite modesta timida borghesuccia) ha deliziosamente recitata, ottimamente secondata da due attori eccellenti, il Penay e

il Vermeil; *Le temps est un songe*, sei quadri del Lenormand; il vecchio *Revisor* del Gogol; e stasera, in serata d'addio, quell'altro orribile dramma dell'Andrejeff ch'è *Colui che prende gli schiaffi*. – Il *Revisor* è una farsa in cinque atti che dimostra, nella sua ingenua fattura primitiva, nelle sue insistenze su uno stesso motivo, nelle sue fastidiose lungherie, gli ottanta o novant'anni che ha sul groppone: dimostrazione che prova come non sia un capolavoro quale è considerato dai russi. Pei capolavori non c'è vecchiezza. – È una fatica particolare di Giorgio Pitoëff, e vi si disimpegna assai bene; assai meglio certo che nei sei quadri del Lenormand dove è apparso attore mediocre. Ma, lo ammetto, non è facile recitare quell'astruseria lunga monotona in gran parte incomprensibile ch'è *Le temps est un songe*; né, anzi e veramente, io saprei come dovrebbe essere recitata. Il tempo è un sogno, dice il Lenormand; e mi pare voglia dire, in fondo in fondo, ch'è una convenzione, com'è una convenzione lo spazio. Infatti, che cos'è lo spazio? Dice uno dei personaggi: è quel tratto che la formica percorre per andare da un filo a un altro filo d'erba; ed è quello che separa i nostri occhi dalle stelle che essi mirano. Se gli ribattete che sì, ma che si tratta di due spazii differenti, il dramma va a farsi friggere.... Ed io che non amo le astruserie noiose ce lo lascio andare molto volentieri.

*

Tre lutti hanno addolorato in questi giorni la famiglia del teatro di prosa. Sono morti Ignazio Bracci, Serafino Renzi e Celestina Paladini Andò.

Non saranno in molti, oggi, a ricordare Bracci nella piena virilità, ma tutti i frequentatori del teatro lo ricordano vecchietto, per trent'anni compagno di Dina Galli. Fu un buon uomo e un simpatico attor comico, gustoso in certe macchiette a cui dava la sua figurina tozza e panciutella e una gaiezza uniforme nelle sue espressioni, per niente varia, ma garbata e non priva di misura. – Il Renzi, uomo aitante e dal fare spavaldo, fu forse l'ultimo degli attori nostri che si attenne quasi unicamente al teatro popolare, fu l'ultimo fedele innamorato della cappa e della spada. Ed ebbe un pubblico devoto, ed anni di gran fortuna. Poi declinò; ed è morto vecchio, non so se ancor sulla breccia, in provincia, dove trovava forse ancora dei teatri che lo accogliessero e dei pubblici che lo gradissero. Nelle città grandi, ormai, teatri popolari non cene son quasi più, perché non ci son più compagnie che si degnino di chiamarsi popolari e che si attengano a un repertorio adatto al popolo. Celestina Paldini fu anch'essa, in gioventù, attrice popolare e prim'attrice acclamata. Poi fu moglie di Flavio Andò; e più tardi assunse il ruolo d'attrice madre in Compagnie di prim'ordine, insieme col marito. In questo ruolo ella fu interprete di molto valore, di squisita distinzione nella figura e nel tratto. E fu donna intelligente, dotata di spirito acuto, non priva di cultura. Era piacevolissimo il conversare con lei, poi che tante nella sua lunga carriera ne aveva vedute e sentite, ed era ricca di ricordi, e sapeva raccontare con garbo e con malizia....

Ahimè, ahimè, ad uno ad uno se ne vanno tutti i miei vecchi amici di fra le quinte.... E forse faccio bene a non ficcarmi più fra di esse.... Salvo pochissime eccezioni, non ci troverei più che visi nuovi.... Che non mi rammentano gli antichi....

13 marzo

Emmepi.

1927.03.22	«La Tribuna»		<i>L'inspecteur en tournée</i>	Silvio D'Amico	L'addio dei Pitoëff "L'inspecteur" di Gogol, al Valle
------------	--------------	--	--------------------------------	----------------	---

Non si giudica un attore da quattro recite, e nemmeno da dieci; quanto sia vasta e varia la gamma dell'arte di Ludmilla Pitoëff non lo sappiamo ancora, ed ella già se n'è ripartita stamane. Aspettando il suo ritorno per quest'altr'anno, in cui si spera farà tra noi una sosta più lunga anche per corrispondere, dicono, a un invito di Mussolini, contentiamoci d'osservare che nei lavori che le

abbiamo sentito recitare – *Mademoiselle Bourrat, Sainte Jeanne, Celui qui reçoit les gifles, L'inspecteur en tournée*; e possiamo aggiungere *La puissance des ténèbres* che ascoltammo l'altr'anno a Torino – ci pare d'aver capito che la nota essenziale di quest'attrice è l'innocenza. Ludmilla Pitoëff è una creatura pura, la quale sembra redimere da di dentro, con una casta luce interiore, tutte le donne che incarna, la ragazza sedotta e la piccola danzatrice animalesca, la signorina russa di provincia e la contadinella terrorizzata; e non si parla di santa Giovanna, ma raccontano ch'ella arrivi a trasformare persino la Salomé di Wilde, con una sorta di tradimento religioso, in una fiamma d'abbandono estatico, cieco ma senza perversità. Ludmilla Pitoëff sembra lavorare non in estensione, ma in profondità; è la negazione dell'artista oratoria, di quella che riempie prepotentemente la scena e la fa per così dire vibrare tutta intorno a sé; se ha (come può ben accadere, ella è un'artista e per di più è donna) una furberia, si tratta della furberia suprema, quella del pudore: la sua impercettibile leziosaggine è tutta candida, e il suo modo di mettersi in mostra consiste nel nascondersi. Così le sue conquiste ella le compie attraverso i mezzi più semplici e discreti, la signorina Bourrat esprime il suo dramma della maternità in un gemito ma che desta risonanze infinite, Consuela sboccia, fiorisce e muore come un fiore reciso. Santa Giovanna tocca i vertici della tragedia facendosi minima tra le forze enormi che la stritolano.

Ne *L'Inspecteur en Tournée (Revisor)* di Gogol, che iersera s'è dato al Valle, non sappiamo se per la prima volta in Roma, abbiamo avuto tra l'altro la riprova di come sia possibile anche a una grande attrice il subordinare la propria personalità alla composizione generale d'un quadro, e il ridursi ad esserne soltanto uno dei molti elementi. Ma il quadro, aggiungiamolo subito, era perfetto. La grande commedia di Gogol, vera commedia e perciò se Dio vuole divertente come pochissime del tempo nostro, mette in scena un mondo di uomini ridotti alla loro più semplice espressione, in quella Russia che da un secolo ci è stata dipinta dai suoi scrittori come un popoli di bambini istintivi, ingenui, crudeli, golosi, superstiziosi e anche religiosi. Pitoëff ci ha ridato questo mondo in un suo delizioso ripensamento ironico e visivo: egli era Klestakof, il creduto ispettore, e ne ha fatto una sorta di *clown*, con atteggiamenti e compiacenze di danzatore più che d'attore, a nostro gusto eccessivi, ma che nel terz'atto non gli hanno impedito di darci la grande scena con un umorismo saporitissimo. I suoi compagni, mirabili uno per uno, e mirabilissimo nel variopinto contrappunto dell'insieme, hanno composto in cinque quadri cinque capolavori d'arte comica, dove nei suggerimenti delle fisionomie, degli atteggiamenti, e dello stesso apparato scenico, ci è parso di tornare a respirare lo spirito del vecchio Gogol, e di ritrovare nella caricatura la sua curiosa e disperata desolazione.

Descriver partitamente le grazie, tutte significative, di questa esecuzione, e la bravura dei singoli attori della *troupe* (di cui confessiamo di non conoscer l'uguale), potrebb'essere un'impresa istruttiva e piacevole, ma purtroppo ci manca lo spazio. Contentiamoci di mandare un saluto alla tenerezza di Ludmilla Pitoëff, ch'era la figlia del Borgomastro: personaggio elementare quasi muto, e che tuttavia ci si rivelò attimo per attimo, in un incantevole gioco di controcene. Il pubblico, che s'era goduta con beatitudine la bella festa dello spettacolo, lo coronò con applausi cordialissimi. Oggi riprende le recite il Baghetti, con la sua brava Elsa Merlini.

1927.04.13	«La Stampa»		<i>Amleto</i>	Francesco Bernardelli	Scenografie
------------	-------------	--	---------------	-----------------------	-------------

E' facile con due lampadine colorate ed un ritaglio di tela grigia fabbricare un paesaggio da presepio con intenzioni simboliche, ed è anche più facile teorizzare su quelle intenzioni. Oggi la messa in scena è occasione ad ogni scherzo e trucco (come in tutte le faccende della vita vi sono qui trucchi leciti e trucchi illeciti) : Shakespeare e magari Goldoni suggeriscono le più astratte violenze al testo

poetico, e l'arbitraria divagazione pittorica o plastica assume con disinvolta vanità il nome d'interpretazione. Abbiamo in palcoscenico le sublimazioni del reale, il mistero e l'arlecchinata. L'azione teatrale oscilla tra il dinamismo del balletto e della commedia dell'arte e le suggestioni astrali di un estetismo pseudo-religioso, metafisico, snaturato. Ecco, alla radice di tutto ciò sta appunto l'innaturale, anzi l'anti-naturale: ogni senso umano è bandito, restano la super-marionetta, le luminosità patetiche, le cabalette sintetiche di un cerebralismo alla ricerca dello spettacolo puro. E sta bene; lo spettacolo è l'intima ragione delle rappresentazioni teatrali, e possiamo pensare venga giorno nel quale unicamente spettacoli puri siano offerti al pubblico; vogliam dire composizioni mimiche, plastiche, musicali, pittoriche, danzanti, intessute su di un canovaccio la cui poetica sia adeguata ed aderente a quelle espressioni; tipo di teatro che non sia più la traduzione vivente di un'opera scritta, letteraria, che non sia messo in moto dalla parola, ma che, di per se completo, si sottragga ad ogni coercizione. Ispirato di sé, non servirà più ad integrare un'altra opera di arte, chiusa a sua volta e senza ulteriori e fantastiche prospettive, ma troverà le sue armonie nelle proprie formule. Ad esempio *Amleto* è abbastanza compiuto e realizzato, - vero? Benissimo, è inutile aggiungervi scenari, costumi, gesti. L'*Amleto* non è opera teatrale: mentre quel qualsiasi pastiche che risulti alla lettura macro, vuoto, scheletrico, susciterà quell'irradiazione scenica, desiderata e necessaria a rimpolparlo, a ricrearlo in funzione di spettacolo. Siamo intesi? Ma se tale visione artistica, essenziale, primitiva, siderea avrà, ed in parte ha già avuto, la sua attuazione con fantasie adorabili, e spesso impressionanti, noi ci troviamo pur sempre di fronte ad un enorme repertorio, tradizionale certo, tradizionalissimo ed abusato, che va da Molière a Becque, da Euripide a D'Annunzio, da Labiche a Ibsen o Vildrac, che insomma costituisce ancora tutto il nostro tangibile teatro, e, osiamo dirlo, un emozionante teatro. Le fonti sono sempre lì. Di meglio per ora non si è visto nulla. Al pubblico non spiace eccessivamente che esso venga rappresentato. Ed è tutto, dal più al meno, profondamente realistico. Già, anche *la Tempesta*, o amici inscenatori, colla sua isola strana e ricca di prodigi, con Ariele e Calibano, e l'oceano intorno e le grotte mirabili e la magica sua sospensione tra arcane illuminazioni, è irresistibilmente terrena: naturalistica sì, perché tutta fragrante di fiori di campo e di ariosità solare.

Ora, come si rappresenterà questo secolare repertorio, dato che lo si voglia rappresentare? E' possibile che l'arte della scena prenda il posto o succeda all'arte drammatica? E' permesso al maestro di scena approfittare delle immaginazioni di un altro poeta per inventare e trapungervi le proprie? Sono cose che non si risolvono a priori. Ragionarle è inutile: meglio porre problemi e richiamare l'attenzione. La soluzione verrà colle creazioni. Intanto non è superfluo stabilire che la tendenza all'irrazionale, che le derivazioni da Gordon Craig o da Tairof, potrebbero a poco a poco isterilire l'afflato, il rinnovarsi palpitante del teatro come vasta commozione umana. L'evocazione dei simboli, la totalità emotiva perseguita attraverso allegorie, chimismi e sottintesi che non hanno più alcun riferimento alle didascalie dell'autore, che non hanno nulla a che vedere con la realtà, paesaggi, interni, costumi, condurrà forse a quella rivelazione trascendente, a quella irrealtà o super-realtà che, secondo certe ideologie, è la sola vita interiore dell'arte, condurrà ad una visione mistica del mondo, ottima per chi ci si vuole sperdere, ma ci allontanerà sempre più dalla carnosa e solida, architettura dei drammi, sia Sofocle o Shakespeare che parli, ove l'uomo e la donna, nelle loro contingenze e divine accidentalità, sono centro di sviluppi patetici, di dissidi e riconoscimenti ideali, ove il destino batte alla porta della coscienza con irresistibile fragore spirituale. Ed il Craig, a raggiungere l'integrale ed astratto nucleo della sua ispirazione, poema-sintesi concluso in un'ineffabile orchestrazione scenica, non ha esitato a bandire definitivamente dal teatro la creatura, cioè l'attore, ed a sostituirlo con la ben nota super-marionetta, strumento artificioso ed ambiguo ad esprimere i segreti pensieri, il ritmo nascosto e misterioso della bellezza.

Lo stesso cerebralismo tende anche, in altro senso, a isolare l'attore, a sottolinearne il generico valore umano, ricostruendo la scena in funzione dell'interprete. Di qui le decorazioni schematiche e sintetiche, che hanno il compito di creare spazi magnetici sui quali il personaggio, giganteggiando, resti solo alle prese con la sua essenza drammatica. Tutt'al più la scena-ambiente dovrebbe

sommessamente riecheggiare l'alato suono della tragedia o della commedia, e suggerire vagamente allo spettatore un'atmosfera propizia alle più soggettive integrazioni fantastiche.

Abbiamo, or non è molto, assistito ad una messa in scena dell'*Amleto* del più vivo interesse. Giorgio Pitoëff è un inscenatore squisitamente letterario. Egli ci diede innanzitutto il poema di Shakespeare, che è tutt'altra cosa da questa o quella interpretazione della, figura, più o meno enigmatica, del principe danese. Ed in fatti non vogliamo neppure soffermarci sulla sua fatica d'attore, discutibilissima. Ma il poema, la visione allucinante del poeta nei suoi svolgimenti, nella ricchezza impareggiabile delle snodature; quel moltiplicarsi della fantasia attraverso episodi, richiami, improvvise esplosioni di nuovi germi poetici insospettati; la sinfonia smagliante dei temi diversi e concordi; tutto quello che è propriamente gioia letteraria nella miracolosa composizione, lo sviluppo retorico delle varie cellule e zone spirituali, i piani i rilievi le prospettive, gli spazi ed i tempi misteriosi della creazione poetica, le immagini allacciate e sciolte, il capriccio degli estri pungenti e la tempra dello stile, tutto ciò è stato tentato da Pitoëff nella sua realizzazione scenica, che corre veloce, vivace, gonfia di tumulto e di felicità, verso il compimento dell'opera. Ebbrezza, eccitazione sottile dei sensi e del cervello.

D'altra parte Pitoëff vuol dare un'intensità, uno spicco, un taglio veementi alla tragedia, come azione, come conflitto d'anime. Ed allora quel cerebralismo, cui s'è accennato, interviene a rarefare l'aria, a condensare la vicenda in un ambiente scarno, lineare, privo d'ogni sostanza, d'ogni pastosità o morbidezza pittoresca. I scenari sono ridotti a pochi elementi amorfi, composti e scomposti in alterno modo a simulare ora i bastioni, ora una sala, ora una nave: elementi neutri, grigio-perlacei, dalle sagome geometriche. Su di essi la luce gioca a porre in rilievo gli attori: i quali si muovono come su di uno specchio, in un'atmosfera translucida, tutta rifrazioni, che esalta il personaggio, lo fa quasi trasparente, ne rende tangibile l'essenza di puro fantasma. Fantasmi che si direbbe acquistino una doppia coscienza, quella a loro insufflata dall'autore e quella voluta dal maestro di scena. I personaggi fanno insomma di essere personaggi di dramma, conoscono il proprio fittizio destino, s'atteggiano, sospinti da un « sottinteso » auto-critico, per far scaturire dal proprio atteggiamento le più riposte intenzioni, per ricavare dalla propria recitazione quel simbolico significato, quel sintetico carattere loro attribuito dalle intellettualistiche rielaborazioni. Il Re viene in scena con una piccola corona di stagno, da burattino, perché sa di essere il Re per eccellenza, il Re-tipo, il Re che nasce e muore sul palcoscenico. Il realismo è vinto, ma con esso è perduta la spontaneità, la verità di chi si abbandona e si confonde con la finzione teatrale.

Orbene, dopo innumerevoli e geniali tentativi di messa in scena, possiamo dire che il dissidio fondamentale del teatro, quella incongruenza di voler materializzare dei poemi o drammi o fantasie, che, si voglia o no, sono già tutte, se non espresse, certo compiute e perfette nella visione del poeta, permane. Se è difficile realizzare un paesaggio, un tramonto, un chiaro di luna, ciò non toglie che quel paesaggio e quel chiaro di luna siano stati visti dall'autore, e che il personaggio avulso da quell'ambiente non sia più lui, rotto ogni contatto ed ogni aderenza alla realtà. Per non incappare nel ridicolo della cartapesta pitturata si corre il rischio di stroppiare ad ogni pie sospinto il senso e le proporzioni di un'opera. Certo la ricerca dei nuclei poetico-scenografici e gli sviluppi che se ne sono attuati — una intelligente e garbata esposizione ne fa Gino Gori nel suo volume: « Scenografia » — hanno permesso il formarsi di una vera tecnica ed estetica della scena capace di mirabili risultati. Purché ad evitare le scemenze realistiche non si cada nelle più grandi scemenze dell'artificio e del barocchismo. Purché soprattutto, volendo integrare una tragedia di Shakespeare od una commedia di Goldoni, non se ne distraiga lo spettatore: la messa in scena raffinata e semplificatrice riserba queste sorprese. Può avvenire che un velario bianco e nero ad illuminazione spettrale riesca ad allontanarvi dall'illusione teatrale assai più che i quadretti di genere cari alla scenografia romantica e realistica.

E se proprio sarà impossibile tradurre le immaginazioni dei poeti in altrettanti scenari, se lo stridore di certe materiali contingenze non verrà abolito: ebbene, pazienza. Quegli stridori e quelle infantilità saranno superati di colpo dall'unica cosa che conta, l'unica cosa da salvare: il senso dell'umano, la commozione umana che travolge i pubblici, li illude, li fa piangere e sognare;

l'umanità irresistibile di Re Lear e del Misanthropo, che redime tutto, anche l'eterno trucco del palcoscenico.

FRANCESCO BERNARDELLI.

1927.06.22	«La Stampa»				Vildrac, Crommelynck, Maeterlinck nell'interpretazione dei Pitoëff
------------	-------------	--	--	--	--

Parigi, 21, notte.

Ricomparendo davanti al pubblico parigino i coniugi Pitoëff, che durante una lunga *tournee* raccolsero allora in tutt'Europa, hanno offerto ai frequentatori del *Théâtre des Arts* un raro e gustoso spettacolo. I tre lavori rappresentati jeri sera (una triste commedia psicologica, un dramma simbolico, una farsa) sono di autori di grande fama: la commedia è di Carlo Vildrac, il dramma di Fernand Crommelynck, la farsa di Maurizio Maeterlinck. Non si sarebbero potute riunire migliori ghiottonerie su un medesimo piatto.

Il lavoro di Vildrac s'intitola *L'Indigente*. E' lo studio d'un carattere inquieto, continuamente tormentato da dubbi, sospetti e timori. Un uomo vive lontano dalla città, nell'indigenza, senza amici, convinto che tutti lo fuggano a cagione della sua povertà e della tristezza che è in lui. Ma ecco che un individuo che egli non vede da anni va a trovarlo. Il visitatore si è rammentato di lui più volte, senza mai avere il tempo per recarsi in quella casa; ora ha voluto procurarsi il duplice piacere di trascorrere una giornata in campagna e di stringere la mano al solitario. Costui lo accoglie con gioia; ma dopo le prime reciproche manifestazioni d'espansione è assalito da una segreta inquietudine: perché quella visita improvvisa? Ha voluto, quell'individuo, conoscere il grado della sua povertà? E' andato là per potere poi ridere di lui? E l'indigente diventa cupo, scortese, ostile, né recupera l'abituale e grigia sua tranquillità che quando il visitatore è ripartito.

Il mercante di rimpianti è il primissimo lavoro di Crommelynck. Egli lo scrisse a diciotto anni, quando, insieme al padre che era attore, percorreva le Fiandre sul carro di Tespi. Il protagonista del dramma è un vecchio antiquario che ha una moglie giovane e punto affezionata: « Egli ama lo scheletro del passato » essa suol dire, parlando con ribrezzo dell'antiquario: ed allude al piacere che i vecchi provano mischiando i ricordi delle loro prime amanti con le sensazioni che loro procurano le altre donne. Un giorno, non potendo più sopportare i contatti col marito, fugge con un giovane mugnaio. Il marito monta sulle furie e, non potendo sfogare la sua ira contro i fuggiaschi, uccide una fattucchiera che fu l'intermediaria degli amanti e che lo ha chiamato *cocu*. Compiuto il delitto, l'antiquario accusa dell'uccisione un pazzo. Ora che il vecchio ha soddisfatto l'amor proprio, allontanati da sé i sospetti della giustizia, lascia che gli amanti ritornino, ed egli si ritira nell'ombra. Il dramma è singolare. Ironico, con quella logica a zig-zag che caratterizza molti componenti di Crommelynck. La signora Simon l'ha rivestito di musica assai espressiva ma così frammentaria che non si può dire ch'essa abbia scritto una partitura.

Il pezzo forte del programma della serata era costituito da *Il miracolo di Sant'Antonio* del Maeterlinck. Questa farsa richiede un allestimento scenico gustosamente caricaturale : il Pitoëff ne ha ideato uno particolarmente pittoresco e piacevole.

Siamo in un casolare fiammingo: in una stanza, sopra un lettuccio, giace il cadavere della signorina Ortensia, vecchia zitella che ha lasciato molto denaro; in un'altra gli eredi, aspettando il funerale, gozzovigliano. Un poveruomo entra nel cortile del casolare e bussa alla porta. Virginia, la fedele serva della defunta, va ad aprire : «Chi siete?», domanda. « Sono — risponde il mendicante — Sant'Antonio da Padova ». La povera donna sta per venire meno, ma non mette in dubbio quanto il santo le dice: egli è andato là per risuscitare la signorina Ortensia. Virginia corre a dare la grande

notizia ai parenti della padrona ma essi non vogliono essere disturbati «Sarà un pazzo!», esclamano, e continuano a mangiare e bere. Sant'Antonio condotto dalla domestica nella camera mortuaria, compie il miracolo della resurrezione. Appena riaperti gli occhi, la signorina Ortensia, scorgendo ai piedi del letto il mendicante, lo maltratta; poi ammutolisce per sempre. « L'ho fatta tacere — spiega bonariamente Sant'Antonio — perché non riveli a voialtri mortali il mistero dell'ai di là ». Il medico, che stava gozzovigliando con gli eredi, dice che le resurrezioni sono fenomeni rari ma spiegabilissimi. I parenti della risorta, sebbene si congratolino con costei, si sono fatti scuri in viso e vorrebbero, se potessero, fare a pezzi l'intrigante che ha compiuto il miracolo. Intanto lo fanno arrestare. E Sant'Antonio, sorridendo alla buona Virginia, la sola che abbia avuta fede in lui, se ne va ammanettato. Ma', appena è fuori, un abbacinante fulmine rimbomba; i gendarmi hanno poi un bel cercare il mendicante: egli è misteriosamente scomparso !

Non si sa, di questo tenue lavoro, se più ammirare l'invenzione, l'ironia, l'umorismo o l'acuto senso filosofico. Udendolo recitare, nel modo squisito usato dai Pitoëff, si prova un senso di soddisfazione profonda.

Il nuovo spettacolo dato al *Théâtre des Arts* dimostra che i generi drammatici più diversi possono essere riuniti in un solo programma, se, pur appartenendo a differenti scuole, costituiscono uno spettacolo d'arte sostanzioso.

Rideau.

1927.07.16	«La Tribuna»			Silvio D'Amico	Adunata teatrale a Parigi Conclusioni: la messinscena (Dal nostro inviato speciale)
------------	--------------	--	--	-------------------	--

Parigi, luglio.

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 Giorgio 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 soltanto intendere 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 la 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, dicono 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 solo in potenza, rende lampante quel che nel teatro è sottinteso; e ciò facendo, vi aggiunge inevitabilmente qualcosa di personale. Quest'aggiunta è, esteticamente e spiritualmente, sua; e sua dunque dev'essere anche economicamente. Come non è lecito che un autore tragga benefici dal lavoro d'un altro autore, così non è lecito che un *metteur-en-scène* si serva dell'opera già compiuta da un altro. Una volta che Pitoëff abbia messo in scena i *Sei personaggi* con quella data intonazione, con quello sfondo do tende nere, quell'ascensore, e quella apparizione finale, a nessuno 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 *metteurs-en-scène*, scrittori e giuristi, è facile immaginarselo. « Va bene », rispondeva un saggio giurista a Baty e a Pitoëff, « cotesto lavoro è, giustamente, vostro; voi volete ch'esso sia compensato, e tutelato; e in principio possiamo 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 vostro lavoro? Chi può determinare il punto in cui l'opera del *metteur-en-scène* si distacca da quella del poeta? Qual è il punto in cui i *Sei personaggi* finiscono d'esser di Pirandello, e cominciano a esser di Pitoëff?» Replicava Baty: « *Adducere inconueniens, non est solvere argumentum* ». E intanto si potrebbe stabilire che ogni *metteur-en-scène*, facendo una messinscena, depositi presso il Ministero competente i documenti di tutto quello che egli ha aggiunto al testo: bozzetti, didascalie per gli attori, le comparse, le luci, eccetera. Per il che potrà seguirsi un procedimento identico a quello che si usa per gli autori, essendo il suo un vero e proprio diritto d'autore, da compensarsi con percentuale 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 acquaforti e incisioni a colori ! Ma 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 o fa i costumi; oppure sera per sera come i vecchi capocomici. Altrimenti, in che modo stabilire con esattezza quello che in una messinscena è uscito 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 lo 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, 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 alla 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 del buon Baty (notoriamente cattolicissimo), che le sue possono esser teorie immanentiste, soggettiviste, idealiste, protestanti, pirandelliane, crociane, e tutto quel che si voglia; ma cattoliche no. Ma queste cose le abbiám discusse troppe altre volte per tornarci su. E insomma per ora il Congresso parve dispostissimo a riconoscere al *metteurs-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 siam 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 quanto abbiam visto e sentito in questa « adunata ».

Che, infatti, il Congresso si sia così acceso intorno ad 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 alla importanza della interpretazione d'insieme, e a quello che, appunto, adesso s'intende con la parola *mise-en-scène*; ci han 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: sparite 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 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 Tairoff, ma i moderati Pitoëff e Baty). A ogni modo è certo che del *metteur-en-scène* (e non foss'altro che per tenerlo al suo posto e impedirgli di varcare i suoi limiti) oggi non si può fare a meno. Il Teatro nostro, italiano, nel tragico sfacelo in cui si dibatte, ne ha bisogno più che del pane; fuori di lui non c'è salute.

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

1928.01.18	«La Stampa»		<i>La Casa dei cuori infranti</i>		<i>La casa dei cuori infranti.</i> Commedia quasi nuova di Shaw rappresentata dai Pitoëff
------------	-------------	--	-----------------------------------	--	---

Parigi, 17, notte.

Giorgio e Ludmilla Pitoëff hanno presentato al pubblico parigino un lavoro che Bernardo Shaw licenziò alle stampe nel 1919, ma che ha avuto finora una carriera teatrale assai poco rumorosa,

sicch  a tutt'oggi offre i requisiti della novit . Nella prefazione dell'originale e suggestiva commedia, il grande scrittore inglese illustra come segue il soggetto trattato:

«*La Casa dei cuori infranti* non   soltanto il titolo della commedia;   l'Europa colta ed oziosa dell'anteguerra. Quando la commedia fu cominciata, non una cannonata era stata ancora sparata: soltanto i diplomatici di professione e qualche dilettante la cui fisima era la politica estera, sapevano che i cannoni erano carichi. In quell'Europa, il potere e la cultura stavano in compartimenti separati. I barbari non erano soltanto in sella, ma anche al banco del governo e non vi era nessuno per correggere la loro incredibile ignoranza del pensiero moderno e della scienza politica, tranne alcuni *parvenus* della Banca, che passavano la loro vita a riempire le loro tasche anzich  il loro spirito...

« Gli abitanti della casa dei cuori Infranti erano troppo neghittosi e troppo superficiali per salvarsi dalla maledizione che colp  quel palazzo incantato.. Se gli uomini non imparano le loro lezioni se non quando sono scritte a lettere di sangue, ebbene, che lo siano e che questo sangue sia il loro. Quando la guerra fu scatenata non si doveva pensare a mettersi al di sopra della mischia per il fatto che la nave era stata mal diretta dai suoi ufficiali e lanciata contro gli scogli. La nave doveva essere salvata anche se Newton avesse dovuto abbandonare i suoi calcoli e Michelangelo i suoi ceselli. Essi dovevano deporre giri utensili dei loro nobili e benefici mestieri ed afferrare la baionetta sanguinosa e la bomba micidiale. Dovevano convertire il loro istinto divino della creazione artistica in un maneggio effettivo delle cose diaboliche e trasformare la loro facolt  economica, di organizzazione in uno strumento di rovina e di omicidio... Noi abbiamo pensato che il cozzo della guerra avrebbe creato automaticamente un nuovo cielo e una nuova terra, e che il cane non avrebbe pi  fatto ritorno al suo romito. Si pu  vedere che questa era una illusione.

« Finch  dur  la guerra, io tenni la *Casa dei cuori infranti* lungi dai fuochi della ribalta poich  i tedeschi avrebbero potuto, una notte, trasformare in realt  l'ultimo atto di questa commedia. Adesso, mi sembrerebbe una mancanza di coraggio il non permetterle di seguire il suo destino ».

Per esprimere sentimenti cos  complessi, Bernardo Shaw ha sceneggiato una delle sue commedie scucite e apparentemente incoerenti, che scintillano di idee come il mare notturno di fosforo. Egli ha immaginato una casa disordinata e folle nella quale un ex capitano marittimo quasi centenario, Shotover, tenta di conservare una illusione di vita marina. Questo capitano ha con s  una figliuola, Hesione Dodo, originale come lui, e il suo genero, il bell'Ettore Dodo. Hesione ha invitato in casa sua un'amica, Ellie Dun, figlia di un ottimo uomo, Mazzini Dun, oggi rovinato e impiegato negli uffici di un terribile vecchio, uomo d'affari, certo Mangan. Hesione vuole impedire ad Ellie di sposare Mangan, poich  la giovinetta ha in cuore un amore profondo per un eroe sconosciuto che ha compiuto imprese meravigliose. Orbene, Ellie riconosce in Ettore Dodo, il suo eroe, il quale non era dunque che un mentitore. Col cuore infranto, disperata, essa decide di sposare Mangan e persiste nel suo proposito anche quando il brutto vecchio, diventato innamorato di Hesione, che lo rende pazzo burlandosi di lui, le confessa che fu lui a rovinare suo padre.

D'altra parte. la sorella di Hesione Lady Utterowod, un'altra donna semi fatale, giunge nella casa paterna accompagnata da suo cognato Randal, innamorato di lei e ch'essa tratta come Hesione tratta Mangan. Alla fine Dodo si innamora a sua volta di Lady Utterowod.

Tutta questa gente triste   scossa dalle apostrofi brutali di Shotover, la cui anima dolorosa   compresa soltanto dalla piccola Ellie. Una specie di isterismo collettivo si abbatte sulla casa, quando, alla fine del lavoro, immaginandosi essere, nel frattempo, scoppiata la guerra, si sentono passare gli Zeppelins. Le bombe scoppiano. Mangan, il milionario, che si   nascosto in una cantina piena di dinamite, resta ucciso. Tutti gli altri, in preda a grande eccitamento, sopravvivono invece, malgrado la loro imprudenza e sperano anzi di avere il giorno dopo la stessa emozione, salvo Ellie Shotover e Mazzini Dun, i quali sembrano definitivamente purificati e salvati.

Il lavoro, che era stato messo in scena col solito buon gusto di Giorgio Pito ff, venne ascoltato con interesse vivissimo ancorch  molte delle sue battute bizzarre e troppo dense di significato, siano sfuggito al pubblico che gremiva la sala.

1929.03.24	«Il Messaggero»				“La dame aux camélias” di A. Dumas fils nell’interpretazione Pitoëff al Valle
------------	--------------------	--	--	--	---

Non è il caso, ci sembra, di improntare una qualsiasi discussione sul lavoro, su l’autore e sui tempi in cui maturarono: tanto più che *La dame aux camélias* tiene un posto tutto a sé sia nell’opera dumasiana, preoccupata per il resto di tesi e di intenzioni sociali, sia nell’epoca in cui nacque tuttavia pregevole delle irruenze e delle fantasie romantiche non ancora attenuate e modificate dai primi presentimenti del naturalismo. Il dramma di Dumas figlio è quello che è, cioè un capolavoro cui nulla toglie la sopraggiunta assurdità di certe situazioni e di certe psicologie. La trasfigurazione umana che la commossa fantasia popolare ha fatto dei personaggi di Margherita e di Armando, accomunandoli nella dolce leggenda poetica, a Paolo e Francesca, a Romeo e Giulietta, a Tristano e Isotta, a Manon e De Grioux, basta da sola a dimostrarlo. Basterà aggiungere poi che esso è particolarmente caro ai nostri cuori italiani per gli echi della indimenticabile musica di Verdi che suscita con le sue parole, perché si comprenda l’interesse, l’emozione e l’attenzione con cui è stata accolta ieri sera, dalla folla accorsa al Valle, la rappresentazione datane da Ludmilla Pitoëff e dai suoi compagni.

Questo poema d’amore trovò nella piccola e soave russa un’interprete particolare ed eccezionale. Margherita non è stata mai la *traviata*: in lei, fin dal suo primo apparire, parve sempre presente e manifesto quel «ricordo e quella nostalgia dell’infanzia» cui accenna ad un certo punto con dolcissima mestizia la donna perduta nella solitudine amara della sua vita turbinosa; vale a dire sembrò che in lei, non ostante ogni peccato e ogni vizio, la sopravvivenza del candore e dell’ingenuità infantile rimanesse a difendere la sua anima e il cuore conservandoli intatti per quel supremo amore che doveva redimerla ed eternarla. La sua giocondità e il suo intrigare mondani sono già staccati dal costume corrotto e carnale della cortigiana, hanno già perduto ogni senso di abitudine e di spontaneità. Sono una maschera, una veste sotto cui la fanciulla, che ella pur fu un tempo, rinasce nel presentimento dell’amore. E quando questo la raggiunge e la invade non ha la passionalità fremente della donna esperta, ma ha di moderna la passionalità, l’umiltà di quella ineffabile e miracolosa ebbrezza spirituale caratteristica d’ogni primo amore. Allora le sue parole sono come mormorate, cantate in un’estasi continua come se tanta felicità derivasse da un sogno e non da una realtà.

La passione erompe nella scena col padre. La confessione, lo strazio, il sacrificio e poi l’addio ad Armando così pieno di cose non dette, di abbandono, di disperazione, di indugio furono detti con toni indimenticabili per intensità e semplicità nei quali affluivano tutte le voci supreme di un mondo inespresso e inesprimibile. Ma quello che più ci piacque e più rapì, quello che ancora una volta ci convinse della grandezza di questa attrice fu l’ultimo atto: agonia e morte, dove non sono più possibili discussioni sulle intonazioni e impostazioni fin qui possibile. Erano anche, inverità, le scene che meglio aderivano alla sensibilità delicata, casta, ispirata e fragile dell’attrice: Margherita ci apparve veramente oltre la vita, in una serenità rassegnata e pura, come un’apparizione serafica. Quale differenza fra questa morte soave e spiritualizzata e quelle angosciose e torbide con cui troppe volte ci disgustarono e ci ossessionarono gli attori realisti.

Vicino alla Pitoëff, Jean d’Yd, ch’era il padre, e disse con intensa efficacia dapprima rude, poi dolorosa e compassionale, la sua parte; e Henry Vermell, ch’era Armando, e non seppe sempre completamente liberare la sua ardente impetuosità da riflessioni enfatiche, collaborarono alla riuscita e al successo di questa interpretazione. Gli altri armonicamente confusi nella piccola folla di contorno delle feste, e dei salotti completarono il quadro. La messa in scena, semplice nei suoi suggestivi suggerimenti compose una cornice delicata al dramma: ma l’incorniciatura ovale che

racchiudeva ogni scena conferendo un aspetto come di stampi di acquarello antichi con la sua semplicità dell'arredamento.

Stasera *Le cadavre vivant* di Leone Tolstoj: domani lunedì una novità di Cecof *Trois soeurs*; martedì *César et Cléopâtre* di Shaw e mercoledì ultima recita con *Six* dello [Sic].

1929.03. 25	«Il Tevere»			Alberto Cecchi	Ludmilla e Giorgio Pitoëff al Valle
-------------	-------------	--	--	----------------	-------------------------------------

La Dame aux camélias, dramma scandalistico e *fauve* al tempo della sua prima rappresentazione, essendo oramai un lavoro da diurna domenicale, quando le poltrone sono riempite da tradizionalisti borghesi e in un palco di terz'ordine c'è perfino la fanciulla che dieci ore prima si è comunicata per la prima volta. Margherita Gautier essendo stata, sotto il nome di Violette Valery compianta dalle più impendibili spose e madri di famiglia, l'esangue eroina di Dumas figlio vuol parere oramai non più in una società esagerata da *incroyable*, la dolce vittima alla quale una morale ferita fa spiare le sue colpe irrimediabili, ma invece la martire innocente, agnellino tenero che paga con la morte una colpa che non esiste. E' un'assoluzione che avviene non per insufficienza di prove, ma perché il fatto commesso non costituisce reato, e per il pubblico contemporaneo non si tratta più di perdonare, ma piuttosto di domandare perdono.

Le spettatrici che sabato sera sedevano in pose delicate nelle poltrone del vecchio Valle, teatro che ne ha viste parecchie, hanno a un certo punto alzato bandiera bianca, sotto la specie dei ricamati fazzolettini che portavano ai lacrimosi occhi. Tant'è vero che peggio non è morto mai e che il secolo ventesimo, il quale sta assistendo alla produzione in serie intensificata delle *girls* americane e delle «*gentlemen prefer blonds*», ha l'amante di Armando Duval in conto di una creatura angelicata quanto le donne di Edgardo Poe, caste pure e celesti.

In conclusione questo dramma, che al suo tempo appariva brutale quanto un bastone risulta oggi delicato e sospirato, e gli uomini contemporanei sottoscriverebbero per possedere una donna che vestisse di quei panni. Poiché oggi, malgrado la famosa ironia, siamo più romantici d'allora e di cuore più tenero.

Ludmilla Pitoëff ha portato di nuovo fra noi questa Margherita da non *proicere*: e naturalmente l'ha interpretata con un'umanità qual è quella d'oggi. Il giudizio sulla signora delle Camelie va dato all'atto quinto ed ultimo, quando alla sua morte si tirano le somme, chi ha avuto non ha dato, chi ha dato non ha avuto e i conti non tornano nemmeno per forza: pietra di paragone è la morte di Margherita; e questa volta la cosa si è svolta in un modo assolutamente cattolico, pieno di umiltà, di fede e di rassegnazione, ogni parola venendo ad essere un insegnamento, una tristezza, una vittoria.

Ludmilla Pitoëff è la più grande attrice che noi abbiamo mai conosciuto, senza possibilità di incertezze. Le sue più grandi qualità sono una gentilezza bambina, una soavità verginale, una spontaneità, una semplice facilità, così che vien da pensare ai pueri che non conoscono né il bene né il male e sanno fare ogni cosa, senza sapere quel che si fanno. Vogliamo dire che ella è un'attrice istintiva, ma non nel senso che questo s'intende per i «figli d'arte»: Ludmilla Pitoëff non ha evidentemente nessuna tradizione se non quella che le viene da se stessa: come al poeta, a lei succede di contenere improvvisamente in sé qualche cosa di estraneo, ossia di divino, e il suo modo di recitare è così straordinario da non fornirci la minima indicazione sulla sua intelligenza. Si capisce che a queste estremità le parole buon gusto, sincerità, aderenza, non hanno più alcun valore e l'incanto di lei, a forza di essere spirituale, finisce di essere di qualità animale, vogliamo dire che ella non se ne rende conto e non può più governarlo né controllarlo. E' un'attrice eminentemente femminile e diremmo fatale se questa parola non fosse stata contorta dall'abuso che se ne è fatto in

un senso particolare e decadente: mentre Ludmilla Pitoëff è un'attrice sana, poetica in senso classico, e in conclusione una forza della natura.

Le lacrime delle spettatrici e la malinconia degli spettatori l'hanno ricompensata assai più degli applausi fittissimi che hanno accolto ogni fine d'atto. Henri Vermeil, che era Armando, ci è parso non troppo nel *phisque du rôle*, accademico nelle parti di grazia ma eccellente nelle parti di slancio; Jean d'Yd, le père d'Armand è stato sdegnoso, commosso e fermo quanto era richiesto; e tutti gli altri hanno composto un insieme pieno di precisione, di naturalezza, di bravura.

Degli scenari ci sono parsi assai buoni il primo, quarto e quinto: gli altri due peccavano di semplicità.

George Pitoëff s'è a sua volta cimentato ieri domenica nella parte di Fedin, il *Cadavre vivante* di Tolstoi: la sua interpretazione aveva da reggere il confronto con quella data un anno fa nello stesso teatro, dai Russi del Teatro di Mosca, e sebbene ci si possa osservare che gli ultimi a parlare hanno sempre ragione, se non altro perché i loro argomenti sono più presenti, ci sembra che la vittoria debba rimanergli.

Pitoëff è un attore di una intelligenza estrema: crediamo che, al contrario di sua moglie, egli faccia ogni cosa con la testa, che infine agli sia un attore perfettamente civilizzato. La sua semplicità è da felicissima apparenza, e convince chiunque: la sua precisione è tuttavia assai controllata, i suoi effetti sono studiati al millesimo, egli è sempre presente a se stesso. Si vede in lui l'uomo di cultura e di eleganza, e, oltre che recitatore, egli è anche direttore di scena di se stesso, e *regisseur* e apparatore: è meticoloso e allo stesso tempo semplice, sobrio e abbondante, sa sfruttare le possibilità della parte, l'arte e la meccanica. Si dà con un'armonia sapiente, non oltrepassa mai il traguardo stabilito, è malinconico ed entusiasta.

La parte di Fedor Protassov gli va come un guanto, per la ragione dei contrari: essendo, come si sa, la parte di un uomo che manca la sua vita, che non fa mai quel che si deve fare, una sorta di eroe ibseniano veduto da Dostoiewski, un fu Mattia Pascal slavo e tragicamente segnato.

Il pubblico, il quale ha mostrato qua e là di amare non tanto il dramma quanto l'attore, e che non s'è affatto preoccupato di comprendere e tanto meno di ammettere la teoria di Tolstoi, il pubblico è andato in visibilio ad ogni quadro. Gli scenari erano perfettamente russi, come quelli di Braislowski per *Mirra Efros* della Pavlova, ossia con solo alcuni elementi dell'ambiente: di una stanza non veniva data che una parete o due, con un metodo che potremmo chiamare cinematografico, e il resto era fondale e quinte di velluti cupi e profondi.

Tutti gli attori della Compagnia sono stati egregi: i cori e i canti perfetti. Ludmilla, che era Macha, incantevolmente magica, gli altri senza eccezioni e senza far nomi che sarebbero troppo, perfezionatamente padroni.

Il successo è stato enorme. In realtà, questa è la migliore compagnia drammatica che Roma abbia conosciuto.

Questa sera *Trois soeurs* di Cecof, novità.

Alberto Cecchi.

1929.03. 26	«Il Messaggero»				“Les trois soeurs” di A. Cecof al Valle
-------------	-----------------	--	--	--	---

Siamo usciti ieri sera dal teatro Valle avidi di aria, di movimento, di luce – ah, fosse stata una di queste chiare mattinate tiepide di sole e trepide di risvegli, in cui la primavera arride alla fede alla volontà alla forza, e Roma sembra rinascere in una nuova eternità più fresca più bella più sicura! – ansiosi di ritrovare noi stessi, e con noi stessi la serenità e la pienezza della vita che pure è bella per la nostra volontà di farla bella. Per quasi quattro ore, oppressi da una crescente desolazione in cui l'unica speranza, e quanto squallida e triste!, era la ricerca penosa e faticosa di un'illusione purchessia che potesse aiutare a sopportare la colpa di essere nati e il dolore di vivere, avevamo udite le parole più disperatamente ribelli e più straziantemente rassegnate che cuore e mente umani abbiano mai sentite e pensate. E' questo, infatti, il dramma più pessimista che noi si conosca, con quella sua aria subdola e insinuante di rappresentare la morte nella vita, la lenta ossessionante esasperante morte quotidiana che di abdicazione in rinuncia riduce gli uomini a larve senza volontà e senza attese, tormentatisi in un eterno indagare su insolubili enigmi, naufraganti nella noia e nell'inazione, abbandonati alla mercé di tutto e di tutti nell'accettazione supina di una sorte a priori creduta dolorosa e senza scampo e alla quale non c'è né modo né ragione di opporsi e di reagire. Per essi anche i desideri sono chimere, destinati ad essere inevitabilmente delusi uno ad uno, giorno per giorno, anche i più semplici, i più modesti, i più innocenti. Umanità maledetta, dimenticata nella solitudine grigia e squallida della provincia da Dio e dall'avvenire, la quale accademizza e filosofeggia su le proprie aspirazioni e su al felicità come sopra utopie che nessuno forse potrà mai tramutare in realtà vibrante di pienezza e di energie.

A sentir parlare e a veder vivere questi personaggi per cui la felicità e la liberazione sarebbe un viaggio a Mosca, una cattedra all'università, la presidenza di un istituto, un po' di amore, dei bei libri da leggere per imparare, o il non sentir sfuggire dalla propria memoria le poche nozioni apprese in gioventù si comprende come un popolo che poteva dare simili individui – e che esistessero, sia pure meno accentuati dalle necessarie deformazioni di una sintesi teatrale, si può essere sicuri, sia perché Cecof dipinse il mondo provinciale il cui viveva, sia perché il teatro russo è stato sempre un teatro essenzialmente descrittivo della società dei costumi e dei tipi nazionali – si comprende come un tale popolo, dicevamo, abbia mantenuto la schiavitù fino a quasi cinquant'anni or sono e sia stato travolto disperso distrutto dal tremendo uragano della rivoluzione.

Raccontare la vicenda che si passa su la scena è impossibile perché una vera e propria vicenda non c'è. C'è una casa di provincia dove vivono tre sorelle trascinando nella monotonia di tutti i giorni il peso di una solitudine cui le costringe l'abisso che le divide dagli abitanti mediocri e meschini della città. Unici loro amici gli ufficiali della guarnigione che con i loro modi e i loro discorsi portano una fievole eco di quella vasta vita universale dalla quale sono escluse. Parlano delle grandi città, sognano di Mosca: e questo desiderio di recarsi a vivere a Mosca è l'unica luce della loro esistenza, il ritorno accorato della loro piccola speranza. Ma a Mosca non andranno mai. E il fratello, che sognava di poter insegnare all'università, si rassegna ad essere un semplice professore di collegio; e Olga che ambiva alla direzione di un istituto si contenterà di rimanere maestra; e Irina che cetta di sposare senza amore pur di poter cambiare vita, assiste all'uccisione del proprio fidanzato in un duello e parte sola per un impiego in un paesello lontano e più triste della loro triste città; e Mascia che trova nell'amore per un ufficiale un conforto e un rifugio se lo vede portar via da un ordine che gli cambia guarnigione. Sole e disperate esse rimangono ad aspettare la morte per chiedere ad essa il perché di tante sofferenze.

Pure fra questo dilagare di delusioni, di rinunce, di esasperanti agonie, fra tante parole accorate e amare resiste una fede: quella del progresso emanato e della felicità delle generazioni future. Ben poca cosa, come si vede, ben magra consolazione. La commedia non ha altro: in essa si ritrova, ma esasperata e moltiplicata, l'amara mestizia dei crepuscolari, la sommessa tragedia degli intimisti; in più c'è la torbida e malata voluttà di un'insistente accademia che si compiace di parlare delle proprie pene, di sviscerare le proprie sofferenze, di confessare le proprie delusioni, di interrogare le ragioni misteriose e tremende del proprio maledetto destino. E questo, se aumenta il pessimismo e accentua lo straziante accoramento generale che si sprigiona dal lavoro come un profumo avvelenato e micidiale che tutto corrompe e dissecca e scolorisce e inaridisce, dà anche un senso di

falsità inumana a questi individui, di voluto e manierato convenzionalismo nichilista. Le parole che dicono non sono ancora quelle grosse dei personaggi di Andreieff dette, secondo l'osservazione di Tolstoj, per farci paura: ma appunto perché non hanno la violenta concitazione del grido, dell'urlo, sembrano meno verosimili e meno giustificate. In ogni modo sono troppo lontane dalla nostra sensibilità perché non ci appaiano disumane, incomprensibili, pazzesche e, sotto un certo aspetto, ripugnanti. Che se poi qualcuno volesse invocare quel senso di fatalistica e dolce rassegnazione, che rimane sempre, oltre l'apparenza inutilmente ribelle delle esclamazioni, dei rammarichi e delle maledizioni, per riconoscere nel dramma una significazione e una poesia universalmente umana, osserveremo che a noi, tale senso dà un'impressione di ipocrisia e di viltà che non facilita certo la conciliazione con questi uomini che non conoscono altra volontà al di fuori di quella della propria distruzione e del proprio avvilitamento.

La compagnia Pitoëff ha dato ieri sera la completa misura del suo valore e delle sue possibilità: tutti erano protagonisti e tutti furono più che eccellenti. I caratteri risultarono differenziati e precisi in ogni loro sfumatura, l'affiatamento fu magnifico: l'atmosfera intensamente aderente allo spirito del lavoro. Dai due Pitoëff, alla Casalis, alla Pax – gustosissima in una caricatura di donna capricciosa e stupida – alla Germanova, all'Hort, al D'Yd, al Gaultier, al Larive, al Carpentier dettero quanto era possibile dare con intelligenza e vigore singolari. E' questa veramente la migliore compagnia che sia venuta a Roma. Il successo fu pieno e caloroso: gli attori festeggiatissimi apparvero infinite volte alla ribalta a raccogliere il giusto premio delle loro belle fatiche.

Stasera serata in onore di Ludmilla Pitoëff con *La dame aux camélias* che si è entusiastico e vibrante successo riportò l'altra sera. La recita di *César e Cléopâtre* di Shaw è rinviata a domani sera per il ritardato arrivo del materiale scenico: i biglietti già acquistati e non cambiati prima delle ore 18 saranno validi per questa sera.

1931.03.27	«La Nazione»		<i>casa di bambola</i>	c.g.	Ludmilla Pitoëff in "Casa di bambola"
------------	--------------	--	------------------------	------	---------------------------------------

Dopo mezzo secolo dalla sua nascita «Casa di bambola» è diventata una commedia storica, significativa, cioè, di tutto un periodo, di tutto un pensiero, di tutta un'ideologia che sorgeva sulle rovine dell'idealismo romantico. Nora vuole affermare i diritti dell'individuo al di sopra dei legami creatigli dalla Società, il diritto della donna di affrancarsi dalla soggezione maritale, di non esser più considerata come un oggetto di piacere o come un giocattolo, ma come un essere pensante e vivente, a parità di condizioni con l'uomo.

Oggi molta parte di questo bagaglio filosofico e morale è superato ed oltrepassato: oggi Nora rappresenta un fenomeno che non sembra né naturale né convincente; ma al di sopra della tesi sta il dramma di anime, il dibattito di due coscienze e di due temperamenti diversi, il concetto dell'amore assoluto che deve sacrificare ogni altra preoccupazione, ogni altro pregiudizio, un concetto che qui è affermato da Nora nel più semplice dei modi, allontanandosi dalla casa del marito che non ha saputo comprenderla né amarla più del proprio interesse e del proprio egoismo e che ritroveremo in «Tragedia d'amore» di Heiberg e poi in cento drammi moderni, che il problema, destinato a rimanere insoluto, è problema di tutti i tempi.

In Nora vive, appunto per questo, un personaggio che non invecchia, perché è una creatura d'amore: ingenua e scervellata finché la vita glielo concede, raccolta tutta in un grave pensiero, superiore anche alla sua mentalità, il giorno che le si aprono gli occhi, il giorno che il marito non sa perdonarle un fallo compiuto solo per troppo amore o meglio non sa perdonarglielo se non quando è ben sicuro che la propria situazione sociale non ne viene a soffrire.

Ludmilla Pitoëff ha rivelato, secondo me, molto bene questa graduale ascesa del personaggio verso l'imperativo categorico della sua volontà e verso l'insopprimibile desiderio di veder chiaro nelle leggi del mondo e in quelle createsi in lei soltanto per ispirazione del proprio buon senso e della propria sensibilità di donna.

E' stato rimproverato all'attrice di aver reso, soprattutto nel prim'atto, con soverchia infantilità il personaggio. Certo, questa interpretazione che la Pitoëff ce ne dà, non è quella che diremo classica e che abbiamo visto svolta dalle nostre migliori attrici; ma a me sembra improntata a una logicità inoppugnabile: una frase dell'ultima scena col marito ce ne rivela tutta l'essenza; «ora comincio a comprendere il fondo delle cose»: è la bambina che si fa donna, che vede finalmente il mondo com'è e non quale l'educazione e l'ambiente gliel'aveva fatto vedere fino allora, in una luce, cioè, che non è la vera, sotto un roseo velo che il primo urto con la verità è destinato a squarciare.

Inutile dire che, prescindendo da queste possibili differenze di apprezzamento sulla comprensione del personaggio, tutti dovettero ieri sera riconoscere ancora una volta le qualità di attrice di grandissima classe che la Pitoëff possiede ed ammirare la sua recitazione fresca, varia, fatta di squisite delicatezze e d'illuminazioni improvvisate.

Giorgio Pitoëff espresse assai bene la fatalità che incombe sull'enigmatica figura del dott. Rank: gli altri apparvero – a dir la verità – assai mediocri: e non ci sentiamo neanche di sdilinquirci eccessivamente sulla decorazione scenica («*mise en scène et decors de Pitoëff*» s'il vous plait) formata molto semplicemente da quattro tende, come possiamo vedere anche nei nostri più modesti teatri.

Queste osservazioni fatte *en passant* non tolgono nessun merito alla rappresentazione che fu del più grande interesse, seguita dall'affollatissimo ed elegantissimo pubblico con intensa attenzione e coronata alla fine di ogni atto da caldissimi applausi diretti soprattutto alla eminente protagonista. Stasera seconda ed ultima recita con *La dama aux camélias*. C.g.

1931.03.28	«La Nazione»				L'ultima recita di Ludmilla Pitoëff
------------	--------------	--	--	--	-------------------------------------

Ludmilla Pitoëff ha dato ieri sera alla «Pergola» la seconda ed ultima recita con «La signora delle camélie» conseguendo un successo vibrante. La squisita attrice ha in verità meritato le feste calorose che il pubblico le ha tributate a scena aperta ed evocandola poi ripetutamente al proscenio. E quando essa di è presentata da sola alla ribalta gli applausi si sono fatti più intensi come a voler dimostrare che più specialmente a lei erano indirizzati. Ludmilla Pitoëff è stata la trionfatrice della serata e la sua incarnazione di Margherita Gautier ha suscitato la più viva ammirazione. Artista personalissima, la signora Pitoëff ha saputo adattare il suo temperamento nordico al caldo romanticismo di questa commedia nella quale essa ha messo ancora una volta in evidenza tutta la sua raffinata sensibilità.

La gentile attrice ha raggiunto effetti di singolare efficacia con una straordinaria semplicità di mezzi e, particolarmente al terz'atto, dopo la grande scena con Armando, in cui ha avuto slanci di sincera e commossa espressione, l'arte di Ludmilla Pitoëff si è manifestata in tutta la sua bellezza. Il successo, lo abbiamo detto, è stato tutto per la protagonista, poiché gli altri non son riusciti a sollevarsi dalla mediocrità.

George Pitoëff ha inquadrato la messa in scena in una cornice originale che è assai piaciuta. Da stasera il teatro rimane chiuso.

1932.01.16	«La Tribuna»		<i>Œdipe, Le miracle de Saint-Antoine</i>	Silvio D'Amico	I Pitoëff al Quirino [«Œdipe» di Gide e «Saint-Antoine»]
------------	--------------	--	---	----------------	--

Da questo Gide a questo Maeterlinck, ossia dal ripensamento critico del mito greco a una sorta di contaminazione umoristica fra il soprannaturale cristiano e la grettezza d'un piccolo mondo

borghese d'oggi, ecco quel che si dice un bel salto. Ludmilla Pitoëff aveva iersera, nel dramma di Gide, sedici o diciassett'anni, e nella farsa di Maeterlinck settantaquattro; né sarebbe possibile decidere in quale dei due aspetti fosse più aderente alla sua parte, più fisicamente e moralmente confusa col suo personaggio. Quanto a Georges Pitoëff attore, vorremmo dire puramente e semplicemente questo, che 'attore' nel senso tecnico della parola, buono o cattivo, egli non è. La sua recitazione non è una recitazione, l'ultimo guito in questo campo è meglio dotato di lui: Pitoëff è qualcosa d'assai diverso, è come un intelligentissimo lettore, che non esprime quasi mai compiutamente, coi necessari mezzi fisici e tecnici, una creatura scenica vivente, bensì suggerisce all'ascoltatore, sino alle sfumature, ma *suggerisce*, tutto quel che via via scopre nel testo; e lo scopre con quel suo sorriso felice e immobile, non del personaggio, ma di lui dicitore e commentatore, Pitoëff.

Indubitabile e senza possibilità d'equivoci è invece la sua genialità in materia di *régie* (quella che Enrico Rocca s'è francamente deciso, giorni fa, a chiamar senz'altro «regia»): di cui ci ha dato ora un saggio *mostre*, nel mettere in scena l'*Edipe*. Su un autore come Anré Gide, sul suo deliberato classicismo e sul suo intimo romanticismo, sulla sua cosiddetta gelidità e sulla sua reale inquietudine, sul suo innato protestantesimo e sul suo deluso ateismo, sul suo immoralismo e sul suo moralismo, sul gemmato splendore dell'opera sua e sui fermenti d'invincibile antipatia che ne spirano, i buongustai si stanno accapigliando da un quarto di secolo; né certo sarà questo il momento di assumere, fra i contendenti, la parte dell'arbitrio o del piacere. Una cosa è tuttavia fuor di dubbio: che Gide è un litteratissimo, il letterato per eccellenza; e che questo suo *Edipe*, il quale forse non figura in primo piano nell'opera sua, ma dell'opera sua rispecchia tanti aspetti e riecheggia tante note, meglio che un dramma è una proposta di dramma, un appunto critico e magari polemico, uno schema di dialogo umanistico e alessandrino, insomma uno squarcio di letteratura intelligente e decadente: e a portarlo sulla scena vi voglio.

Dell'*Edipo re* di Sofocle fu detto ch'era come costruzione, talmente perfetto, da non potersi immaginare una diversa trattazione dell'argomento; ma fu anche detto ch'esso tuttavia posava sopra un assurdo psicologico: il fatto che Edipo, durante tutto il suo regno e poi tra l'ansie di quel po' di ricerca poliziesca, si fosse scordato di aver ammazzato un uomo in quelle tali singolarissime condizioni. Ricalcando con scarpette verniciate le orme di Sofocle sulla via che porta da Tebe a Colono, Gide ha risolto questo punto, mettendolo senz'altro al centro della sua concezione: Edipo, e con lui Giocasta, si son dimenticati dell'essenziale, perché hanno voluto dimenticarsene. «È un dio che mi spinge», s'è detto Edipo nelle ore felici dell'ascensione (vittoria sulla Sfinge, nozze con la regina, conquista del trono, eccetera); e non ha chiesto di più. Solo nell'ora in cui questo suo 'dio' così confuso col suo io s'è scontrato col Dio di Tiresia, il Dio che Gide accusa come la divinità dei preti, gelosa e vendicativa, Edipo non solo apre gli occhi, ma rifiuta iroso tutte le offerte di chi vorrebbe mantenerlo nell'illusione: e l'atroce scoperta dei suoi crimini è affare di un momento. Tutta la tragedia sofoclea consiste essenzialmente, unicamente nel procedere dell'indagine, che a ogni nuova scoperta stringe sempre più, alla gola dell'eroe, il laccio dell'angoscia donde non avrà scampo. Il dramma di Gide è invece un'escursione o divagazione dilettevole, che a momenti può ricordare France o Lemaître e magari Shaw, fra una quantità di motivi, anche accessori, attinti al ciclo tragico degli eroi tebani. Di fronte all'uomo Edipo – che ha vinto la Sfinge, rispondendole la parola d'ordine, come dire? immanentistica: «l'Uomo» –, al cognato borghese Creonte e al prete Tiresia, si vedono per la prima volta tutt'insieme sulla scena i quattro figlioli, fra i cui dialoghi ià s'annunciano i temi delle loro tragedie future: Antigone la vergine precristiana, Ismene la fanciulla qualunque, i giovinetti Eteocle e Polinice già rivali, e che dell'umana 'libertà' rivendicata dal padre profittano per interpretarla nel senso di licenza e di vizio (e qui Gide, nemmeno a dirlo, non s'è lasciato scappar l'occasione di sfiorare gli ingrattissimi e significativi temi dell'incesto). In conclusione, questo Edipo, che il prete Tiresia esorta ogni momento all'acquiescenza servile verso una gretta Divinità in nome della 'felicità', dichiara di infischiarci di cotesta 'felicità': egli cerca ben altro; e lo trova, a prezzo della sciagura sua, e di tutta la sua stirpe.

Come Georges Pitoëff abbia messo in scena queste dispute, di natura ben più ideologica che drammatica; che sfondo abbia dato, con poche linee e due o tre luci, a questo moderno e dissolvente ripensamento del mito ellenico; con che grazia semplice e squisita v'abbia atteggiato i personaggi, Edipo dal gran manto rosso, Giocasta la femmina che vorrebbe chiudere gli occhi, un Creonte incappellato come i viaggiatori della Commedia classica, un Tiresia tutto nero sorgente a ogni tratto dall'indistinta tenebra del fondo, le due leggiadre giovinette e i due equivoci giovinetti, infine quel concertato 'coro', ansimante e (come del resto accadeva anche nell'autentica tragedia greca) vigliacchetto; con che arte si sia servito di questi schietti elementi per dare varietà e vita al dramma, ma non già riducendolo a mero spettacolo visivo, bensì ricavando dalla nitida visione un rilievo e un commento al suo spirito ambiguo, alla sua ironia qua e là sfiorante l'ipercettibile parodia, e al contenuto umano cui pure, attraverso la critica e la polemica, il dramma tende; tutto questo sarebbe difficile ridire adesso a tamburo battente; e il lettore pigro, che ieri ha avuto il torto di non andare al Quirino, vorrà scusarci.

Edipo era Georges Pitoëff, e la parte tragica lo portò all'enfasi spesso, ma non sempre: la sua scena finale, conclusa in toni sommessi e profondi, fu piena di delicatezze. Quanto alla grande Ludmilla, ella s'era confinata, con la consueta umiltà, nelle brevi battute dell'adolescente Antigone; e non è a dire se riuscì a disegnarne, con pochi tratti elementari, il carattere mistico, di predestinata al martirio.

Lo spazio ci vieta d'aggiunger molte parole su *Le miracle de Saint-Antoine* (che del resto non era una novità per Roma, dove dieci anni fa l'udimmo da un eccellente attore nostro e dalla sua mediocre compagnia). Questa farsa in due atti rappresenta Sant'Antonio disceso in terra a sconvolgere con un pio miracolo la mentalità e gli interessi d'un comune e farisaico ambiente borghese, i cui membri si vendicano del Santo facendolo arrestare e condurre al posto di polizia. È una delle cose più felici uscite dalla penna di Maeterlinck; e l'interpretazione che Pitoëff *régisiseur* ne dà, mantenendola fra il realismo e la caricatura grottesca, è perfetta quanto a scenografia, quanto a *silhouettes* di macchiette, e anche quanto a umanità di personaggi. Basti dire che accanto al Santo, dolcemente impersonato da Pitoëff attore, figura come protagonista una vecchia serva, al sola creatura pura di cuore con cui ci so incontri: questa è, naturalmente, Ludmilla, e anche la sua comicità diventa melodia e innocenza.

Lo spettacolo fu, in conclusione, un godimento grande per gli spettatori intelligenti, i quali acclamarono festosamente i mirabili interpreti. Oggi *Mademoiselle Bourrat*, ossia l'interpretazione che passa per il capolavoro di Ludmilla Pitoëff.

1932.02.	«Scenario»	n. 1.	<i>La belle au bois</i> <i>Œdipe</i> <i>Le miracle di</i> <i>Saint-Antoine</i>	Cronache della scena italiana
----------	------------	-------	---	----------------------------------

La belle au bois, trois actes par JULES SUPERVIELLE.

(Roma – 13-1-1932 – Teatro Quirino – Rappr. Straordinarie Pitoëff)

La critica si è concordemente sorpresa della scelta di questa novità, come spettacolo d'esordio della Compagnia, ed ha unanimemente giudicato la *Belle au bois* un lavoro forse ricco di pregi letterari, ma deficiente di movimento scenico. Molti elogi invece sono stati rivolti all'interpretazione dei Pitoëff. L. Antonello (*Giornale d'Italia*, 14-1-'32), parla della "dolcezza, la grazia e la semplicità di Ludmilla Pitoëff"; il sonno di lei – scrive S. D'Amico (*Tribuna*, 14-1-1932) – pareva, come dice un

personaggio della fiaba, il sonno non di una ma di tutte le giovinette pure, tanto adunava in sé di mistero celeste”. Variamente discussa invece la parte di Barbablù, incarnata da Giorgio Pitoeff.

Oedipe, trois actes par ANDRÉ GIDE. (Roma- Teatro Quirino – 14-1-1932- Compagnia Pitoeff)

I giornali sono concordi nel giudicare questo *Edipo* del celebre scrittore francese, più che vera e propria opera di teatro, “un ripensamento critico del mito greco”, e mettono anche in rilievo “le sottigliezze e i piccanti *hors d’œuvre* intellettuali” (*Lavoro fascista*, 15-1-’32), di cui vi si fa sfoggio. Tutti interpretano questo Edipo gidiano come il dramma dell’uomo che vorrebbe rendersi padrone di sé e del proprio destino. Alla regia di Giorgio Pitoeff sono tributate lodi eccezionali, per aver saputo dar consistenza scenica ad un lavoro di fondo letterario; ammirata la Pitoeff nella breve parte di Antigone. Mediocre il successo.

Le miracle di Saint Antoine, farsa in due atti di MAURIZIO MAETERLINCK. (Roma – Teatro Quirino -14-1-1932 – Compagnia Pitoeff)

“Una contaminazione umoristica fra il soprannaturale cristiano e la grettezza di un piccolo mondo borghese d’oggi, - così nella *Tribuna* del 15-1-’32 son definiti questi due atti maeterlinckiani, che presentano “Sant’Antonio disceso in terra a sconvolgere con un pio miracolo la mentalità e gli interessi di un comune e farisaico ambiente borghese, i cui membri si vendicano del Santo, facendolo arrestare e condurre al posto di polizia.” Concordi ed alte sono state le lodi per l’insieme artistico, e per l’interpretazione dei due Pitoeff, l’uno nei panni del Santo, l’altra nelle vesti di una vecchia serva. Un po’ contrastato il successo.

BIBLIOGRAFIA

Nota: Nella bibliografia sono elencati gli studi che presentano una stretta affinità con i temi della ricerca svolta. Non sono comprese le opere di carattere generale su argomenti ampi come il teatro del Novecento e la Regia, la cultura e il Fascismo, l'opera di Pirandello.

- AA.VV., *Teatro e fascismo*, «Ariel» a. VIII, nn. 2-3, maggio-dicembre 1993.
- AA.VV., *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, a. XXII, 2009, pp. 27- 255.
- Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli Archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Maria Ines Aliverti, *Rappresentazione di Santa Uliva (1933). Il manoscritto di regia di Jacques Copeau*, in P. Carriglio, G. Strehler (a cura), *Teatro Italiano I*, Roma-Bari. Laterza, 1993.
- Maria Ines Aliverti, *Jacques Copeau. Il teatro del XX secolo*, Bari, Laterza, 1997.
- Roberto Alonge e Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001
- Roberto Alonge, *le messinscène dei «Sei personaggi in cerca d'autore»*, in AA. VV, *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1986, pp. 63-73
- Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari, Laterza, 1988.
- Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988.
- Mario Apollonio, *La mediazione drammaturgica*, in *La Regia*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1955
- Mario Apollonio, *La mediazione drammaturgica*, in *La Regia*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1955.
- Anna Apostolo, *Riccardo Gualino: un sogno d'arte al Teatro di Torino*, Torino, Centro Stampa Cavallermaggiore, 1998.
- Antonin Artaud, *Sei personaggi in cerca d'autore alla Comédie des Champs-Élysées*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.
- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.
- Marziano Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, Torino; Centro Studi Piemontesi, 1970.
- André Boll, *La mise en scène contemporaine*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1944.
- Maia Borelli, Nicola Savarese, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004.
- Clément Borgal, *Metteurs en scène: Copeau, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff*, Paris, Lanore, 1963.
- Anton Giulio Bragaglia, *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, Ismaele Barulli ed., 1937.
- Robert Brasillach, *Animateurs de Théâtre*, Corrèa, Paris, 1939 (Paris, La Table Ronde, 1954).
- Pierre Brisson, *Le Théâtre des années folles*, Editions du Milieu du Monde, Genève, 1943.
- Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Francesco Casetti, *Teatro e cinema nel sistema dei media*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. III, Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.
- Jacques Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, Milano, il Saggiatore, 1962.

- Jacques Copeau, *Il luogo del teatro*, antologia di scritti a c. di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- Benjamin Crémieux, *Ricordo di Pitoëff*, in «Nouvelle Revue Française», gennaio 1940.
- Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992.
- Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.
- S. D'Amico, *La crisi del teatro*, Roma, Edizioni di Critica Fascista, 1931
- Silvio D'Amico, *La regia teatrale*, Roma, Angelo Belardetti, 1947.
- Silvio D'Amico, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro D'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2001-2005.
- Gabriele D'Annunzio, *Del cinematografo considerato come strumento di liberazione e come arte di trasfigurazione*, in V. Valentini, *Un fanciullo delicato e forte. Il cinema di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Robin, 2000
- Vittorio Del Litto, *Les débuts de Pirandello en France. L'interprétation des Pitoëff*, in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani* presso la fondazione Giorgio Cini di Venezia (2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967.
- Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, la casa Usher, 1993.
- Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Fabrizio Deriu [a cura di], *Lo schermo e la scena*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Stefano De Matteis, *La parola e il silenzio*, introduzione a R. De Angelis, *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- Leo Ferrero, *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*, a cura di Paolo Puppa, Pesaro, Metauro, 2004.
- Anna Frabetti, *Pirandello, Pitoëff: un'amicizia in scena*.
- Anna Frabetti, *Pirandello a Parigi. L'interpretazione del teatro pirandelliano in Francia nei primi anni Venti*.
- André Frank, *Georges Pitoëff*, Paris, L'Arche Editeur, 1958.
- Lido Gedda, *L'Enrico IV di Pirandello da H. Prutz a G. Pitoëff*, Torino, Tirrenia, 1988.
- Stefano Geraci, *Per uno studio dei fondamenti dell'aneddotica teatrale*, in «Quaderni di teatro», n.21/22, novembre 1983, pp. 51-58.
- Piergiorgio Giacché, *Consumare teatro*, in «Teatro e Storia», n. 19, Anno XII, 1997, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974.
- Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950.
- Miriam Hansen, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Torino, Kaplan, 2006.
- Jean Hort, *Les théâtres du Cartel et leurs animateurs: Pitoëff, Baty, Jouvet, Dullin*, Genève, Skira, 1944.
- Jean Hort, *La vie héroïque des Pitoëff*, Genève, Cailler, 1966.
- Louis Jouvet, *Hommage à Pitoëff*, «Opéra», 4 maggio 1949.
- Jacqueline Jomaron, *Georges Pitoëff metteur en scène*, Paris, L'Age d'Homme, 1979.
- Jacqueline Jomaron, *Les Pitoëff, un roman théâtral*, Paris, Champion, 1996.
- Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Henri-René Lenormand, *Les Pitoëff. Souvenir*, Paris, Odette Lieutier, 1943.

- Gigi Livio, *Il teatro degli anni '30*, in AA. VV. *Teatro Contemporaneo*, I, Roma, Lucarini, 1981.
- Gigi Livio, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976.
- Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- Jennifer Lorch, *Pirandello. Six Characters in Search of an Author. Plays in production*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 2000.
- Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984.
- Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia» a. IV n. 2, 1989, pp. 199-214.
- Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Bari, Laterza, 1991.
- Cesare Molinari C., *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.
- Vito Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- Corrado Pavolini, *Per un teatro di domani*, in S. d'Amico (a cura), *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani, 1938.
- Corrado Pavolini, *Scenografia e arti figurative*, in *Cinquanta anni di teatro in Italia*, Roma, Bestetti, 1954.
- Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Pisa, Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2009.
- G. Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano. 1928-1933*, introduzione in quattro parti all'edizione delle *Cronache* di Silvio d'Amico pubblicate a cura di A. D'Amico e L. Vico, Palermo, Novecento, 2001-2005.
- Luigi Pirandello, *En confidence*, «L'Intransigeant», 15 gennaio 1935.
- Luigi Pirandello, *La diminuzione dei nostri grandi attori dipende dalla supremazia del regista?*, «Il Dramma», n. 213, 1 luglio 1935.
- Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.
- Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2006.
- Aniouta Pitoëff, *Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoëff*, Paris, Julliard, 1955.
- Georges Pitoëff, *Interpretazioni della "Locandiera"*, in «Scenario», n. 1. febbraio 1932, pp. 14-15.
- Georges Pitoëff, *Il Nostro Teatro*, Roma, Bulzoni, 2009. (trad. italiana di Georges Pitoëff, *Notre Théâtre. Textes et documents réunis par Jean de Rigault*, Paris, Messages, 1949.)
- Georges Pitoëff, *La Ritmica e l'attore*, in *Il ritmo come principio scenico*, a cura di Roberto Ciancarelli, Roma, Audino, 2006.
- Sacha Pitoëff, *Comment j'ai fait revivre une mise en scène de Georges Pitoëff*, «La Revue Théâtrale», n. 33,
- Renato Poggioli, *Saggio su "Angelica"*, in Leo Ferrero, *Angelica: dramma satirico*, Firenze, Parenti, 1946.
- Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del Teatro Odeon. Progetto per uno studio*, in «Teatro e Storia» a. XXIV/2010 vol. 31, Roma, Bulzoni, 2011.
- Marco Praga, *Cronache teatrali del primo Novecento*, a cura di R. Rimini, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1979.

- Paolo Puppa, *La Francia in Italia e l'Italia in Francia tra gli anni Venti e Trenta*, in *Il Teatro degli anni Venti*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Paola Ranzini, *Un dramma satirico contro il Fascismo? "Angelica" di Leo Ferrero*, «Revue des Études Italiennes», tomo 45, n. 1-2, 1999.
- Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.
- Bruno Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1989.
- Mirella Schino, *Sul "ritardo" del teatro italiano*, in «Teatro e Storia» n. 4, aprile 1988, pp. 51-72.
- Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Mirella Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, in *Uno, nessuno: rimozione e fissazione in Pirandello*, a cura di Luciana Martinelli, L'Aquila, Japadre, 1992.
- Mirella Schino, *Controattore e attore norma*, in «Teatro e Storia», n. 17, 1995
- M. Schino, *Teorici registi e pedagoghi*, capitolo II *Continuità e discontinuità in Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.
- Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Mirella Schino, *Profilo del teatro italiano*, Roma, Carocci, 2005.
- Mirella Schino, *La parola regia*
- Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. II, 1924-1926, Torino, ILTE, 1954.
- Pietro Solari, *Pirandello fa le valigie*, in Ivan Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2002.
- Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005.
- Ferdinando Taviani, *Perdita del centro*
- Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Ferdinando Taviani, «*Sei personaggi*» *sequenza ottava*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Bulzoni, Roma, 1997.
- Roberto Tessari, *Teatro italiano del '900. Fenomenologie e strutture. 1906-1976*, Firenze, Casa ed. le Lettere, 1996.
- Alessandro Tinterri, Alessandro D'Amico, *Pirandello Capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987.
- Alessandro Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal Naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Alessandro Tinterri, Alessandro D'Amico, *Pirandello Capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987
- Sergio Tòfano, *Il teatro all'antica italiana*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985.
- Paola Trivero, *Storie di attrici in Carola Prospero*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Claudio Vicentini, *Il teatro nella società dello spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Claudio Vicentini, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993.
- Vito Zagarrò, *L'immagine del fascismo. La revisione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009.
- Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2007
- Vito Zagarrò, *Primato. Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letterature, 2007